



Ηλεκτρονικό περιοδικό της  
Ιεράς Μητροπόλεως  
Κυρηνείας



---

ΤΕΥΧΟΣ 12

2022







ΤΕΥΧΟΣ 12





Ηλεκτρονικό περιοδικό της  
Ιεράς Μητροπόλεως  
Κυρηνείας



---

ΤΕΥΧΟΣ 12

2022





## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελίδα

*Άννα-Μαρία Παπαδάκη*, Προλογικό σημείωμα Η απεικόνιση του ιερού και τα όρια του ανθρώπου.....11

### A. ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ

*Ιωάννης Β. Ηλίας*, Η αισιόδοξη ουτοπία, ο απόλυτος έρωτας και η διαλεκτική στάση της Ορθόδοξης Θεολογίας: ο υπερρεαλιστής Ανδρέας Εμπειρικός μέσα από μια κριτική παρέμβαση του Νίκου Ματσούκα.....19

*Γεώργιος Ορφανίδης*, Σύμβολα και όρια επί του Μετά-Μοντερνισμού. Συζητώντας για δύο πολιτισμικά δρώμενα στον άξονα Θεσσαλονίκη-Λευκωσία-του 2022.....31

*Άννα-Μαρία Παπαδάκη*, Τα όρια της Τέχνης στην απεικόνιση του ιερού: απόπειρες θεολογικά επικοδομητικού διαλόγου με προκλητικά έργα τέχνης.....51

*Ευλαμπία Τσιρέλη*, Το δένδρο σε μια διαχρονική θεώρηση της σχέσης θρησκείας και Τέχνης. Πορεία, σημεία συνάντησης, υπέρβαση ορίων.....65

### B. ΑΛΛΕΣ ΣΥΜ-ΒΟΛΙΚΕΣ ΨΗΦΙΔΕΣ

*Παναγιώτης Θωμά, Σταύρος Φωτίου, Κυριάκος Χαραλαμπίδης, Δελτίο Αναστοχασμών Τα λουλούδια ως σάρκα της μνήμης. Σχόλιο στην ταινία μικρού μήκους του Στέλιου Στυλιανού Garden Latte (2021).....81*

*Π. Νεκτάριος Πάρης*, «Ο θεράπων της ψαλτικής είναι σαν τον Μωυσή μπροστά στην καιόμενη βάτο». Συνέντευξη στον Παναγιώτη Θωμά.....89



## ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

### Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Το νέο τεύχος του περιοδικού *Συμβολή* αγγίζει ένα θέμα παλιό, αλλά διαρκώς —και συνήθως επώδυνα— επίκαιρο: τα όρια στην απεικόνιση του ιερού, και αναπόφευκτα τις λοιπές διαστάσεις της ζωής, που συνυπάρχουν μεταξύ ιδιωτικού και κοινωνικού, ζήτημα, που απασχολεί διαχρονικά τις κοινωνίες των ανθρώπων. Σε παλαιότερες εποχές η παρέκκλιση από την προκαθορισμένη νόρμα —στην τέχνη, τη λογοτεχνία, την επιστήμη, ακόμη και στον προφορικό λόγο της καθημερινότητας— συνιστούσε θανάσιμο αμάρτημα: σήμερα, συχνά αποτελεί εικαστική ή κοινωνική ή φιλοσοφική διακήρυξη, είτε αποτελεί έναυσμα για γόνιμο προβληματισμό, είτε ένα κενό πυροτέχνημα και συχνά προσφέρει προβολή και φήμη στον εκφραστή της, αντί για τους διωγμούς, που είχε να αντιμετωπίσει παλαιότερα.

Ο άνθρωπος, όμως, πάντοτε έχει ανάγκη το ιερό: όποιο κι αν είναι αυτό. Αν δεν το βρει, θα το επινοήσει. Ακόμα και όταν αρνείται την ύπαρξη κάθε ιερού, ιεροποιεί την άρνησή του και την υπερασπίζεται, συχνά με τον φανατισμό ενός φονταμενταλιστή. Το ιερό, βεβαίως, δεν είναι το ίδιο σε κάθε κοινωνία, σε κάθε θρησκεία, σε κάθε εποχή. Πρόσφατα ένας φανατικός μουσουλμάνος επιτέθηκε στον Salman Rushdie, εκτελώντας την καταδίκη, που τόσα χρόνια πριν είχε επιβληθεί στον γνωστό συγγραφέα, ως τιμωρία για το βιβλίο του *Σατανικοί στίχοι*: μια νέα κοπέλα, η Mahsa Amini, πέθανε στα χέρια της αστυνομίας στο Ιράν, που τη συνέλαβε, επειδή δεν φορούσε σωστά τη μαντίλα της, και πολλοί άντρες και γυναίκες την ακολούθησαν στον θάνατο, στις βίαιες διαδηλώσεις, που συμβαίνουν και τώρα ακόμη που γράφονται αυτές οι γραμμές ακριβώς εξαιτίας της ακούσιας θυσίας της.

Όλα αυτά, αδιανόητα στον σημερινό δυτικό κόσμο, που θεωρεί ότι έχει αποϊεροποιηθεί, είναι γνώριμα στον μελετητή της δυτικής ιστορίας, που αναγνωρίζει σε αυτά την Ιερά Εξέταση, τα εβραϊκά γκέτο, τα —συγχωρητέα, από την κοινωνία τουλάχιστον— εγκλήματα τιμής, και τόσες άλλες μελανές σελίδες της ευρωπαϊκής ιστορίας. Τα αναγνωρίζουμε, όμως, και στα λόγια

πολλών «ευσεβών» πιστών, που απορρίπτουν την προσβολή του όποιου δικού τους ιερού, μέσα από τη μνημόνευση ακριβώς αυτών των ισλαμικών βιαιοτήτων ως αντίδοτο στη βλασφημία.

Ορίζοντας, λοιπόν, το ιερό, ορίζουμε ταυτόχρονα, στην προκειμένη περίπτωση τουλάχιστον, και την προσβολή του, τη βλασφημία· και τα δύο ορίζονται από την κοινότητα και μεταβάλλονται σε σχέση με τον τόπο, τον χρόνο, τη θρησκεία, τις κοινωνικές συνθήκες. Η βλασφημία, λοιπόν, αφορά όσους ανήκουν στην κοινότητα και όχι στους εκτός αυτής. Σε συνθήκες θεοκρατικών καθεστώτων ή υπέρμετρου φανατισμού, το ιερό επιβάλλεται σε όλους, ανεξαρτήτως αν ανήκουν ή όχι στην κοινότητα. Την τρομακτική αυτή κατάσταση περιγράφει η Margaret Atwood στο πασίγνωστο μυθιστόρημά της *The handmaid's tale*, αλλά βιώνεται παράλληλα καθημερινά από εκατομμύρια γυναίκες και άντρες στο Ιράν, το Αφγανιστάν και άλλα ισλαμικά κράτη.

Στον δυτικό κόσμο, η επιβολή αυτή συναντάται σε διάφορες παραφυάδες του προτεσταντισμού, συχνά οργανωμένες σε κοινόβια, αλλά, παράλληλα υφίσταται και ανεπίσημα, σιωπηλά, αδιόρατα σχεδόν, στις σχέσεις πολλών χριστιανών —Ορθόδοξων και μη— με τον κόσμο. Έτσι, το ενθουσιώδες «Πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τὰ ἔθνη»<sup>1</sup> μετατρέπεται στην υποχρεωτική επιβολή του δικού τους, συνήθως ειδωλοποιημένου, ιερού. Ο γενικότερος κανόνας, όμως, στις δυτικές κοινωνίες είναι η ιερότητα του ανθρώπου· έτσι, στο όνομα αυτής της ιερότητας, ο Θεός σχετικοποιείται και τοποθετείται στο περιθώριο και ο άνθρωπος καταλήγει είτε να τον ειδωλοποιήσει, είτε να τον απορρίψει εντελώς. Η αμφισβήτηση, ακόμα και η πλέον εξώφθαλμη βλασφημία, επιτρέπονται στο όνομα της ελευθερίας του ανθρώπου· μετατρέπονται στο νέο ιερό.

Η ιλιγγιώδης ελευθερία, που ο Θεός έδωσε στον άνθρωπο ερμηνεύεται εσφαλμένα σαν ασυδοσία: δεν είναι πλέον το δικαίωμα της επιλογής, που αποτελεί ευθύνη του ανθρώπου και οδηγεί στη ζωή ή στον θάνατο. Είναι η ιερότητα του δικαιώματος, που επιτρέπει την οποιαδήποτε επιλογή. Τα πνευματικά όρια γίνονται ρευστά και σταδιακά χάνονται, για να χαθούν στη συνέχεια και τα όποια άλλα όρια υπάρχουν στις ανθρώπινες κοινωνίες.

---

<sup>1</sup> Mt. 28:19.

Η ζωή του χριστιανού στον σημερινό κόσμο θυμίζει συχνά τον κόσμο μέσα στον οποίο γράφτηκαν οι επιστολές του αποστόλου Παύλου: έναν κόσμο μη χριστιανικό, ενίοτε και εχθρικό προς τον χριστιανισμό, μέσα στον οποίο ο πιστός καλείται να θέσει τα δικά του όρια και να διατηρήσει την ταυτότητά του. Όπως, όμως, πολύ ορθά λέχθηκε από χείλη επαΐοντος, στο παραμύθι της Κοκκινοσκουφίτσας δεν είναι ο λύκος ο πραγματικά κακός της ιστορίας· ο κακός λύκος δεν μπορεί παρά να είναι κακός, η ανθρωποφαγία είναι στη φύση του, άρα επιτελεί απλώς αυτό για το οποίο δημιουργήθηκε. Η Κοκκινοσκουφίτσα είναι αυτή που διαπράττει ιεροσυλία, τρώγοντας τη σάρκα και το αίμα της γιαγιάς (σύμφωνα με την αρχική μορφή του παραμυθιού), ανεξαρτήτως αν το γνωρίζει ή όχι. Έτσι, λοιπόν, όσοι βρίσκονται εκτός Εκκλησίας επιτελούν τον ρόλο τους. Τι γίνεται, όμως, με όσους βρίσκονται «έν τῇ αὐτῇ ταύτῃ»;

Στις μέρες μας, ίσως και πάντα, το ιερό δεν κινδυνεύει τόσο από αυτούς, που το πολεμούν, όσο από τους φανατικούς «εκπροσώπους» του. Η στρέβλωση του χριστιανισμού κατά τον τρέχοντα πόλεμο της Ρωσίας εναντίον της Ουκρανίας, από την επίσημη Ορθόδοξη Εκκλησία, από τον ίδιο τον Ρώσο πατριάρχη, αλλά και από τους καθ' ημάς υποστηρικτές του, δεν είναι παρά η συνέχεια της αιώνιας κατηλείας της θρησκείας στο πλαίσιο κατακτητικών πολέμων και άδικων διεκδικήσεων. Η νομιμοποίηση των φόνων, των βιασμών, των λεηλασιών, η δικαιολόγηση της φρίκης των ομαδικών τάφων, των καταστροφών και της ανείπωτης βίας εν γένει, από την Εκκλησία, αποτελεί το καλύτερο παράδειγμα βλασφημίας, που γίνεται στο όνομα του Χριστού! Είναι η στρέβλωση του ιερού, η χειρότερη αλλοίωσή του.

Τα άρθρα του παρόντος τεύχους θέτουν το δάκτυλο επί τον τύπον των ήλων και εξερευνούν τα όρια του ιερού εντός του σημερινού, ρευστού και αβέβαιου κόσμου. Ο Ιωάννης Ηλίας ακουμπά το ευαίσθητο θέμα του έρωτα, μέσα από τον *Μεγάλο Ανατολικό* του Ανδρέα Εμπειρικού και την ερμηνεία του Νίκου Ματσούκα. Η ιερότητα του έρωτα, όχι μόνο ως πνευματικής κατάστασης, αλλά και ως σεξουαλικής πράξης και η καταδίκη του ηθικισμού, παρουσιάζονται μέσα από το πολύκροτο μυθιστόρημα του Έλληνα σουρρεαλιστή, μια μελέτη ιδιαίτερα επίκαιρη, αφού στις μέρες μας ο έρωτας έχει αντικειμενοποιηθεί, ειδωλοποιηθεί, ή και εξευτελιστεί, σε όλες του τις διαστάσεις. Καθημερινές ειδήσεις σχετικά με την παιδοφιλία και τη σεξουαλική βία, η συζήτηση γύρω από το ζήτημα των εκτρώσεων, αλλά και παράλληλη άρνηση πρωτοβουλιών, όπως το μάθημα της σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης απαρτίζουν το σκηνικό.

Ο Γιώργος Ορφανίδης εξερευνά τα όρια και τα σύμβολα της τέχνης του Μετα-Μεταμοντερνισμού, την αλληλεπίδρασή του με τον Μεταμοντερνισμό και τη συμβολή του Μετα-Μεταμοντερνισμού στην οριοθέτηση της απεικόνισης του ιερού, αλλά και του ευρύτερου ορισμού του και των ορίων ανάμεσα στο ιερό και το βέβηλο. Μία εξίσου επίκαιρη μελέτη, αφού ο απόηχος της εκκλησιαστικής κρίσης, που προκάλεσε η πανδημία του κορονοϊού SARS-Covid 19 αντηχεί ακόμη και φέρνει κραυγές πνευματικής σύγχυσης και ειδωλολατρίας. Η ματιά του Γ. Ορφανίδη στην τέχνη των ημερών μας μπορεί να συμβάλει στην αποσαφήνιση των νέων ορίων ανάμεσα στις σφαίρες του ιερού και του βέβηλου ή ακόμα και στην κατάργησή τους.

Η Άννα-Μαρία Παπαδάκη, παρουσιάζοντας προκλητικά έργα σύγχρονων ζωγράφων, τα οποία προκάλεσαν έντονες αντιδράσεις στο κοινό, αποπειράται να ορίσει το παλιό και το σύγχρονο ιερό, όπως επίσης και τα όρια του καλλιτέχνη και του πιστού. Η σημερινή κοινωνία της ασυδοσίας του διαδικτύου έχει ανάγκη τα όρια, τα οποία βασίζονται στον αμοιβαίο σεβασμό για να μπορέσει να λειτουργήσει. Η αποδοχή και παραδοχή, ότι το δικό μου ιερό δεν σημαίνει τίποτα για τον άλλον, είναι ίσως μία βάση πάνω στην οποία θα μας επιτραπεί να καταλάβουμε ο ένας τον άλλον. Η μελέτη της Α-Μ Παπαδάκη είναι θεωρώ σημαντική, αφού οριοθετεί τη στάση του πιστού απέναντι στις προκλήσεις της τέχνης, αλλά επισημαίνει και τα όρια του καλλιτέχνη απέναντι στο ιερό.

Η Ευλαμπία Τσιρέλη αναλύει το παγκόσμιο και διαχρονικό σύμβολο του δέντρου, εξετάζοντας τον ρόλο του στις ανατολικές θρησκείες, τον χριστιανισμό και τη σύγχρονη εποχή. Στη συνέχεια, αναγνωρίζοντας τα όρια ανάμεσα στους πολιτισμούς και τις θρησκείες, προτείνει τη συνάντηση των θρησκειών στα κοινά τους πεδία, μέσα από τη χρήση του δέντρου ως κοινού συμβόλου, στο πλαίσιο της οικολογικής κρίσης. Οι όλο και πιο ορατές συνέπειες της καταστροφής του περιβάλλοντος από τον άνθρωπο, καθιστούν το άρθρο της Ε. Τσιρέλλη εξαιρετικά επίκαιρο, αφού συμβάλλει στην κοινή δράση των θρησκειών για την καλλιέργεια οικολογικής συνείδησης.

Στο *Δελτίο Αναστοχασμών* ο Κυριάκος Χαραλαμπίδης, ο Σταύρος Φωτίου και ο Παναγιώτης Θωμά στοχάζονται με ευαισθησία πάνω στη βραβευμένη ταινία μικρού μήκους *Garden Latte* του Κύπριου σκηνοθέτη Στέλιου Στυλιανού. Στις *Συμβολικές Ψηφίδες*, ο π. Νεκτάριος Πάρης σε συνέντευξή του στον Παναγιώτη Θωμά κάνει μία αναδρομή στην εκκλησιαστική μουσική,

θέτοντας τα όρια τα οποία οφείλει να τηρεί, αλλά και τα όρια εκείνα τα οποία οφείλει να θέτει ο ιεροψάλτης και ο πιστός, μέσα, όμως, στα πλαίσια της ελευθερίας και της δημιουργικότητας.

Εξαιρετικά σημαντική είναι, φρονώ η προσέγγιση όλων των κειμένων του τεύχους στην απεικόνιση του ιερού. Ο σεβασμός στην ελευθερία του δημιουργού, η διάνοιξη νέων δρόμων και τρόπων, οριοθετούνται πάντοτε, από τον τρόπο της Εκκλησίας· η νέα ματιά δεν είναι μια ματιά ασύδοτη, αλλά μια ματιά, η οποία πάντα βρίσκεται εντός των ορίων της Εκκλησίας. Γίνεται έτσι σαφές ότι η ελευθερία, που ο Θεός χάρισε στον άνθρωπο είναι πραγματική μόνο όταν ο άνθρωπος εναρμονίζει το θέλημά του με το θέλημα του Θεού, όταν είναι εκκλησιαστικός, δηλαδή προσπαθεί να βρίσκεται πάντοτε εν κοινωνία με τους άλλους και με τον Θεό. «Πάντων πραγμάτων μέτρον θεάνθρωπος» σημειώνει αποφθεγματικά ο Κ. Χαραλαμπίδης και εκεί βρίσκεται το όριο ως μυστήριο και αίνιγμα, αλλά και το ιερό.

Εκ μέρους της συντακτικής επιτροπής

Άννα-Μαρία Παπαδάκη





## A. ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ



Ιωάννης Β. Ηλίας\*

Η ΑΙΣΙΟΔΟΞΗ ΟΥΤΟΠΙΑ, Ο ΑΠΟΛΥΤΟΣ ΕΡΩΤΑΣ  
ΚΑΙ Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΗΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ:  
Ο ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ  
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ  
ΜΑΤΣΟΥΚΑ.

*Abstract:* This study discusses the reception of the surrealist Andreas Embrikos' novel, *Ο Μέγας Ανατολικός* (*The Great Eastern*) by the theologian Nikos Matsoukas. One of the major characteristics of *The Great Eastern* is the excessive *evangelization* of the (fictional) world with utopian characteristics, free relationships, new ethics, and freedom, along with a dominant and absolute erotic love. This fictional work and the main ideas of the author are presented at first with references to the characteristics of the surrealist movement in Greece. Nonetheless, beyond moralism and censorship, and the limitations of art (however they may be defined), the theological approach to the novel demonstrates the importance of the encounter and dialogue of theology with the remarkable cultural works.

*Keywords:* God; human; creatureliness; sin; love; Ethics; Surrealism; Theology.

Το αφιέρωμα του περιοδικού *Συμβολή* στην τέχνη και στο ερώτημα για τα όριά της έρχεται να ανοίξει ξανά τη συζήτηση για ένα θέμα, που απασχολεί διαχρονικά τον δημόσιο λόγο. Το παρόν μελέτημα αποτελεί προσπάθεια αναστοχασμού επάνω σε μια βιβλιοκρισία, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Καθ' Οδόν*.<sup>1</sup> Συντάκτης της ο θεολόγος Νικόλαος Ματσούκας και έργο προς κρίση, ένα ίσως από τα τολμηρότερα έργα της ελληνικής λογοτεχνίας, ο *Μέγας Ανατολικός*<sup>2</sup> του Ανδρέα Εμπειρικού.

---

\* ΒΑ, ΜΑ Θεολογίας (Τμήμα Θεολογίας Α.Π.Θ), προπτυχιακός φοιτητής (Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής Α.Π.Θ).

<sup>1</sup> Νικόλαος Ματσούκας, «Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*», *Καθ' Οδόν* 3 (1992), σ. 173-175, εδώ σ. 174.

<sup>2</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, 8 τόμ., Άγρα, Αθήνα 1990, εδώ τ. Α', σ. 10.

Ο Ανδρέας Εμπειρικός, συγγραφέας της *Υψικάμινου*, που έχει χαρακτηριστεί ως «το βιβλίο με το οποίο έκαμε ο υπερρεαλισμός την επίσημη και την υπεύθυνη εμφάνισή του στην Ελλάδα»,<sup>3</sup> ποιητής, φωτογράφος και ο πρώτος Έλληνας ψυχαναλυτής,<sup>4</sup> είναι μια από τις πιο σημαντικές μορφές της «γενιάς του '30». Το ιδιότυπο και τολμηρό του μυθιστόρημα, ο *Μέγας Ανατολικός* δημοσιεύτηκε αρχικά μετά τον θάνατό του σε 6 τόμους και υπήρξε σκανδαλώδες έργο εξαιτίας της τολμηρής του γλώσσας. Ξάφνιασε τα ελληνικά γράμματα με την πρωτοτυπία του και προκάλεσε αντιδράσεις με την ελευθεροστομία και το άκρως ερωτικό περιεχόμενο.

Ο Εμπειρικός ανήκει στους ανθρώπους, που χρησιμοποίησαν το μελάνι για να θέσουν νέα όρια και προοπτικές. Στα κείμενά του η ψυχολογία συναντά τον σοσιαλισμό και η ιστορία του ανθρώπου γίνεται μέρος μιας νέας «μεθιστορίας», που θέλει να δώσει ώθηση για την αλλαγή του κόσμου. Το μυθιστόρημα ως μέσο αποτελεί ένα λαμπρό πεδίο για το ξεδίπλωμα των ιδεών και της προβληματικής γύρω από τον έρωτα, τα όρια, την πολιτική και την ψυχολογία. Όπως σημειώνει ο Λίνος Πολίτης:

Οι νέοι λογοτέχνες της γενιάς του '30 έστρεψαν τη ματιά τους προς ευρύτερους ορίζοντες, ζήτησαν να ανιχνεύσουν ψυχολογικές καταστάσεις συνθετότερες, να αντιμετωπίσουν προβλήματα κοινωνικά και ανθρώπινα, προσπάθησαν ακόμη να ξεπεράσουν τα στενά ελληνικά όρια και να πορευτούν παράλληλα με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή πεζογραφία. Τέλος δοκίμασαν επίμονα, ξεπερνώντας τα όρια του διηγήματος και της νουβέλας, να εκφραστούν με το κατ' εξοχήν σύγχρονο μέσο, το μυθιστόρημα.<sup>5</sup>

Ο υπερρεαλιστικός τρόπος γραφής του Εμπειρικού δομεί έναν νέο κόσμο, πολιορκεί το ανεπίτρεπτο και περιγράφει τις ανθρώπινες σχέσεις χωρίς να φοβάται να πει τις σκοτεινές σκέψεις των ανθρώπων. Ο Οδυσσέας Ελύτης εύστοχα επισημαίνει ότι: «Δεν έχει κανείς πάρα να αντιπαραβάλλει τον Μέγα Ανατολικό με τις 120 μέρες των Σοδόμων για να αντιληφθεί πως είναι δυνατόν μια κόλαση ακατανόμαστη να μετατραπεί σ' έναν επί γης Παράδεισο».<sup>6</sup> Η σύγκριση του Εμπειρικού με τον

<sup>3</sup> Ανδρέας Καραντώνης, *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση*, Δίφρος, Αθήνα 1958, σ. 165.

<sup>4</sup> Βλ. Ιάκωβος Μ. Βούρτσης, *Βιβλιογραφία Ανδρέα Εμπειρικού (1935-1984)*, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, Αθήνα, 1984 και Νίκος Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, Άγρα, Αθήνα 2012.

<sup>5</sup> Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998, σ. 302.

<sup>6</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*, Ύψιλον, Αθήνα 1980, σ. 16.

μαρκήσιο ντε Σάντ φανερώνει τον τρόπο γραφής, το περιεχόμενο, αλλά και την αγωνία των δύο συγγραφέων, οι οποίοι αν και σε διαφορετικές εποχές, «κυνηγημένοι απ' όλα τα καθεστώτα, σαν τα αγρίμια του Κάφκα, που τα πισινά τους ποδάρια κολλάνε στον παλιό κόσμο ενώ τα μπροστινά τους λαχταρούν να πατήσουν στο έδαφος ενός νέου κόσμου»,<sup>7</sup> φτάνουν στο σημείο να μετατρέψουν το «τραύμα της ιστορίας» τους σε δημιουργία. Ο κόσμος και η ιστορία, γίνονται το πεδίο της καλλιτεχνικής έκφρασης, τα όρια μεταξύ ιερού και βέβηλου μοιάζουν δυσδιάκριτα και ο μύθος έρχεται μέσα από τον λόγο να προβληματίσει και να σοκάρει τον αναγνώστη. Ο ευαγγελισμός ενός νέου κόσμου δεν μπορεί πάρα να συγκινήσει και να προβληματίσει τους αποδέκτες. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ν. Ματσούκας βασικό στοιχείο ενός έργου τέχνης είναι: «πρώτιστος να δονεί και να συγκινεί τον αποδέκτη. Μετά ακολουθούν όλα τα άλλα: ιδέες, μηνύματα, οραματισμοί και τα παρόμοια».<sup>8</sup>

Θα πρέπει να λάβει κανείς υπόψιν ότι ο υπερρεαλισμός ως καλλιτεχνικό ρεύμα δημιουργεί μια σειρά από έννοιες, με τις οποίες επιδιώκει τον επαναπροσδιορισμό των όρων της λογοτεχνικής παραγωγής. Κατασκευάζει μια παράδοση, μια γραμμή αναφορών σε κείμενα και όρους, η οποία λειτουργεί ως πλαίσιο των επιδιώξεων του εκάστοτε συγγραφέα. Όπως έχει σημειωθεί:

Η έννοια που διαμορφώνει, και μέσω της οποίας επιχειρεί να προσδιορίσει τους όρους, βάσει των οποίων κατασκευάζεται η παράδοση, είναι αυτής της ανώτερης πραγματικότητας, της υπερ-πραγματικότητας (*surréalité*), η οποία συνδέεται με την παντοδυναμία του ονείρου (*toute-puissance de rêve*).<sup>9</sup>

Αυτή η παράδοση είναι που καθιστά τη γραφή του Ανδρέα Εμπειρικού πολλές φορές γνώριμη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, όπως διαβάζουμε στο κείμενο του Ν. Ματσούκα η γλώσσα στον *Μεγάλο Ανατολικό*, είναι σε ορισμένες περιπτώσεις εκκλησιαστική. «Φως», «Μέγα Φως το Άκτιστο», «μέθεξις», «φωτοχυσία», «αγαπισμός», είναι λίγες από τις λέξεις που επανέρχονται σε καίρια σημεία και εξάπτουν το ενδιαφέρον.

Η αιχμή του υπερρεαλισμού είναι η τεχνική της αυτόματης γραφής (*écriture automatique*). Αυτή «ενισχύεται από την ψυχαναλυτική θεωρία περί του ονείρου, διά

<sup>7</sup> Μιχαήλ Σάββας, *Πλούς και κατάπλους του «Μεγάλου Ανατολικού»*, Άγρα, Αθήνα 1995, σ. 22.

<sup>8</sup> Νίκος Α. Ματσούκας, *«Ανδρέας Εμπειρικός, Ο Μέγας Ανατολικός» Πολιτισμός αύρας λεπτής*, Το Παλίμψηστον, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 361.

<sup>9</sup> Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *«Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι»*. *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Άγρα, Αθήνα 2012, σ. 48-50.

της οποίας γίνεται δεκτή η διάκριση μεταξύ της συνείδησης ή του συνειδητού, αφενός, και ασυνειδήτου, αφετέρου, προκειμένου να δοθεί η πρωτοκαθεδρία στο ασυνείδητο».<sup>10</sup> Με βάση αυτό και την ανάγκη για ελευθερία έκφρασης κατά την άσκηση της αυτοματικής συγγραφικής πράξης καταργούνται οι κανόνες της ηθικής και αισθητικής. Η ελευθερία των ονείρων ξεπερνάει τον υπαρκτό κόσμο και οι λέξεις γίνονται το μέσο για την περιγραφή του εσωτερικού γίνεσθαι.<sup>11</sup> Πέρα από τις λίγες επισημάνσεις για το πλαίσιο της συγγραφής αξίζει να παραθέσουμε ότι «για τον Εμπειρικό τίποτα δεν είναι δόγμα, ούτε κι αυτός ο ίδιος ο υπερρεαλισμός. Όλα υπόκεινται στην τύρβη και το στρόβιλο της ζωής των πόλεων».<sup>12</sup>

Το μυθιστόρημά του, ο *Μέγας Ανατολικός*, είναι ένα ιδιόρρυθμο σύνολο περιγραφών και ιδεών στο οποίο συνυπάρχουν το ποιητικό και το κοινωνικό, ο στοχασμός για την ιστορία και τη σκέψη του ανθρώπου, αλλά και το μεσσιανικό όραμα για τη μέλλουσα ανθρωπότητα. Η νέα Εδέμ, που ευαγγελίζεται ο συγγραφέας, αποτελεί μια πολιτεία, που προοικονομείται πάνω στον πλου του *Μεγάλου Ανατολικού*. Το ερωτολογικό μέρος του βιβλίου, παρά τις άκρως τολμηρές περιγραφές του ερωτικού ενστίκτου, καταλήγει σε ένα είδος καθαρτικής άσκησης, και έτσι διαφοροποιείται ριζικά από το πνεύμα του μαρκήσιου ντε Σαντ, που αναφέραμε εισαγωγικά. Σκοπός είναι η πραγμάτωση μιας απόλυτης «ουτοπίας», στην οποία η οικουμένη θα χωρίζεται σε ζώνες εργασίας και ζώνες παραδείσου.<sup>13</sup> Οι πληθυσμοί θα εναλλάσσονται αμοιβαία, θα κυκλοφορούν χαρτονομίσματα, που θα αλλοιώνονται, ώστε να μην είναι δυνατή η αποταμίευσή τους και θα λειτουργούν ειδικά σχολεία, όπου τα παιδιά θα διδάσκονται τη σημασία του έρωτα.

<sup>10</sup> Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι», ό.π., σ. 50.

<sup>11</sup> Ο ίδιος ο συγγραφέας, στην περίφημη *Διάλεξη του 1935* θα αναφερθεί στη διαδικασία της γραφής και τη σημασία του ονείρου. Διαβάζουμε: «[...] Βάζοντας κατά μέρος τα εργαλεία και τις συνταγές των διαφόρων σχολών καθώς και τα παραδείγματα των μεγάλων ή μικρών ποιητών, ο Σουρρεαλιστής ποιητής αντί να περιγράψει ένα όνειρο όπως θα έκανε οποιοσδήποτε άλλος, το ζει από τη στιγμή που περιέλθει σ' αυτή την κατάσταση της αφάιρσης που δικαιούμαστε σήμερα να ονομάσουμε σουρρεαλιστική. Δηλαδή παραδέχεται πως είναι φορέας και σκηνή συνάμα του ποιήματος όπως και του ονείρου, και γράφοντας ή λέγοντας χωρίς να γράφει το ποίημά του, δεν μας περιγράφει τίποτε, μα μας το παρουσιάζει όπως υπάρχει μέσα στο γίνεσθαι του, όπως συμβαίνει όταν ονειρευόμαστε, ενώ ο μη σουρρεαλιστής ποιητής γράφοντας ένα ποίημα κάνει το πολύ-πολύ ό,τι κάνουμε εμείς όταν ξυπνήσουμε και θέλουμε να εκφράσουμε σε άλλους αυτό που είδαμε στον ύπνο μας». Ανδρέας Εμπειρικός, *Περί σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935*, επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αγρα, Αθήνα 2009, σ. 71-72.

<sup>12</sup> Νάνος Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, Ύψιλον, Αθήνα 1991, σ. 11.

<sup>13</sup> Βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Ανδρέας Εμπειρικός: Από την πρωτοπορία των ποιητών στην παράδοση των ειρώνων», Εφημ. Τα Νέα, 20.11.1999, στο: <https://www.tanea.gr/1999/11/20/greece/afierwma-o-ellinikos-20os-aiwnas-ta-proswpa-34/> [πρόσβ.: 15 Ιουν. 2022].

Το έργο αποτελεί το μεγαλύτερο ελληνικό μυθιστόρημα. Χωρίζεται σε πέντε μέρη που εκτείνονται σε 100 αριθμημένα κεφάλαια και περίπου 2.000 σελίδες. Το μυθιστόρημα τοποθετείται χρονικά στη Βικτοριανή εποχή και πραγματεύεται το παρθενικό ταξίδι του υπερωκεανίου «Μέγας Ανατολικός» από το λιμάνι του Λίβερπουλ στη Νέα Υόρκη, με απόπλου για τον Ατλαντικό ωκεανό στις 22 Μαΐου του 1867. Σύμφωνα με την περιγραφή του Εμπειρικού πρόκειται για το μεγαλύτερο πλοίο της υφηλίου.<sup>14</sup> Τα συμβάντα που περιγράφονται στο μυθιστόρημα, καλύπτουν χρονικά δέκα ημέρες, από το απόγευμα της 21<sup>ης</sup> Μαΐου του 1867 μέχρι το μεσημέρι της 1<sup>ης</sup> Ιουνίου. Η αφήγηση είναι γραμμική, χωρίς να λείπουν χρονικές παρεκβάσεις και οι ετεροχρονισμένες αφηγήσεις των χαρακτήρων. Αν και ο αφηγητής εμφανίζεται να διαδραματίζει έναν ρόλο στα δρώμενα, η αφήγηση πραγματοποιείται σε τρίτο πρόσωπο. Η γλώσσα είναι προσεγμένη καθαρεύουσα. Σε όλη την έκταση του έργου, επιχειρείται η λεπτομερής περιγραφή όλων των εξελίξεων. Τα τρία πρώτα μέρη του περιγράφουν αντίστοιχα τις τρεις πρώτες ημέρες του ταξιδιού του «Μεγάλου Ανατολικού». Στο τέταρτο μέρος παρουσιάζονται μία καταιγίδα διάρκειας δυο ημερών, που ξεσπά το βράδυ της τρίτης ημέρας, αλλά και οι εξελίξεις στο πλοίο κατά την έκτη και έβδομη ημέρα. Το πέμπτο μέρος του μυθιστορήματος εξιστορεί τα γεγονότα της δέκατης ημέρας, περιγράφοντας την άφιξη του Μεγάλου Ανατολικού στο λιμάνι της Νέας Υόρκης. Διαβάζουμε στην *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*, του Οδυσσέα Ελύτη, ότι το ταξίδι που περιγράφει ο Εμπειρικός στον *Μεγάλο Ανατολικό*, αποτελεί στην πραγματικότητα μία αφορμή «για να δημιουργήσει μία κινούμενη μονάδα-νησίδα όπου, χωρίς τους περιορισμούς της πιθανοφάνειας, θα συσσωρεύσει όλες τις παραλλαγές και τις εκφάνσεις της σαρκικής ομιλίας».<sup>15</sup>

Στο μυθιστόρημα αυτό μονάχα ο έρωτας είναι απόλυτος. Το ερωτικό ένστικτο «καθιερώνει την κοινωνία αγγελικών και αθώων πλασμάτων, χωρίς τις γνωστές σατανικές κακίες, ζηλοτυπίες και τα συμπαρομαρτούντα», σημειώνει ο Νίκος Ματσούκας.<sup>16</sup> Ο έρωτας και ο ήμερος γίνονται το κέντρο ως τα μόνα πράγματα τα οποία είναι βέβαια και οδηγούν, σύμφωνα με τον συγγραφέα, στην απελευθέρωση του ανθρώπινου πνεύματος. Στην περιγραφή της οικουμενικής πολιτείας καταργούνται οι εχθρότητες, η κακία και τα σύνορα στο όνομα της ελευθερίας. Οι θρησκείες εκλείπουν και μόνο λίγοι εξακολουθούν να είναι πιστοί θρησκείων. Ο

<sup>14</sup> Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, ό.π., τ. Α', σ. 10.

<sup>15</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*, Ύψιλον, Αθήνα 21980, σ. 66.

<sup>16</sup> Ματσούκας, «Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*», ό.π., σ. 175.

ρεαλισμός των περιγραφών μέσα από μια ψυχαναλυτική σκοπιά θέτει τη σεξουαλικότητα, το σώμα και τη συνείδηση στο προσκήνιο των εξελίξεων. Η επικρατούσα ηθική, που διαμορφώθηκε μέσα από τα χνάρια του ανθρώπου στην ιστορία, καταργείται και αντικαθίσταται από την ελεύθερη συμβίωση των ανθρώπων. Περιγράφεται ένας παράδεισος αθωότητας, αγαθότητας και ευδαιμονίας με κέντρο τον απόλυτο έρωτα, την συνουσία και την απόλαυση της ερωτικής πράξης. Ο γάμος καταργείται, η πορνεία καταδικάζεται, οι ερωτοπραξίες επιτρέπονται, κυριαρχούν οι ελεύθερες συμβιώσεις και το αρσενικό θεωρείται σε μερικές περιπτώσεις ισχυρότερο του θηλυκού.<sup>17</sup> Τα παραπάνω συνθέτουν μόνο λίγες από τις αρχές της «νέας Εδέμ» και όπως σχολιάζει ο Ν. Ματσούκας σε πολλές περιπτώσεις —τηρουμένων των αναλογιών— μας θυμίζουν G. Orwell και παραπέμπουν σε ολοκληρωτισμό.

Για τον συγγραφέα, ο ερωτικός επί γης παράδεισος έρχεται μέσα από την απελευθέρωση πνεύματος και σώματος από στεγανά και δεσμούς. Οι αναφορές του Εμπειρικού στο υπαρξιακό ερώτημα περί Θεού δείχνουν να συνδέουν τη θρησκεία με τη θεσμική της διάσταση. Από την άλλη, το μεσσιανικό ύφος της γραφής του διαλέγεται με το θείο και εντυπωσιάζει το γεγονός ότι εκφράζει «τόσο ριζοσπαστικά και νέα πράγματα»<sup>18</sup> μέσω της εκκλησιαστικής γλώσσας.

Μήπως οι απέραντοι κόσμοι που την αποτελούν ήσαν το έργο του Θεού, που η εκκλησία θέλει να μας επιβάλει, αλλ' ενός Θεού τελείως διαφορετικού... όπως είναι υπαρκτή μα αόρατος η ενέργεια, όπως είναι υπαρκτόν μα αόρατον το πνεύμα, όπως είναι υπαρκτόν αλλά μη ορατόν εις πολλούς το Μέγα Φώς το Άπιαστον, το εν μεγαλείω και δόξη καταυγάζον, το εις τους αιώνας των αιώνων ορατόν, μόνον εις όσους ευλογήθηκαν με την υψίστην Χάριν το φως αυτό να δουν; Μήπως μια παμμέγιστη, μια υπέρτατη δύναμις η ενέργεια λελογισμένη και πανάνασσα, και επι Γης και εν Υψίστοις; Αλήθεια, μήπως αυτά ήσαν ο Θεός και όχι εκείνος ο ηθικολόγος τύραννος και τιμωρός κριτής;<sup>19</sup>

Ο συγγραφέας επικρίνει και απορρίπτει τον ηθικολόγο Χριστιανισμό. Κατά τον Ματσούκα βρίσκεται αντιμέτωπος με την ηθικολογία και έναν Χριστιανισμό που δίδαξαν ανατολικοί και δυτικοί παιδαγωγοί, κοινωνιολόγοι και χριστιανοί

<sup>17</sup> Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, ό.π., τ. Ε', σ. 15.

<sup>18</sup> Ματσούκας, «Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*», ό.π., σ. 175.

<sup>19</sup> Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, ό.π., τ. Α', σ. 108.



ηθικολόγοι, δεν είναι γνώριμος με την οντολογία της Εκκλησίας και δεν ξέρει τίποτα «από ορθόδοξη πνευματικότητα που είναι πολέμιος της ηθικολογίας και χορηγός θεραπείας ή τουλάχιστο δάσκαλος της θεραπείας».<sup>20</sup> Χωρίς να το γνωρίζει φανερώνει μια θέση της ορθόδοξης πνευματικότητας, που δεν είναι άλλη από την χορήγηση και διδασχία της θεραπείας. «Οι Άγιοι και οι ποιητές ίσως...»,<sup>21</sup> μας δείχνουν πτυχές του χαρακτήρα του ανθρώπου, που υπόκεινται στη θεία παιδαγωγία, αλλά και στη δυσκολία διαίρεσης του κόσμου σε ιερό και βέβηλο. Είναι γεγονός ότι η ορθόδοξη πνευματικότητα θα συμφωνούσε με τον Εμπειρικό στην ανάγκη «απελευθέρωσης του ανθρώπου μέσα σε μια αντιμανιχαϊστική πάλη».<sup>22</sup> Ο μανιχαϊσμός ενοχοποιεί τη σάρκα και κατά συνέπεια τον υλικό κόσμο.<sup>23</sup> Σώμα και πνεύμα κομματιάζονται στο όνομα μιας ηθικής, που απέχει από τη διδασκαλία της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Η ερωτική επιθυμία, το βέβηλο και η αμαρτία αποτελούν μια όψη της τραγωδίας του ανθρώπου. Εν τούτοις, μέσα από τον λόγο του ευαγγελιστή Ματθαίου,<sup>24</sup> βλέπουμε ότι τα τραύματα του ανθρώπου και της οικουμένης χωράνε μέσα στη χώρα του αχωρήτου, την Εκκλησία.

Ο έρωτας «είναι πάντοτε μια δυναμική επιδίωξη, ποτέ μια οριστική κατάκτηση, πάντοτε “ατέλεστος τελειότης”»,<sup>25</sup> στην οποία ο άνθρωπος μέσα στον κτιστό κόσμο παλεύει να μετέχει. Ο Χριστιανισμός, αν και σε πολλές περιπτώσεις εκδηλώνει μια «φοβική εναντίωση στη σεξουαλικότητα»,<sup>26</sup> αλλά και στον έρωτα, βρίσκεται στο κέντρο αυτής της προβληματικής και της κοινωνίας. Ο Π. Θωμά σε άρθρο του για τον έρωτα συνοψίζει ότι «ο τρόπος της ερωτικής κοινωνίας ανθρώπου και Θεού, όπως τον φανερώνει η μυστική εμπειρία του Χριστιανισμού, αποτελεί δείκτη της πραγματικής ερωτικής κοινωνίας και μεταξύ των ανθρώπων».<sup>27</sup> Με αυτό ως βάση είναι αδύνατο να μην μετέχει στη θεραπεία του ίδιου του έρωτα. «Και ο ίδιος ο

<sup>20</sup> Ματσούκας, «Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*», ό.π., σ. 175.

<sup>21</sup> Thornton Wilder, *Η μικρή μας πόλη*, μτφρ.: Ηλίας Βολανάκης, Ίκαρος, Αθήνα 1957, σ. 83.

<sup>22</sup> Ματσούκας, «Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*», ό.π., σ. 175.

<sup>23</sup> Πρβλ. Χρυσόστομος Σταμούλης, «Ένα κορίτσι με μαγικό μπηκε στην Εκκλησία. Ένα ανέκδοτο ποίημα - αναστεναγμός υπαινικτικός- του Κυριάκου Χαραλαμπίδη και η ουσία της θεολογίας», *Πάροδος* 37 (2010) σ. 4426-2229, στο: <https://antidosis.wordpress.com/2012/11/03/%cf%87%cf%81%cf%85%cf%83%cf%8c%cf%83%cf%84%ce%bf%ce%bc%ce%bf%cf%82-%ce%b1-%cf%83%cf%84%ce%b1%ce%bc%ce%bf%cf%8d%ce%bb%ce%b7%cf%82-%ce%ad%ce%bd%ce%b1-%ce%ba%ce%bf%cf%81%ce%af%cf%84%cf%83%ce%b9-%ce%bc/> [πρόσβ.: 15 Ιουν. 2022].

<sup>24</sup> *Μτ.* 1:13: «οὐ γὰρ ἤλθον καλέσαι δικαίους, ἀλλὰ ἁμαρτωλοὺς εἰς μετάνοιαν».

<sup>25</sup> Χρῆστος Γιανναράς, *Ενάντια στη θρησκεία*, Ίκαρος, Αθήνα 2010, σ. 99.

<sup>26</sup> Ό.π., σ. 187.

<sup>27</sup> Παναγιώτης Θωμά, «*Έρωτας: Αποκάλυψη Ομορφιάς ή Αγαθό με Ημερομηνία Λήξης;*», *Intellectum* 5 (2008), σ. 97-106, εδώ σ. 103.

έρωτας πρέπει να θεραπευτεί»,<sup>28</sup> σχολιάζει ο θεολόγος της Θεσσαλονίκης και επεκτείνοντας τη σκέψη του πρέπει να τονίσουμε ότι είναι επιτακτική ανάγκη να αποβάλλουμε μανιχαϊστικές ιδέες, που διαχωρίζουν τον κόσμο και οδηγούνε στο ανέραστο. Διαβάζουμε σε κείμενο του Χρυσόστομου Σταμούλη πάνω στην ίδια προβληματική:

Ο έρωτας, δηλαδή, μαζί και το σεξ, δεν είναι απλά και μόνο μια λειτουργία των γεννητικών οργάνων ξεκομμένη από τη συνολική ύπαρξη του ανθρώπου, αλλά τουναντίον, πραγματικότητα που αφορά το σύνολο της ύπαρξης. «Ο τρόπος της ερωτικής κοινωνίας ανθρώπου και Θεού, όπως τον φανερώνει η μυστική εμπειρία του Χριστιανισμού, αποτελεί δείκτη της πραγματικής ερωτικής κοινωνίας και μεταξύ των ανθρώπων». Μια δυνατότητα και μια δύναμη που επιτρέπει την κατάφαση στο μυστήριο. Ένας τρόπος, όχι απλά έκφρασης, αλλά πρωτίστως ύπαρξης, που προϋποθέτει σχέση και αναφορά. Μια αλήθεια ουσιώδης, η δύναμη της οποίας επιτρέπει τη συμβολική της χρήση για να εκφραστούν στον ύψιστο βαθμό οι βαθύτερες και ως εκ τούτου δημιουργικότερες σχέσεις του κτιστού με το άκτιστο. «Μακάριος όστις τοιούτον προς Θεόν εκτήσατο έρωτα», σημειώνει ο άγιος Ιωάννης της Κλίμακος και συμπληρώνοντας αποκαλύπτει του λόγου το αληθές, «οἶον μανικὸς έραστὴς πρὸς τὴν έαυτοῦ έρωμένην κέκτῃται».<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Μαστούκας, «Ανδρέας Εμπειρικός. Ο Μέγας Ανατολικός», ό.π., σ. 175.

<sup>29</sup> Χρυσόστομος Α. Σταμούλης, Η συμπλοκή των σωμάτων και η ερωτική συγκρότηση του βίου. Ο έρωτας, η σεξουαλικότητα, η επιθυμία και οι ηδονές στη θεολογία της Ορθόδοξης Ανατολής, στο: <https://antidosis.wordpress.com/2022/02/14/%cf%87%cf%81%cf%85%cf%83%cf%8c%cf%83%cf%84%cf%bf%ce%bc%ce%bf%cf%82-%ce%b1-%cf%83%cf%84%ce%b1%ce%bc%ce%bf%cf%8d%ce%bb%ce%b7%cf%82-%ce%b7-%cf%83%cf%85%ce%bc%cf%80%ce%bb%ce%bf%ce%ba%ce%ae-%cf%84%cf%89/> [πρόσβ.: 25 Ιουν. 2022].

Βλ. Ιωάννης Σιναΐτης, *Κλίμαξ*, PG 88, 1156C. Πρβλ. Βασιλείου Αγκύρας, *Περί της εν παρθενία αληθούς αφορίας*, PG 30, 676AC: «τοῦτον δὲ τὸν τρόπον, ἐξ ἑνὸς δύο, καὶ ἐκ δύο πάλιν ἓν, τὸ τε ἄρρην καὶ τὸ θῆλυ σοφῶς ἀναδείξας. Καὶ οὐ τὴν πρὸς ἄλληλα συμπλοκὴν μόνον, διὰ τῶν προειρημένων τρόπων, ἠδεῖαν τοῖς σώμασιν αὐτῶν ἐργασάμενος, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸ ἐκ τῆς συμπλοκῆς ταῖς τοῦ ἔρωτος λαμπάσι δαδουχοῦμενον γένος, πολὺ τὸ φίλτρον ἐγκατασπείρας ἐνεργητικὸν μὲν τὸ ἄρρην, ὡς ἂν καὶ κατὰ τὴν δημιουργίαν πρωτεῦον παθητικὸν δὲ τὸ θῆλυ, ὡς ἂν τῆς τοῦ ἄρρηνος μοῖρας ἀποσπασθὲν, τὴν φύσιν ἐργάζεται. Καὶ ἵνα μὴ τῷ πρὸς τὴν τοῦ ὁμοίου γένους διαδοχῆν φίλτρον τὸ θῆλυ ἀγόμενον, ὡς ἂν παθητικόν, ἀβοήθητον καταλείπτοιο, ἠδονῆς ὅλον φάρμακον τῷ ἄρρηνι τὸ θῆλυ κατασκευάσας, βιαίως ὀλκαῖς, καὶ ἐπὶ τὴν καταβολὴν τῆς γονῆς, πρὸς αὐτὸ ἄγει τὸ ἄρρην ὀυχὶ πρὸς τὸ ἄρρην ἄγων τὸ θῆλυ, ἀλλὰ τῆ τοῦ θήλεος ἠδονῆ τὸ ἄρρην πρὸς αὐτὸ αἰχμάλωτον ἄγων. Ὡς γὰρ ἡ μαγνητὶς λίθος ἀρρήτον τινα δύναμιν κατὰ τοῦ σιδήρου ἐν τῇ φύσει λαβοῦσα, οὐκ αὐτὴ ἄγεται πρὸς τὸν σίδηρον, ἀλλὰ πόρρωθεν πρὸς ἑαυτὴν τὸν σίδηρον ἔλκει, οὕτω τὸ τοῦ θήλεος σῶμα, ἄφραστον κατὰ τοῦ ἄρρηνος τὴν δύναμιν εἰληφός, καὶ μὴ εἰδίας, ὡς ἂν εἴποι τις, τῆς ἐν αὐτῷ ψυχῆς, τὸ τοῦ ἄρρηνος σῶμα πρὸς τὴν μίξιν αὐτόματον ἔλκει. Οὕτω τῷ ἀσθενεστέρῳ ζῶνι τοῦ δημιουργοῦ βοηθῆσαι θελήσαντος, ἵνα τῇ ἐνούση αὐτῷ ἠδονῇ μαγναεῦον τὸ ἄρρην, οὐ διὰ τὴν παιδοποιῶν μόνον, ἀλλὰ καὶ δι' αὐτὸν τὸν τῆς μίξεως οἶστρον, ὑπερμαχοῦν αὐτῷ ἔχη τὸ ἄρρην. Ἄντι τούτου γοῦν, Καταλείπει ἄνθρωπος τὸν πατέρα αὐτοῦ καὶ τὴν μητέρα, οὐ τὸ θῆλυ, ἀλλ' ὁ ἄρρην, ὑπὸ τοῦ ἐγκειμένου οἶστρου πρὸς τὴν συνουσίαν τοῦ θήλεος ἐλάνυόμενος. Καὶ προσχολληθήσεται τῇ γυναικί, φησὶν, ὁ ἀνήρ, οὐχ ἡ γυνὴ τῷ ἀνδρὶ, καὶ

Η αισιόδοξη ουτοπία και ο απόλυτος έρωτας, που παρουσιάζεται στον *Μεγάλο Ανατολικό* μπορεί να ζητάει την απελευθέρωση του έρωτα από την υποκρισία, αλλά πρόκειται «για άκρως αισιόδοξη ουτοπία, καθαρά υπερρεαλιστική που αλίμονο αν διανοηθεί κανείς να την επιβάλει με ολοκληρωτικές μεθόδους».<sup>30</sup> Η απαλλαγή του ανθρώπου από την ενοχή της αμαρτίας, η ατομικότητα, η έλλειψη πνεύματος μαθητείας<sup>31</sup> και η καταδίκη της ηθικής είναι στοιχεία που προβληματίζουν και γεννούν ερωτήματα για το πώς μπορεί ο άνθρωπος να ζήσει χωρίς βεβαιότητες. Για τον Ν. Ματσούκα η «παναγαθοσύνη», κατά Ελύτη του Εμπειρικού είναι καλοδεχούμενη, αλλά αν από ουτοπία γίνει οργανωμένη κοινωνία τότε θυμίζει ολοκληρωτισμό. Με αφορμή την ουτοπία του *Μεγάλου Ανατολικού* ο θεολόγος στοχάζεται την απελευθέρωση της ζωής και του έρωτα από τον κλοιό της υποκρισίας, την καταδίκη της σεμνοτυφίας και την αναζήτηση της ελευθερίας όπως περιγράφεται στη *Γυφτοπούλα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη.<sup>32</sup>

Είναι γεγονός ότι ο υπερρεαλισμός, ως ρεύμα δέχτηκε σφοδρή κριτική, αλλά δεν έπαψε να εκπλήσσει και να προβληματίζει.<sup>33</sup> Η γραφή του Ν. Ματσούκα μας δείχνει

---

γενήσονται οί δύο εις σάρκα μίαν. Ταύτην δὲ τὴν δυναστείαν κατὰ τοῦ κρατοῦντος τῷ τοῦ θήλεος γένει ὁ Δημιουργὸς χαρίζομενος, καὶ αὐτὴν τὴν τοῦ σώματος πλάσιν τε καὶ ἰδέαν τοῦ θήλεος μαλακωτέραν εἰργάσατο, ἵνα καὶ ἄφῃ, καὶ βλέμματι, καὶ κινήματι, καὶ τῇ τῶν μελῶν συνόλως ἀδρότητι, καὶ ὄρῳ καὶ ὀρώμενον, μάλαγμα ἡδονῆς ἢ τῷ ἄρρени, κατὰ πᾶσαν αἰσθήσεως προσβολὴν πανταχόθεν προσπίπτον». Για τη συζήτηση περί έρωτα και σεξουαλικότητας πρβλ. Χρυσόστομος Σταμούλης (επιμ.), *Έρωτας και σεξουαλικότητα. Αφήγηση διεπιστημονική, από την αρχαιότητα στο σήμερα, από τους μικροοργανισμούς στον άνθρωπο*, Αρμός, Αθήνα 2014.

<sup>30</sup> Ματσούκας, *Πολιτισμός άύρας λεπτής*, ό.π., σ. 368.

<sup>31</sup> *Α' Κορινθ.* 4:14-15: «Οὐκ ἐντρέπων ὑμᾶς γράφω ταῦτα, ἀλλ' ὡς τέκνα μου ἀγαπητὰ νοουθετῶ. Ἐὰν γὰρ μυρίους παιδαγωγὸς ἔχητε ἐν χριστῷ, ἀλλ' οὐ πολλοὺς πατέρας· ἐν γὰρ χριστῷ Ἰησοῦ διὰ τοῦ εὐαγγελίου ἐγὼ ὑμᾶς ἐγέννησα».

<sup>32</sup> Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, κριτ. έκδ.: Ν. Δ. Τριανταφυλόπουλος, 5 τόμ., Δόμος, Αθήνα 1989, εδῶ τ. Α', σ. 650.

<sup>33</sup> Κατατοπιστικό δοκίμιο για την υποδοχή του υπερρεαλισμού από τα ελληνικά γράμματα είναι το *Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο* του Σ. Τριβιζά. Διαβάζουμε: «Η επίθεση που εξαπέλυσαν οι [φιλολογικοί και παραφιλολογικοί] κύκλοι [...] εναντίον των εκπροσώπων του κινήματος [του υπερρεαλισμού] υπήρξε πρωτοφανής και υπερέβη τα όρια μιας συνήθους φιλολογικής διαμάχης. Μετά από την έκδοση της Υψικαμίνου, και για το χρονικό διάστημα μιας πενταετίας, στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο της εποχής παρουσιάζεται μια σειρά κειμένων σχετικών κατά τον άλφα ή βήτα τρόπο με τον υπερρεαλισμό. Η κίνηση αυτή αναζωπυρώνεται, όπως είναι φυσικό, ύστερα από την εμφάνιση του Ελύτη και του Εγγονόπουλου και αναστέλλεται, χωρίς να διακοπεί, με την κήρυξη του Πολέμου. Τα κείμενα αυτά μπορούν να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες: εκείνα που απορρίπτουν τον υπερρεαλισμό επιχειρώντας μια θεωρητική προσέγγισή του· εκείνα που τον αντιμετωπίζουν εφεκτικά διατυπώνοντας επιφυλακτικές απόψεις· εκείνα, τέλος, που δεν ξεφεύγουν από τα όρια του λιβελλογραφήματος ή της παρωδίας, που είναι και τα περισσότερα. Χαρακτηριστικό όλων αυτών των κειμένων είναι η σύγχυση, η άγνοια και η καχυποψία. Την εποχή εκείνη όσοι δεν χρησιμοποιούν τους παραδοσιακούς εκφραστικούς τρόπους βαφτίζονται υπερρεαλιστές και αναθεματίζονται. Αφού μάλιστα λείπει ο αντίλογος, ο λόγος που επιχειρούν να αρθρώσουν τα κείμενα αυτά κατακυλάει σε απίστευτα χαμηλό επίπεδο, καθώς μεταχειρίζεται λοιδορίες, χλευασμούς, ύβρεις και χυδαιολογίες. Η λέξη «σουρρεαλισμός», που αρέσκονται να χρησιμοποιούν, γίνεται λέξη του συρμού και η λέξη σουρρεαλιστής περίπου συνώνυμη με ύβρι.

τη στάση μιας θεολογίας, που δεν φοβάται το ξένο, διαλέγεται και προβάλλει την οντολογία της. Ο Ματσούκας θεολογεί με «τρόπο ολιστικό», γι' αυτόν «τα πάντα και οι πάντες μπορούν να αποτελέσουν αφορμή θεολογίας».<sup>34</sup> Στο πλαίσιο του σώματος της εκκλησίας, το δύσκολο δεν είναι να συνομιλήσουμε με αυτό που περιγράφεται ως βέβηλο, αλλά να φτάσουμε στην παραδοχή, που με επίγνωση της βαρύτητας της διατύπωσης στην οποία οδηγείται ο Ν. Γ. Πεντζίκης: «Το σημαντικό είναι να κατανοήσουμε ότι άπασα η κτίση των φυσικώς ορατών προσβλέπει τον κεκοσμημένο νυμφώνα του Σωτήρος».<sup>35</sup> Η ελευθερία της Ορθόδοξης εκκλησίας φαίνεται μέσα από το αυτεξούσιο του ανθρώπου.<sup>36</sup> Αυτό του επιτρέπει να σχετιστεί με τον Θεό, να μετέχει στη ζωή, να σφάλλει και να μετανοήσει, να επιλέξει δηλαδή τι θα ποθεί.<sup>37</sup> Αυτό, αν και σκανδαλώδες για τον ηθικιστή νου, ανοίγει διάπλατα τα όρια της εκκλησιαστικής αυτοσυνειδησίας. Η γραφή του Ν. Ματσούκα έρχεται να μας δείξει τη δυναμική, που μπορεί να αποκτήσει ο θεολογικός λόγος. Ένας λόγος, που δεν βάζει όρια στο τι θα σχολιάσει και αναζητά τη μαρτυρία των ανθρώπων. Η απελευθέρωση του ανθρώπου μέσα στην αντιμανιχαϊστική πάλη είναι το σημείο που η ορθόδοξη πνευματικότητα και η γραφή του Α. Εμπειρικού συναντιούνται και αυτό είναι ένα συμπέρασμα, που αξίζει να υπογραμμιστεί.

Στο παρόν κείμενο δεν επιχειρήθηκε μια συνολική ερμηνευτική προσέγγιση και θεωρητική ανάλυση του έργου του Ανδρέα Εμπειρικού. Οι αναφορές του μυθιστορήματος σε μνημεία του πολιτισμού, αλλά και στον βιβλικό λόγο ξαφνιάζουν και ζητούν περαιτέρω προσοχή. Μέσα από μια σύντομη περιγραφή και συζήτησή του, σκοπός μας ήταν η παρουσίαση της στάσης της θεολογίας, που δεν φοβάται να αναμετρηθεί με την τέχνη. Η λογοτεχνία είναι ίσως η πιο αυθεντική έκφραση της ανθρώπινης ανησυχίας. Οι συγγραφείς μας βγάζουν από τον κόσμο του ορθολογισμού και της γνώσης, καθώς ανατρέπουν τις βεβαιότητές μας. Ένα βιβλίο

---

[...] Θα χρειαστεί να εμφανιστεί, μετά από τον πόλεμο, μια νέα ποιητική γενιά, η πρώτη μεταπολεμική, η οποία θα υιοθετήσει πολλά από τα διδάγματα του υπερρεαλισμού και θ' αποκαταστήσει σταδιακά το χαμένο του κύρος». Σωτήρης Τριβιζάς, *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 29-31.

<sup>34</sup> Χρυσόστομος Σταμούλης, *Κάλλος το Άγιον. Προλεγόμενα στη φιλόκαλη αισθητική της Ορθοδοξίας*, Ακρίτας, Αθήνα 2010, σ. 128.

<sup>35</sup> Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, *Σημειώσεις εκατό ημερών*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 73.

<sup>36</sup> Βλ. Ιωάννης Δαμασκηνός, *Έκδοσις Ακριβής της Ορθόδοξου Πίστεως*, PG 94, 924A: «Εποίησε δὲ αὐτὸν φύσιν ἀναμάρτητον καὶ θέλησιν αὐτεξούσιον».

<sup>37</sup> Ιωάννης Δαμασκηνός, *Κατὰ Μανιχαίων διάλογος*, PG 94, 1573: «Οἱ δὲ ἁμαρτωλοὶ ποθοῦντες τὴν ἁμαρτίαν καὶ μὴ ἔχοντας τὰς ὄλας τῆς ἁμαρτίας, ὡς ὑπὸ πυρός καὶ σκόλυκος κατεσθιόμενοι κολάζονται μηδεμίαν παρηγορίαν ἔχοντες. Τί γάρ ἐστι κόλασις εἰ μὴ τοῦ ποθομένου στέρησις;».

που γεννιέται μέσα από το όνειρα του συγγραφέα, δεν αποκαλύπτει ποτέ όλα του τα μυστικά και έχει να μας πει πάντα κάτι νέο. Μέσα από τη λογοτεχνία μαθαίνουμε για τις πιο κρυφές, σκοτεινές, αλλά και γεμάτες φως πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης. Αξίζει λοιπόν να αντιληφθούμε τη λογοτεχνία, αλλά και την καλλιτεχνική έκφραση ως ένα μεγάλο μάθημα ανθρωπογνωσίας. Πέρα από τον ηθικισμό και τη λογοκρισία, πέρα από τα όρια της τέχνης, όπως και να ορίζονται. Το μελάνι πάνω σε ένα χαρτί εννοείται ότι πάντα θα βρίσκεται υπό κρίση. Η διαδικασία υποδοχής και ερμηνείας είναι αυτή που θα καταστήσει γόνιμη την αναμέτρηση με το εκάστοτε κείμενο.

Η στάση του θεολογείν<sup>38</sup> οφείλει να διαλέγεται με την επιστημονική, φιλοσοφική και καλλιτεχνική γλώσσα της εποχής, βασιζόμενη όμως στην ειλικρίνεια και τον φωτισμό. Σε έναν κόσμο, που φλέγεται από τον ηθικισμό και την απομόνωση, η θεολογική σκέψη και η Εκκλησία έρχονται από την τολμηρή πλευρά της ιστορίας.<sup>39</sup> Καθίσταται έτσι επιτακτική ανάγκη, να αναζητήσουν διεξόδους για να οδηγηθεί ο άνθρωπος και η κτιστή οικουμένη προς το κάλλος. Η ομορφιά θα σώσει τον κόσμο<sup>40</sup> και η θεολογία έχει τα εργαλεία για να αναζητήσει τις φωτεινές πτυχές του ανθρώπου. Και ερχόμαστε ξανά στο ερώτημα για το αν πρέπει να βάλει κανείς όρια στο τι συζητά η θεολογία. Η απάντηση βρίσκεται στον δημιουργικό διάλογο, ο οποίος δεν φοβάται να σχολιάσει ακόμα και θέματα που σκανδαλίζουν και κατά συνέπεια μπορεί να μας δώσει νέες προοπτικές για την κατανόηση του ανθρώπου. Κλείνοντας, παραθέτουμε ένα απόσπασμα από την *Υψικάμινο* του Α. Εμπειρικού, το οποίο αναφέρεται στην αγάπη ως διαχρονική αξία της ανθρώπινης ύπαρξης και ύψιστο προορισμό της ζωής, φανερώνοντας την ευαισθησία του, σύμφωνα με κάποιους, βέβηλου ποιητή, ο οποίος αναζητούσε την ουτοπία.

Σκοπός της ζωής μας δεν είναι η χαμέρπεια  
Υπάρχουν απειράκις ωραιότερα πράγματα  
και απ' αυτή την αγαλματώδη παρουσία του περασμένου έπους  
Σκοπός της ζωής μας είναι η αγάπη  
Σκοπός της ζωής μας είναι η ατελεύτητη μάζα μας  
Σκοπός της ζωής μας είναι η λυσιτελής παραδοχή της ζωής μας

<sup>38</sup> Νίκος Ματσούκας, *Το πρόβλημα του κακού*, Φ.Θ.Β. 5, Π. Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 21992, σ. 312.

<sup>39</sup> Χρυσόστομος Σταμούλης, *Φάγαμε Ήττα*, Αρμός, Αθήνα 2021, σ. 18.

<sup>40</sup> Φιοντόρ Ντοστογιέφσκυ, *Ο Ηλίθιος*, 2 τόμ., Γκοβόστης, Αθήνα 2004, εδώ τ. Β', σ. 94.

Της κάθε μας ευχής εν παντί τόπω εις πάσαν στιγμήν εις κάθε ένθερμον αναμόγλευση των υπαρχόντων Σκοπός της ζωής μας είναι το σεσημασμένο δέρας της υπάρξεώς μας.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, *Υψικάμινος*, Άγρα, Αθήνα, 1995, σ. 50.

Γεώργιος Ορφανίδης\*

Στη μνήμη της πεφλημένης μας δασκάλας

Μαρίνας Λαμπράκη-Πλάκα

ΣΥΜΒΟΛΑ ΚΑΙ ΟΡΙΑ ΕΠΙ ΤΟΥ ΜΕΤΑ-ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ.  
ΣΥΖΗΤΩΝΤΑΣ ΓΙΑ ΔΥΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΣΤΟΝ ΑΞΟΝΑ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ-ΛΕΥΚΩΣΙΑ-ΤΟΥ 2022

*Abstract:* From the Renaissance to this day, the era of post-Postmodernism, a multitude of questions about all kinds of limitations (e.g., cultural/religious) on Art dominates the thought of artists, critics, and certainly the general public. The conclusion may differ each time and the reasons for this clearly vary, especially when it comes to Art with obvious or hidden (semiotic) messages of religious-philosophical content. After all, concepts such as those of cultural and religious identity, collective memory, consolidated aesthetic performance, the social "I", etc. are constantly informed and inspired by various artistic developments while they themselves nurture and inspire them. Following the cultural axis Thessaloniki-Athens-Nicosia, i.e. from the 4<sup>th</sup> Triennale of Thessaloniki 2022 – International Art Exhibition, organized by the Gallery of Colors to the contribution of the multi-artist Stavros X. Petros to the Juxtapose Dance Festival 2022 in Nicosia, we seek to thoroughly explore some of the most indiscernible boundaries, which are (re)created by “post-religious” concepts, such as purification (katharsis), blasphemy, the feeling of “we are children of an inferior god(?)”.

*Keywords:* Post-Postmodernism; Art; Thessaloniki; Nicosia; Limitations.

---

\* BA, MA Αρχαιολογίας & Ιστορίας της Τέχνης (ΑΠΘ), BA Ιταλικής Φιλολογίας (ΑΠΘ), MA Πολιτισμικής Διαχείρισης & Επικοινωνίας (ΑΠΘ), Υποψήφιος Διδάκτωρ του ΑΠΘ – σε συνεργασία (συνεπίβλεψη) με το Πανεπιστήμιο της Τουλούζης II. Έχει εργαστεί στο ΥΠΠΟΑ και σε ένα πλήθος πολιτισμικών φορέων δημόσιου ή ιδιωτικού χαρακτήρα.

*Εισαγωγικό σημείωμα*

Η Ιστορία και η Θεωρία-Κριτική της Τέχνης, ομολογουμένως ως επιστημονικοί κλάδοι χαρακτηρίζονται από συμβάσεις, καθώς περιγραφές, αναλύσεις πολλάκις αποκτούν μόνο τυπική υπόσταση, με απώτερο σκοπό βέβαια, αφενός, τη συνεννόηση μεταξύ των ειδικών, και αφετέρου, την επικοινωνία του εκάστοτε μηνύματος στο ευρύ κοινό. Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση της μετάβασης από την Παράδοση στο Μοντέρνο, από το Μοντέρνο στο Μετα-Μοντέρνο, και εντέλει από το Μετα-Μοντέρνο στο Μετά-Μεταμοντέρνο. Μάλιστα, στον ρου αυτής της εξέλιξης διαμορφώνεται μια σειρά πολυεπίπεδων εννοιών και σημείων, με άμεσο ή έμμεσο θρησκευτικό περιεχόμενο. Η ερμηνεία αυτών λαμβάνει χώρα σε ένα πεδίο συνεχούς διαμάχης περί αμφισβήτησης του παραδοσιακού, πρωτοκαθεδρίας του νεωτερικού, και υπό προϋποθέσεις συμπόρευσης αυτών· με φόντο την παρουσίαση ποικίλων καλλιτεχνικών δρώμενων. Με άλλα λόγια, ένα φάσμα ιδεολογικών αφηγημάτων, συμβόλων και μετα-συμβόλων φύσει ή/και θέσει μεταφυσικό<sup>1</sup> διευρύνεται και άλλοτε συρρικνώνεται, ακολουθώντας το εναλλασσόμενο σχήμα ενός εν χρήσει-ακορντεόν, χωρίς πάντοτε τα όρια αποκωδικοποίησης να είναι ορατά (για ορισμένους και μη απαραίτητα) στον πολιτισμικό, εν προκειμένω και θρησκευτικό, χάρτη του σήμερα.

*Μετάβαση ή συνύπαρξη ή «αυθαίρετος» επαναπροσδιορισμός;*

Μολονότι οι απαρχές του Μετα-Μοντερνισμού εντοπίζονται περί τη δεκαετία του 1960, ως ψήγματα επαναφοράς της αξίας του «ωφέλιμου», του εθνο-ιστορικού στοιχείου συμπλήρωσης των εκσυγχρονισμένων συλλογικών ταυτοτήτων,<sup>2</sup> το εν

<sup>1</sup> Στην παρούσα μελέτη ως (θρησκευτικά) μετα-σύμβολα περιγράφουμε εννοιολογικά στοιχεία που αποκτούν θεολογικό ενδιαφέρον σε ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνευτικής προσέγγισης, όπως τα ερωτήματα-κοινωνικοπολιτισμικά ζητήματα: «είμαστε ορισμένοι παιδιά ενός κατώτερου θεού;», «ενέχει η κάθαρση εκδικητικό χαρακτήρα;», «είναι το γυμνό στην τέχνη προϊόν αμαρτίας;», «είναι κάποτε η τέχνη βλάσφημη ή απλώς ανήθικη εντός ενός πλήθους αναχρονιστικών στερεοτύπων;», «οι καλές πράξεις εγγυώνται την παραδείσια ζωή πάντοτε», κ.ά. Για μια καλύτερη κατανόηση αυτών ή/και άλλων παρόμοιων ερωτημάτων, βλ. Χρυσόστομος Σταμούλης, *Φάγαμε ήττα. Κείμενα για τον αυτοεγκλωβισμό της Ορθοδοξίας*, Εκδόσεις Αρμός, Θεσσαλονίκη 2021· Ξένια Χρυσοχόου, *Πολυπολιτισμική πραγματικότητα. Οι κοινωνιολογικοί προσδιορισμοί της πολιτισμικής πολλαπλότητας*, Πεδίο, Αθήνα 2011· Αντώνης Παπαρίζος (επιμ.), *Βλασφημία και Τέχνη. Πολιτική και Ηθική*, Παπαζήσης, Αθήνα 2022.

<sup>2</sup> Πιο αναλυτικά, βλ. νεότερη σχετική βιβλιογραφία, π.χ. Fredric Jameson, *The Ancients and the Postmoderns*. Verso, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2017.



λόγω ρεύμα αποκτάει μείζονα σημασία περί το 1980,<sup>3</sup> τότε δηλαδή που αρχίζει να παγιώνεται το νόημα των βασικών αρχών του, καθώς και να ξετυλίγεται ο μίτος της διαμάχης γύρω από το περιεχόμενό του. Ειδικότερα, το κατά πόσον ο Μετα-Μοντερνισμός αναδύθηκε ως μια (φυσική) συνέχεια-εξέλιξη του Μοντερνισμού, ή εν αντιθέσει ήρθε σε μετωπιαία αντιπαράθεση με αυτόν, αδιαμφισβήτητα απασχόλησε αρκετά (και απασχολεί ίσως ακόμη πιο έντονα σήμερα) καλλιτέχνες, θεωρητικούς και πολιτισμικούς φορείς. Επί παραδείγματι, ο Jurgen Habermas θεωρούσε ότι ο Μετα-Μοντερνισμός, λειτουργώντας ως όχημα «νεο-συντηρητικών» απόψεων (λ.χ. ιδέες των Derrida, Lyotard, Foucault), έφθανε εντέλει στην υπονόμευση της νεωτερικότητας και την αποκήρυξη των ιδεών του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, ήτοι της εναργούς λογικής και μιας προόδου, απαγκιστρωμένης ασφαλώς από κάθε κατάλοιπο του πρότερου μεσαιωνικού συστήματος ηθών και εθίμων.<sup>4</sup>

Ο χώρος της Λογοτεχνίας, μάλιστα, αποτελεί το πρώτο πεδίο σύγκρουσης αυτών των δύο ρευμάτων, γεγονός που φαίνεται μεταξύ άλλων από τη διαφωνία ως προς την κατηγοριοποίηση πολλών έργων από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και έπειτα. Μυθιστορήματα, όπως το *Pale Fire* (1962) του Vladimir Nabokov, ή το *The Crying of Lot 49* (1966) του Thomas Pynchon έχουν επαναχαρακτηρισθεί ουκ ολίγες φορές, δεδομένης της διαφορετικής ερμηνευτικής τους πρόσληψης από την πλευρά των κριτικών.<sup>5</sup> Βέβαια, αυτή η δυσκολία δύναται να εκληφθεί κατά την άποψή μας, ως σημαντική ένδειξη των άρρηκτων και μη απόλυτα μαρκαρισμένων σχέσεων που αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια, όχι μιας λεγόμενης διαδοχής, αλλά συνύφανσης, μεταξύ των ρευμάτων. Προς επίρρωση, σημειώνουμε ότι ο Brian McHale αναφέρει: «η διαλεκτική της διάρρηξης και της συνέχειας είναι εγγεγραμμένη εντός του ίδιου του όρου: μεταμοντερνισμός, ως ρήξη από τον μοντερνισμό της προηγούμενης περιόδου, αλλά και μεταμοντερνισμός, ο οποίος αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τη συνέχεια του μοντερνισμού».<sup>6</sup>

Εγγύτερα σε αυτό το εννοιολογικό πλαίσιο φαίνεται να είναι η άποψη του Ihab Habib Hassan, ο οποίος θεωρεί ότι η σχέση των δύο κινημάτων διέπεται από διαρκώς

<sup>3</sup> Peter Barry, *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. Manchester University Press, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη 1995, σ. 112.

<sup>4</sup> Jurgen Habermas, «Modernity versus Postmodernity», στο: J. Natoli και L. Hutcheon (επιμ.), *A Postmodern Reader*, State University of New York Press, Albany, NY, USA 1993, σ. 91-104.

<sup>5</sup> Barry, *Beginning theory*, ό.π., σ. 109 (περί διάθεσης κριτικών κατά την προσπάθεια διάκρισης των χαρακτηριστικών-διαφορών μεταξύ μοντέρνου και μετα-μοντέρνου).

<sup>6</sup> Brian McHale, *Postmodernist fiction*. Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2012, σ. 5.

μεταβαλλόμενους και κάθε φορά πολιτισμικά προσαρμοσμένους δείκτες του σχήματος «συνέχεια-ασυνέχεια», ήτοι ενός μοτίβου «επιμέρους αλληλοσυμπλήρωσης» ή/και εργαλείου έκφρασης ενός «πολιτισμικού υβριδισμού».<sup>7</sup> Παρομοίως, η Linda Hutcheon παρατηρεί ότι ουσιαστικά δε γίνεται λόγος ούτε για μία ολοκληρωτική σύγκρουση, λόγω επαναφοράς μιας «λησμονημένης» παραδοσιακής ταυτότητας, ούτε για μία απλουστευμένη σχέση συνέχειας με διακριτά στοιχεία, η οποία και φέρει τις αρχές της στο επικοινωνιακό μοτίβο της «ψευδο-διάκρισης» εκ μέρους ορισμένων από τον χώρο της Τέχνης, καθώς όπως υπογραμμίζει η ίδια: «πρόκειται για δύο κινήματα που είναι ταυτόχρονα και τα δύο και τίποτα από τα δύο».<sup>8</sup>

Αυτό το μοτίβο της αλληλοσυμπληρούμενης και αλληλοαναιρούμενης υπόστασης συνεπικουρεί προς την αποφυγή «απλοποιήσεων και γενικεύσεων των δύο εννοιών, δίχως όμως να την εξαλείφει, όπως τελικά συμβαίνει στο πλαίσιο ερμηνείας της Hutcheon». Πιο αναλυτικά, η ερευνήτρια, αφενός, ενστερνίζεται το σχήμα της «σύγκρουσης-συνέχειας», αφετέρου, αφουγκράζεται μια καθόλου πολυφωνική οπτική του Μοντέρνου, το οποίο περικλείει ένα πράγματι ανομοιογενές σύνολο καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων· τούτο, όμως, αποτελεί ένα προς διερεύνηση σημείο-ζήτημα. Τούτέστιν, τείνουμε περισσότερο να θεωρήσουμε ότι ο Μοντερνισμός (όπως και ο Μετα-Μοντερνισμός εν συνέχεια), θα ήταν δόκιμο να περιγράφεται ως ένα μη ενιαίο κίνημα, ως ένα σύνολο πολλαπλών «μοντερνιστικών στοιχείων», ορισμένες φορές εκ διαμέτρου αντίθετων, ειδικά όταν οι ιδέες του εφαρμόζονται στην (ανα)δόμηση του πολιτικού γίνεσθαι.<sup>9</sup>

Παράλληλα, ο Michael Bell υποστηρίζει ότι η σχέση Μοντερνισμού – Μετα-Μοντερνισμού είναι μια σχέση μετάβασης, η οποία θέτει επί τάπητος τις ίδιες οντολογικές αναζητήσεις, τους ίδιους κοινωνικούς προβληματισμούς, αλλά η

<sup>7</sup> Ihab Habib Hassan, «Representing the Postmodern», στο: Natoli και Hutcheon (επιμ.), *A Postmodern Reader*, ό.π., σ. 273-286, εδώ σ. 276-279. Ειδικά για το ζήτημα του «πολιτισμικού υβριδισμού», βλ. την παλαιότερη θεωρία του Burke, η οποία αποτέλεσε κατά τη δεκαετία του 1980-1990 θεμέλιο για την κοινωνιολογική και ανθρωπολογική ερμηνεία των τότε κυρίαρχων πολιτισμικών ρευμάτων, π.χ. Peter Burke, *Πολιτισμικός υβριδισμός*, μτφρ.: Ε. Σταματοπούλου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2010.

<sup>8</sup> Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1988, σ. 18.

<sup>9</sup> Sara Blair, «Modernism and the politics of culture», στο: M. Levenson (επιμ.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2011, σ. 157-173, εδώ σ. 157-158· John Albert Walker, *Η τέχνη στην εποχή των μέσων μαζικής επικοινωνίας*, μτφρ.: Χ. Παπαβασιλείου και Π. Φυλακτάκη, επιμ. Α. Μπαλτζής, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 224-233.

ερμηνεία αυτών γίνεται από άλλη οπτική γωνία δεδομένων των νέων κοινωνικών και πολιτισμικών αξιών και καταστάσεων· τα δύο θεωρητικά συστήματα μιλούν για ουσιαστική ανατροπή του προϋπάρχοντος καθεστώτος, δεν φοβούνται το καινοτόμο, θεωρούν τις σύγχρονες κοινωνίες «ημιτελείς», και πάνω από όλα δεν υπερταυτίζονται με καμία ιδέα, δηλαδή δεν προσκολλώνται μετά εμμονής επάνω σε ένα φάσμα αυστηρά οριοθετημένων πιστεύω, ακόμα και στην περίπτωση του Μετα-Μοντερνισμού, ο οποίος θεωρεί ότι η επιστροφή στην παράδοση μέσω της Τέχνης, γενικά, εξασφαλίζει τη διαρκή ανάκληση της συλλογικής (εθνο-πολιτισμικής) μνήμης, κυρίως σε ιστορικές φάσεις μεταιχμιακού επιπέδου,<sup>10</sup> όπως στην καμπή της δεκαετίας του 1990 (με την πτώση των σοβιετικών κοινωνιών). Για τον Michael Bell, οι Marx, Freud και Nietzsche κόβουν τον ομφάλιο λώρο με το πολιτισμικά παραδεδομένο, ασκούν κριτική στην κυκλική εξελικτική πορεία του μοντέρνου, διότι το επιβαλλόμενο νεωτερίζει μάλλον δεν είναι τελικά σε θέση να προσφέρει στέρεη λύση σε ένα πλήθος ακανθωδών κοινωνικών θεμάτων· εγκαινιάζουν, καταληκτικά, μια κοινή —για το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο— αφετηρία. Ο Μετα-Μοντερνισμός, λοιπόν, κατά μία έννοια διατηρεί την «ερμηνευτική της υποψίας» επί των τεκταινόμενων της προηγούμενης περιόδου, υποσχόμενος μια περισσότερο «ανθρωπο-εθνο-οπορτουνιστική» εξέλιξη.<sup>11</sup>

Με τον Michael Bell φαίνεται, από μια πρώτη ανάγνωση, να συμφωνεί και ο Peter Zima, ο οποίος θεωρεί ότι ο Μετα-Μοντερνισμός αναπτύσσεται υπό τη λογική της στοχευμένης κριτικής και επιλεκτικής αναίρεσης, στον δρόμο αναδόμησης του νεωτεριστικού. Στον Μετα-Μοντερνισμό τίθενται υπό αμφισβήτηση ακόμα και φαινομενικά παγιωμένες έννοιες, όταν αυτές, λόγω της συντηρητικής φύσης που εξακολουθούν να παρουσιάζουν, δεν ικανοποιούν το κοινό όφελος, όπως η αλήθεια, η υποκειμενικότητα και η ουτοπία.<sup>12</sup> Εναλλακτικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι εκφραστές της μετα-μοντερνικής πραγματικότητας αποκηρύσσουν την αναγκαιότητα του αλλοιωμένου και μεσαιωνικο-προσανατολισμένου παραδοσιακού, φυσούν το κέρασ ενός προ των πυλών πολιτισμικού πολέμου, όπου καλλιεργείται για λόγους

<sup>10</sup> Για τον Μετα-Μοντερνισμό ως περίοδο πολιτισμικού μεταιχμίου λαμβάνεται οποιαδήποτε ιστορική φάση ανάδυσης ενός ευρύτερου εκσυγχρονισμού στις ανθρώπινες κοινωνίες.

<sup>11</sup> Michael Bell, «The Metaphysics of Modernism», στο: M. Levenson (επιμ.), *The Cambridge Companion to Modernism*, ό.π., σ. 9-32, εδώ σ. 9-11.

<sup>12</sup> Peter Zima, *Der europäische Künstlerroman: Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Francke, Tübingen και Basel 2008, σ. 12· Peter Zima, *Modern / Postmodern: Society, Philosophy, Literature*, Continuum, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2010, σ. 10.

επίτευξης κοινωνικής αρμονίας και ευμάρειας μόνον ό,τι συγκυριακό μοιάζει με σταθερό.<sup>13</sup>

Μάλιστα, ο Χρυσόστομος Σταμούλης, έχοντας ως φόντο αλληλεπιδράσεων το ιστορικά ισχυρό περιβάλλον καλλιέργειας ιδεών και πολιτισμικών αναμορφώσεων της Ορθόδοξης Εκκλησίας, τονίζει την αξία της μετα-μεταμοντέρνας κριτικής. Ειδικότερά, από τη μια πλευρά, επαληθεύει την ανάγκη για επαναπροσδιορισμό του κοινωνικά τρεφόμενου υπό τη σκιά του παλαιού —επομένως και αποτυχημένου— μοντέρνου. Από την άλλη πλευρά, επιμένει στο καταστροφικό αποτέλεσμα μιας μη ορθής υιοθέτησης του ηθικοπλαστικά προσδιορισμένου παραδοσιακού, του επαναστατικά άχρονου και άτοπου «επιστροφή στις ρίζες», το οποίο, προφανώς, δεν δύναται να παρουσιάζεται ως εγγυητής στην αναμόρφωση της πολιτισμικής ταυτότητας ενός συνόλου.<sup>14</sup>

Όμως, στο πέρασμα προς τη δεκαετία του 1990, τότε που αρχίζει να παρατηρείται μια γενικευμένη —και σχεδόν παγκόσμια— αλλαγή στον ρόλο-μέλλον των μόνιμων και περιοδικών μουσειακών εκθέσεων λόγω της υιοθέτησης προτύπων και σημείων με ένα αισθητά (επαν)ανακατευθυνόμενο εθνογραφικό και δια-πολιτισμικό περιεχόμενο,<sup>15</sup> ο Tom Turner δημοσιεύει υπέρ ενός (επαν)σχεδιασμού, ο οποίος δεν θα αποτελεί πλέον χωνευτήρι πειραματισμού μίας χωρίς λογική εφαρμογής του παραδοσιακού στοιχείου στην αρχιτεκτονική-πολεοδομία και τις πλαστικές τέχνες. Η υπερβολική εξύμνηση του ένδοξου παρελθόντος φέρει αντίθετα αποτελέσματα, καθώς μακροπρόθεσμα αποδεικνύεται ότι δεν ικανοποιεί επαρκώς καμία ανάγκη περί του «γνωρίζω (ακριβώς) ποιος είμαι», «συμβιώνω / συμφιλιώνομαι με τους άλλους», «αποδέχομαι το διαφορετικό». Συνεπώς, κατά τον ίδιον η κοινωνία οφείλει να βρει τη χρυσή τομή μεταξύ των τριών: «παράδοση-μοντέρνο-μεταμοντέρνο». Το συγκεκριμένο, λοιπόν, μετουσιώνεται σε κίνημα, και διαμορφώνεται ως «συνέχεια» του μετα-μοντέρνου. Ο Μετα-Μεταμοντερνισμός, λαμβάνοντας υπόψιν του τις νέες

<sup>13</sup> Barry, *Beginning theory*, ό.π., σ. 113.

<sup>14</sup> Βλ. Σταμούλης, *Φάγαμε ήττα*, ό.π., σ. 17-29 (όπου και ανθρωπολογική ανάλυση της συγκυριακής και ιδιοτελώς ωφεμελιστικής εξέλιξης ενός πολιτισμικού θεσμού υπό το πρίσμα της θεωρίας «εκ της τολμηρής πλευράς της ιστορίας ερχόμενοι»).

<sup>15</sup> Claire Bishop, *Radical Museology or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, Λονδίνο 2013, σ. 18-19. Ενδιαφέρονσα είναι και η άποψη της Μαρίας Δρακάκη για την ερμηνευτική σημασία των οικείων πολιτισμικών ρευμάτων αναφορικά με την αξιοποίηση μουσειογραφικού υλικού στην Εκπαίδευση, βλ. Maria Drakaki, *The museums of education as fields of cultural management: Comparative analysis in the Greek area*, LAP LAMBERT Academic Publishing, Chisinau 2014.

κοινωνικο-πολιτισμικές ανάγκες, αναδύεται πρώτα μέσα από τους κόλπους των τεχνών που σχετίζονται με την οργάνωση του χώρου, με «καθημερινές» πτυχές του δημόσιου και ιδιωτικού ανθρώπινου βίου.<sup>16</sup>

Οι Mikhail Epstein, Alexander Genis, και Slobodanka Vladiv-Glover, λίγο αργότερα, ενισχύοντας τη θέση του Turner περί διαπολιτισμικής ανάπτυξης των σύγχρονων διεθνών εμπορικών και καλλιτεχνικών κέντρων (λ.χ. τάσεις και πρότυπα σε: Παρίσι, Λονδίνο, Μιλάνο, Νέα Υόρκη), προτείνουν έναν εναλλακτικό όρο για τον Μετα-Μεταμοντερνισμό, εκείνον του «Τρανσ-Μεταμοντερνισμού». Ως εκ τούτου, οφείλουμε να μιλάμε για αναζήτηση-αμφισβήτηση-(επανα)προσέγγιση κοινωνικών εννοιών που συσπειρώνονται περίξ καταστάσεων διαπολιτισμικού, ή ακόμα και επιπολιτισμικού<sup>17</sup> συνθέτειν, με άλλα λόγια για όρους όπως «τρανσ-υποκειμενικότητα», και «τρανσ-ουτοπισμός».<sup>18</sup> Τέλος, την ίδια άποψη εκφράζει και ο Χρήστος Τσιρώνης στη θεωρία του περί «πολυπολιτισμικού μετασχηματισμού των κοινωνιών της δεύτερης (σ.σ. μετα-μεταμοντέρνας) νεωτερικότητας».<sup>19</sup>

*Σκέψεις και προβληματισμοί ως συμβολή επί του Μετα-Μεταμοντερνισμού (I): Η Triennale της Πινακοθήκης των Χρωμάτων στη Θεσσαλονίκη*<sup>20</sup>

Ο θεσμός της Triennale στη Θεσσαλονίκη, όπως διοργανώνεται από την επονομαζόμενη «Πινακοθήκη των Χρωμάτων», προέκυψε στην πραγματικότητα ως μετεξέλιξη των διεθνών πολιτισμικών δράσεων που έλαβαν χώρα στην πόλη της Θεσσαλονίκης, το 2012, στο ζενίθ της ελληνικής οικονομικής και πολιτικής κρίσης. Τότε η Πινακοθήκη απευθυνόμενη σε μια σειρά καλλιτεχνών, πολλές φορές διακεκριμένους σε Ελλάδα και εξωτερικό έως άλλους που βρίσκονταν στα πρώτα στάδια της καλλιτεχνικής τους πορείας, έθιξε το μείζον ζήτημα της οικονομικής και

<sup>16</sup> Tom Turner, *City as Landscape: A Post Post-modern View of Design and Planning*, Taylor και Francis, Λονδίνο 1995, σ. 9-10.

<sup>17</sup> Oscar Handlin, *The uprooted*, Little Brown, Βοστώνη 21990.

<sup>18</sup> Mikhail Epstein, Alexander Genis, και Slobodanka Vladiv-Glover, *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Berghahn Books, Νέα Υόρκη 1999, σ. 457-460.

<sup>19</sup> Χρήστος Τσιρώνης, «Η βλασφημία ως κοινωνική, πολιτική και θρησκευτική πρόκληση», στο: Παπαρίζος (επιμ.), *Βλασφημία και Τέχνη*, ό.π., σ. 107-121, εδώ σ. 107-109.

<sup>20</sup> Τμήμα του παρόντος υποκεφαλαίου προέρχεται από συνεντεύξεις που παραχώρησε ο γράφων στον ελληνικό Τύπο: Συντακτική Ομάδα, «4<sup>η</sup> Triennale της Θεσσαλονίκης, υπό τη διοργάνωση της Πινακοθήκης των Χρωμάτων. Σκέψεις του Ιστορικού Τέχνης Γιώργου Ορφανίδη για την 4<sup>η</sup> Triennale της Θεσσαλονίκης», *artnviews.gr* [πρόσβ.: 6 Μαΐου 2022]. Βάσω Κανιώτη, «Ο Γεώργιος Ορφανίδης μιλάει αποκλειστικά στο ArtandYou.gr», *artandyou.gr* [πρόσβ.: 29 Απρ. 2022].

ηθικής κρίσης του σύγχρονου κοσμοειδώλου, ασκώντας έντονη κριτική ακόμα και σε εκείνα τα ιδεολογήματα που προβάλλονταν ως «σωτήρια» για τη διατήρηση της κοινωνικής συνοχής εν μέσω χαλεπών καιρών, όπως ήταν η (ακραία) συντηρητική όψη του ελληνικού «εγώ», κατ' επέκταση και του «εμείς».

Έπειτα, από το 2013 και ανά διαστήματα —όταν οι συνθήκες το επιτρέπουν— η «Πινακοθήκη των Χρωμάτων» βροντοφωνάζει «παρούσα!» στο παγκόσμιο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι μέσω πρωτότυπων εικαστικών παρουσιάσεων, θέτοντας πάντοτε επί τάπητος βαθιά ανθρωποκεντρικά ζητήματα ιδιαίτερης σημασίας για την τύχη του ό,τι συμβαίνει και του ό,τι μέλλεται.

Η πρώτη Triennale (2013) έφερε τον τίτλο «Το Αυγό του Φιδιού κατά του Ρατσισμού», με θεματικό άξονα, όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό, την πάλη κατά των απανταχού αυταρχικών καθεστώτων,<sup>21</sup> η δεύτερη με τίτλο «Η Σιωπή των Αμνών» (2016), ήταν αφιερωμένη στο —φλέγον και δυστυχώς πάντοτε επίκαιρο— ζήτημα του μεταναστευτικού, με έμφαση στον χώρο της Ανατολικής Μεσογείου/τα μικρασιατικά παράλια,<sup>22</sup> αφήνοντας ταυτόχρονα ανοιχτό το κοινωνικο-θρησκευτικό ερώτημα «υπάρχουν παιδιά ενός κατώτερου θεού;», η τρίτη με τίτλο «Revolution» (2019), ήταν αφιερωμένη στην επανάσταση που αποζητάει ο καθένας μας ξεχωριστά σύμφωνα με τα δεδομένα της ζωής του, όπως φυσικά και στην επανάσταση των λαών, των απανταχού καταπιεσμένων, των περιθωριοποιημένων επί της γης, χωρίς βέβαια να απουσιάζουν νύξεις περί μη ορθής-παντελώς συμφεροντολογικής χρήσης των επαναστατικών κεκτημένων από την πλευρά όσων ανέρχονται στον εξουσιαστικό θώκο αμέσως μετά την επιτυχή έκβαση του επαναστατικού αγώνα. Η μετα-μεταμοντέρνα σκέψη του Σταμούλη περί «επανάστασης» δύναται να αποτελέσει μία ενδιαφέρουσα ερμηνευτική βάση αυτού του τελευταίου εννοιολογικού απόηχου. Ο ίδιος σχολιάζει καυστικά το εν λόγω ζήτημα αναφερόμενος στην αρχετυπική ιδέα: η εξουσία διαφθείρει. Επομένως, μία επανάσταση για να θεωρείται «πετυχημένη» πρέπει να αποβάλλει εξ αρχής κάθε στοιχείο ικανοποίησης προσωπικών

<sup>21</sup> Πιο αναλυτικά, για πτυχές-σταθμούς του ελληνικού φασισμού, βλ. Σπύρος Μαρκέτος, *Πως φίλησα τον Μουσσολίνι: τα πρώτα βήματα του ελληνικού φασισμού*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2006.

<sup>22</sup> Για μια σύγχρονη ανάλυση του προσφυγικού ζητήματος, συμπεριλαμβανομένης και της προαναφερμένης γεωγραφικής ζώνης, βλ. Δημήτρης Χριστόπουλος, *Αν το προσφυγικό ήταν πρόβλημα, θα είχε λύση*, Πόλις, Αθήνα 2020.

σκοπιμοτήτων και υπέρμετρης υστεροφημίας από εκείνους που την οργανώνουν, την υποκινούν, και την πυροδοτούν.<sup>23</sup>

Και φτάσαμε στο σήμερα, στο βασανισμένο από την πανδημία του κορονοϊού, τον πόλεμο στην Ουκρανία, και τον πληθωρισμό 2022, με την τέταρτη Triennale να διεξάγεται στην ελληνική συμπρωτεύουσα.<sup>24</sup> Η έκθεση φέρει τον τίτλο «Our Brain Cells», και δεν αποτελεί μόνο μια ιδιότυπη σύζευξη Βιολογίας και Τέχνης αλλά έτι περισσότερο μια αφήγηση γεμάτη μεταφορές, αντιθέσεις και ακροβατισμούς με στόχο τη διάδοση του αντιπολεμικού μηνύματος, τη διατήρηση της ιστορικής μνήμης και της έννοιας-εικόνας του «οικείου» εν μέσω ενός εξελικτικά γόνιμου διαπολιτισμικού συν-τρέχειν, την επιλογή (πλέον) του «είναι» και όχι του «φαίνεσθαι». Είναι αλήθεια ότι το ανθρώπινο γένος βάλλεται πανταχόθεν, με κύριο υπεύθυνο το ίδιο, και κατά μία καρωτακική αντιστοιχία η Τέχνη είναι το καταφύγιο που όλοι μας τελικά αποζητούμε, αυτό που δύναται να μας αφυπνίσει.<sup>25</sup> Εδώ, αναζητείται το «οικείο», εκείνο που υποτίθεται ότι γνωρίζουμε καλύτερα λόγω ατομικών και συλλογικών βιωμάτων, πολιτισμικών δεικτών που ως έναν βαθμό έχουν (προ)καθορίσει την εξελικτική πορεία του προσωπικού μας δράττειν, ειδικά αν δεν ασκήσουμε ποτέ ως κοινωνικές μονάδες την πρέπουσα κριτική σε αυτό που μας παρουσιάζεται ως συμπαγές και ασφαλές εντός ενός συστήματος παραδοσιακών-ιστορικών αξιώσεων. Τα σύνορα οριοθέτησης στον δρόμο εύρεσης και (ανα)δόμησης του πολιτισμικά οικείου δεν είναι ασφαλώς μόνο γεωγραφικά και φυσικά.<sup>26</sup> Γι' αυτό η έννοια του οικείου χρωματίζεται από πολλούς —στην ίδια κοινωνία— διαφορετικά

<sup>23</sup> Σταμούλης, *Φάγαμε ήττα*, ό.π., σ. 71-72. Ενδιαφέρουσα είναι και η άποψη του Stravinsky, ο οποίος επισημαίνει ότι: «τα επαναστατικά ξεσπάσματα δεν είναι ποτέ εντελώς αυθόρμητα. Υπάρχουν πάντα πονηροί άνθρωποι που προκαλούν επαναστάσεις για ιδιοτελείς σκοπούς. Πρέπει να φυλάγεται πάντα από εκείνους που σου καταλογίζουν προθέσεις που δεν έχεις», Ιγκόρ Στραβίνσκι, *Μουσική ποιητική*, Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 23. Επίσης, βλ. Mario Vargas Llosa, *Πότε πήραμε την κάτω βόλτα*, μτφρ.: Τ. Παναγοπούλου, Εξάντας, Αθήνα 2002 (ιστορικό μυθιστόρημα, όπου περιγράφεται μια αντίστοιχη χαρακτηριστική περίπτωση από τη σύγχρονη περουνιανή ιστορία).

<sup>24</sup> Πρόκειται για την εικαστική έκθεση: 4th Triennale of Thessaloniki 2022 – International Art Exhibition – Colours Gallery of Thessaloniki, 02/05/2022–12/05/2022, Gallery “Out of Focus”, Θεσσαλονίκη. Συμμετείχαν είκοσι καλλιτέχνες, ανάμεσά τους και δύο σπουδαίοι ιαπωνικής καταγωγής, από την Οσάκα: ο κ. Ryosuke Cohen και η κ. Noriko Shimizu. Αμφότεροι πρωτεργάτες του Μοντερνισμού στην επονομαζόμενη «Σχολή της Οσάκα», με έμφαση στην παραγωγή πολυτελών χαρακτικών, ήτοι στην παραγωγή πολιτισμικών αποτόκων από σινικές μελάνες, πραγματικών δειγμάτων συνέχισης της τεράστιας ιαπωνικής πολιτισμικής κληρονομιάς. Η έκθεση υποστηρίχθηκε σε επίπεδο επιμέλειας, τεχνοκριτικής και πολιτισμικής επικοινωνίας από τους: Γεώργιο Ορφανίδη, Μαρία Δρακάκη, Έλλη Κοκκίνη.

<sup>25</sup> Βλ. Κώστας Καρυωτάκης, «[Είμαστε κάτι...]», στο: *Ελεγεία και Σάτιρες*, Α.Ι. Ράλλης και Σια, Αθήνα 1927.

<sup>26</sup> Ulrich Beck, «Critical Theory of World Risk Society: A Cosmpolitan Vision», *Constellations* 16, 1 (2009), σ. 3-22, εδώ σ. 4.

και διαρκώς, έως και απομυθοποιείται η όποια άλλοτε κραταιή συμβολική δύναμη του.<sup>27</sup> «Περάσαμε τα σύνορα και είμαστε ακόμα εδώ. Μα πόσα σύνορα πρέπει να περάσουμε, για να πάμε σπίτι μας;», ακούμε να λέει ο Μαρτσέλο Μαστρογιάννι στην ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου «Το μετέωρο βήμα του πελαργού» (1991). Το οικείο, λοιπόν, πολλάκις είναι μετέωρο, ακόμα και σε επίπεδο συλλογικής πρόσληψης, καθώς η πολιτισμική μνήμη δεν περικλείεται από σύνορα, δε φαλκιδεύεται ες αεί σε στερεότυπα, αντιθέτως ανατροφοδοτείται και σύμφωνα με τον Μετα-Μεταμοντερνισμό, όπως προαναφέραμε, επαναπροσδιορίζεται κάθε φορά που το συγκεκριμένο μαρκάρεται ως πολιτισμικό παλίμψηστο.



Εικ. 1: Γεώργιος Τσάρας, *Μάνα*, Χρωματισμένος χάλυβας 210 Υ x 50 x 40 cm, 4<sup>th</sup> Triennale of Thessaloniki 2022 – International Art Exhibition – Colours Gallery of Thessaloniki, 02/05/2022 – 12/05/2022, Gallery “Out of Focus”, Θεσσαλονίκη (Creative Directors: Georgios Orfanidis, Maria Drakaki, Eleni Kokkini). Πηγή: Αρχείο «Πινακοθήκης των Χρωμάτων» – Τέταρτης Triennale 2022.

<sup>27</sup> Σταμούλης, *Φάγαμε ήττα*, ό.π., σ. 81-82.



Αυτό, το γνωρίζει εκ βάθρων η Αφροδίτη Καραμανλή, διεθνώς βραβευμένη εικαστικός και ιδρυτικό μέλος της «Πινακοθήκης των Χρωμάτων», η οποία συγκλονισμένη από τη φρίκη του πολέμου, που ουκ ολίγες φορές στιγματίσε την ελληνική γη (π.χ. Μικρασιατική Καταστροφή, Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος), δημιουργεί άλλοτε επάνω στον «απλό» και «συμβατικό» λευκό καμβά, και άλλοτε σε υλικά, τα οποία απαιτούν ιδιαίτερες ικανότητες και φαντασία (λ.χ. επανα-νοηματοδότηση παραδοσιακών προτύπων της ιστορικο-θρησκευτικής παράδοσης). Και όλο αυτό συμβαίνει προς επίτευξη μιας πλήρους καλλιτεχνικής «μεταποίησης» τους (π.χ. ανακυκλώσιμα υλικά/arte povera)· ασκώντας, παράλληλα, μια σιωπηλή κριτική αναφορικά με τη χρήση των υλικών, αφενός στα μη προοδευτικά κατάλοιπα της ζωγραφικής του μοντέρνου, και αφετέρου, στα προχείρως επεξεργασμένα μεταμοντέρνα έργα, τα οποία και στερούνται ενός συμπαγούς αφηγηματικού πλαισίου.<sup>28</sup>



Εικ. 2: Αφροδίτη Καραμανλή, *Τα δικά μου κύτταρα του εγκεφάλου με μονοκονδυλιές*, Ακρυλικά – Κολάζ – Μελέτη στον Mondrian, 55 x 62 cm, 4<sup>th</sup> Triennale of Thessaloniki 2022 – International Art Exhibition – Colours Gallery of Thessaloniki, 02/05/2022 – 12/05/2022, Gallery “Out of Focus”, Θεσσαλονίκη (Creative Directors: Georgios Orfanidis, Maria Drakaki, Eleni Kokkini). Πηγή: Αρχείο «Πινακοθήκης των Χρωμάτων» – Τέταρτης Triennale 2022.

<sup>28</sup> Βλ. ενδεικτικές μελέτες: Perry Gillian, και Paul Wood, *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press in association with the Open University, Νιού Χέβεν 2004· Alex Potts, *Experiments in Modern Realism: World-making, Politics and the Everyday in Postwar European and American Art*, Yale University Press, Νιού Χέβεν και Λονδίνο 2013. Ειδικά, για την κ. Καραμανλή, βλ. Μαρία Δρακάκη, «Ως ρέουσα γραμμή από την άκρη της ψυχής», *Hanaiotikaneia.gr* [πρόσβ.: 13 Ιαν. 2022].

Η Triennale του 2022 φιλοξενήθηκε στον εκθεσιακό χώρο της Λέσχης Δημιουργικής Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης (Γκαλερί Εικαστικής Φωτογραφίας) «Out of Focus», επί της οδού Αγνώστου Στρατιώτη 3, όπου συνυπήρξαν παράλληλα εργαστήρια και δράσεις ζωγραφικής-ελεύθερου σχεδίου και γνωριμίας με την τοπική ιστορία. Πρόκειται για έναν χώρο που αναδύεται από τα κατάλοιπα του ιστορικού πλούτου της Θεσσαλονίκης, ευρισκόμενο ανάμεσα στη Ρωμαϊκή Αγορά και τον βυζαντινό Ναό του Αγίου Δημητρίου. Και ακριβώς σε αυτόν τον χώρο, στο πλαίσιο της τέταρτης Triennale, αναπτύχθηκε ένα μετα-μεταμοντέρνο πλαίσιο επικοινωνίας με το κοινό: από τη μια πλευρά, η κριτική αφύπνιση της ιστορικής μνήμης με άξονα επιλεγμένες και πολυ-σημειωτικές όψεις της Θεσσαλονίκης, και από την άλλη, η ώσμωση με την κινεζικο-ιαπωνική παράδοση (μέσω πραγματοποίησης ειδικού καλλιτεχνικού-εκπαιδευτικού εργαστηρίου), στην καρδιά του ιστορικού κέντρου της πόλης. Στο σημείο αυτό, λοιπόν, συναντάμε και πάλι τη μετα-μεταμοντερνιστική ιδέα του «τρανσ-πολιτισμού» (βλ. παραπάνω). Ο Δημήτριος Τενεκετζής, αρχιτέκτονας, φωτογράφος και εικαστικός, ο οποίος με τη διεισδυτική του ματιά στον πολιτισμό των «άλλων» μας ταξίδεψε πίσω —πολύ πίσω στο διάβα των αιώνων— παρουσιάζοντας, *inter alia*, δείγματα κινεζικής γραφής, δουλεμένα με μελάνια ειδικής σύνθεσης και με μία τεχνική εμπνευσμένη από τον τρόπο χάραξης των διάσημων «βραχόκηπων του Κιότο» της Ιαπωνίας. Τους κήπους αυτούς στη Δύση τους γνωρίζουμε, επίσης, μέσα από τη λογοτεχνία ή/και τον κινηματογράφο με την ονομασία «Zen Κήποι», καθώς τους συναντάμε σε ναούς της Σχολής του Zen Βουδισμού σε διάφορες περιοχές της Άπω Ανατολής.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Wybe Kuitert. *Themes in the History of Japanese Garden Art*. University of Hawaii Press, Honolulu 2002. Print.



Εικ. 3: Δημήτριος Τενεκετζής, *Ωδή στη γυναίκα – No:16*, Ακρυλικά και σκόνες σε καμβά και πινέλα κατασκευής του ιδίου, 260 X 180 cm. 4<sup>th</sup> Triennale of Thessaloniki 2022 – International Art Exhibition – Colours Gallery of Thessaloniki, 02/05/2022 – 12/05/2022, Gallery “Out of Focus”, Θεσσαλονίκη (Creative Directors: Georgios Orfanidis, Maria Drakaki, Eleni Kokkini). Πηγή: Αρχείο Πινακοθήκης των Χρωμάτων – Τέταρτη Triennale 2022.

Ο εν λόγω χώρος, βέβαια, δεν επιλέχθηκε τυχαία. Το γεγονός ότι δεν είναι από τους ευρέως γνωστούς πολιτισμικούς χώρους της Θεσσαλονίκης ήταν το στοιχείο εκείνο που οδήγησε στην τελική επιλογή του. Η σύγχρονη βιβλιογραφία περί επιμέλειας εικαστικών ή/και άλλων πολιτισμικών δρώμενων υπογραμμίζει την αξία της ανάδειξης κάθε εκθεσιακού/πολιτισμικού χώρου ενός τόπου, ανεξαρτήτως μεγέθους ή πρότερου (ισχυρού) brand name. Τα στερεότυπα στην Τέχνη δεν καταργούνται μόνο όταν γίνεται λόγος για συγκεκριμένες θεματολογίες, ίσως ορισμένες φορές και τεχνικές απόδοσης· πολύ περισσότερο (πρέπει να) καταργούνται όταν γίνεται λόγος για την οργάνωση ενός χώρου, και κατ’ επέκταση μέσω της διάδρασης με το φιλοθεάμον κοινό.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Για μία γενική εικόνα επί του θέματος, βλ. Paul O’Neill, *The culture of curating and the curating of culture(s)*, The MIT Press, Κέμπριτζ και Λονδίνο 2012· Nicolas Bourriaud, *The Exform*, Verso, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2016.

*Σκέψεις και προβληματισμοί ως συμβολή επί του Μετα-Μεταμοντερνισμού (II): Η Συμβολή του πολυ-καλλιτέχνη Σταύρου Ξ. Πέτρου στο Juxtapose Performance Festival της Λευκωσίας*

Τη γενική ιδέα του Μετα-Μεταμοντερνισμού υιοθετεί και το πρόσφατο πολυ-καλλιτεχνικό performance (κίνηση, μουσική, τραγούδι, λόγος-αφήγηση, εικαστικά) του Σταύρου Ξ. Πέτρου (σύλληψη-εκτέλεση), ηθοποιού, εικαστικού, θεωρητικού της Λογοτεχνίας, με τίτλο *Νίψον ανομήματα μη μόναν όψιν*, το οποίο παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του πειραματικού φεστιβάλ Juxtapose Performance Festival (22/05/2022) στον Αρχάγγελο της Λευκωσίας στην Κύπρο, εντός μιας πραγματικής οικίας, με παράλληλες δραματοποιημένες δράσεις από άλλους εννέα καλλιτέχνες, η καθεμία εξελισσόμενη σε διαφορετικό δωμάτιο του ίδιου οικήματος. «Λούζουμε και περιποιούμαστε αποκλειστικά το σώμα μας, την εικόνα, το φαίνεσθαι, αγνοώντας τον καθαρό και τη φροντίδα του εσωτερικού μας εαυτού, του είναι! Σκοπός είναι, σε αυτές τις μέρες της “βρομιάς”, η Τέχνη να επανακτήσει τον “καθαρτικό”, τον ‘λυτρωτικό’ της χαρακτήρα», δηλώνει χαρακτηριστικά ο δημιουργός.<sup>31</sup>



Εικ. 4: Σταύρος Ξ. Πέτρου (σύλληψη-εκτέλεση), *Νίψον ανομήματα μη μόναν όψιν*, Juxtapose Performance Festival (22/05/2022), Αρχάγγελος, Λευκωσία, Κύπρος, Στιγμιότυπο. Πηγή: Αρχείο Σταύρου Ξ. Πέτρου.

<sup>31</sup> Βλ. Συντακτική Ομάδα, «“Νίψον ανομήματα μη μόναν όψιν”, Art Performance Ο νεαρός καλλιτέχνης Σταύρος Ξ. Πέτρου παρουσιάζει το νέο του έργο», *kathimerini.com.cy* [πρόσβ.: 18 Μαΐου 2022]. (Ακόμα, βλ. σχετικό βίντεο από το προσωπικό κανάλι του δημιουργού Σταύρου Ξ. Πέτρου: <https://www.youtube.com/watch?v=7Ne2-BODQCg> [πρόσβ.: 31 Ιουλ. 2022].



Εικ. 5: Σταύρος Ξ. Πέτρου (σύλληψη-εκτέλεση), *Νίψον ανομήματα μη μόναν όψιν*, Juxtapose Performance Festival (22/05/2022), Αρχάγγελος, Λευκωσία, Κύπρος, Στιγμιότυπο. Πηγή: Αρχείο Σταύρου Ξ. Πέτρου.



Εικ. 6: Σταύρος Ξ. Πέτρου (σύλληψη-εκτέλεση), *Νίψον ανομήματα μη μόναν όψιν*, Juxtapose Performance Festival (22/05/2022), Αρχάγγελος, Λευκωσία, Κύπρος, Στιγμιότυπο. Πηγή: Αρχείο Σταύρου Ξ. Πέτρου.

Παραλλάσσοντας ελαφρώς και επανα-χρησιμοποιώντας τη φράση του Maurice Merleau-Ponty «Το εσωτερικό από το εξωτερικό [πρέπει να είναι (σ.σ.)] είναι αχώριστο»<sup>32</sup> επισημαίνουμε ότι μεταξύ πνεύματος και σώματος πρέπει να κυριαρχεί η αρμονία, εγγυητής της οποίας —τουλάχιστον κατά μία μεταμοντέρνα προσέγγιση με χριστιανική ηθική ως βάση— αποτελεί η κάθαρση, αρκεί αυτή στην παρούσα περίπτωση να μη συνοδεύεται από κάποια προγενέστερη ύβρι.

Κάθε άνθρωπος σε κάποια φάση του βίου του προχωράει σε εκείνη την ενδοσκόπηση που τον οδηγεί στην απελευθέρωση-κάθαρση, ερχόμενος ουκ ολίγες φορές και σε σύγκρουση ακόμα και με το ό,τι γνώριζε ως σταθερό, ασφαλές, ιερό, όταν αυτό αποτελεί τμήμα ενός θεωρητικού, μη εφαρμοστού και αποκλειστικά ηθικοπλαστικού συστήματος αξιών και οδοδεικτών, μιλώντας εντός ενός ευρύτερου πλαισίου. Ήτοι, ο άνθρωπος προκειμένου να φτάσει στην κάθαρση, ασκεί κριτική στην παράδοση, σε ό,τι (επανα)συντηρεί το θεωρητικό, απρόσιτο και επιβεβλημένο δια της όποιας άρχουσας πολιτισμικής τάξης (π.χ. θρησκείας), φτάνοντας στην «απομυθοποίηση του θεολογίζεин»,<sup>33</sup> ή σε μια μορφή «συμβολικής βίας», στη βλασφημία που ακυρώνει την «υλικότητα» της καθ' εαυτόν πολιτισμικής του ομάδας, εάν προβεί στην παραπάνω ενέργεια διά της όποιας (προγενέστερης) προσηλυτιστικής επιρροής, ή διά της ροπής του για προσκόλληση σε ισχυρές δυνάμεις καινο-επαναστατικού χαρακτήρα, οι οποίες με τη σειρά τους δημιουργούν εγκιβωτισμένα συντηρητικά αφηγήματα ως διαδόχους εκείνων που παρακμάζουν. Σε αυτήν την τελευταία υπο-περίπτωση συντελείται μακροπρόθεσμα βλασφημία-προσβολή προς τον ίδιο, αφού με την επιλογή του αυτή ακυρώνει τις σωματικές και ψυχικές του εγγενείς προθέσεις ικανότητες-προθέσεις για δημιουργία, κριτική σκέψη, και αυτό-κάθαρση σε ένα περιβάλλον ανεξάρτητα αναπτυσσόμενων προτύπων.<sup>34</sup>

Τα σταθερά πρότυπα αναπαράγουν την έννοια της «οικειότητας». Επιστρέφοντας στην αξία αυτής, αναφέρουμε ότι σύμφωνα με τον Μετα-μεταμοντερνιστή κοινωνιολόγο Zygmunt Bauman, στο κοσμοείδωλο της παράδοσης η συγκρότηση και η τήρηση της ταυτότητας εμπεριέχε την έννοια του αυτονοήτου, εν αντιθέσει με το κοσμοείδωλο του σήμερα, όπου το οικείο δεν εκλαμβάνεται οπωσδήποτε ως

<sup>32</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception*, Gallimard, Παρίσι 1979, σ. 406.

<sup>33</sup> Κωνσταντίνος Κορνάρakis, «“Kill your idol”. Η βλασφημία εν αναφορά προς την ταυτότητα του υποκειμένου», στο: Παπαρίζος (επιμ.), *Βλασφημία και Τέχνη*, ό.π., σ. 197-225, εδώ σ. 200-203.

<sup>34</sup> Με την έννοια «υλικότητα» εννοείται το εύρος των ιδεών, εννοιών, γνώσεων και προσδοκιών μίας κοινωνίας. Αντώνης Παπαρίζος, «Η ιερότητα του ανθρώπου, οι τέχνες και η βλασφημία», στο: Παπαρίζος (επιμ.), *Βλασφημία και Τέχνη*, ό.π., σ. 37-64, εδώ σ. 47-48.

θεμελιακό στοιχείο, εφόσον αυτό συνεχώς μεταβάλλεται, ανατροφοδοτείται, και ως εκ τούτου δεν φέρει εύκολα μια σταθερή-και-κονστρουκτιβιστική σε επίπεδο συλλογικής ταυτότητας μορφή· μια μορφή πλησίον του «αρχετυπικού» με την εκτύλιξη των ενδο-κοινωνικών ζυμώσεων.<sup>35</sup> Ο άνθρωπος αναμειγνύεται σε αμφισημικά πολιτισμικά μοτίβα, (ανα)ηθικοποιεί καταστάσεις και φαινόμενα (συνήθως υπό την επιρροή της θρησκείας), επιζητώντας —από φόβο για το πολιτισμικό αύριο— τη δημιουργία μίας νεο-παραδοσιακής κοινωνίας που θα του εγγυάται διαχρονικά ένα είδος ασφάλειας και προόδου του «εμείς», θυσιάζοντας την εύρεση της ελευθερίας και της ολικής επαναπροσέγγισης μετά την κάθαρση, λόγω θυσιών και στερήσεων που αυτή απαιτεί κατά την επαναστατική αναθεώρηση του τρέχοντος ιστορείν. Προτιμάει, πολλές φορές δηλαδή, το μεταμοντέρνο από το μετα-μεταμοντέρνο για λόγους διατήρησης του παλαιού-οικείου.<sup>36</sup>

Εδώ, στο καλλιτεχνικό δρώμενο της Λευκωσίας, ένας οίκος αναμορφώνεται, χάνει την αμιγώς χρηστική του αξία, μετουσιώνεται σε έναν ιδιαίτερο χώρο τέλεσης φαινομενικά απλοϊκών —ίσως και κάπως ευτελών για τους μη εξοικειωμένους— πράξεων, τέτοιων που ακροβατούν μεταξύ βλασφημίας και αναγέννησης-προσωπικής ανάτασης, αναλόγως με το ποια αντίληψη θα επιλέξουμε: τη μεταμοντέρνα ή τη μετα-μεταμοντέρνα, αντιστοίχως.<sup>37</sup> Ο οίκος, και εν προκειμένω το λουτρό, μεταμορφώνεται σε μια μικρών διαστάσεων τετραγωνισμένη —πλέον— θυμέλη<sup>38</sup> αρχαίου θεάτρου, σε ένα έναν χώρο έκφρασης σπαρακτικού λόγου και αυθόρμητης κίνησης, χωρίς ακριβές σενάριο, γεγονός που μας γυρίζει πίσω στα γραπτά του

<sup>35</sup> Zygmunt Bauman, “Can We Live Together, Equality and Difference. Feature Review”, *New Political Economy* 6, 3 (2001), σ. 427-429· Χρήστος Τσιρώνης, *Ο καταναλωτισμός στη σύγχρονη κοινωνική θεωρία: τομές στο έργο του Z. Bauman*, Εκδόσεις Μπαρμπουνάκης, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 109· Τσιρώνης, «Η βλασφημία ως κοινωνική», ό.π., σ. 109-110.

<sup>36</sup> Zygmunt Bauman, *Thinking sociologically*, B. Blackwell, Οξφόρδη και Μασαχουσέτη, 1990, σ. 17-18.

<sup>37</sup> Παπαρίζος, *Η ιερότητα του ανθρώπου*, ό.π., σ. 39, 40-42, 49-50.

<sup>38</sup> Ο όρος «θυμέλη» δεν επιλέχθηκε τυχαία από τον γράφοντα. Η θυμέλη, ήταν ο βωμός των αρχαίων ελληνικών θεάτρων, ακριβώς στο κέντρο της ορχήστρας, εκεί όπου στεκόταν ο κορυφαίος του χορού στις παραστάσεις του αρχαίου δράματος. Ήταν αφιερωμένη στον Διόνυσο, από τις λατρευτικές πρακτικές του οποίου οργανώθηκε η δραματουργία στην αρχαιότητα. Ο Διόνυσος (βλ. *Βάκχαι* του Ευριπίδη) συνδέθηκε από πολύ νωρίς στο φάσμα ερμηγείας και αποκωδικοποίησης των λατρευτικών ιδιοτήτων-θεικών εκφάνσεων με την έννοια του «αλλότριου» και «παράξενου», το οποίο τελικά γίνεται ό,τι πιο οικείο, μέσω των θεωριών της «ευεργετικής επιβολής του ισχυρού», της «κοινωνικής κάθαρσης», της «σωτηρίας ενός πολιτισμικού συνόλου», λ.χ. βλ. Henk Versnel, *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three studies in henotheism*, Brill, Λέιντεν και Νέα Υόρκη 1990, σ. 134-135· Χρύσα Αλεξοπούλου, *Ευριπίδης. Ο ποιητής του πάθους και των παθημάτων. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Πεδίο, Αθήνα 2018, σ. 136-146· Yulia Ustinova, *Divine Mania. Alteration of Consciousness in Ancient Greece*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 2020, σ. 176-179, 184, 198.

Γάλλου σκεπτικιστή της Αναγέννησης του 16<sup>ου</sup> αιώνα Μισέλ ντε Μονταίν, σύμφωνα με τον οποίοι οι πράξεις των ανθρώπων δεν είναι πάντοτε φύσει μη δόκιμες-κακότητες, καθώς οφείλουμε να τις κρίνουμε όχι εκ του τελικού αποτελέσματος, αλλά εκ των πρότερων προθέσεων των κοινωνικών υποκειμένων που τις πραγματοποιούν.<sup>39</sup> Η άποψη αυτή θα μπορούσε σήμερα να θεωρηθεί ότι βρίσκεται πιο κοντά στην κοινωνική κριτική του Μετα-Μεταμοντερνισμού, όπου το «είναι» φιλτράρεται διπλά.

Παράλληλα, ακόμα και ένα ανθρώπινο σώμα, ή πολύ περισσότερο, το πνεύμα, ήτοι εκείνο το αμάλγαμα ιδεών και προσλήψεων, που φυλάσσεται μέσα σε αυτό αποτελεί μια μορφή ενός επίκτητου «ιερού», καθώς ιερό «είναι κάθε τι που απωθεί και γοητεύει», αρχικά σε επίπεδο ατομικό, και έπειτα σε επίπεδο συλλογικό, δόμησης πολιτισμικής ταυτότητας μιας εσω-ομάδας.<sup>40</sup> Δημιουργείται, με άλλα λόγια, μια σχέση θρησκευτικού χαρακτήρα μεταξύ ημών και του σώματος-ψυχής μας, ένας δεσμός (*relegere*),<sup>41</sup> ένα άτυπο τελετουργικό, το οποίο πλέον γίνεται αντιληπτό διά της Τέχνης, που φέρει σε πρώτο πλάνο επεξεργασίας το σώμα ως ναό της ψυχής, ήδη π.χ. από τη φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty (βλ. παραπάνω) και τη δογματική του Νίκου Ματσούκα, όπου επισημαίνεται ότι το «σώμα και ψυχή αποτελούν μια λειτουργική ενότητα»,<sup>42</sup> όσον αφορά τη μοντέρνα ηθική φιλοσοφία. Κάθε πράξη βεβήλωσης αυτής της ιερής ολότητας, λοιπόν, ισοδυναμεί με βλασφημία.

### *Συμπεράσματα*

Ο Μέτα-Μεταμοντερνισμός, όπως και κάθε καλλιτεχνικό ρεύμα/κίνημα, δεν ορίζεται εύκολα εντός ενός θεωρητικού πλαισίου, του οποίου η περιγραφή εξαντλείται σε μια-δυο παραγράφους. Αδιαμφισβήτητα χρειάζεται τη δική του διακήρυξη (*manifesto*), έστω σε «άτυπο» επίπεδο, ήτοι μια σειρά θεωρητικών αποτυπώσεων, οι οποίες με τη σειρά τους αποτελούν αποστάγματα ενδελεχούς, συγκριτικής, διαπολιτισμικής και

<sup>39</sup> Αντώνης Δημητρίου, *Montaigne. 11 Δοκίμια για οριακές καταστάσεις. Μία μετάφραση*, Μεταμεσονύκτιες Εκδόσεις, Αθήνα 2021, σ. 35-40.

<sup>40</sup> Βλ. Παπαρίζος, «Η ιερότητα του ανθρώπου», ό.π., σ. 40-42. Επίσης, βλ. Φώτης Τερζάκης, *Μελέτες για το ιερό*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997. Για την έννοια της «εσω-ομάδας» στην Πολιτισμική Ανθρωπολογία, βλ. Shuang Liu, Zala Volčič και Cynthia Gallois, *Introducing intercultural communication. Global cultures and contexts*, Sage Publications, Thousand Oaks, CA, USA <sup>3</sup>2018, σ. 219-221.

<sup>41</sup> Βλ. Παπαρίζος, «Η ιερότητα του ανθρώπου», ό.π., σ. 43.

<sup>42</sup> Νίκος Ματσούκας, *Δογματική και Συμβολική Θεολογία*, Π. Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 223.



διεπιστημονικής μελέτης διαφόρων καλλιτεχνικών δρωμένων, τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1990 όσον αφορά την Αμερική και τη ΒΔ Ευρώπη.

Στην Ελλάδα και στην Κύπρο οι αρχές-αξίες του μετα-μεταμοντέρνου ήλθαν, ως συνήθως, αργότερα. Είναι, επίσης, δύσκολο να προσδιορίσουμε τα πρώτα ψήγματα επί αυτού του γεω-πολιτισμικού χώρου, μπορούμε ωστόσο να προσπαθήσουμε να περιγράψουμε-ερμηνεύσουμε-επικοινωνήσουμε πολύ πρόσφατα παραδείγματα, τα οποία υπάγονται αμιγώς σε αυτήν τη νέα πολιτισμική/κοινωνική φάση. Αυτό επιχειρήθηκε και στην παρούσα μελέτη περίπτωσης (case study), μέσα από τη μερική ανάλυση δύο καλλιτεχνικών δρώμενων, ενός στη Θεσσαλονίκη, και ενός άλλου στη Λευκωσία. Και πάλι, βέβαια, τα επιμέρους όρια όλων εκείνων των πτυχών που απαρτίζουν εντέλει το εκάστοτε δρώμενο δεν είναι πάντοτε αυστηρώς (προ)καθορισμένα. Από τη μια πλευρά, δεν καθορίζεται εναργώς το πού τελειώνει το παραδοσιακό, έπειτα το μοντέρνο, κατόπιν το μεταμοντέρνο, και σε ένα τελευταίο στάδιο (κριτικής ένωσης όλων των προηγούμενων) το μετα-μεταμοντέρνο. Από την άλλη πλευρά, το πλαίσιο εξέλιξης αυτών των δρώμενων είναι τόσο περίπλοκο σημειωτικά, με αποτέλεσμα η τεχνοκριτική προσέγγιση των ειδικών να έρχεται αντιμέτωπη με τη γέννηση νέων σημείων, έως και να προσκρούσει σε παλαιότερου τύπου αγκυλώσεις, οι οποίες χρήζουν εναλλακτικής επανεξέτασης. Επί παραδείγματι, μια σειρά κοινωνικών/πολιτισμικών εννοιών κατά τη μελέτη τους αποκτούν ένα νέο στρώμα ανάλυσης με θρησκευτικό ενδιαφέρον. Πλέον, λοιπόν, η προσέγγιση των εννοιών αυτών διαπερνά τα όρια της παραδοσιακής χριστιανικής ηθικής φιλοσοφίας, αποδεικνύοντας ότι φαινόμενα με βαρύνουσα κοινωνική σημασία, όπως αυτά που αναφέραμε με αφορμή τα παραπάνω καλλιτεχνικά δρώμενα, μετουσιώνονται σε εικονίσματα του κοινωνικού γίνεσθαι, σε «μετα-σύμβολα» όπως τα ονοματίζουμε στην παρούσα μελέτη. Μάλιστα, η μελλοντική διαδικασία αναδόμησης των συλλογικών-ιστορικών-εθνικών ταυτοτήτων προφανώς και θα αρχίσει να λαμβάνει περισσότερο υπόψιν της τη δυναμική όλων αυτών, καθώς η όποια θρησκευτική παράδοση τείνει να προσαρμοστεί εκ νέου στον παγκόσμιο πολιτισμικό χάρτη.

Κάθε χάρτης, όμως, γεωφυσικός ή μη, φέρει συγκεκριμένα όρια, ευδιάκριτα σημάδια που οριοθετούν, αναλόγως, γεωγραφικά σύνορα, ιδέες, πεποιθήσεις, ταυτότητες, κ.ά. Στην περίπτωση του Μετα-Μεταμοντερνισμού η χάραξη των ορίων είναι μια δύσκολη υπόθεση. Αρχικά, τα κριτήρια διάκρισης του μετα-μεταμοντέρνου

από το μοντέρνο και το μετα-μοντέρνο μεταβάλλονται συνεχώς, καθώς οι κριτικοί δεν συμφωνούν πάντοτε. Έπειτα, ακόμη και αν συμφωνήσουμε σε ένα πλήθος (στέρεων) κριτηρίων, καθίσταται δύσκολο να οριοθετήσουμε έννοιες που φέρουν εν τη γενέσει τους πολλές φορές ένα κοινωνικο-θρησκευτικό περιεχόμενο. Η θεολογική σκέψη έχει τις δικές δισεπίλυτες ανασφάλειες, όπως διαφαίνεται ιστορικά και δογματικά. Σταθμοί της εκκλησιαστικής ιστορίας ανασύρουν επί της ουσίας τις συνεχόμενες μάχες που υποβόσκουν κατά την όποια πολυπόθητη ανάπτυξη της ανθρώπινης σκέψης. Καμία πρόοδος δεν επήλθε χωρίς απώλειες. Τώρα, η ιστορία του χριστιανικού πολιτισμού —που ασφαλώς εξακολουθεί να γράφεται— καλείται να αφομοιώσει έννοιες που η χριστιανική ηθική μάλλον ουδέποτε έλυσε, εν αντιθέσει ορισμένες φορές επέτρεψε να γίνουν πιο σύνθετες, αφού δεν αφουγκραζόταν τον κοινωνικό τους πυρήνα. Ποιά τα όρια, λοιπόν, μεταξύ προσπάθειας για κάθαρση και υβριστικής επιτέλεσης; Ιερού εκ προοιμίου, ιερού κατά συνθήκην, και βέβηλου; Αγαπώ τον εαυτό μου ως μέλος-μέρος της Θείας Οικονομίας, επομένως αγαπώ και κάθε άλλον το ίδιο, ανεξαρτήτως λ.χ. καταγωγής, και αγαπώ τον εαυτό μου επειδή υπάρχω-ξεχωρίζω από τους άλλους-αρέσκομαι στο να ματαιοδοξώ; Η μετα-μεταμοντέρνα Τέχνη ασκεί τη δική της κριτική στην τοποθέτηση αυτών των ορίων.

*Άννα-Μαρία Παπαδόκη\**

ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ:  
ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΘΕΟΛΟΓΙΚΑ ΕΠΟΙΚΟΔΟΜΗΤΙΚΟΥ ΔΙΑΛΟΓΟΥ ΜΕ  
ΠΡΟΚΛΗΤΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ

*Abstract:* Contemporary art, breaking away from old accepted forms, oftentimes stirs the emotions of believers by depicting holy persons in a disturbing / offensive manner. In this article, the author chooses controversial and provocative artworks, attempting a dialogue with the orthodoxy and the orthopraxy of the Church. The identity and the role of art today, the traditional and modern perception of blasphemy and the change in the perception of the holy are examined through the artworks as well as through the views and insights of the artists, which touch precisely upon these matters. The author addresses several crucial questions about the role of the Church and the reactions of certain pious people against these provocative works. All of the previous are thoroughly discussed within the context of the ongoing discussion about the limitations of art and the freedom of artistic expression.

*Keywords:* Modern Art; Blasphemy; Andres Serrano; Chris Ofili; Thierry de Cordier; Giorgos Gabriel.

Η σύγχρονη κοινωνία χαρακτηρίζεται από την έντονη σχετικοποίηση των πάντων. Όλες οι σταθερές, οι αξίες, οι βάσεις πάνω στις οποίες είχαμε τη δυνατότητα να πατήσουμε και να σταθούμε, χωρίς να φοβόμαστε ότι θα πέσουμε, έχουν κλονιστεί. Ελάχιστα μόνο παραμένουν στη θέση τους: καινούργιες αξίες έρχονται να τα αντικαταστήσουν. Σε αυτόν τον κόσμο της ρευστότητας και της διαρκούς αμφισβήτησης, η τέχνη ορθώνεται ως ένας πυλώνας, όχι απλώς πολιτισμού, αλλά ορθότητας, ως αγγελιαφόρος μηνυμάτων και ως φορέας προβληματισμού. Ως εκ τούτων, απαγορεύεται να φιμωθεί ή —έστω— να απορριφθεί, μέσα από την κριτική του κοινού.

---

\* Δρ Θεολογίας, ΜΑ Ιστορία της Τέχνης, Μέση Εκπαίδευση—Κυπριακή Δημοκρατία.

«Γιατί δεν δεχόμαστε ότι η τέχνη πρέπει να υπόκειται σε περιορισμούς ανάλογους με άλλες πολιτιστικές δραστηριότητες για τη διαφύλαξη των συμβάσεων αυτών που η κοινωνία μας θεωρεί πολύτιμες;» σημειώνει ο Αυγουστίνος Ζενάκος.<sup>1</sup>

Η μόνη απάντηση που βρίσκω είναι ότι η τέχνη είναι μια από τις συμβάσεις αυτές. Υπάρχουν μερικοί οι οποίοι θυμούνται ότι η τέχνη οφείλει πάνω από όλα να «αφορά». Οφείλει, δηλαδή, να μας εισάγει αυτόματα και αβίαστα στον προβληματισμό της, διότι μας παρουσιάζει κάτι που αδυνατούμε να αμφισβητήσουμε. Αν ό,τι μας παρουσιάζει μας προσβάλλει, τότε μάλλον δεν αντιλαμβανόμαστε ότι υπάρχει καν προβληματισμός. Αυτό είναι πρόβλημα της τέχνης, όχι δικό μας. Και αν η τέχνη υφίσταται απλώς ως θέαμα, τότε δεν θα αργήσει η στιγμή που δεν θα καταλαβαίνουμε τι ακριβώς τη διαχωρίζει από τα υπόλοιπα είδη θεάματος. Θα υπόκειται, πράγματι, στους ίδιους περιορισμούς. Και αυτό είναι ανησυχητικό τόσο για την τέχνη όσο και γι' αυτούς καθεαυτούς τους θεσμούς, οι οποίοι υποτίθεται ότι διαφυλάσσουν τα όρια του δικαιώματός μας στην ελευθερία της έκφρασης.<sup>2</sup>

Το ζήτημα που προκύπτει εδώ είναι, πότε η τέχνη προβληματίζει και πότε απλώς προσβάλλει. Πότε ένα προκλητικό έργο τέχνης γίνεται αφορμή γόνιμου προβληματισμού και πότε μετατρέπεται σε κράχτη στερεότυπων συνθημάτων. Πότε θίγει τα κακώς κείμενα και πότε εξωτερικεύει υποκειμενικές απόψεις του καλλιτέχνη (αν και, ο υποκειμενισμός είναι a priori χαρακτηριστικό της σύγχρονης κοινωνίας). Εν τέλει, πότε ο καλλιτέχνης θέλει να προβληματίσει και πότε να προσβάλει —ή και να προβληθεί.

Στη σημερινή εποχή δεν τίθεται πλέον το ζήτημα της βλασφημίας. Τα θρησκευτικά πιστεύω, όπως και οτιδήποτε άλλο, είναι σχετικά. Όλα γίνονται αποδεκτά, φτάνει να μην προσβάλλουν μειοψηφικές ομάδες, που επιχειρούν (ενίοτε και με ακραίο τρόπο) να επιβληθούν στην κοινωνία. Στον δυτικό κόσμο η επικρατούσα θρησκεία, δηλαδή ο Χριστιανισμός, θεωρείται τις τελευταίες δεκαετίες ως προπύργιο του συντηρητισμού, του εθνικισμού και της οπισθοδρόμησης. Στον χώρο του Ρωμαιοκαθολικισμού, υπάρχει και η τραγική πληγή της σεξουαλικής κακοποίησης ανηλίκων, η οποία έχει πάρει πολύ μεγάλες διαστάσεις τα τελευταία χρόνια και προκάλεσε την παραίτηση του πάπα Βενέδικτου ΙΣΤ΄. Έτσι, ο δυτικός

<sup>1</sup> Αυγουστίνος Ζενάκος, «Οι αφορισμένες εικόνες», στο: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/oi-aforismenes-eikones/> [πρόσβ.: 22 Μαΐου 2022].

<sup>2</sup> Ο.π.

άνθρωπος αντιμετωπίζει θετικά την κριτική απεικόνιση χριστιανικών συμβόλων και προσώπων. Θεωρείται ότι, με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη προβληματίζει το κοινό για τις αρνητικές πλευρές του Χριστιανισμού.

Η τέχνη, λοιπόν, γίνεται εικονοκλαστική, αμφισβητεί την κοινωνία, τους θεσμούς, τη θρησκεία, τον ίδιο τον εαυτό της. Συχνά απεικονίζει κριτικά —ή και προκλητικά— πρόσωπα και σύμβολα του χριστιανισμού. Παρ' όλο που είναι σαφής η διαφορά ανάμεσα στην προκλητική απεικόνιση του Χριστού ή της Παναγίας και σε αυτήν ενός αρχιεπισκόπου ή πάπα, θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι και στη δεύτερη περίπτωση, δεν απεικονίζεται απλώς ένας συγκεκριμένος άνθρωπος, αλλά ένας θεσμός· πρόκειται, λοιπόν, για την κριτική της Εκκλησίας ως θεσμού, κυρίως όσον αφορά στην κοινωνική της δράση. Σε αυτήν τη δεύτερη κατηγορία συμπεριλαμβάνονται έργα, όπως η «Ένατη ώρα» του Maurizio Cattelan<sup>3</sup> και ο πίνακας του Κύπριου Γιώργου Γαβριήλ με τον αρχιεπίσκοπο Κύπρου.<sup>4</sup> Στο παρόν άρθρο θα εξεταστεί η πρώτη κατηγορία έργων, αυτή, δηλαδή, που απεικονίζει προκλητικά ιερά πρόσωπα και σύμβολα του χριστιανισμού, και συγκεκριμένα, τέσσερα πολύ χαρακτηριστικά έργα (ή ομάδες έργων).

Το 1989 εκτίθεται το έργο του Αμερικανού καλλιτέχνη Andres Serrano με τίτλο «Piss Christ». Πρόκειται για μια φωτογραφία: ένας φτηνός, πλαστικός Εσταυρωμένος, μέσα σε ένα δοχείο με ούρα του καλλιτέχνη και αίμα αγελάδας. Το έργο αυτό φυσικά θεωρήθηκε προκλητικό και βλάσφημο, υπήρξαν πάρα πολλές αντιδράσεις και, μάλιστα, Γάλλοι Ρωμαιοκαθολικοί το κατέστρεψαν με σφυριά.<sup>5</sup>

Το 1996 ο Βρετανός Chris Ofili ζωγραφίζει τον πίνακα «The Holly Virgin Mary», που εκτίθεται στην έκθεση «Sensation», η οποία ταξίδεψε στο Λονδίνο, το Βερολίνο και τη Νέα Υόρκη, από το 1997 μέχρι το 2000. Το έργο απεικονίζει μία μαύρη γυναίκα, η οποία φορά ένα μπλε φόρεμα, σύννηθες ένδυμα της Παναγίας, σε κίτρινο-πορτοκαλί φόντο. Στον πίνακα, μεταξύ άλλων, είναι τοποθετημένες με τεχνική κολλάζ πορνογραφικές σκηνές, όπως επίσης και ξεραμένα κόπρανα ελέφαντα, μέρος των οποίων σχηματίζει ένα γυμνό στήθος. Οι αντιδράσεις γύρω από το έργο ποικίλες.

<sup>3</sup> Βλ. Paul Nyzam, «La nonna ora», στο: <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/nona-ora-the-ninth-hour/> [πρόσβ.: 17 Μαΐου 2022].

<sup>4</sup> Βλ. ενδεικτικά, «Γαβριήλ Γιώργος. Ο αντισυστημικός ζωγράφος», <http://www.polignosi.com/cgi-bin/hweb?-A=46621&-V=limmata> [πρόσβ.: 27 Μαΐου 2022].

<sup>5</sup> Βλ. Amanda Holpuch, «Andres Serrano's controversial Piss Christ goes on view in New York», στο: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/28/andres-serrano-piss-christ-new-york> [πρόσβ.: 28 Μαΐου 2022].

Πιο χαρακτηριστική αυτή του τότε δημάρχου Νέας Υόρκης Rudolph Giuliani, ο οποίος το ονόμασε «αρρωστημένο» και «αηδιαστικό» και προσπάθησε να το αποσύρει από την έκθεση, απειλώντας με διακοπή της χορηγίας του δημαρχείου προς το Μουσείο και με έξωση από το κτίριο.

Το 1999 ο Βέλγος Thierry de Cordier ζωγραφίζει έναν πίνακα με τίτλο «Asperges me», που στα ελληνικά σημαίνει «Ραντιείς με» και προέρχεται από τον πεντηκοστό ψαλμό.<sup>6</sup> Ο πίνακας απεικονίζει έναν σταυρό, πάνω σε κάποιο αντικείμενο μισοσκεπασμένο με ένα σεντόνι, γερμένο σε έναν τοίχο και, στο άλλο άκρο του πίνακα, ένας φαλλός, που μόλις έχει εκσπερματίσει πάνω στον σταυρό. Ο πίνακας εκτέθηκε στη συλλογική έκθεση «Outlook» στην Αθήνα το 2003 και ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων, και τελικά κατέβηκε και μάλιστα μετά από απαίτηση του ίδιου του ζωγράφου / καλλιτέχνη.<sup>7</sup>

Πιο πρόσφατα, το 2020, ο προαναφερθείς Κύπριος καλλιτέχνης Γιώργος Γαβριήλ κυκλοφόρησε στο διαδίκτυο έργα του, τα οποία λίγο αργότερα εκτέθηκαν σε ατομική έκθεση με τίτλο «Προσχέδια», και στα οποία απεικονίζεται ο Χριστός ντυμένος μηχανόβιος, γυμνός από τη μέση και πάνω, πίσω από τα συρματοπλέγματα ενός χώρου φιλοξενίας προσφύγων, πάνω σε μια μηχανή, ντυμένος με σύγχρονα μοντέρνα ρούχα και με κασκόλ συγκεκριμένης ποδοσφαιρικής ομάδας, ανάμεσα στο πλήθος σε μια διαδήλωση και αντιμέτωπος με τις αστυνομικές δυνάμεις και —τέλος— ο Χριστός ολόγυμνος. Υπήρξαν, επίσης, μεγάλες αντιδράσεις και διατάχθηκε έρευνα από το Υπουργείο Παιδείας, Αθλητισμού και Νεολαίας, στο οποίο εργάζεται ως εκπαιδευτικός ο ζωγράφος, κατά την οποία αθώωθηκε. Για μία ακόμη φορά, η κοινωνία διχάστηκε.

Τα έργα των τεσσάρων καλλιτεχνών είναι προφανώς και ξεκάθαρα βλάσφημα, με την επικρατούσα έννοια του όρου, τουλάχιστον. Προκαλούν τους πιστούς, προσβάλλουν τα ιερά και τα όσιά τους. Εδώ, θα πρέπει να γίνει μια διευκρινιστική παρένθεση για τη βλασφημία στον ορθόδοξο χώρο. Συνήθως, βλασφημία θεωρείται η οποιαδήποτε προσβολή της θρησκευτικότητας, από οποιονδήποτε κι αν προέρχεται. Τα βιβλικά κείμενα, όμως, ως βλασφημία καταλογίζουν τη στρέβλωση του κοινού τρόπου εντός —και μόνο εντός— της εκκλησιαστικής κοινότητας. Όχι εκτός.

<sup>6</sup> Ψαλ. 50, 9: «Ραντιείς με ύσώπω, και καθαρισθήσομαι».

<sup>7</sup> Βλ. Θεόφιλος Τραμπούλης, «Outlook», στο: [https://www.avgi.gr/tehnas/62973\\_outlook](https://www.avgi.gr/tehnas/62973_outlook) [πρόσβ.: 28 Μαΐου 2022].

Άλλωστε, τα βιβλικά κείμενα είναι ξεκάθαρα, όχι μόνο για το θέμα της βλασφημίας, αλλά γενικότερα για τη ζωή των χριστιανών μέσα στον κόσμο: οι συμβουλές και παραινέσεις, κυρίως του αποστόλου Παύλου, αφορούν ζητήματα της κοινότητας και μόνο αυτής. Είναι πολύ εύκολο, λοιπόν, να χαρακτηρίσουμε «βλασφημία» οτιδήποτε μας βγάζει από τη συνήθεια: θα πρέπει, όμως, να έχουμε τη διάκριση να διαχωρίζουμε τη βλασφημία του χριστιανού από την τοποθέτηση του μη χριστιανού.<sup>8</sup>

Η ερμηνεία αυτών των έργων σαν βλάσφημα είναι η πρώτη και πλέον προφανής ματιά. Άλλωστε, οι καλλιτέχνες, όπως θα δούμε, δηλώνουν πιστοί ή έστω, δεν διαχωρίζουν τον εαυτό τους από την εκκλησιαστική κοινότητα, με εξαίρεση τον de Cordier, ο οποίος, όμως, δημιουργεί και μιλά ως πληγωμένο μέλος της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας. Οι καλλιτέχνες, όμως, όπως οι ίδιοι δήλωσαν, δεν είχαν ως σκοπό τους την πρόκληση, αλλά ακριβώς αυτό που λέχθηκε άνωθι: τον προβληματισμό.

Ο Serrano, σε συνέντευξή του, ανέφερε ότι στόχος του ήταν να στρέψει τα μάτια του κοινού στον σταυρό. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, ο σταυρός έχει καταντήσει ένα αξεσουάρ, ανάμεσα σε πολλά, ενώ στην πραγματικότητα απεικονίζει την εκτέλεση ενός ανθρώπου. «Έτσι, αν ο “Piss Christ” σας αναστατώνει, τότε ίσως να είναι καλό να σκεφτείτε τι ακριβώς συνέβη στο σταυρό», καταλήγει ο καλλιτέχνης.<sup>9</sup> Ο Serrano, λοιπόν, υποστηρίζει ότι το έργο του δεν αποκηρύσσει τη θρησκεία —ο ίδιος δηλώνει πιστός— αλλά τους θεσμούς της· θέλει να δείξει ότι η ολέθρια εμπορευματοποίηση των πάντων έχει εισχωρήσει στον Χριστιανισμό και τον έχει αλλοιώσει, εξευτελίζει τη χριστιανική θρησκεία και τα σύμβολά της.<sup>10</sup>

Ο Ofili αναφέρει ότι, όταν ως παιδί υπηρετούσε στο ιερό (altar boy), δυσκολευόταν να κατανοήσει τη γέννηση ενός παιδιού από παρθένο μητέρα. Μεγαλώνοντας, όμως, και βλέποντας τις απεικονίσεις της Παρθένου Μαρίας στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, συνειδητοποίησε ότι η σεξουαλικότητα στις

<sup>8</sup> Βλ. σχετικά, Χρυστόστομος Σταμούλης, «“Η βλασφημία των ορκισμένων φρουρών”». Το ανέραστο του οικείου τρόπου και ο διασυρμός του Θεού», *Φάγαμε ήττα. Κείμενα για τον αυτοεγκλωβισμό της Ορθοδοξίας*, Αρμός, Αθήνα 2021, σ. 87-104.

<sup>9</sup> Βλ. Holpuch, «Andres Serrano's controversial Piss Christ», ό.π.

<sup>10</sup> Βλ. Cynthia Freeland, *Μα είναι αυτό τέχνη;*, μτφρ.: Μ. Αλμπάνη), Πλέθρον, Αθήνα 2005, σ. 28-29· Tori Campbell, «Piss Christ by Andres Serrano», στο: <https://magazine.artland.com/immersion-piss-christ-stories-of-iconic-artworks/> [πρόσβ.: 28 Μαΐου 2022].

εικόνες αυτές είναι εμφανής. «Η δική μου είναι απλώς μια hip hop εκδοχή», ανέφερε ο καλλιτέχνης.<sup>11</sup>

Η Παρθένος του Ofili είναι η πληθωρική, φολκλορική, γκροτέσκα φιγούρα μιας Αφρικανής γυναίκας, στοιχείο χαρακτηριστικό στο έργο του καλλιτέχνη, ο οποίος γεννήθηκε στην Αγγλία από Νιγηριανούς γονείς. Οι αναφορές στην αφρικανική κουλτούρα μέσα στο έργο (όπως τα περιττώματα ελέφαντα) αποτελούν σχόλιο στις ρατσιστικές πολιτικές ή νοοτροπίες του δυτικού κόσμου. Στον πίνακα του Ofili είναι εμφανέστερη, σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα, η τάση να χρησιμοποιείται ένα ιερό πρόσωπο του Χριστιανισμού ως όχημα για να μεταδοθούν υποκειμενικές απόψεις. Στην προκειμένη περίπτωση, η Αφρικανή Παναγία καταγγέλλει τον φυλετικό ρατσισμό.<sup>12</sup> Παράλληλα, όμως, η εκκοσμίκευση της χριστιανικής τέχνης, που αρχίζει με την Αναγέννηση, αποκτά έναν συγκεκριμένο προσανατολισμό, τη σεξουαλικότητα. Η —συχνά γήινη— ομορφιά των αναγεννησιακών μαντόνων, εδώ δεν υφίσταται, αλλά υπονομεύεται το δόγμα της «αμώμου συλλήψεως». Εδώ, λοιπόν, το έργο προβάλλει την προσωπική άποψη του ζωγράφου, που δεν αφορά στην Εκκλησία ως θεσμό, αλλά στη διδασκαλία της και έχει σκοπό να την αλλοιώσει. Προκύπτει εδώ το ζήτημα, που πιστεύω ότι διέπει σύνολο τον προβληματισμό γύρω από τον εικονοκλαστικό ρόλο της τέχνης: γιατί το μήνυμα, που θέλει να μεταδώσει ο καλλιτέχνης, θα πρέπει να αποτελεί μία αλήθεια και όχι απλώς την προσωπική του —άρα πιθανώς και λανθασμένη— άποψη;<sup>13</sup> Για ποιό λόγο η εσφαλμένη άποψη πρέπει να γίνει αποδεκτή, επειδή απεικονίζεται σε ένα έργο τέχνης; Και, εν τέλει, ο προβληματισμός που προκαλεί ένα τέτοιο έργο τέχνης είναι ως προς το βέλτιστον ή ως προς το χειρόν;

Ο de Cordier, ο οποίος επίσης έχει ασχοληθεί με τη σεξουαλικότητα του Χριστού, παραπέμπει στη χριστιανική του ανατροφή και, κυρίως, στη φοίτησή του ως εσωτερικός σε Ρωμαιοκαθολικό κολλέγιο, όπου υπήρχαν προβλήματα παιδοφιλίας. Ο

<sup>11</sup>. Βλ. Allison Young, «Chris Ofili, The Holly Virgin Mary», στο: <https://smarthistory.org/chris-ofili-the-holy-virgin-mary/> [πρόσβ.: 20 Μαΐου 2022].

<sup>12</sup>. Στο σημείο αυτό, βεβαίως, πολλά θα μπορούσαν να γραφτούν για τη συμβολή της Ρωμαιοκαθολικής, κυρίως, Εκκλησίας στην ανάπτυξη του φυλετικού ρατσισμού, από την εποχή των μεγάλων ανακαλύψεων και εξής.

<sup>13</sup>. Είκοσι χρόνια πριν, δημοσιεύτηκε το περίφημο μυθιστόρημα του Dan Brown *Ο κώδικας Ντα Βίντσι*. Η κεντρική ιδέα του έργου περιστρέφεται γύρω από ένα μήνυμα, το οποίο υποτίθεται ο Leonardo μεταδίδει κρυπτογραφικά μέσα από τον «Μυστικό Δείπνο» του. Η αποκάλυψη του μηνύματος «κλόνησε τα θεμέλια του χριστιανισμού». Και εδώ προκύπτει το ίδιο ερώτημα: ακόμα και αν όντως ο Leonardo ήθελε να μεταδώσει το συγκεκριμένο μήνυμα, αυτό δεν σημαίνει ότι αυτό ήταν ορθό.



καλλιτέχνης υπονοεί ότι υπήρξε και αυτός θύμα, δηλώνοντας ότι «η θρησκεία είναι πάντοτε κάτι αντίθετο προς τη φύση. Ο πίνακας είναι ένα είδος αντιποίνων. Θέλω να πω ότι δεν είμαι Χριστιανός! Νιώθω προσβεβλημένος από τα πράγματα που κάποιοι επέβαλαν στο σώμα μου και στην ψυχή μου όταν εγώ ήμουν σε μια ηλικία που δεν μου επέτρεπε να αντιδράσω».<sup>14</sup> Δέκα χρόνια αργότερα, ο πάπας Βενέδικτος ΙΣΤ΄ αναγκαζόταν να παραιτηθεί από το αξίωμά του, κάτω από το βάρος των αποκαλύψεων εκατοντάδων περιστατικών σεξουαλικής κακοποίησης παιδιών από Ρωμαιοκαθολικούς κληρικούς· έτσι, το έργο του de Cordier προβάλλει ιδιαίτερος επίκαιρο και αποτελεί ένα δριμύ κατηγορώ για το ειδεχθές αυτό έγκλημα, που για δεκαετίες συνέβαινε εις βάρος ανυπεράσπιστων παιδιών, με δράστες ακριβώς αυτούς, που όφειλαν να τα προστατεύσουν.

Ο Γιώργος Γαβριήλ, τέλος, δεν δηλώνει άθεος, παρ' όλο που, όπως ο ίδιος αναφέρει, δεν έχει ιδιαίτερες σχέσεις με την Εκκλησία.<sup>15</sup> τονίζει, όμως, ότι η χριστιανική θρησκεία αποτελεί την παράδοση του τόπου του, την οποία σέβεται απόλυτα, και για αυτό εμφανίζεται σε πολλά έργα του. Αναφέρει, μάλιστα, ότι έχει ζωγραφίσει τοιχογραφίες στην εκκλησία του χωριού του! Τονίζει, λοιπόν, ότι με τα επίμαχα έργα, δεν ήθελε να προκαλέσει, αντίθετα, να απεικονίσει τον αυθεντικό Χριστό:

ο Χριστός αποτυπώνεται γυμνός μέσα σε εκκλησίες. Ακόμη και στην Κύπρο στη Γεροσκήπου και τη Χλώρακα. Κάποια στιγμή είχα εντοπίσει και κάποια κείμενα που χαρακτήριζαν ως καινοτομία της εποχής το γυμνό Χριστό. Στην καθολική εκκλησία, συναντάς παντού γυμνά αγάλματα του Χριστού. Ο Χριστός ήρθε στη γη σαν απλός άνθρωπος και είχε μια φυσιολογική ζωή. Αυτό ακριβώς ήθελα να απεικονίσω: Πως είναι ένας σαν εμάς. Τον ζωγράφισα ως πρόσφυγα, κατατρεγμένο, μηχανόβιο, οπαδό ομάδας πίσω από συρματοπλέγματα. Τον αποτύπωσα ως ένα καθημερινό άνθρωπο.<sup>16</sup>

<sup>14</sup>. Αυγουστίνος Ζενάκος, «Thierry de Cordier», στο: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/thierry-de-cordier/> [πρόσβ.: 20 Μαΐου 2022].

<sup>15</sup>. Θεοδωρής Αντωνόπουλος, «Γιώργος Γαβριήλ: Ο Κύπριος καλλιτέχνης που διώχθηκε για την τόλμη του έργου του μιλά στη LIFO», στο: <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/giorgos-gabriil-i-eleytheria-ekfrasis-einai-adiapragmateyti> [πρόσβ.: 13 Ιουλ. 2022].

<sup>16</sup>. Παναγιώτης Χατζηλαποστόλου, «Συνέντευξη του καλλιτέχνη Γιώργου Γαβριήλ στον “Π”»: “Είναι μια νίκη, αλλά ο πόλεμος στην ελευθερία της έκφρασης συνεχίζεται”», στο: <https://politis.com.cy/politis-news/synteyxi-toy-kallitechni-giorgoy-gavriil-ston-p-einai-mia-niki-alla-o-polemos-stin-eleytheria-tis-ekfrasis-synechizetai/> [πρόσβ.: 20 Μαΐου 2022].

«Δεν θεωρώ ότι προσβάλλω τον Χριστό ή τον θεό. Αντίθετα προβάλλω τη θέση που πρέπει να έχει ο Χριστός μέσα στον κόσμο».<sup>17</sup>

Ο Serrano, ο Ofili και ο de Cordier δίνουν τη δική τους μαρτυρία μέσα από αντισυμβατικές εικόνες, χρησιμοποιώντας σωματικά υγρά: τα ούρα, το σπέρμα, τα κόπρανα προκαλούν τα όρια του καθωσπρεπισμού, προκαλούν τις αντοχές του δυτικού πολιτισμού. Γιατί, όμως, τα ούρα, γιατί το σπέρμα, γιατί τα κόπρανα; Οι ερμηνείες είναι πολλαπλές: δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα σωματικά υγρά σε πολλές θρησκείες συμβολίζουν τον πόνο, ενώ ακόμα και στον χώρο του Χριστιανισμού, κατά την Lucy Lippard, χρησιμοποιούνται ως πηγές θρησκευτικής εξουσίας και δύναμης.<sup>18</sup> Εδώ, η ιστορικός τέχνης παραπέμπει στο αίμα και τα λείψανα των αγίων, αλλά θα πρέπει, βεβαίως, να διευκρινιστεί ότι τα ιερά λείψανα στον χώρο της Ορθοδοξίας δεν αποτελούν πηγή εξουσίας, αλλά χάριτος· η χρήση τους ως εξουσιαστικών συμβόλων αποτελεί διαστρέβλωση του πνεύματος του Χριστιανισμού. Μήπως, όμως, ακριβώς αυτήν τη διαστρέβλωση έρχονται να στηλιτεύσουν οι καλλιτέχνες, σε Ανατολή και Δύση;

Ο Serrano και ο de Cordier πιθανώς ναι, αλλά με διαφορετικές προϋποθέσεις ο καθένας. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η τοποθέτηση του Χριστού μέσα σε ένα δοχείο με ούρα, η βεβήλωση του σταυρού, συμβολίζουν την κατάχρηση και τη βεβήλωση του προσώπου του από τους φορείς κάθε εξουσίας, εκκλησιαστικής, πολιτικής ή όποιας άλλης. Είναι αυτή ακριβώς η εξουσία που μαινεί το πρόσωπο του Χριστού και όχι ο καλλιτέχνης. Επιχειρούν, λοιπόν, να προβληματίσουν το κοινό για τη στρέβλωση του ίδιου του προσώπου του Χριστού από τη σύγχρονη Εκκλησία. Το ίδιο αποπειράται να κάνει και ο Γαβριήλ, ο οποίος επιχειρεί να απομακρύνει το πρόσωπο του Χριστού από την εξουσιαστική εικόνα του βασιλιά ή του αυστηρού κριτή του κόσμου και να θυμίσει στο κοινό τον ταπεινό και πράο Ιησού.

Παράλληλα, η χρήση των σωματικών υγρών από τον Serrano και τον Ofili, θυμίζει ίσως στον θεατή ότι ο ενανθρωπήσας Λόγος περιέλαβε και αγίασε την ύλη, άρα τα πάντα αγιάζονται εν Χριστώ, ακόμη και τα πλέον περιφρονημένα. Αντίθετα, η αναφορά του de Cordier στα σωματικά υγρά έχει έναν τελείως διαφορετικό σκοπό: να

<sup>17</sup>. Γιώργος Χρυσάνθους, «Δεν θεωρώ ότι προσβάλλω τον Χριστό ή τον Θεό», στο: <https://www.alphanews.live/cyprus/den-theoro-oti-prosballo-ton-hristo-i-ton-theo-binteofoto> [πρόσβ.: 20 Μαΐου 2022].

<sup>18</sup>. Βλ. Freeland, *Μα είναι αυτό τέχνη;*, ό.π., σ. 26-27.

καταγγείλει τον βιασμό, όχι απλώς των αθώων υπάρξεων, αλλά της ίδιας της ουσίας του Χριστιανισμού. Κάτω από το σεντόνι, όπως δήλωσε ο ίδιος, θα μπορούσε να βρίσκεται ο Χριστός, αλλά και ο ίδιος ο ζωγράφος.<sup>19</sup> ο Θεός και η εικόνα του, ο άνθρωπος.

Οι πιθανές ερμηνείες είναι πολλές και αντικρουόμενες. Κινούνται από τον πλήρη εξευτελισμό του Χριστιανισμού, μέχρι ίσως και την αποκάλυψη θεολογικών αληθειών. Αν, όμως, δεχτούμε ότι τα έργα τέχνης που εξετάστηκαν έχουν σκοπό να προβληματίσουν το κοινό για τις αρνητικές πλευρές του Χριστιανισμού και εν τέλει να εξυγιάνουν την Εκκλησία, θα πρέπει ταυτόχρονα να αποδεχτούμε και την αριστοτελική αποστολή του καλλιτέχνη ως φορέα της αλήθειας και να αφαιρέσουμε από την τέχνη κάθε περιορισμό και κάθε όριο;

Μπορεί κάποιος να οριοθετήσει τη σκέψη του καλλιτέχνη, τη φαντασία του; Η τέχνη υπάρχει για να ανοίγει ορίζοντες. Μια κοινωνία με την τέχνη μπορεί να αναπτυχθεί γιατί η τέχνη είναι συνυφασμένη με τη δημιουργικότητα, την καινοτομία και είναι πολύ σημαντικό να μην μπορεί κάποιος να οριοθετήσει την τέχνη. Σε αντίθετη περίπτωση θα ήταν καταστροφικό για την κοινωνία. Η τέχνη δεν έχει κανένα όριο και, αν κάποιος θεωρεί ότι πρέπει να περιορίζεται, τότε δεν έχει ιδέα τι είναι η τέχνη. Η τέχνη είναι ένα μέσο επικοινωνίας και έκφρασης συναισθημάτων, βιωμάτων, προβληματισμών, ιδεών και θέσεων. Προσωπικά αυτό κάνω μέσα από τη δουλειά μου. Στο εξωτερικό μέσα από την τέχνη χλευάζουν και την πίστη τους αλλά και ό,τι άλλο ιερό μπορείς να φανταστείς. Υπάρχουν όμως όρια εκεί που αγγίζει ο καλλιτέχνης ευαίσθητες πτυχές της κοινωνίας. Εγώ σαν καλλιτέχνης, δεν θα σκισάρω μικρά παιδιά σε άσεμνες στάσεις αλλά ούτε θα θίξω ομάδες ανθρώπων που αντιμετωπίζουν προβλήματα. Το όριο στην τέχνη μπαίνει εκεί που προσβάλλεις την ανθρώπινη πλευρά,<sup>20</sup>

απαντά ο Γιώργος Γαβριήλ.

Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το ρήμα «χλευάζουν» και αυτό έχει τη σημειολογία του. Το ζήτημα, που προκύπτει εδώ είναι γιατί η κοινωνία θεωρεί —ορθώς, βεβαίως— ανεπίτρεπτη, ανίερη, βλάσφημη, την απεικόνιση μικρών παιδιών σε άσεμνες στάσεις, αλλά θεμιτό, αποδεκτό, επαναστατικό, προοδευτικό τον χλευασμό της πίστης; Η

<sup>19</sup>. Βλ. Ζενάκος, «Thierry de Cordier», ό.π.

<sup>20</sup>. Χατζηαποστόλου, «Συνέντευξη», ό.π.

απάντηση στο ερώτημα αυτό είναι ότι η περίφημη εκκοσμίκευση δεν συνίσταται στην κατάργηση του ιερού, αλλά στη μετατόπισή του.

Οτιδήποτε θεωρούνταν ιερό, αλλά ο σύγχρονος άνθρωπος αισθάνεται ότι τον καταπιέζει, το καταργεί: ο γάμος, η οικογένεια, η Εκκλησία, οτιδήποτε, δηλαδή, μας καλεί να εξέλθουμε από την εγωιστική μας αυτάρκεια, αυταρέσκεια, φιληδονία, μας δυσκολεύει, μας περιορίζει και έτσι το από-ιεροποιούμε, ονομάζοντας «ιερό», ό,τι εμείς επιλέγουμε. Ιερά γίνονται πλέον τα δικαιώματά μας, ένα είδος γκράαλ που απαγορεύεται να αγγίξουμε. Δικαίωμα αποτελεί η τεκνοποίηση —άρα τα παιδιά γίνονται είδωλα και όχι ιερά, ως δώρα Θεού— τα οποία τοποθετήσαμε σε υψηλά βάρη και τα προσκυνούμε· οι επιλογές μας αποτελούν επίσης δικαίωμα, άρα γίνονται και αυτές ιερές. Έτσι, απαιτούμε από τους άλλους να προσκυνούν τις επιλογές μας, απαιτούμε από την Εκκλησία, όχι απλώς να τις αποδέχεται, αλλά και να τις ευλογεί, ασχέτως αν αυτές είναι επιβλαβείς για τη ψυχή μας.

Άλλωστε, η σωτηρία της ψυχής αποτελεί απλώς ένα συμβολικό σχήμα και όχι μια πραγματικότητα. Η θρησκευτική πίστη μετατίθεται από το συλλογικό στο ατομικό και απαγορεύεται να εισβάλλει στη δημόσια ζωή. Γίνεται και αυτή δικαίωμα, αλλά δικαίωμα προσωπικό, το οποίο ο άνθρωπος δικαιούται —και επιβάλλεται— να μην δημοσιοποιεί. Οποιοδήποτε άλλο δικαίωμα πρέπει να δημοσιοποιείται, στο πλαίσιο μιας πανηγυρικής νίκης του ανθρώπου επί της οπισθοδρόμησης και του συντηρητισμού. Η τέχνη —ή μάλλον και η τέχνη— γίνεται φορέας αυτού του νέου ιερού και —κυρίως— γίνεται φορέας της νίκης επί του παλαιού ιερού.

Κανένας, λοιπόν, δεν έχει το δικαίωμα να προσβάλλεται όταν χλευάζεται η πίστη του, γιατί η πίστη είναι κάτι το προσωπικό και —εν τέλει— κρυφό. Ο χλευασμός της πίστης δεν θεωρείται ότι αγγίζει την «ανθρώπινη πλευρά», γιατί δεν αγγίζει «τις ευαίσθητες πτυχές της κοινωνίας», αφού η πίστη έχει εξοβελιστεί από την κοινότητα. Είναι, άλλωστε, εύκολο να χρησιμοποιούμε το πρόσωπο του Χριστού —ή οποιοδήποτε άλλο ιερό πρόσωπο— ως καθρέφτη ή φλάμπουρο για να διατυμπανίσουμε τις ιδέες μας. Πιστοί και άπιστοι, πολεμώντας ή χλευάζοντας.

Αυτά για την ελευθερία του καλλιτέχνη. Τι γίνεται, όμως, με την ελευθερία του πιστού; Του θεατή γενικότερα; Τι συμβαίνει με τον άνθρωπο, ο οποίος, βλέποντας την πίστη του να χλευάζεται προσβάλλεται; Γιατί η ελευθερία του καλλιτέχνη δεν σταματά εκεί που αρχίζει η ελευθερία του πιστού;

Το ζήτημα, που προκύπτει, εδώ είναι πώς θα αντιδράσει ο πιστός. Όσο ανοιχτόμυαλος και προοδευτικός και αν είναι ένας χριστιανός, μία εικόνα που προσβάλλει τα ιερά και τα όσιά του, σίγουρα θα προκαλέσει τις αντοχές του. Στην πραγματικότητα, βέβαια, ο ίδιος ο άνθρωπος προσβάλλεται και όχι ο Θεός, ένας Θεός, που έφτασε στην έσχατη ταπείνωση και μακροθυμεί και συγχωρεί, επειδή αγαπά.<sup>21</sup> Ας μην ξεχνάμε, ότι η συντριπτική πλειοψηφία του πληθυσμού έχει ελάχιστη οικειότητα με τη σύγχρονη τέχνη, η οποία —παρά τις αξιώσεις της— απευθύνεται σε μία μικρή ελίτ από connoisseurs. Είτε, λοιπόν, θα καταφύγει σε ερμηνείες που συμβιβάζουν τα πιστεύω του με την πρόκληση της εικόνας, είτε θα αντιδράσει με άλλον τρόπο.

Αν ο πιστός θεωρεί την πίστη δικαίωμα, τότε θα προβεί σε αντίστοιχες αντιδράσεις. Υβριστικά μηνύματα και απειλές στο διαδίκτυο είναι οι συχνότερες, για να ακολουθήσουν μηνύσεις, κάποτε και συγκεντρώσεις έξω από τη γκαλερί που εκτίθεται το επίμαχο έργο. Σπανιότερα, οι μαινόμενοι πιστοί αποπειρώνται να καταστρέψουν το έργο και όλα αυτά όχι μόνο στον «δικό μας», «φανατικό» και «συντηρητικό» χώρο της ορθοδοξίας, αλλά —όπως είδαμε— και στην εκκοσμικευμένη και αποχριστιανοποιημένη Δύση.

Ένα επιχείρημα, το οποίο συχνά επαναλαμβάνεται από τα χείλη των αγανακτισμένων Χριστιανών είναι το ακόλουθο: «Ας πάει να ζωγραφίσει έτσι τον Μωάμεθ στο Ιράν» (ή στην Τουρκία, ή στη Σαουδική Αραβία, ή στο Αφγανιστάν κ.ο.κ). Τι θα συνέβαινε αν ο καλλιτέχνης προέβαινε σε αυτήν την πράξη, είναι αυτονόητο· η επίθεση στα γραφεία του περιοδικού *Charlie Hebdo* τον Ιανουάριο του 2015, με θλιβερό τρόπο, αποδεικνύει του λόγου το αληθές, που συνέβη μάλιστα, όχι σε ένα ισλαμικό καθεστώς, αλλά στο κέντρο του δυτικού πολιτισμού, το Παρίσι.

Όσοι προβάλλουν αυτό το επιχείρημα, θέλουν κατ' αρχήν να αποδείξουν τη θρασυδειλία του καλλιτέχνη, ο οποίος πράττει εκ του ασφαλούς, σε κράτη που ανέχονται αυτές τις «παρεκκλίσεις». Επιπλέον, όμως, υποδηλώνουν σαφέστατα ότι, αν μπορούσαν θα προχωρούσαν και αυτοί σε ανάλογες αντιδράσεις, οραματιζόμενοι

<sup>21</sup> Βλ. Σταμούλης, «“Η βλασφημία των ορκισμένων φρουρών”», ό.π., σ. 103-104: «Όταν γίνεται αναφορά στη βλασφημία, η βελόνα της πυξίδας του κυρίαρχου ηθικισμού του νεότερου μας πολιτισμού δείχνει πάντα ή σχεδόν πάντα την προσβολή της θείας δικαιοσύνης. Στον Ορθόδοξο χώρο, ο οποίος ακόμα διαφεύγει από την εξουσιαστική κυριαρχικότητα των ορκισμένων φρουρών του Θεού, των αυτοαποκαλούμενων και σωτήρων του, τέτοια προσβολή δεν υφίσταται, καθότι μιλούμε για ένα Θεό ελέους, έναν ηττημένο Θεό, του οποίου η αγάπη τραυματίζεται καθημερινά από την ανθρώπινη ελευθερία, την οποία ο ίδιος χάρισε στο δημιουργημά του».

ισλαμικού τύπου καθεστώτα. Το επιχείρημα αυτό, είναι επικίνδυνο· ταυτίζει ουσιαστικά τον Χριστιανισμό με το βίαιο μέρος του Ισλάμ και αναδεικνύει σαν ορθές τέτοιου τύπου εκδικητικές ενέργειες.

Όλες αυτές οι αντιδράσεις καταδεικνύουν ανθρώπους, που αισθάνονται ότι θίγεται ή βλάπτεται κάποιο δικαίωμά τους, πράγμα, που οφείλεται στην πνευματική σύγχυση που υπάρχει στις σύγχρονες κοινωνίες, ακόμα και σε κοινωνίες όπως την ελληνική και την κυπριακή, που δεν θεωρούνται —ακόμα τουλάχιστον— αποχριστιανοποιημένες. Η πλειοψηφία των χριστιανών θυμούνται τη χριστιανική τους ιδιότητα, όταν αισθάνονται ότι η πίστη τους απειλείται από κάποια εμφανή και συγκεκριμένη —και συνήθως ανούσια— απειλή και όχι, π.χ. από την έλλειψη βιωματικής σχέσης με τον Θεό, την ελλιπή άσκηση, την απουσία προσευχής στη ζωή τους. Υπάρχει έλλειψη ουσιαστικής κατήχησης και η πίστη εξαντλείται σε συνθήματα και σπασμωδικές αντιδράσεις, σε προφητείες και θαύματα, αμφότερα αυθεντικά ή κάλπικα.

Η έλλειψη κατήχησης, που εμπεριέχει και την άγνοια των Γραφών, δεν τους επιτρέπει να γνωρίζουν το αληθινό πνεύμα του χριστιανισμού:

ἀπέστειλεν ἀγγέλους πρὸ προσώπου αὐτοῦ. καὶ πορευθέντες εἰσῆλθον εἰς κώμην Σαμαρειτῶν, ὥστε ἐτοιμάσαι αὐτῶ· καὶ οὐκ ἐδέξαντο αὐτόν, ὅτι τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ἦν πορευόμενον εἰς Ἱερουσαλήμ. Ἰδόντες δὲ οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ Ἰάκωβος καὶ Ἰωάννης εἶπον· Κύριε, θέλεις εἶπωμεν πῦρ καταβῆναι ἀπὸ οὐρανοῦ καὶ ἀναλῶσαι αὐτούς, ὡς καὶ Ἡλίας ἐποίησε; Στραφεῖς δὲ ἐπετίμησεν αὐτοῖς καὶ εἶπεν· οὐκ οἶδατε ποίου πνεύματός ἐστε ὑμεῖς· ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου οὐκ ἤλθε ψυχὰς ἀνθρώπων ἀπολέσαι, ἀλλὰ σῶσαι. Καὶ ἐπορεύθησαν εἰς ἑτέραν κώμην.<sup>22</sup>

Υπάρχει, λοιπόν, και ένας άλλος δρόμος: είναι ο δρόμος των ανθρώπων, που βιώνουν την πίστη ως δώρο, ως θυσία και ως αγάπη. Είναι ο δρόμος των αγίων. Ο άγιος δεν βλέπει τον άλλον ως ένοχο, αλλά κατηγορεί πρώτα τον εαυτό του. Έτσι, ο Χριστός, πεταμένος σε ένα δοχείο με ούρα, η γκροτέσκα Παναγία, ο βεβηλωμένος σταυρός, ο γυμνός Χριστός, γίνονται δικά του δημιουργήματα, δικές του αμαρτίες. Και βάζει αρχή μετανοίας, αισθανόμενος ότι αυτός, και μόνον αυτός, θα σώσει τον κόσμο.

Παράλληλα, δύναται να ερμηνεύσει τα έργα με τρόπο θετικό και γόνιμο. Βλέποντας, λοιπόν, τον «Piss Christ» του Serrano, θυμάται τον Α. Καρυώτογλου που,

<sup>22</sup> Λκ. 9:52-56.

για να τονίσει την ορθότητα της προσκύνησης των εικόνων, πήρε την εικόνα του Χριστού, που κρεμόταν στον τοίχο της τάξης και την πέταξε στο πάτωμα.<sup>23</sup> Βλέποντας το έργο του Ofili να τονίζει την «σεξουαλικότητα» της Παναγίας και τον de Cordier να απεικονίζει έναν βεβηλωμένο σταυρό, θυμάται όλες εκείνες τις φορές που προσέβαλε το πρόσωπο της Παναγίας και τον Εσταυρωμένο Χριστό με τη δική του ανηθικότητα. Βλέποντας τον Χριστό στα έργα του Γαβριήλ, θυμάται και πάλι τον Α. Καρυώτογλου, όταν συζητούσε με τους μαθητές του, κατά πόσον ο Χριστός ήταν παρών στο club, που διασκεδάζαν το προηγούμενο βράδυ:

Παιδιά, και βέβαια ήταν παρών ο Χριστός στο Club της Πολιτείας. Είναι ο Θεάνθρωπος Ιησούς και δεν λείπει από καμιά δραστηριότητά μας. Έχει όμως μεγάλη σημασία αν εσείς μπορούσατε να τον νιώσετε δίπλα σας. Αν συνέβαινε κάτι τέτοιο, τότε η διασκέδασή σας θα είχε ένα ιδιαίτερο ήθος. Θα μπορούσατε να διασκεδάσετε [...] χωρίς να περνάει από το νου σας η σκέψη να ξεφύγετε από την αίσθηση του μέτρου. Θα κουβεντιάζατε [...] με συναίσθηση ότι δίπλα σας βρίσκονται πολλές εικόνες του Θεού. [...] Αν όμως δεν είχατε την αίσθηση της παρουσίας του Θεανθρώπου τότε ο διπλανός σας θα ήταν σταθερά ένα «σκεύος ηδονής».<sup>24</sup>

Πρόκειται για έναν άλλο τρόπο θέασης του «προκλητικού» και του «βλάσφημου», το οποίο λειτουργεί ως όχημα, όχι για την επιβεβαίωση της ασέβειας, αλλά για την ανακάλυψη της αλήθειας. Το πέταμα της εικόνας στο πάτωμα και η συνειδητοποίηση ότι ο Χριστός είναι παρών σε έναν χώρο διασκέδασης, δεν οδηγούν στην από-ιεροποίηση του προσώπου του, αλλά στη συνειδητοποίηση της πραγματικότητας της ενανθρώπησής του, κάτι που φέρνει το χριστιανικό ήθος. Με αυτό το ήθος θα μπορούσαν να διαβαστούν τα έργα, που εξετάστηκαν πιο πάνω.

Το ζήτημα, λοιπόν, δεν είναι αν ο καλλιτέχνης θέλει να προβληματίσει ή να προκαλέσει: ο κόσμος πάντοτε θα προκαλεί, οι πειρασμοί πάντα θα υπάρχουν. Ο πιστός στέκεται μπροστά σε μια πρόκληση: τα ιερά και τα όσιά του εξευτελίζονται, βεβηλώνονται, βλασφημούνται. Ο πιστός μπορεί να δει την άλλη, μη προφανή, θετική ερμηνεία του έργου. Αν δεν μπορεί να το πράξει, μπορεί να ακολουθήσει τον

<sup>23</sup>. Αλέκος (νυν π. Αλέξανδρος) Καρυώτογλου, *Μαθητικό Συναξάρι*, Ακρίτας, Αθήνα 42010, σ. 125-127. Σε ένα δειγματικό μάθημα, ο Α. Καρυώτογλου κλήθηκε να διδάξει την Εικονομαχία. Θέλοντας να κάνει μία «δυνατή αρχή», ανέβηκε πάνω στην έδρα, άρπαξε την εικόνα του Χριστού που κρεμόταν στον τοίχο και την πέταξε βίαια στο πάτωμα. Η έκπληξη —ακόμα και η οργή— μαθητών και καθηγητών, οδήγησε σε μία γόνιμη συζήτηση πάνω στο ζήτημα της τιμητικής προσκύνησης των εικόνων.

<sup>24</sup>. Ο.π., σ. 58.

δρόμο που έδειξε ο ίδιος ο Χριστός: της προσευχής, της συγχώρεσης, της σιωπής. Της άφεσης στο θέλημα, αλλά και στην κρίση του Θεού. Και τέλος, οφείλει να συνειδητοποιήσει τη δική του ευθύνη: αν ο ίδιος, αν όλοι οι πιστοί ζούσαν αληθινά τον τρόπο της Εκκλησίας, τότε δεν θα υπήρχε η ανάγκη για τέτοια έργα.



Ευλαμπία Τσιρέλη\*

ΤΟ ΔΕΝΔΡΟ ΣΕ ΜΙΑ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ  
ΘΡΗΣΚΕΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ. ΠΟΡΕΙΑ, ΣΗΜΕΙΑ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ,  
ΥΠΕΡΒΑΣΗ ΟΡΙΩΝ

*Abstract:* The present study explores the relationship between art and religion, with the symbol of the tree as a focal point in the depiction of the natural and the supernatural. The topic is discussed in three stages: (1) The relationship between art and religion in antiquity and in the first attempts of man to make art and to theologize, having the motif of tree as the main medium. (2) The cooperation and purposes of the two fields / disciplines, their boundaries, and how both of them have served man. (3) The need to create a new conceptual framework for the relationship between art and religion in the modern world with new art symbols that extend beyond the narrow boundaries of the various religions.

*Keywords:* Art; Religion; Sacred; Tree; Near East; Boundaries.

Η θρησκεία και η τέχνη κατείχαν, από την αυγή της ανθρωπότητας ακόμα, σημαντική θέση στην ανθρώπινη εμπειρία. Είναι, πράγματι, δύο από τα πιο σημαντικά στοιχεία πολιτισμού. Σε ολόκληρη τη γη δεν υπήρξε πολιτισμός, μικρός ή μεγάλος, που να μην ανέπτυξε κάποια μορφή θρησκείας και τέχνης.

Η θρησκεία πάντα αποτελείτο από τελετουργίες, πεποιθήσεις και συγκεκριμένες ενέργειες του ανθρώπου, όταν αυτός προσπαθούσε να ερμηνεύσει την ανθρώπινη εμπειρία και τον κόσμο, με βάση κάποια υπερβατική ή υπερφυσική δύναμη. Η τέχνη αποτελείτο αρχικά —κυρίως— από εικόνες. Ο σκοπός της τέχνης ήταν πάντα η δημιουργία, ώστε ο άνθρωπος να κατανοήσει τη ζωή, την ανθρώπινη εμπειρία, το άορατο και το ορατό, στην ουσία και εδώ το υπερφυσικό και υπερβατικό.<sup>1</sup>

---

\* PhD Βιβλική Γραμματεία και Θρησκευολογία (ΑΠΘ), MA Σπουδές στην Ερμηνεία της Παλαιάς Διαθήκης (ΑΠΘ), Εκπαιδευτικός, Συγγραφέας.

<sup>1</sup> Curtis Carter, «Art and Religion: A Transreligious Approach. Philosophy», *Philosophy Faculty Research and Publication* 144 (1976), σ. 1-19, εδώ σ. 1-2, στο: <https://bit.ly/3aAkoGb> [πρόσβ: 10 Ιουλ. 2022].

Σήμερα, θρησκεία και τέχνη έχουν διακριτά μέσα έκφρασης, προσέγγιση και σκοπούς. Στην περίπτωση της τέχνης, όταν κάποιος παρακολουθεί και επεξεργάζεται ένα καλλιτέχνημα, κυριαρχεί μέσα του το αισθητικό συναίσθημα. Εκτιμάται η ομορφιά, αναζητείται το ιδανικό· εξάλλου η τέχνη, ωθεί προς την εξιδανίκευση του κόσμου. Στην περίπτωση της θρησκείας, αναζητείται η σχέση με τον Θεό —ή τους θεούς— και η κοινωνία μαζί του, μέσω συγκεκριμένων τελετουργιών, μυστηρίων, και μέσω της προσευχής.

Το παρόν μελέτημα πραγματεύεται τη σχέση της τέχνης με τη θρησκεία διαχρονικά, με διακριτικό σημείο αναφοράς το σύμβολο του δένδρου, ως έκφραση του φυσικού και του υπερφυσικού. Συγκεκριμένα, αναπτύσσεται σε τρεις άξονες: (1) Πραγματοποιείται μια σύντομη αναδρομή στη σχέση τέχνης και θρησκείας στην αρχαιότητα και στις πρώτες απόπειρες του ανθρώπου να καλλιτεχνήσει και να θεολογήσει με κύριο μέσο το μοτίβο του δένδρου. (2) Αποτιμώνται η συνεργασία και οι σκοποί των δύο μερών —θρησκείας και τέχνης—, και αξιολογείται το πώς, εν τέλει, αμφότερες εξυπηρέτησαν τον άνθρωπο. (3) Εξετάζεται η ανάγκη δημιουργίας ενός νέου εννοιολογικού πλαισίου για τη σχέση τέχνης και θρησκείας στον σύγχρονο κόσμο, με νέα σύμβολα τέχνης, που υπερβαίνουν τα κλειστά όρια των διαφορετικών θρησκειών, ενώ αναδεικνύεται πως το σύμβολο του δένδρου είναι το ιδανικό μέσον, αφού αποτελεί την πιο αντιπροσωπευτική εικόνα της φύσης αλλά και της σύνδεσης του ανθρώπου με το θείο.

#### *A. Κοινή εκκίνηση, κοινή πορεία*

Ανέκαθεν ο άνθρωπος γοητευόταν από τον φυσικό κόσμο και πάντα αναζητούσε το υπερ-φυσικό, που θα έδινε κάποια εξήγηση στα φυσικά φαινόμενα του κύκλου των εποχών, του ταξιδιού του ήλιου στο ουράνιο στερέωμα, των καιρικών φαινομένων, των σχηματισμών των αστερισμών κάθε εποχή, κ.ά. Όλα φαίνονταν ενορχηστρωμένα με ακρίβεια από κάποια αόρατη δύναμη. Η ερμηνεία όλων αυτών —ή, έστω, η προσπάθεια ερμηνείας τους— δημιουργούσε πάντα στον άνθρωπο την αίσθηση ότι υπερβαίνει το πεπερασμένο, το ορατό, το υλικό, και άρα, ότι ανέρχεται πνευματικά.

Στο προϊστορικό στάδιο της κοινωνίας ωστόσο, όλα περιστρέφονταν γύρω από την τροφή, δηλαδή την επιβίωση και, στο πλαίσιο αυτό, γύρω από την αναπαραγωγή και τη γονιμότητα, αφού ήταν και αυτή που θα διασφάλιζε τη συνέχεια της ύπαρξης της ζωής, της φυλής, της οικογένειας. Μόνο όταν ο άνθρωπος εξασφάλισε την καθημερινή

τροφή, άρχισε να δημιουργεί τέχνη και να εκφράζει πεποιθήσεις για τα παραπάνω.<sup>2</sup> Όταν δηλαδή σιγουρεύτηκε για τη στοιχειώδη επιβίωσή του, άρχισε να επεκτείνει την εμπειρία του στην εμπειρία του κόσμου και την αντίληψή του για το υπερφυσικό και το πνευματικό.

Τέχνη και θρησκεία, από τους αρχαίους χρόνους, χρησιμοποιούν σύμβολα και αρχέτυπα,<sup>3</sup> όπως το δένδρο, ως έκφραση της θεότητας και της γονιμότητας, το ερπετό, ως έκφραση των αντίθετων δυνάμεων και του χάους, θηλυκές θεότητες, που αντιπροσωπεύουν την ανακύκληση των εποχών και τη γονιμότητα της γης, κ.ά. Αυτός ήταν ένας τρόπος ερμηνείας του κόσμου με βάση κάποια σημεία αναφοράς κατανοητά σε όλους τους ανθρώπους όλων των εποχών.<sup>4</sup>

Μελετώντας κανείς κάποιους από τους αρχαιότερους πολιτισμούς της γης, στην περιοχή της Μεσοποταμίας, θα δει πως ο άνθρωπος ξεκινά να εκφράζεται μέσω σχημάτων και να δημιουργεί τα πρώτα δείγματα τέχνης (αρχιτεκτονική και κεραμική) όταν περνά στη νεολιθική εποχή (περ. 7000-5800 π.Χ.) —στην κεραμική (πολιτισμός Χασσούνα, Μεσοποταμία). Οι πρώτες κοινότητες που έλυσαν το πρόβλημα της τροφής, άρχισαν να κατασκευάζουν κεραμικά τεχνουργήματα και σφραγιδόλιθους και έτσι άρχισε να διαμορφώνεται ο υλικός πολιτισμός. Από τη χαλκολιθική εποχή (περ. 5800-3750 π.Χ.) και έπειτα ειδικά, εξελίσσονται οι τεχνοτροπίες και η τέχνη εμπλουτίζεται με χρήση διαφορετικών υλικών.<sup>5</sup> Ωστόσο, δείγματα τέχνης έχουμε και σε αρχαιότερους χρόνους σε άλλες περιοχές της γης, από γλυπτά μέχρι ζωγραφική σε σπήλαια (βλ. σπηλαιογραφίες στο El Castillo, περ. 39000 π.Χ.).

Οι πρώτες απόπειρες τέχνης στη Μεσοποταμία είχαν κυρίως να κάνουν με αποτυπώσεις σκηνών μικρών μυθικών επεισοδίων, από την προφορική παράδοση. Συνήθως, κάποιος θεός μαχόταν τις αντίθετες δυνάμεις, που αποδίδονταν με μορφή ερπετού ή άλλου ζώου ή υβριδίου, ή κάποια θεά γονιμότητας απεικονιζόταν δίπλα σε ένα ιερό δένδρο. Μύθος και θρησκεία ήταν το ίδιο για εκείνες τις κοινωνίες. Η σκέψη

<sup>2</sup> Σχετικά με τη μετάβαση αυτή, βλ. και Παναγιώτης Παχής, *Ηρωες Ευρετής, Γεωργία και πολιτισμός στον αρχαιοελληνικό κόσμο*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 13-14.

<sup>3</sup> Περί λειτουργίας των συμβόλων βλ. και Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, Sheed & Ward, Νέα Υόρκη 1958, σ. 164.

<sup>4</sup> Βλ. σχετικά με την κοσμοθέαση των αρχαίων πολιτισμών: Samuel N. Kramer, «The Sumerians», *Scientific American* 197, 4, (1957), σ. 70–86 στο: <http://www.jstor.org/stable/24941944> [πρόσβ.: 12 Μαρτ. 2020].

<sup>5</sup> Για περισσότερα βλ. Yosef Garfinkel, «Neolithic And Chalcolithic Pottery Of The Southern Levant», *Qedem* 39 (1999), σ. I-XX, 1-321, εδώ σ. xvii-xx και 5-7 στο: <http://www.jstor.org/stable/43588816>, [πρόσβ.: 10 Μαρτ. 2022].

ήταν μαγική και συμβολική. Δεν υπήρχε ηθική θεώρηση των πραγμάτων, ούτε φιλοσοφική σκέψη και ανάλυση, πόσο μάλλον επιστημονική.<sup>6</sup> Επομένως, ένας θεός της καταιγίδας που μάχεται ένα ερπετό, ή ένα ιερό δέντρο, που χαρίζει καρπούς αιώνιας ζωής, ήταν κάτι πραγματικό και υπερβατικό μαζί.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι οι αφηρημένες έννοιες, όπως αγάπη, δύναμη, αφοσίωση κ.λπ., αποδίδονταν στην εικονογραφία, αλλά και στα κείμενα, μέσα από συγκεκριμένα μοτίβα. Έτσι, για παράδειγμα, όταν βλέπουμε ή διαβάζουμε για «κέρατα» ξέρουμε ότι πρόκειται για την έννοια δύναμη · όταν βλέπουμε ή διαβάζουμε για «δράκο» και «ερπετό»<sup>7</sup> ξέρουμε ότι πρόκειται για την έννοια του χάους και του εχθρού της δημιουργίας ή του πολιτικού εχθρού · όταν βλέπουμε ή διαβάζουμε για κάποιο ιερό και θαυματουργό «δένδρο», μας παραπέμπει στη γονιμότητα, στην αιώνια ζωή, στη γνώση και στην πνευματικότητα.<sup>8</sup>

Μιλάμε δηλαδή για γλώσσες με πολύ έντονο το εικονιστικό και οπτικό στοιχείο (βλ. και αιγυπτιακά ιερογλυφικά).<sup>9</sup> Αυτή η υπερβολή μάλιστα εικόνων, αλλά και η ανάγκη του ανθρώπου να εικονοποιήσει το πνευματικό και υπερβατικό, γέννησε τα είδωλα — στην ουσία τις απτές και ορατές εικόνες των θεών— στη Μεσοποταμία. Και επειδή ο Ισραήλ αναδύθηκε εν τω μέσω ενός τόσο πλούσιου μωσαϊκού πολιτισμών, βαθιά επηρεασμένος από το πολιτισμικό πλαίσιο της Χαναάν, της Αιγύπτου και της

<sup>6</sup> «Ο άνθρωπος διατύπωσε ερμηνευτικές προτάσεις: στην αρχή με τη γλώσσα της ποιητικής εικονολογίας των μύθων —όπως έκανε για τα περισσότερα προβλήματα νοήματος της πραγματικότητας— και αργότερα με τη γλώσσα των εννοιών, τη μεθοδική-λογική συγκρότηση των συλλογισμών», βλ. Χρήστος Γιανναράς, *Το Αίνιγμα του Κακού*, Ίκαρος, Αθήνα 2009, σ. 25.

<sup>7</sup> Βλ. ενδεικτικά από την *Παλαιά Διαθήκη*: *Ψαλ.* 74(73):13-17· 77(76):17· *Ιώβ* 3:8· 40:25· 41:10-13· *Ησα.* 14:29· 27:1· *Ιεζ.* 29:3. Επίσης, σε όλους τους παγκόσμιους μύθους ο δράκος συμβολίζει το χάος. Τον συναντούμε ως «Azi Dahaka» στην Περσία, «Τιαμάτ» στη Βαβυλώνα, «Αποφι» στην Αίγυπτο, «Λεβιάθαν» στη *Βίβλο* και «Πύθων» στην αρχαία Ελλάδα. Βλ. σχετικά: James Charlesworth, *The Good and Evil Serpent: How a Universal Symbol Became Christianized*, The Anchor Yale Bible Reference Library, Yale University Press, Γέιλ 2010, σ. 204· Ευλαμπία Τσιρέλη, «Το Μοτίβο του Ερπετού στις Κοσμογονίες της αρχαίας Μεσοποταμίας και του βιβλικού Ισραήλ», αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεολογίας ΑΠΘ, 2022.

<sup>8</sup> Βλ. σχετικά: Μιλτιάδης Κωνσταντίνου, *Παλαιά Διαθήκη. Αποκρυπτογραφώντας την ανθρώπινη κληρονομιά*, Αρμός, Αθήνα 2008, σ. 14-19· ο ίδιος, *Ρήμα Κυρίου Κραταίων. Αφηγηματικά Κείμενα από την Παλαιά Διαθήκη*, Π. Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 94. Αναλυτικά περί ιερών δέντρων στη Μεσοποταμία βλ. και Ευλαμπία Τσιρέλη, *Το Ιερό Δέντρο στη Βίβλο και στο πολιτισμικό περιβάλλον του Ισραήλ*, Αρμός, Αθήνα 2020, κεφ.2, σ. 39-99.

<sup>9</sup> Σχετικά με τις γλώσσες, βλ. μεταξύ άλλων, Κωνσταντίνος Κοπανιάς, *Εισαγωγή στην Ιστορία και Αρχαιολογία της Εγγύς Ανατολής*[Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2018, σ. 15-17, στο: <https://en.calameo.com/read/003094022ae249ff32312> [πρόσβ.: 10 Μαρτ. 2022].

Βαβυλώνας, τελικά στράφηκε σε μια ανεικονική θρησκεία, καταδικάζοντας κάθε εικόνα, ώστε η μονολατρία του Γιαχβέ να ξεχωρίσει στην περιοχή.<sup>10</sup>

Η εικόνα του δένδρου αποτελεί την τελειότερη έκφραση της ζωής, της δύναμης και της ομορφιάς της φύσης, γι' αυτό και έχει υπάρξει αγαπημένο μοτίβο των καλλιτεχνών διαχρονικά. Συμβολίζει την πορεία του ανθρώπου, από κάτω, στη γη, προς τον ουρανό· εκεί όπου ο άνθρωπος πάντα τοποθετούσε τον Θεό. Μυθολογικές διηγήσεις σε όλο τον κόσμο για μακάριους τόπους και φυτά, που χαρίζουν την αιώνια νεότητα, αντικατοπτρίζουν τη διαχρονική ανάγκη του ανθρώπου να υμνήσει το θείο και να του δώσει μια επίγεια κατοικία ή να νικήσει τον θάνατο και τα γηρατειά.<sup>11</sup>

Οι Σουμέριοι ήταν οι πρώτοι που κατέγραψαν την προφορική τους παράδοση όταν ανακάλυψαν τη σφηνοειδή γραφή το 3000-3500 π.Χ.<sup>12</sup> Γνωστό μάς είναι το έπος του Γκιλγκαμές με τον ομώνυμο ήρωα της πόλης Ουρούκ που, εμβρόντητος από τον θάνατο του αγαπημένου του φίλου, Ενκιντού, ψάχνει να βρει το φυτό της αιώνιας νεότητας, το οποίο τελικά κλέβει ένα ερπετό.<sup>13</sup> Σε ένα άλλο σουμεριακό ποίημα με τίτλο «Η Ινάννα και το δέντρο χουλούπου», ο άνεμος ξεριζώνει ένα δέντρο και το μεταφέρει στον ιερό κήπο της θεάς Ινάννα. Οι θεοί παραδοσιακά είχαν ιερούς κήπους, άβατους για τους θνητούς. (βλ. κήπο Αουννάκι στο έπος του Γκιλγκαμές, Κήπος της Εδέμ στη *Βίβλο* κ.ά).<sup>14</sup> Σε μια άλλη σουμεριακή διήγηση, που είναι γνωστή ως *διήγηση του παραδείσου*, «Ενκί και Νινχουρσάγκ», ο θεός Ενκί τρώει ιερά φυτά που ανήκουν στη θεά Νινχουρσάγκ, τη «μητέρα τις γης».<sup>15</sup>

Το μοτίβο του ιερού δένδρου των θεών, μέσω τις εικονογραφίας εξαπλώνεται σε όλη τη Μεσοποταμία με τον χαρακτήρα του να παραλλάσσεται ελαφρώς σύμφωνα με

<sup>10</sup> Βλ. σχετικά: Χρήστος Καραγιάννης, *Αρχαιολογία και Θεσμολογία του Βιβλικού Ισραήλ*, Έννοια, Αθήνα 2014, σ. 105-106 και 150-154· Jan Assmann, *Of Gods and Gods. Egypt, Israel, and the Rise of Monotheism*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 2008, σ. 9-27· Κωνσταντίνου, *Ρήμα Κυρίου Κραταιόν*, ό.π., σ. 56-57.

<sup>11</sup> Βλ. σχετικά: Τσιρέλη, *Το Ιερό Δέντρο*, ό.π., σ. 28-38 και 170-171.

<sup>12</sup> Kramer, «The Sumerians», ό.π., σ. 70-86.

<sup>13</sup> Βλ. για κείμενο του έπους του Γκιλγκαμές, Πινακίδα VII: αγγλική μετάφραση στο Maureen Gallery Kovacs, «The Epic of Gilgamesh», ηλεκτρονική έκδοση Wolf Carnahan, 1998, στο: <https://bit.ly/3vaZLHY> [πρόσβ.: 10 Μαρτ. 2019]· απόδοση του ποιήματος στην ελληνική, βλ. Τσιρέλη, *Το Ιερό Δέντρο*, ό.π., σ. 65-67.

<sup>14</sup> Samuel N. Kramer, *Sumerian Mythology, A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B.C.*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια 1961, σ. 34-35. Για την αγγλική μετάφραση βλ., Kovacs, «The Epic of Gilgamesh», ό.π., Απόδοση του ποιήματος στην ελληνική, Τσιρέλη, *Το Ιερό Δέντρο*, ό.π., σ. 65-67.

<sup>15</sup> Kramer, *Sumerian Mythology*, ό.π., σ. 57.

τις ανάγκες κάθε πολιτισμού. Στην Ασσυρία το βλέπουμε να απεικονίζεται πάντα δίπλα στον βασιλιά και να στεφανώνεται από τον φτερωτό δίσκο, σύμβολο του θεού Ασσούρ.



Εικ. 1: Λίθινη αναπαράσταση από το παλάτι της Νιμρούντ, 865-860π.Χ., σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο.

Εδώ καθίσταται βασιλικό σύμβολο του Ασσουρνασιρπάλ Β΄ που ήταν ο εκπρόσωπος του θεού στην Ασσυρία.<sup>16</sup> Στη Μεσοποταμία κάθε πόλη είχε τον προστάτη θεό της, εκπρόσωπος του οποίου επί γης ήταν ο βασιλιάς<sup>17</sup> και ο βασιλιάς είχε ένα μοτίβο ως σύμβολο, π.χ. το δένδρο ή τον δράκο.

<sup>16</sup> Barbara N. Porter, «Sacred Trees, Date-Palms and the Royal Persona of Ashurnasirpal II», *Journal of Near Eastern Studies (JNES)*, 52, 2 (1993), σ. 129-139, εδώ σ. 132-133· Pauline Albenda, «Assyrian Sacred Trees in the Brooklyn Museum», *Iraq* 56 (1994), σ. 123-133, εδώ σ. 133· Τσιρέλη, *Το Ιερό Δέντρο*, ό.π., σ. 77-83.

<sup>17</sup> Βλ. σχετικά: Κοπανιάς, *Εισαγωγή στην Ιστορία*, ό.π., σ. 28.



Εικ. 2: Δράκος mushussu στην πύλη της Ιστάρ στη Βαβυλώνα, Μουσείο Περγάμου, Βερολίνο.

Πολύ χαρακτηριστικές είναι οι εικονογραφικές αποδόσεις του δένδρου στην Αίγυπτο, με τις θεές Νουτ, Αθώρ και Ίσιδα συχνά να απεικονίζονται ως δένδρα και να ταΐζουν τις ψυχές των νεκρών.



Εικ. 3: Neues Reiche Museum, Βερολίνο, τάφος του Τούθμωσις ΙΙΙ και ναός του Πτα, Μέμφιδα.

Και εδώ καθίσταται βασιλικό σύμβολο, κάτι που έντονα μαρτυρούν χαρακτηριστικά ανάγλυφα με το δένδρο ισίντ (isd) στα φύλλα του οποίου γράφονταν τα ονόματα των βασιλέων και τα χρόνια διακυβέρνησής τους.<sup>18</sup> Βλέπουμε ότι το πιο ισχυρό σύμβολο της φύσης, η πιο ισχυρή εικόνα, γίνεται το σύμβολο του θεού, της αιώνιας ζωής, η γέφυρα μεταξύ θεών και ανθρώπων, αλλά και σύμβολο πολιτικής υπεροχής, αφού θρησκεία και πολιτική στη Μεσοποταμία, εντονότερα μετά το 1500 π.Χ., είναι ταυτόσημες έννοιες.<sup>19</sup>



Εικ. 4: Βασιλεία Σέτι Ι, Ναός Άμμωνα Ρα, Καρνάκ και βασιλεία Ραμσή ΙΙ ναός του El Derr.

Η (εικονιστική εν προκειμένω) τέχνη ήταν αναμφισβήτητα πάντα αρωγός στην κατανόηση των κειμένων, των ιδεών, των πεποιθήσεων. Στον επιστημονικό χώρο, μάλιστα, η εικονογραφία έχει αναγνωριστεί ως ένας πολύ σημαντικός πρωτογενής παράγοντας για την κατανόηση του βιβλικού κόσμου, αλλά και των αντιλήψεων της εποχής για τον Κόσμο και τη Δημιουργία.

<sup>18</sup> Tarneem F. Bayoumy, «Some Remarks on the isD tree, the Sacred tree of Heliopolis», *Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality*, 18, 3 (2020) σ. 1-16, εδώ σ. 1-6, στο: <https://bit.ly/3PL2CPB> [πρόσβ.: 15 Ιουλ. 2022]. Τσιρέλη, *Το Ιερό Δέντρο*, ό.π., σ. 96-97.

<sup>19</sup> Κοπανιάς, *Εισαγωγή στην Ιστορία*, ό.π., σ. 28.



### *B. Σημεία συνάντησης και συνεργασίας θρησκείας και τέχνης*

Ενώ οι αρχαίοι αποτύπωσαν τη φύση με θεϊκές ιδιότητες στην τέχνη, με το δένδρο να θεωρείται ενδιαίτημα θεοτήτων και φορέας θαυματουργικών δυνάμεων, στην ιουδαιοχριστιανική σκέψη, η φύση είναι μια έκφραση της δύναμης του Θεού ή της θέλησης αυτού. Υπάρχει πάντα πλέον η παραπεμπτικότητα. Και η παραπεμπτικότητα είναι πιο έντονη και κατανοητή στη σύγχρονη εποχή, αφού ο πνευματικά υποψιασμένος άνθρωπος αντιλαμβάνεται πλήρως τη συμβολικότητα ενός έργου τέχνης. Το δένδρο, εν προκειμένω, στη θρησκευτική τέχνη, είναι πλέον μια εικόνα που απλά μας θυμίζει ή συμβολίζει τον Χριστό (βλ. άμπελος)<sup>20</sup> Δεν είναι ο Χριστός, όπως στην αρχαία Αίγυπτο το δένδρο ήταν η θεά Νουτ. Αυτό που κάνει ο καλλιτέχνης σήμερα είναι να εκφράζει την ανάγκη του ανθρώπου να φτάσει το ουράνιο, να φτάσει τον Χριστό, να καταλάβει την ιδιότητά του να μοιράζεται και να «θρέφει» ως δένδρο.

Πολλές φορές, βέβαια, η τέχνη έχει τόση δύναμη που, με τον τρόπο του να αποδίδει θρησκευτικά θέματα, μπορεί να παγιώσει ιδέες και να αντικαταστήσει, τρόπον τινά, τα ιερά κείμενα. Για παράδειγμα, στην τέχνη του μεσαίωνα αποδίδεται εικονογραφικά η σκηνή της Πτώσης του ανθρώπου, με το δένδρο της γνώσης του καλού και του κακού να είναι ξεκάθαρα μια μηλιά.



Εικ. 5: Hugo van der Goes, «The Fall», 1467-68.

<sup>20</sup> *Ιωά.* 15:1-8: «Εγώ είμαι το αληθινό κλήμα, κι ο Πατέρας μου είναι ο αμπελουργός. [...] Εγώ είμαι το κλήμα, εσείς οι κληματοβέργες. Εκείνος που μένει ενωμένος μαζί μου κι εγώ μαζί του, αυτός δίνει άφθονο καρπό, γιατί χωρίς εμένα δεν μπορείτε να κάνετε τίποτε. [...] Όταν εσείς δώσετε άφθονο καρπό κι αποδειχθείτε έτσι μαθητές μου». (απόδοση ΕΒΕ)

Σε αυτό συνέβαλε η μετάφραση της *Αγίας Γραφής* στα λατινικά, όταν η λέξη «κακό» αποδόθηκε ως «malum», λέξη που όμως σημαίνει και «μήλο». <sup>21</sup> Έτσι κάποιοι μπέρδεψαν τις δύο έννοιες, και ο καρπός του δέντρου της γνώσης του καλού και του κακού παγιώθηκε —με τη «βοήθεια» και της τέχνης φυσικά— στις συνειδήσεις (εκείνων που δεν είχαν βεβαίως ιδιαίτερη σχέση με το κείμενο και τη θεολογία) ως μήλο. Πολλοί μάλιστα είναι εκείνοι που ακόμα εκπλήσσονται όταν μαθαίνουν πως στο βιβλικό κείμενο δεν αναφέρεται ποτέ το είδος του καρπού. <sup>22</sup>

Το ζήτημα της παρουσίας των θρησκευτικών θεμάτων στην τέχνη διχάζει, ειδικά μετά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όταν η θρησκεία αρχίζει να δέχεται συνεχείς και σφοδρές επιθέσεις (από τον Διαφωτισμό και τη Γαλλική ή τη Μπολσεβίκικη Επανάσταση μέχρι την «πολιτική ορθότητα» στις μέρες μας). Δεν πρόκειται δηλαδή απλώς για μια υλική αποτύπωση ενός θρησκευτικού περιεχομένου σε ένα έργο τέχνης. Αντίθετα, η ίδια η θρησκεία γίνεται θέμα στην τέχνη, κάτι που επιτρέπει στους καλλιτέχνες να συνδεθούν μαζί της με διαφορετικούς τρόπους – από τον σεβασμό μέχρι την αποδοκιμασία και τη βλασφημία. <sup>23</sup>

Η τέχνη σήμερα αναμφισβήτητα εκφράζει πολύ βαθιά νοήματα και πνευματικές γνώσεις, που η θρησκεία και η φιλοσοφία κάποτε παρείχαν με τον πιο ισχυρό τρόπο. Τα νοήματα αυτά ωστόσο δεν μεταφέρονται πλέον τόσο πειστικά στον σύγχρονο άνθρωπο ο οποίος, ιδιαίτερα στον δυτικό κόσμο, θεωρεί τη θρησκεία αναχρονιστική. Τα πολυάριθμα στυλ και τεχνοτροπίες στην τέχνη προσφέρουν περισσότερη ελευθερία στην καλλιτεχνική έκφραση. Ο άνθρωπος, ως δημιουργός και αποδέκτης, βιώνει αυτήν την ελευθερία ως ελευθερία έκφρασης και βιώματος αντίστοιχα. <sup>24</sup>

Η θρησκεία ωστόσο δεν είναι κάτι αναχρονιστικό, παρά απολαμβάνει και αυτή μια παρόμοια αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος, ίσως διότι η τεχνοκρατική κυριαρχία της ύλης έχουν αναζωπυρώσει την ανάγκη επιστροφής στη φύση και στην πνευματικότητα. Ωστόσο, η τέχνη φαίνεται να υπόσχεται στον σύγχρονο άνθρωπο έναν πιο γόνιμο και

<sup>21</sup> Βλ., μεταξύ άλλων, Σταύρος Σ. Φωτίου, *Ανθισμένες Συνειδήσεις*, Αρμός, Αθήνα 2017, σ. 31.

<sup>22</sup> *Γέν.* 3:2-3 Η γυναίκα τού απάντησε: «Μπορούμε να φάμε καρπούς απ' όλα τα δέντρα, εκτός από εκείνο που βρίσκεται στη μέση του κήπου. Ο Θεός είπε να μη φάμε τον καρπό του, ούτε καν να τον αγγίξουμε, για να μην πεθάνουμε» *Γέν.* 3: 6: «Η γυναίκα είδε ότι οι καρποί του δέντρου ήταν εύγεστοι, ελκυστικοί και ξεσήκωναν την επιθυμία για την απόκτηση γνώσης [...]». (απόδοση ΕΒΕ)

<sup>23</sup> Laura I. Codrina, *Religious Themes in Contemporary Art*, University of Arts "G. Enescu" Iάσιο, Ρουμανία 2017, σ. 188, στο: <https://bit.ly/3PP18DP> [πρόσβ.: 21 Ιουλ. 2022].

<sup>24</sup> Richard Shusterman, «Art and Religion», *Journal of Aesthetic Education* 42, 3 (2008), σ. 1-19, εδώ σ. 2 στο: <http://www.jstor.org/stable/25160287> [πρόσβ.: 16 Ιουλ. 2022].

ικανοποιητικό τρόπο έκφρασης της διάνοιας και του πνευματικού νοήματος, με άφθονες αισθητηριακές, συναισθηματικές και διανοητικές απολαύσεις, χωρίς να δεσμεύεται από κάποια συγκεκριμένη πίστη. Έτσι, αμφότεροι ο καλλιτέχνης και ο φιλότεχνος είναι απαλλαγμένοι από την ενδεχόμενη εσωτερική σύγκρουση που είναι πιθανό να βιώσουν (ιδιαιτέρως με τη σύγχρονη επιστημονική συνείδηση) κατά τις προσπάθειες να αποδεχτούν ή να εκλογικεύσουν το δόγμα μιας θρησκείας.<sup>25</sup>

Θα μπορούσε άραγε κανείς να πει πως η τέχνη σήμερα παρέχει ένα χρήσιμο υποκατάστατο της θρησκείας, απαλλαγμένο από τα μειονεκτήματα της τελευταίας; Θα μπορούσε να αποτελέσει εναλλακτική λύση για να απελευθερωθεί ο διαπολιτισμικός και πολυπολιτισμικός μας κόσμος από τον εχθρικό διχασμό και τις οπισθοδρομικές συμπεριφορές που έχουν εμπνεύσει οι θρησκείες —ή, πιο σωστά—, η συχνά λανθασμένη ερμηνεία και βίωση αυτών; Θα μπορούσε να μας οδηγήσει σε μεγαλύτερη αλληλοκατανόηση, ειρήνη και αρμονία; Ίσως δεν είναι απαραίτητο να επεκταθούν τα όρια της τέχνης, σε μια τέτοια περίπτωση, μονομερώς και αγνοώντας τη θρησκεία. Κάτι τέτοιο μάλιστα θα ήταν ανέφικτο και χωρίς ουσία.

Υπό αυτήν την προοπτική λοιπόν, αν θεωρήσουμε ότι η τέχνη είναι ενδογενές χαρακτηριστικό της θρησκείας<sup>26</sup> —τουλάχιστον σε εκείνο το πρωτόγονο και αρχαίο στάδιο που προαναφέραμε— και ότι το θρησκευτικό συναίσθημα δύσκολα μπορεί να εκφραστεί χωρίς μορφές τέχνης, τότε ίσως δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε πως θρησκεία και τέχνη δεν μπορούν να ιδωθούν ξεχωριστά.<sup>27</sup> Δεν είναι τυχαίο πως η διαφορετική μεταφυσική της θρησκείας γεννά διαφορετικές φιλοσοφίες της αισθητικής εμπειρίας και διαμορφώνει τη σχέση της τέχνης με τη ζωή.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Shusterman, «Art and Religion», ό.π., σ. 2.

<sup>26</sup> Ενδιαφέρουσα διάκριση μεταξύ των όρων της παραδοσιακής τέχνης, της θρησκευτικής τέχνης και της ιερής τέχνης («sacred art»), με την τελευταία να υπάρχει μόνο σε ανατολικές θρησκείες, βλ. Seyyed H. Nasr, *Religious Art, Traditional Art, Sacred Art. Some Reflections and Definitions*, στο: S. H. Nasr και K. O' Brien (επιμ.), *The Essential Sophia*, World Wisdom, Bloomington, IN 2006, σ. 175–185, εδώ σ. 175-177, στο: <https://bit.ly/3opGDIN>, [πρόσβ.: 25 Ιουλ. 2022]. Βλ. επίσης Adrian Stoleriu, Irina-Andreea Stoleriu, «A Possible Demarcation Between Sacred art and Religious Art», *European Journal of Science and Theology* 10,5, (2014), σ. 217-226 στο: <https://bit.ly/3OtEBvj> [πρόσβ.: 25 Ιουλ. 2022].

<sup>27</sup> Βλ. Codrina, *Religious Themes*, ό.π., σ. 188-189.

<sup>28</sup> Shusterman, «Art and Religion», ό.π., σ. 2.

### Γ. Υπέρβαση ορίων και αλλαγή προοπτικής

Σε τι πεδίο λοιπόν μπορεί να τοποθετηθεί ένα σημείο συνάντησης θρησκείας και τέχνης, χωρίς αυστηρά όρια, αλλά με σεβασμό και από τις δύο πλευρές; Γνωρίζουμε πως η θρησκεία περιλαμβάνει θέματα λατρείας, προσευχής και πεποιθήσεις που εκφράζονται μέσα σε ένα τυπικό δομημένο πάνω σε μια συγκεκριμένη θρησκευτική πίστη, σε ένα δόγμα δηλαδή. Η τέχνη εδώ συνεργάζεται με τη θρησκεία πρωτίστως ως μυστηριακό στοιχείο τελετουργιών και τελετών.<sup>29</sup> Η τέχνη που εκφράζει ωστόσο συγκεκριμένη θρησκεία, εθνική ταυτότητα ή ομάδα, έχει αυτομάτως και τα όριά της, όπως αυτά ορίζονται από τους παραπάνω παράγοντες.<sup>30</sup>

Αλλά η θρησκεία έχει και εξωτερικές πτυχές που τη συσχετίζουν με άλλες θρησκείες και διαφορετικά πολιτισμικά στοιχεία. Στο πεδίο ακριβώς αυτό, το ειρηνικό, όπου χάρη στις θρησκείες εντοπίζονται οι πολιτισμικές ταυτότητες με τα κοινά στοιχεία, δημιουργούνται αρμοί μεταξύ των πολιτισμών, που αδελφοποιούν τους ανθρώπους και δεν τους διαχωρίζουν. Κοινό φαγητό, παρόμοιος τρόπος προσευχής, κοινός τόπος γέννησης θρησκείων (π.χ. αβρααμικές θρησκείες), κοινοί ιεροί προσκυνηματικοί τόποι, κοινοί προπάτορες, κοινά νοήματα και διδάγματα, όπως η αγάπη, η συγχώρηση, ο σεβασμός στον άλλον και στη φύση, η ελπίδα της σωτηρίας κ.ά. Σε αυτή την εξωτερική σφαίρα της συνάντησης των πολιτισμών, ίσως η τέχνη μπορεί να συνεργαστεί με τη θρησκεία, παρέχοντας παράλληλα και ένα μέσο επικοινωνίας μεταξύ των διαφορετικών θρησκείων.<sup>31</sup>

Τέχνη και θρησκεία λοιπόν καλούνται να αναθεωρήσουν τα όριά τους στην παρούσα εποχή. Με την υπέρβαση των ορίων μεταξύ τους καλούνται να εκφράσουν τη δημιουργική ιερότητα ή αγιότητα, που είναι ιδιαίτερη για τις διάφορες θρησκείες, με σύμβολα ωστόσο που μπορούν να μοιραστούν μέσω της επικοινωνίας, πέρα από τα θρησκευτικά σύνορα, συνεισφέροντας και με αυτόν τον συμβολικό τρόπο σε θετικές

<sup>29</sup> Carter, «Art and Religion», ό.π., σ. 9-10.

<sup>30</sup> Βλ. Rafya Tahir, «The Hidden Boundaries in Art», σ. 1-5 στο: <https://bit.ly/3z4MCBt> [πρόσβ.: 22 Ιουλ. 2022].

<sup>31</sup> Carter, «Art and Religion», ό.π., σ. 9-10.

λύσεις για κοινωνικά προβλήματα κοινά στον κόσμο, που έχουν προκύψει από διασταυρούμενες κρίσεις.<sup>32</sup>

Και το σύμβολο του δένδρου σε αυτήν την περίπτωση μοιάζει ιδανικό. Ένα σύμβολο παγκόσμιο που συναντούμε σε όλες τις θρησκείες του κόσμου, αποτελεί αγαπημένο μοτίβο στην τέχνη ως ο απόλυτος εκπρόσωπος της φύσης και σίγουρα, σε ρεαλιστικό πλαίσιο, το δένδρο είναι και ο βασικός παράγοντας επιβίωσης του ανθρώπου στον πλανήτη. Η αλλοτινή ανάγκη επικοινωνίας με το θείο και η έννοια της γονιμότητας σήμερα γίνονται ανάγκη σύνδεσης με τη φύση, επιταγή προστασίας αυτής και προσπάθεια κατανόησης του ρόλου του σύγχρονου ανθρώπου μέσα στο περιβάλλον.

Σήμερα, παγκοσμίως, εντός του πλαισίου της θρησκευτικής συνείδησης καλλιεργείται η οικολογική συνείδηση και ο σεβασμός προς τη φύση. Στον Χριστιανισμό, με πυρήνα τη θεία εντολή<sup>33</sup>: ο σύγχρονος πιστός καλείται να επανεξετάσει τη θέση του στην Κτίση.<sup>34</sup> Αν ο αρχαίος είδε το δένδρο ως κάτι θαυμαστό, από το οποίο πολύ απλά εξαρτιόταν η ζωή του σε αυτόν τον πλανήτη —και είχε δίκιο— σε τι διαφέρει από τη συνειδητοποίηση του σύγχρονου ανθρώπου και της επιστημονικής σκέψης ότι ο ίδιος ο άνθρωπος είναι υπεύθυνος για τη διασφάλιση της φύσης, του δέντρου, από το οποίο εξαρτάται η επιβίωσή του;

Όρια στην τέχνη δεν υπάρχουν, εφόσον η τέχνη μιλά τη γλώσσα των συμβόλων και εφόσον είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης εμπειρίας. Υπάρχουν όμως οριοθετημένες περιοχές και όρια στον τρόπο με τον οποίο η τέχνη αλληλοεπιδρά με άλλες πτυχές της ανθρώπινης εμπειρίας όπως η θρησκεία. Τα όρια ωστόσο υπερβαίνονται στα ουδέτερα πεδία: στα κοινά στοιχεία μεταξύ των πολιτισμών, στα κοινά προβλήματα. Το οικολογικό πρόβλημα, που μαστίζει ολόκληρο τον πλανήτη από άκρη σε άκρη, οφείλεται στον ανθρώπινο παράγοντα πρωτίστως. Είναι ένα κοινό πρόβλημα που υπερβαίνει θρησκείες και κοσμοθεωρίες, ενώ αποτελεί σίγουρα ένα γόνιμο κοινό έδαφος όπου θρησκεία, επιστήμη αλλά και τέχνη μπορούν

<sup>32</sup> Βλ. έκθεση «Κοινό Ιερό Τόπο στη Μεσόγειο και στα Βαλκάνια», στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, <https://bit.ly/3AhFByN> [πρόσβ.: 22 Ιουλ. 2022] αλλά και ναό στο Βερολίνο που φιλοξενεί τις τρεις αβρααμικές θρησκείες, <https://house-of-one.org/en> [πρόσβ.: 22 Ιουλ. 2022].

<sup>33</sup> Γέν. 2:15 «Πήρε, λοιπόν, ο Κύριος ο Θεός τον άνθρωπο και τον έβαλε μέσα στον κήπο της Εδέμ για να τον καλλιεργεί και να τον προσέχει».

<sup>34</sup> Βλ. και διεθνή εν πλω οικολογικά συμπόσια του Οικουμενικού Πατριάρχου Βαρθολομαίου, <http://rsesymposia.org/> [πρόσβ.: 22 Ιουλ. 2022].

συνεργαζόμενες να συμβάλουν προς την επίλυσή του. Εξάλλου, όπως σημειώνει και ο Οικουμενικός Πατριάρχης Βαρθολομαίος,

η πολυδιάστατος σύγχρονος κρίσις, είναι κρίσις του ίδιου του ανθρώπου, της ελευθερίας του, της θρησκείας και της φιλοσοφίας του, του ήθους και του πολιτισμού του. Απαιτείται αλλαγή προσανατολισμού, νέα αξιολογία, μετάβασις από την κτητικήν εις την μετοχικήν στάσιν ζωής, από το «δικαίωμα» εις την ευθύνην και το καθήκον, από την ασύστολον εκμετάλλευσιν της φύσεως εις την «περιβαλλοντικήν προστακτικήν» σεβασμού και προστασίας της.<sup>35</sup>

Ο κύριος εκφραστής, η απόλυτη εικόνα της φύσης, το δένδρο, ήταν και θα είναι, σε θρησκεία και τέχνη, ένα σημείο αναφοράς της ανθρώπινης ζωής στον πλανήτη, της ζωντανής και δυναμικής σχέσης του ανθρώπου με το θείο, καθώς επίσης —σήμερα περισσότερο από ποτέ— της ευθύνης του ανθρώπου προς το περιβάλλον. Μια ευθύνη που ενσωματώνει την ισορροπία τριών θεμελιακών σχέσεων, που έχουν διαταραχθεί: της σχέσης του ανθρώπου με τον Θεό, της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση και της σχέσης του ανθρώπου με τον συνάνθρωπο. «Και αν η ελπίδα του κόσμου είναι ο άνθρωπος, η ελπίδα του ανθρώπου είναι ο Θεός».<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Απόσπασμα από εναρκτήρια ομιλία του Οικουμενικού Πατριάρχου Βαρθολομαίου, κατά την έναρξη των εργασιών του Φόρουμ: «Οικουμενική Πρωτοβουλία για την προστασία του περιβάλλοντος και του πολιτισμού», Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, Οικουμενικό Πατριαρχείο. Βλ. <https://bit.ly/3pm0Byd> [πρόσβ.: 22 Ιουλ. 2022].

<sup>36</sup> Χρυσόστομος Σταμούλης, *Κάλλος το Άγιον, Προλεγόμενα στη φιλόκαλη αισθητική της Ορθοδοξίας*, Ακρίτας, Αθήνα 2004, σ. 242.

## Β. ΑΛΛΕΣ ΣΥΜ-ΒΟΛΙΚΕΣ ΨΗΦΙΔΕΣ





## ΔΕΛΤΙΟ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΩΝ

### *Garden Latte* (2021)<sup>1</sup>

Ο Στέλιος Στυλιανού, αθόρυβος σχεδόν καλλιτέχνης που ήδη τιμά τον τόπο μας και πριν απ' όλα την τέχνη του κινηματογράφου, την οποία υπηρετεί με τις άκρως αξιοπρόσεχτες διεθνείς διακρίσεις του, επιλέγει να μας εισαγάγει ήδη από τον ευφυή και σαφώς υπαινικτικό τίτλο της ταινίας μικρού μήκους *Garden Latte* σε ένα σύμπαν αμιγώς ποιητικό. Είναι συνεπώς κι ένα σύμπαν μεθοριακό, μεταιχμιακό, ακριβώς επάνω στο σύνορο (ούτε στη μια ούτε στην άλλη πλευρά του) της λογικής και του παράλογου, της σόφρονος καρδιάς, που λειτουργεί, διατηρώντας τις —κατά κόσμον— ισορροπίες και μιας τραυματισμένης καρδιάς (από κρυφό πόνο, πένθος, μοναξιά, πίκρα και εγκατάλειψη), η οποία, αντί να στάζει χολή και δηλητήριο, ανθίζει με συνέπεια κι επιμέλεια, στα όρια του συνειδητού, που μοιάζει, στους πολλούς ακατανόητο. Τόσο ακατανόητο, που παύουν να ασχολούνται μαζί του, ή απλά το αφήνουν να υπάρχει, στάση που καθαυτή δεν είναι κακή αλλά σπαταλάει την ακριβή ευκαιρία να μεταλάβουν του κάλλους που το περιβάλλει. Από την άλλη βέβαια, υπάρχει πάντα και η άλλη οπτική γωνία, η άλλη προσέγγιση, τουτέστιν η πρόκληση της κινηματογραφικής τέχνης να ανιχνεύσουμε ως πιθανότητες και αυτά που τίθενται εκτός κινηματογραφικού πλάνου, αυτά που αφήνει να υπο-νούνται ο μη κινηματογραφικός χρόνος, αφού ο κινηματογραφικός είναι αναπόφευκτα ελλειπτικός. Πρόκειται για στάσεις και χειρονομίες, που τις υπαινίσσονται οι σιωπές, το άλεκτο και ανείπωτο που χαρακτηρίζει κάθε αληθινά ποιητική τέχνη.

---

<sup>1</sup> Η ταινία βραβεύτηκε στο μηνιαίο διαγωνισμό του φεστιβάλ των Καννών τον Οκτώβριο του 2021 και ήταν στους φιναλίστ του εν λόγω ετήσιου διαγωνισμού. Την προβάλαμε στο πλαίσιο της «Συνάντησης Θεολογίας και Πολιτισμού» στις 30 Απριλίου 2022 στον προαύλιο χώρο των Γραφείων της Ιεράς Μητροπόλεως Κυρηναίας, την περίοδο που ο κύκλος προβολών μας είχε το θέμα: Σύναξη, Συνάντηση, Επικοινωνία. Ο κύκλος αυτός περιλάμβανε τις εξαιρετικές ταινίες *Blackbird* (2017), *Falling* (2020), *Festen (The Celebration)*, 2015), *Intouchables* (2011), *About Schmidt* (2002) και *Cinema Paradiso* (1988).

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά, ας επισκεφτούμε δηλαδή την υπόθεση όπως σε μια πορεία ευθύγραμμης ή καλύτερα κυκλικής κίνησης εκτυλίσσεται στην οθόνη μας, δίκην προ-αγιασμένου επαναληπτικού έθους, αγίας δηλαδή ρουτίνας, που αντί να φέρνει πλήξη, εκπλήσσει με τον λειτουργικό σουρεαλισμό της. Η μοναχική κυρία της τρίτης ηλικίας, ντυμένη με τα καλά της κάθεται στο σαλόνι της, μειλίχια και υπομονετική και αναμένει να έρθει η ώρα της εξόδου. Το ρολόι του τοίχου είναι σε πρώτο πλάνο, οι κτύποι του δυναμώνουν μαζί με την αγωνία της και με το ξημέρωμα ξεκινάει ο άλλος χρόνος· αυτός, που σηματοδοτείται από και σηματοδοτεί την έξοδο από το σπίτι, έστω και με τη δυσκολία του βαδίσματος στις σκάλες, που τρομάζει προς στιγμήν με την πιθανότητα η ιλαρή κυρία να πέσει. Καμία όμως έκφραση φόβου ή ματαίωσης στο πρόσωπό της, που σφραγίζεται μόνιμα σχεδόν μ' ένα μειδίαμα μακαριότητας. Η πορεία της συνεχίζει και η μουσική εισάγεται εύρυθμη και εύθυμη, σα να θέλει να μας εντάξει σε κλίμα γιορτής, καθώς η κυρία βγαίνει από την εκκλησία του Αγίου Λαζάρου, κρατώντας μια τσάντα κλειστή, μια βαλίτσα χειρός αρκετά μεγάλη, που σίγουρα δεν είναι μια τυπική γυναικεία τσάντα. Ίσως έχει προηγηθεί το προσκύνημά της στην αρχαία, όμορφη εκκλησία, σήμα κατατεθέν εξάλλου της πόλης (όπου ζει και ο σκηνοθέτης μας), αλλά ο χρόνος της δικής της προσευχής, της δικής της αγίας ώρας τώρα είναι που ξεκινάει.

Τα σημεία έχουν σημασία: ο χώρος, που εκτυλίσσεται το κυρίως γεγονός της υπόθεσης δεν είναι η εκκλησία ή το προαύλιό της, αλλά η απέναντι καφετέρια. Όση δε σημαντικότητα μπορεί να έχει το εντός και το εκτός ναού, τόση μπορεί να έχει και το εντός και εκτός καφετέρας. Τί γίνεται λοιπόν όταν βρει τη θέση της σε αυτόν τον χώρο, που προορίζεται για κοινωνικοποίηση, ευθυμία φιλικότητας και συνάντησης; Εν ολίγοις, η καλοκάγαθη κυρία κάθεται, παραγγέλνει τον καφέ της, το *latte* της, και παράλληλα βγάζει απ' τη τσάντα το χώμα και τα λουλούδια, που εκεί μέσα κουβαλούσε με τόση προσοχή και τα φυτεύει στην απέναντι πολυθρόνα· τα κοιτάει (αντί ένα ανθρώπινο πρόσωπο) με ορατή ικανοποίηση κι αυτά προφανώς γίνονται η συντροφιά της. Τα παρατηρεί, λοιπόν, με μια πληρότητα να την περιβάλλει και πίνει αργά τον καφέ της, ενώ γύρω-γύρω, οι άλλοι παρέες-παρέες μιλάνε, «περνούν καλά», όπως λέμε, και την ίδια στιγμή κάποιος με υπολογιστή μπροστά του φαίνεται να καταγράφει το γεγονός και να χαμογελάει. Μάλλον κλασσική άποψη μοντερνίστικης κοπής που θέλει και τον δημιουργό μέσα στο έργο, όπως ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης είναι ένας από τους χαρακτήρες στις *Ωρες της Κυρίας Έρσης* και συγχρόνως ο συγγραφέας τους ή ο

συγγραφέας στην βρετανική ταινία του 2015 *The Lady in the Van*. Στο *Garden Latte* αυτή είναι η στιγμή που ακούγονται τα λόγια του Κώστα Μαννούρη, στα οποία στηρίχθηκε η υπόθεση της ταινίας και αποτελούν ακριβείς οδηγίες γι' αυτό το αλλόκοτο φύτεμα, την ιεροτελεστία που ολοκληρώνει σχεδόν την ταινία. Ας σημειώσουμε, ότι όλα τα γύρω χρώματα του πλάνου στην καφετέρια προσομοιάζουν με τα χρώματα των ενδυμάτων της μοναχικής κυρίας, σα να αποτελούν προέκταση της μορφής της: επιλογή εμφανής και άξια σχολιασμού. Έγραψα πριν «σχεδόν», γιατί η τελευταία σκηνή, η ολοκλήρωση του κύκλου, θα μας δείξει αρκετά πιο ατημέλητη την κυρία να κάθεται στο μοναχικό σκοτεινό σαλόνι της ενώ η κάμερα μας αποκαλύπτει και την εκεί απέναντι πολυθρόνα κατάφυτη, γεμάτη απ' τη μια πλευρά ως την άλλη με πολύχρωμα λουλούδια. Αυτά μάλλον κοιτάζει, πρωί-μεσημέρι-βράδυ· ίσως και να είναι η ζωή της αδιανόητη χωρίς τούτο το κοίταγμα.

Ίσως, πολύ πιθανόν, τα λουλούδια τούτα να βλασταίνουν ως σάρκα της μνήμης στη θέση ενός προσώπου προσφιλούς, θυμίζοντας τον αγαθό εκείνον άνθρωπο της ιστορίας του Gean Janeu, που αφού έχασε όλη την οικογένειά του, φύτευε κάθε μέρα κι από 100 σπόρους βελανιδιών, δημιουργώντας ένα θαυμαστό δάσος —στη μνήμη της.<sup>2</sup> Έτσι, γίνεται ο άνθρωπος συνδημιουργός με τον Πλάστη του, τιμάει δηλαδή την ακριβή κληρονομιά του, το κατ' εικόνα, θυμίζοντας, όμως και τον Δημιουργό Λόγο, που ως θεία ζωή, νικάει τον θάνατο. Θα πει κανείς, όλα αυτά, έστω και σε επίπεδο πίστεως, έχουν μια τάξη, μια λογικότητα· αλλά πώς να το κάνουμε, το να φυτεύει κανείς λουλούδια σε καρέκλα ή σε πολυθρόνα είναι παράλογο, τρελό, ανισόρροπο. Ίσως, αλλά είναι και όμορφο, ανυπότακτο στις νόρμες της φυσικής τάξης που θέλει τα λουλούδια στο λιβάδι ή στο βουνό κι όχι σ' απόμερα βράχια ή να φυτρώνουν λαθραία σε άχαρο μπαλκόνι πολυώροφης πολυκατοικίας. Κι αυτό έργο του Δημιουργού δεν είναι;

Το δέσιμο με τα φυσικά πράγματα είναι ζειδωρή σχέση και —ως τέτοια— σύμβολο τραγικό και συνάμα δυναμικό. Στο σύνορο της τρέλας και της λογικής ο συγκλονιστικός άνθρωπος-δέντρο του Ιάκωβου Καμπανέλη από το συνταραχτικό *Μαουτχάουζεν*, την πραγματική κόλαση των ανθρωπίνων τεράτων που ευτέλιζε κάθε δευτερόλεπτο της ύπαρξης, αποτελεί ένα τέτοιο σύμβολο. Κλείνω το κείμενό μου για την πανέμορφη ταινία του Στέλιου, με τούτο το περιστατικό, που μου θύμισε πολύ το

---

<sup>2</sup> Gean Janeu, *Ο άνθρωπος που φύτευε δέντρα*, μτφρ.: Κώστας Πούλος, Παπαδόπουλος, Αθήνα, 2008.

*Garden Latte* ίσως, γιατί αγρίεψε ο κόσμος πολύ τελευταία και η δύναμή του αναδύεται ξανά για να μας αφυπνίσει:

Μέσα στην αλτάνα της γωνιάς, ένας άνθρωπος με τα πόδια χωμένα στο χώμα, μ' ένα τενεκέδι δίπλα, με μικρά κλαδιά πρασινάδα καρφισωμένα στο σακάκι του, κοίταζε επίμονα τους περαστικούς.

Φαινόταν νέος [...] Τα μαλλιά του και τ' αζύριστα γένια του ήταν άσπρα τα περισσότερα. Στο στήθος του βρόμικου και ξεβαμμένου απ' τον ήλιο σακακιού του διέκρινες καθαρό και ξέβαφο το σχήμα του ξηλωμένου άστρου των Εβραίων.

—Γιατί στέκει έτσι, ρώτησε η Γιαννίνα, τί κάνει;

—Περίμενε ένα λεπτό...

Πήρα το τενεκέδι από πλάι του, μπήκα στην παράγκα “οχτώ”, το γέμισα νερό και το 'δωσα στη Γιαννίνα.

—Αδειασέ το γύρω-γύρω στα πόδια του.

Η Γιαννίνα πλησίασε λίγο φοβισμένη κι έχυσε με προσοχή το νερό.

Ο Εβραίος ξεκρέμασε απ' το σακάκι ένα κλαδί πρασινάδα και της το πρόσφερε. Η Γιαννίνα τα 'χασε.

—Ρώτησέ τον τώρα τί είναι...

—Τί είστε;... τον ρώτησε με δισταγμό.

—Είμαι δέντρο, απάντησε και της χαμογέλασε.

[...] —Γιατί είναι άσπρα τα γένια σας; είπε μελαγχολικά η Γιαννίνα.

—Του χρόνου θα 'ναι καταπράσινα και τα γένια μου και τα μαλλιά μου

Μιλούσε ασάλευτος, αλλά τα μάτια του ήταν όλο χαρά [...].<sup>3</sup>

(Παναγιώτης Θωμά)

\*\*\*\*\*

---

<sup>3</sup> Ιάκωβος Καμπανέλης, *Μαουτχάουζεν*, Κέδρος, Αθήνα <sup>11</sup>1981, σ. 37.

*Αρνούμενος να είσαι συνάνθρωπος*

«Δεν είναι καλό να είναι ο άνθρωπος μόνος». Γι' αυτό, όπως συνεχίζει η *Γένεσις*, ο Θεός δημιουργεί την Εύα ως «βοηθό» του Αδάμ. Η λέξη βοηθός ετυμολογείται από το ουσιαστικό βοή (= κραυγή) και το ρήμα θέω (= τρέχω). Να, λοιπόν, ποιά είναι η πρωταρχική σημασία της: ένας άνθρωπος είναι μόνος, κραυγάζει για κοινωνία και επικοινωνία, και ένας άλλος άνθρωπος ακούει τη φωνή του και τρέχει να τον συναντήσει, για να βιωθεί η διαφορά στην ενότητα, η ενότητα στη διαφορά. Η ύπαρξη του άλλου συνιστά ιδρυτική πράξη της ζωής: η κλητική προσφώνηση του εσύ αναδεικνύει το εγώ, αμφότερα δε ολοκληρώνονται στο εμείς.

Πλην όμως, κάθε αγαπητική συνάντηση τελείται εν ελευθερία, συνιστά εκούσιο άνοιγμα εαυτού προς δεξίωση του άλλου. Όθεν, υπάρχει και η υπαρξιακή επιλογή της άρνησης εξόδου απ' το εγώ, η συσπείρωση στη ναρκισσιστική αυτάρκεια. Αυτή είναι η αμαρτία (α-στερητικό και ρήμα μείρομαι = μετέχω): η μη απόκριση στην πρόσκληση της αγάπης, η μη προσφορά στον άλλο της χαράς μιας διαδοτικής περιχώρησης.

Η μόνη στο σπίτι της γυναίκα αναμένει την ώρα, που θα ανοίξει το καφενείο της γειτονιάς της. Μεταβαίνοντας εκεί επιθυμεί να συναντήσει τους άλλους, να καλλιεργήσει ζείδωρη σχέση, να εισέλθει στην Αιώνια Άνοιξη. Τούτη, όμως, η διάνοιξη εαυτού όχι μόνο δεν βρίσκει ανταπόκριση αλλά ούτε καν αναγνωρίζεται από τις εφησυχάζουσες συνειδήσεις των καιρών μας.

Ένας περικλειστος εαυτός, σε μια ιδιωτεύουσα κοινωνία: ιδού ο αποξενωμένος άνθρωπος σε μια αλλοτριωμένη κοινωνία (Σταύρος Σ. Φωτίου, Ιδρυτικό Μέλος της Κυπριακής Ακαδημίας, Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου).

\*\*\*\*

Η ταινία μικρού μήκους του ταλαντούχου Κύπριου σκηνοθέτη Στέλιου Στυλιανού με ωθεί για μια ακόμη φορά στη διαπίστωση ότι τα πράγματα του κόσμου —συνεπώς και η τέχνη— δεν αποτελούν παρά «συνάντηση» και δική μας διασταύρωση με αυτά. Ίσως

εντέλει να πρόκειται για αναγνώριση και εξήγηση, που εκπορεύεται από την πρόσκληση, αν μη και την πρόκληση, να στοχαστούμε πάνω στο νόημα της ύπαρξης. Η ζωή και η τέχνη (μ' έναν λόγο τα συστατικά της ύλης και του πνεύματος, ή για να το πούμε διαφορετικά, η ίδια η Ιστορία) παρέχουν τη βάση, τα ερεθίσματα, τις αρμογές, τις λαβές, για ν' αρπαχτούμε και να ανοιχτούμε, με ποικίλες τεχνικές και τρόπους, στον ίδιο τον εαυτό μας. Η γνώση του εαυτού είναι πάντα το πρώτο ζητούμενο. Αλλά το τελικό, που πληρώνεται και ολοκληρώνεται (ακριβέστερα: τελειούται) με το «τετέλεσται», βρίσκεται αλλού και χρειάζεται, για τη σωστή απάντησή του, τη βοήθεια επίσης του κοινού. Εδώ το «κοινό» υπεισέρχεται ως αναγκαιότητα συμμετοχικής κοινωνίας και φυσικά επισήμανσης του εσχατολογικού προορισμού μας. Μιλώ για την ενότητά μας με το πλήρωμα της Εκκλησίας, που είναι τελικά ο Κόσμος όλος και ουσιαστικά η συσσωμάτωση με το προϋπάρχον του Κόσμου και ενυπάρχον συνάμα εν αυτό.

Το πρόβλημα βρίσκεται πάντοτε στις διαπραγματεύσεις μας με τον Θεό και στη δυσκολία μας να οργανώσουμε την αυτοτελείωσή μας, ώστε να αξιωθούμε να ιδούμε καθαρά και ν' απολυτρωθούμε από τη σκοτεινή πλευρά τού κτήνους μέσα μας. Η αληθινή φύση του ανθρώπου, το μέτρον του ανθρώπου, δεν βρίσκεται στον υπεράνθρωπο παρά στον θεάνθρωπο. «Πάντων πραγμάτων μέτρον θεάνθρωπος», αυτή θα έπρεπε να είναι η θεολογική μετεξέλιξη του αρχαιοελληνικού μέτρου.

Ωστόσο η απώλεια του μέτρου μπορεί να υφίσταται και εντός της ίδιας της Εκκλησίας. Για παράδειγμα, στο Άγιον Όρος υπάρχει μια προϊούσα ασφαλτόστρωση. Αυτό είναι κάτι που πληγώνει αισθητικά —και εντέλει θεολογικά— εφόσον το κάλλος συνιστά την ουσία του θείου. Όσο ασφαλοστρώνεται η ψυχή, τόσο μειώνεται η υπόσταση του χωμάτινου εντός μας Θεού. Οφείλουμε να το προσέξουμε. Να μην αποξενωθούμε από την οικειότητά μας με τα απλά και ταπεινά, τη φυσικότητα δηλαδή της εν ημίν ανθρώπινης φύσης. Το χώμα παρέχει στον πήλινο άνθρωπο τη σφραγίδα της καταγωγής του, τη φυσική του σχέση με το θείον. Η πιστοποίηση της οντολογικής μας σχέσης με τον απερίγραπτο Λόγο του Θεού εδράζεται ακριβώς στο αντιφέγγισμά της στο αδιατάρακτο πεδίο του χρόνου και του χώρου, όπως αυτό ενοποιείται στα εσώτατα της τρίσβαθης και άβατης ψυχής.

Φοβάμαι πως παρασύρθηκα από μια φιλοσοφημένη διάθεση στοχαστικής προέκτασης των επιμέρους στοιχείων που μας παρέχει η ζωή. Δεν είναι εύκολο να συγκρατεί κανείς την ωραιολογία του. Οι λέξεις παρασύρουν, και το ομολογώ καθαρά

ως λογοτέχνης που προσπαθεί μια ζωή να συναρμόσει τις λέξεις έτσι ώστε να αρέσουν η μία στην άλλη. Τελικά το μυστικό συνίσταται στο να κατορθώσουμε να περιλάβουμε τον Λόγο μέσα στη Σιωπή. Η Σιωπή, ο ήχος της Σιωπής: η μυστική αρμονία του Σύμπαντος, η εντός μας μουσική των ουρανίων σφαιρών.

Αυτό λοιπόν που αποκομίζω από την ταινία *Garden Latte* του Στέλιου Στυλιανού είναι ότι συγκλίνει συμβολικά προς την έκφραση του άναρθρου και του συγκεκριμένου. Με κινήσεις από την ανάποδη, η επαναλαμβανόμενη μοναξιά της ηλικιωμένης ηρωίδας αποκαλύπτει έναν άνθρωπο γυμνό και ξένο. Δεν θα έλεγα πως ζει και τρέφεται από τις αναμνήσεις της, γιατί ο σκηνοθέτης την θέλει να ενεργεί και στο τώρα, που δεν παύει φυσικά να λειτουργεί ως περίγραμμα αιώνιου παρόντος: Σήμερα κρεμάται επί ξύλου... Σήμερα της σωτηρίας ημών το κεφάλαιον... Σήμερα —και τώρα και πάντα, στο διηνεκές. Εξάλλου οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις της μοναχικής γυναίκας υποδηλώνουν ότι ενδεχομένως προϋπήρξαν, πριν αυτή ακόμα σαρκωθεί. Η αιώνια ιστορία της γέννησης και του θανάτου, της άνθισης του ανθρώπου στον παράδεισό του και της απόξένωσής του στο πεδίο της γήινης πτώσης του. Η «συνάντηση» της κυρίας αυτής με τα λουλούδια, η έκθεσή της στον έτσι κι αλλιώς αδιάφορο κόσμο, ο παλίνδρομος χρόνος που μετατρέπει τις κινήσεις της σε μουσική εκτέλεση του καθημερινού της ποιήματος, «πάντα με την ίδια προσοχή», όλα αυτά στελεχώνουν μια φανταστική πραγματικότητα που είναι και απόλυτα ρεαλιστική. Τι συνθέτει εξάλλου την πραγματικότητα και από ποιες συμπεριφορές της γίνεται αναγνωρίσιμη; Το παράδοξο, που βλέπω να εισάγεται στην ταινία, ενδεχομένως αναφέρεται σ' αυτό ακριβώς που ως άνθρωποι έχουμε χάσει: τη χάρη να γευόμαστε την αίσθηση του σωτηριολογικού μυστηρίου, την ικανότητα να καθοράμε και κυρίως να απορούμε (Κυριάκος Χαραλαμπίδης, Ποιητής, Ιδρυτικό Μέλος της Κυπριακής Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών).

\*\*\*\*\*





π. Νεκτάριος Πάρης\*

«Ο ΘΕΡΑΠΩΝ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΕΙΝΑΙ ΣΑΝ ΤΟΝ ΜΩΥΣΗ  
ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗΝ ΚΑΙΟΜΕΝΗ ΒΑΤΟ».

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΣΤΟΝ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΘΩΜΑ

*Abstract:* A professor of byzantine musicology and an exquisite performer of ecclesiastical music himself, for nearly 4 decades Fr. Nektarios Paris has been a researcher and an artist whose work sets an example of passion, theological awareness and evolution. *Symbol-e* is blessed and privileged to host this interview in which we mainly asked him to describe and explain the boundaries of byzantine/ecclesiastical music, the prerequisites of its creative dialogue with secular music and the amount of freedom in style which might be allowed in the way this liturgical art is performed nowadays.

*Keywords:* byzantine chant, secular music, aesthetics, chanters, boundaries.

Σχεδόν όσοι τον γνωρίσαμε στα φοιτητικά μας χρόνια στη Θεσσαλονίκη τον θυμόμαστε πρώτα απ' όλα με ένα χαμόγελο. Γιατί το χιούμορ του, τα έξυπνα αστεία του, τις αμίμητες μιμήσεις του και το σαρκαστικό σχόλιό του επάνω σε ανθρώπους και καταστάσεις δεν τα συναντάς εύκολα, γι' αυτό σου αφήνουν μια αξέχαστη αίσθηση. Όμως όλα αυτά —αναπόσπαστο σίγουρα στοιχείο της εξαιρετικά ενδιαφέρουσας και σπάνιας προσωπικότητας του— είναι μέρος του όλου· συνθέτουν, μάλιστα, κάτι σαν αβίαστο εισοδικό ή ρίχνουν ένα απονήρευτο δόλωμα για την ένταξή σου σε έναν περιβάλλον γνώσης ευχάριστο και γοητευτικό. Αυτό είναι που δημιουργεί με την παρουσία του ο καθηγητής του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και Αρχιμανδρίτης του Οικουμενικού θρόνου, π. Νεκτάριος Πάρης.

Το πτυχίο ηλεκτρολογίας, το πρώτο του, και —αρκετά χρόνια αργότερα—, το διδακτορικό επάνω σε θέσεις των εκκλησιαστικών Πατέρων για το εκκλησιαστικό άσμα και, πιο πρόσφατα, το μουσικολογικό διδακτορικό από το Εθνικό Μουσικό

---

\* Καθηγητής του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και Αρχιμανδρίτης του Οικουμενικού θρόνου.

Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου, δείχνουν, από τη μια, μία ιδιαίτερη πορεία, εντελώς προσωπική και, από την άλλη, μια εξέλιξη, αναμφίβολα ζηλευτή. Μα πρέπει εξάπαντος να προσθέσει κανείς σε αυτά, σκιαγραφώντας την ακαδημαϊκή και την καλλιτεχνική (ερμηνευτική και μουσικοσυνθετική) persona του, τη μουσική ως ρέουσα και συνεχή παρουσία, ως φωνή έτοιμη να εκτελέσει ανά πάσα στιγμή έναν ύμνο, ένα εξαποστειλάριο, ένα δοξαστικό ή... ένα λαϊκό τραγούδι του Καζαντζίδη, του Μπιθικώτση, του Νταλάρα, και ενίοτε ένα παραδοσιακό κυπριακό! Δεν είναι ποτέ εντελώς αυθόρμητες οι εκτελέσεις του και δεν αποτελούν ποτέ απλά προσωπικές ή στιγμιαίες εμπνεύσεις. Γιατί έχει αφομοιώσει Σχολές και φωνές, έχει μελετήσει δεκάδες εκδοχές του ιδίου μουσικού είδους (ιδίως των ύμνων) κι έτσι, καθώς ερμηνεύει, δημιουργεί μια δική του σύνθεση.

Ο Σταύρος Κουγιουμτζής είχε χαρακτηρίσει τον εαυτό του «λόγιο-λαϊκό» συνθέτη. Νομίζω πως κάτι ανάλογο είναι και ο π. Νεκτάριος Πάρης, που μας κάνει την τιμή να μας παραχωρήσει σε αυτό το τεύχος τούτη τη συνέντευξη. Πιστεύω βαθιά πως ο ακαδημαϊκός χώρος, η Εκκλησία και η κοινωνία ευρύτερα, έχουν μεγάλη ανάγκη τη συνύπαρξη της λογιουσύνης (στην τέχνη και πέρα από την τέχνη), με την αμεσότητα της λαϊκής ψυχής. Αυτά τα σπάνια υλικά —ασυγχύτως και αδιαιρέτως— έρχεται να κομίσει στην εκκλησιαστική μουσική, στο εκκλησιαστικό (βυζαντινό) άσμα ο χαρισματικός αυτός δάσκαλος, πλουτίζοντας εδώ και πολλά χρόνια την εποχή μας ακαδημαϊκά και εκκλησιαστικά. Αυτόν τον πλούτο, που προσφέρει μάλλον ήταν ανέτοιμη η Κύπρος και η κατά Κύπρον Ορθόδοξη Εκκλησία να τον εκτιμήσει. Έκανε το εγγείρημα της επανόδου τη δεκαετία του '80, αλλά η υποδοχή μάλλον δεν ήταν η πρόπουσα. Δεν πειράζει όμως· εκεί που είναι αυξάνει και πληθύνει και γίνεται οικουμενικότερος. Ίσως είναι γραφτό οι σπουδαίοι να διαπρέπουν έξω, για να τους καλωσορίζει μετά —αναγκασμένος έστω από την αξία τους— και ο τόπος τους.

Καθετί που σχετίζεται με την παράδοση της Ορθοδοξίας και, προφανώς η εκκλησιαστική μουσική της —καθ' όλα γραφικώς— καλούμενης καθ' ημάς Ανατολής, συνδέεται συχνά από μια εμμονική σχεδόν προσκόλληση σε τύπους, σε εποχές, σε συγκεκριμένους ψάλτες· όλα χωρίς θεολογικό υπόβαθρο, χωρίς πραγματική τεκμηρίωση που να βασίζεται στη λειτουργική θεολογία. Έτσι καταντούν —στην καλύτερη περίπτωση— φολκλωρικά και —στη χειρότερη— ειδωλολατρικά. Πιστεύω, πως η ευρύτητα της θεολογικής και μουσικολογικής γνώσης, που χαρακτηρίζει τον πατέρα Νεκτάριο Πάρη, έρχεται να δώσει απαντήσεις και να

ανοίξει ορίζοντες σε όσους θέλουν να αναπνέουν πιο ελεύθερα και δημιουργικά σε ένα περιβάλλον εκκλησιαστικό και καλλιτεχνικό, που θα απέχει από την απλή συντήρηση μουσειακών καταλοίπων, αλλά θα τιμά τον σκοπό και θα σέβεται τον πυρήνα της αλήθειας που υπηρετεί κάθε λειτουργική τέχνη. Η αλήθεια, εξάλλου — και αλήθεια χωρίς γνώση δεν μπορεί να υφίσταται— θα πρέπει πάντα να ελευθερώνει. Πέρα από τους αυτόκλητους και συχνά ατάλαντους θαμώνες των ψαλτικών στασιδίων («εθελοντές της ποίησης» θα τους έλεγε, κατ' αναλογία, ο Μάνος Χατζιδάκις) λάμπει καθαρή και απροσποίητη η παρουσία του καθηγητή π. Νεκταρίου Πάρη και καλεί σε μια διαφωτιστική μετάληψη.

*—Προτού περάσουμε στα όρια που αφορούν το εκκλησιαστικό άσμα και τον ρόλο του, επειδή γνωρίζω καλά πως αγαπάς και σπουδάζεις τη μουσική εν γένει, θα ήθελα να ρωτήσω κατ' αρχάς: υπάρχουν όρια στη μουσική; Και ειδικότερα: θα πρέπει να είναι αυστηρά και απαράβατα τα όρια της λεγόμενης κλασσικής, της έντεχνης λαϊκής και της εκκλησιαστικής μουσικής;*

—Γενικά στη μουσική δεν υπάρχουν όρια. Υπάρχουν όμως όρια τόσο στη δυτική κλασσική μουσική όσο και στην έντεχνη λαϊκή, κυρίως δε στην εκκλησιαστική. Η δυτική κλασσική συνετέθη σε συγκεκριμένη εποχή και γνωρίζουμε ότι παρουσιάζεται με συγκεκριμένο τρόπο: ορχήστρα, χορωδία. Η εκκλησιαστική, η ψαλτική, είναι κυρίως μουσική λειτουργική-λατρευτική. Είναι ενωμένη με την υμνολογία, είναι ένωση μέλους και λόγου. Είναι χαρακτηριστικό ότι στα περισσότερα τροπάρια ζητείται το έλεος του Θεού: «έλεησον ἡμᾶς», «σῶσον τὰς ψυχὰς ἡμῶν». Είναι σημαντικό να τονιστεί, ότι ο ψάλλων εκπροσωπεί τον παριστάμενο και προσευχόμενο λαό, και τούτο επεβλήθη ώστε να υπάρχει τάξη στη λατρεία. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι από το 1850 περίπου έως σήμερα έχουν παρατηρηθεί ελαφρές παρεκτροπές στο θέμα της ψαλμωδίας με τους λόγους να είναι κυρίως δύο: αλλοίωση της ορθοδόξου ζωής και πνευματικότητας και το ότι σχεδόν εξαφανίστησαν οι εκκλησιαστικοί χοροί και, στις ελληνόφωνες κυρίως εκκλησίες, η ψαλμωδία ανετέθη στα στόματα δύο μόνο ψαλτών. Αυτό είναι τραγικό και με πολλές προεκτάσεις.

Να σημειωθεί ότι και στη δυτική εκκλησιαστική μουσική υπάρχουν μουσικές φόρμες με προσευχητικό χαρακτήρα, δεν υπάρχει απολύτως ελεύθερη σύνθεση, ακόμα και σε νεώτερα έργα.

Ως προς την έντεχνη λαϊκή μουσική, πρέπει οπωσδήποτε να διατηρείται ο χαρακτήρας της, να είναι λαϊκή, να απευθύνεται στον λαό από κάθε άποψη, τεχνική και αισθητική.

*—Γνωρίζουμε ότι το εκκλησιαστικό / λειτουργικό άσμα, η ψαλμωδία, υπήρξε εξ αρχής αποτέλεσμα δημιουργικού —και υπό προϋποθέσεις— διαλόγου με τη μουσική περιρρέουσα ατμόσφαιρα, πράγμα, που συνεχίστηκε διαμέσου των αιώνων έως και τη σύγχρονη εποχή. Ποιές, λοιπόν, θα πρέπει να είναι στην εποχή μας οι προϋποθέσεις της δημιουργικής αλληλεπίδρασης του εκκλησιαστικού με τον κοσμικό άσμα; Υπάρχουν σε αυτή τη διαδικασία όρια, αυστηρές γραμμές, που δεν παραβιάζονται;*

—Οι επιδράσεις που δέχθηκε στην αρχή το εκκλησιαστικό άσμα προέρχονται κυρίως από θρησκευτικές μουσικές, όπως π.χ., το γνωστό «Δύναμις του βήματος», φαίνεται να έχει επηρεασθεί, σε μεγάλο βαθμό, από επιβώμια μέλη των αρχαίων ελλήνων. Από κοσμικές μελωδίες οι επιδράσεις ίσως να ήταν απλές πινελιές στον μεγάλο πίνακα της ψαλτικής. Υπάρχουν ως εκ τούτου όρια, αυστηρές γραμμές, που δεν παραβιάζονται. Το εκκλησιαστικό άσμα δεν χρησιμοποιεί οργανική συνοδεία, και τούτο κυρίως λόγω της σαφούς υπεροχής του ανθρωπίνου προσώπου απέναντι σε οποιοδήποτε μουσικό όργανο. Ό,τι στοιχείο έχει τη δυνατότητα να αλλοιώσει τον λειτουργικό, καταλυτικό και προσευχητικό χαρακτήρα της ψαλμωδίας δεν μπορεί να γίνει δεκτό. Υπάρχουν κάποια τεχνικά στοιχεία, που δείχνουν τη δημιουργική αλληλεπίδραση του εκκλησιαστικού με τον κοσμικό άσμα. Όχι όμως αισθητικά.

*—Ο Ιωάννης της Κλίμακος αναφέρει πως ο φιλόθεος άνθρωπος μπορεί να κινηθεί σε ιλαρότητα και θεία αγάπη και δάκρυα με την ακρόαση και των κοσμικών ασμάτων, όχι μόνο των πνευματικών (δηλ. των εκκλησιαστικών). Δεν είναι αυτό σκανδαλιστικό ή τέλος πάντων αντιφατικό· δεν ακυρώνει τον ρόλο και τον σκοπό που η Εκκλησία θεσπίζει το δικό της μουσικό είδος και ύφος;*

—Ο άγιος Ιωάννης αναφέρεται σε ανθρώπους οι οποίοι, ως πνευματικοί που είναι, βλέπουν μόνο τα θετικά στοιχεία σε κάθε θέμα. Είναι γνωστό βέβαια, ότι πολλά τραγούδια έχουν στίχο επηρεασμένο από την Αγία Γραφή, πρόχειρα αναφέρω, και ας σκανδαλισθούν κάποιοι, το «Δυο πόρτες έχει η ζωή», το «Δεν σε κρίνω που δεν μ' αγαπάς» κ.ά. Τέλος πάντων, δεν είναι όλοι οι συνθέτες των λαϊκών τραγουδιών και

όλοι οι τραγουδιστές ασεβείς, ούτε όλοι οι ψάλτες είναι ευσεβείς. επίσης, δεν θα βάλουμε αυτά τα τραγούδια στη λατρεία. Πολλοί πατέρες της Εκκλησίας καθορίζουν τις προϋποθέσεις για συμμετοχή στη ψαλμωδία. Είναι χαρακτηριστικό ότι όταν απουσιάζουν κάποιες από τις προϋποθέσεις αυτές, οι πατέρες ονομάζουν τόσο τον ψάλλοντα όσο και τον ακροώμενο πιστό «κουφό ακροατή» και «τυφλό θεατή».

*—Με βρίσκει πολύ σύμφωνο η δημοσιευμένη άποψή σου ότι τα πλείστα νεώτερα υμνολογικά κείμενα, του εικοστού αιώνα και εντεύθεν, δεν χαρακτηρίζονται από αυθεντικότητα και δεν μπορούν να σταθούν επάξια απέναντι σε παλαιότερα, υψηλής θεολογίας και ποιητικής αισθητικής. Μήπως αυτό οφείλεται σε έναν στεγνό μιμητισμό· και πώς θεραπεύεται αυτή η ακαρπία και η στασιμότητα;*

—Κάποια από τα νεώτερα υμνολογικά κείμενα πάσχουν και σε θέματα ρυθμού. Οι περισσότεροι παλαιοί υμνογράφοι γνώριζαν και ποιητική και μουσική. Επειδή μελοποιώ πολλά νεώτερα υμνογραφήματα, συναντώ εκτενείς προτάσεις, οι οποίες για να μελοποιηθούν πρέπει να χωρισθούν σε μικρότερες, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για την απόδοση του νοήματος. Οι φόρμες της ψαλτικής είναι συγκεκριμένες, οι παλαιοί έγραφαν ύμνους, γνωρίζοντας τις φόρμες. Ο μιμητισμός, νομίζω, ότι ήταν διακαιολογημένος μέχρι κάποια εποχή. Φρονώ ότι νεώτεροι υμνογράφοι θα πρέπει ίσως να δοκιμάσουν και νεώτερες εκδοχές της ελληνικής γλώσσας, πάντοτε όμως σε ποιητικό ύφος. Όχι μεταφράσεις ύμνων, αυτό θα είναι καταστροφή, αλλά συγγραφή με νέα ποιητική γλώσσα. Με τον τρόπο αυτό πιθανόν να προκύψουν και νεώτερες μουσικές φόρμες στη ψαλτική. Οι πατέρες σημειώνουν ότι η σύνθεση του εκκλησιαστικού άσματος δεν μπορεί να γίνει από τον τυχόντα, ο εκκλησιαστικός μουσικός δέχεται τον φωτισμό του Αγίου Πνεύματος, γιατί βιώνει το γεγονός της Θείας Αποκαλύψεως με μοναδικό σκοπό να διδάξει και να οικοδομήσει.

*—Ως δάσκαλος της ψαλτικής και ως ερευνητής της ευρύτερης αισθητικής που θα πρέπει να χαρακτηρίζει τη ψαλμωδία, τι θα συνιστούσες συνοπτικά σε νέους υπηρέτες της, ως προς τα όρια, που πρέπει να θέτουν στην ερμηνεία και εκφορά των ύμνων; Αν δεν κάνω λάθος και στην κοσμική μουσική υπάρχουν όρια ως προς τον τρόπο ερμηνείας λ.χ. του λαϊκού, ή, για να πάμε σε άλλο μουσικό πεδίο, της οπερατικής μουσικής.*

—Κατ' αρχήν να σημειωθεί ότι το ύφος εκτελέσεως της ψαλμωδίας διαφέρει από τόπο σε τόπο. Έχουμε ύφος πατριαρχικό (παλαιό και νεώτερο), ύφος εξωπατριαρχικό, Σμυρνέικο, Θεσσαλονίκης, Αθηναϊκό, Κυπριακό, Επτανησιακό. Έχουμε διαφορές στο ύφος προφοράς, στα μελωδικά διαστήματα. Μία λύση είναι η χρήση των κλασικών εκδόσεων, των πρώτων εικοσι-τριάντα χρόνων μετά τη νέα παρασημαντική (1814). Υπάρχουν βέβαια και οι τοπικές παραδόσεις π.χ. οι παλαιοί Κύπριοι ψάλτες, όσους φθάσαμε εμείς, έψαλλαν πιο σύντομες μελωδίες τη Μεγάλη Εβδομάδα. Υπήρχε παλαιότερα στην Κύπρο μία έκφραση: «Κάθε πουλλίν με την φωνήν του σιαίρεται». Υπάρχουν πολλοί τρόποι αποδόσεως της ψαλμωδίας, ψάλλε όπως θέλεις, φθάνει ο τρόπος να είναι σεμνός.

Και στην ελληνική λαϊκή μουσική υπάρχουν όρια στο θέμα της ερμηνείας. Άλλο το ρεμπέτικο, άλλο το λαϊκό, άλλο το ελαφρολαϊκό. Στο δημοτικό τραγούδι τι να πω; Μικράς Ασίας, Προποντίδος, Πόντου, σμυρνέικο, νησιώτικο, κλέφτικο, ηπειρωτικό, θρακιώτικο, Παγγαίου, επτανησιακό...

—*Ο Σταύρος Κουγιουμτζής, μουσικοσυνθέτης σπουδαίος και άνθρωπος από τους σπάνιους, το οποίον γνωρίζω ότι εκτιμάς, είχε επισημάνει: «Υπάρχει τέχνη με ύφος και τέχνη χωρίς ύφος. Σήμερα γεμίσαμε και ύφος δίχως τέχνη». Ισχύει αυτό για το εκκλησιαστικό άσμα, τους θεράποντες και ερμηνευτές του στις μέρες μας;*

—Είχα τη χαρά να γνωρίσω τον κυρ-Σταυρο, αλλά και να πραγματοποιήσω στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας εκδήλωση εις μνήμην του, σε συνεργασία με τον Καθηγητή Χρυσόστομο Σταμούλη. Έχει δίκιο ο Κουγιουμτζής, του οποίου όλα τα τραγούδια, τα οποία ακούγαμε από το ΡΙΚ κατά τα εφηβικά μας χρόνια, ήταν έργα με ύφος, τόσο στο ποιητικό τους κείμενο όσο και στη μελωδία τους. Ναι, σήμερα, σε πολλές περιπτώσεις, έχουμε ύφος χωρίς τέχνη. Αυτό οφείλεται στον επάρατο εγωϊσμό, αλλά και στο διαδίκτυο, όπου δεν υπάρχει έλεγχος. Στη ψαλτική; Ακούουμε πλέον αρκετούς άχρονους, άρρυθμους, ανέκφραστους ακόμα και φάλτσους ψάλτες, δεν υπάρχει πλέον κριτική. Υπάρχουν πλέον πολλοί «δάσκαλοι», ενώ κάποιοι επικαλούνται δασκάλους, από τους οποίους φαίνεται ξεκάθαρα ότι δεν πήραν κανένα στοιχείο. Να πω για τη Θεσσαλονίκη, όταν είμασταν φοιτητές (1975-1980) υπήρχαν δύο σχολές για ψαλμωδία, η σχολή της Μητροπόλεως και η του Μακεδονικού Ωδείου, Σήμερα, κάθε συνοικία έχει σχολή ψαλτικής, στις περισσότερες διδάσκουν

αυτοχειροτόνητοι δάσκαλοι. Το θέμα βέβαια έχει τις ρίζες του στη γενική νοοτροπία της ελληνικής παιδείας. Θέμα χαώδες.

*—Έχω τη χαρά να σε γνωρίζω για περίπου 22 χρόνια —εκ του σύνεγγυς για αρκετά χρόνια και έπειτα μακρόθεν— κι επειδή ο λόγος περί ορίων... θέλω να σημειώσω με θαυμασμό πως είσαι άνθρωπος που ακαδημαϊκά —ερευνητικά και εν γένει μορφωτικά— διαρκώς διευρύνει τα όριά του και οδηγείται σε νέα πεδία και νέες ανακαλύψεις στον ανεξάντλητο κόσμο της μουσικής δημιουργίας. Τι σε ωθεί σε αυτή την υπέρβαση· γιατί δεν ήταν αρκετές οι πρώτες κορυφές, η πρώτη μέθεξη στο ποθούμενο;*

—Η γνώση δεν τελειώνει πουθενά. Έχουμε μία ζωή μόνο, η οποία με τις διάφορες απασχολήσεις και περιπέτειες που προκύπτουν, συρρικνώνεται. Ο διαθέσιμος χρόνος ελαχιστοποιείται.

Η εκκλησιαστική, η ψαλτική, είναι μουσική παλαιά, είκοσι αιώνες ψάλλεται, γύρω στους δέκα αιώνες είναι γραπτή. Η παρασημαντική της πέρασε από τέσσερα βασικά στάδια εξέλιξης για να φθάσει στη σημερινή της μορφή. Και αυτά τα στάδια υποδιαιρούνται σε άλλα μικρότερα. Είναι μουσική ενωμένη με τον λόγο, μουσική με συγκεκριμένες τεχνικές και αισθητικές αρχές. Οπότε πρόκειται για έναν ωκεανό, από τον οποίο κάθε φορά γεμίζουμε ένα κουβαδάκι. Εξαντλείται ο ωκεανός; Κάθε φορά που ανακαλύπτουμε κάτι, ή όταν κοιτάζουμε τα ήδη ανακαλυφθέντα με άλλο μάτι, ε, τότε καταλαβαίνουμε ότι είμαστε στην αρχή. Ας μη λησμονούμε ότι η ψαλτική μπήκε ως αντικείμενο στα Πανεπιστήμια, και μάλιστα από αριστερές κυβερνήσεις, μόλις το 1985, ενώ στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας το 1998. Άρα πρόκειται για μία επιστήμη, η οποία ευρίσκεται σε νεαρή ηλικία. Κάποια από τα ζητούμενα στη ψαλτική:

- Πότε γεννάται η ψαλτική;
- Ποιές είναι οι αισθητικές της αρχές;
- Από πού αφορμώνται οι τεχνικές της αρχές (τροπικό σύστημα).
- Ποιά η σχέση μέλους και λόγου;
- Ποιητικές αρχές του υμνολογικού λόγου.
- Ο ρυθμός της ψαλτικής.

- Ποιά είναι η έκφραση της ψαλτικής. Και άλλα πολλά...

Τα θέματα αυτά μόλις που τα άγγιξαν κάποιοι ερευνητές. Ιδού λοιπόν «Ο μὲν θερισμὸς πολὺς, οἱ δὲ ἔργαται ὀλίγοι».<sup>1</sup>

Η ψαλτική έχει βαθύτατη πνευματική διάσταση, γι' αυτό και ο θεράπων της νοιώθει σαν τον Μωυσή μπροστά στην καιομένη βάτο.

---

<sup>1</sup> *Ματθ.* 9:37.