

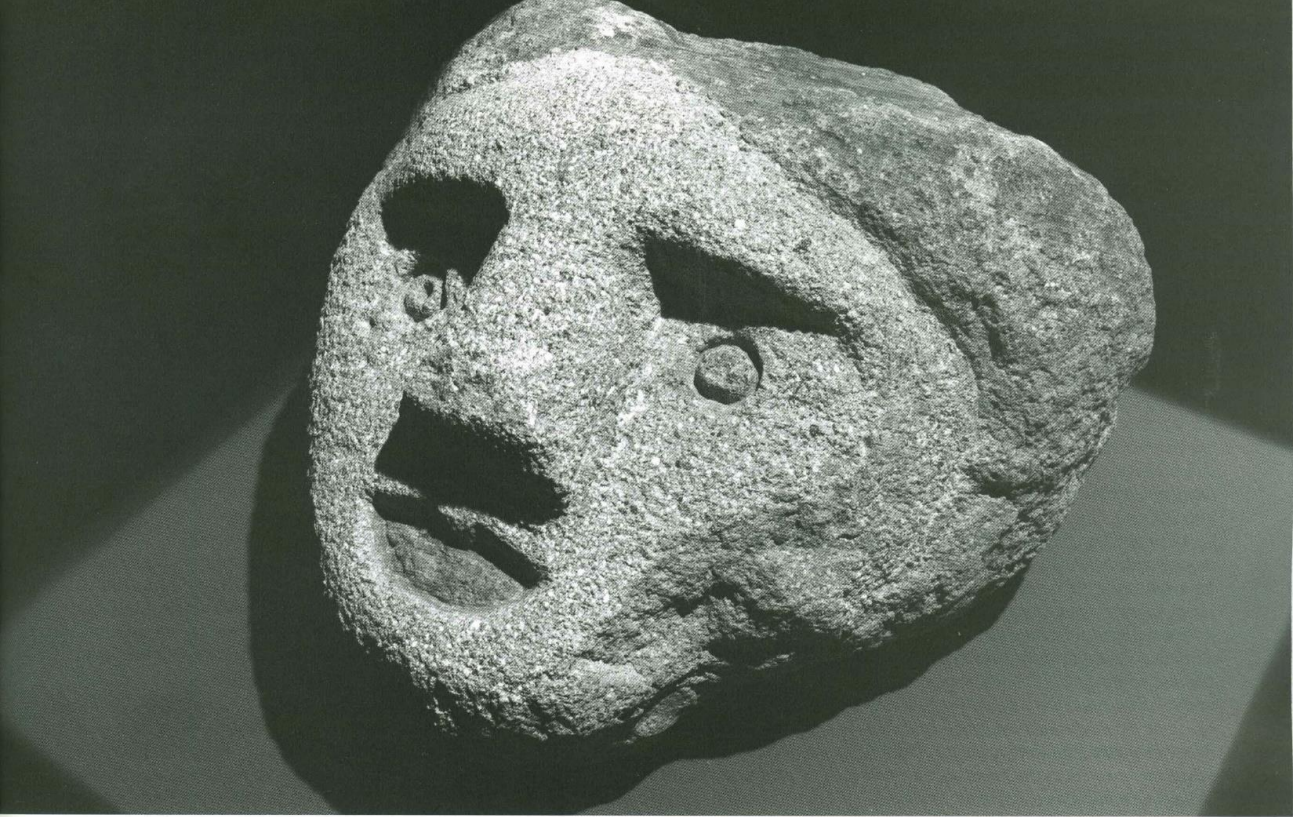
«Φωνές από την πέτρα από τον ύπνο βαθύτερες...»*

* Γ. Σεφέρης, «Γυμνοπαίδια, Β' Μυκήνες», *Ποιήματα*, σ. 78.

Το στόμα είναι σύνθετο όργανο, επιφορτισμένο να υπηρετεί πολλές και ετερόκλητες λειτουργίες του οργανισμού, ενίοτε μάλιστα ταυτοχρόνως. Οι φλύαροι μιλούν, ακόμη και όταν γευματίζουν. Με το στόμα του ο άνθρωπος εκφέρει τον άναρθρο και έναρθρο λόγο, τραγουδά, χαμογελά, γελά, ροχαλίζει, σφυρίζει, φυσά και χασμάται. Με το στόμα γεύεται, λαμβάνει τη στερεά και την υγρά τροφή, αποπύει, καπνίζει, καταιονίζει, δίνει το φιλί της ζωής και κάνει εμετό. Στην ερωτική συνεύρεση το στόμα συνεισφέρει το Άλφα, αλλά ενίοτε και το Ωμέγα της απόλαυσης. Το στόμα μπορεί να υποκαταστήσει την αναπνευστική οδό, ως ένα σημείο το χέρι, και ακόμα να χρησιμεύσει ως όπλο (δάγκωμα) ή ως κρυψώνας κοσμημάτων και απαγορευμένων ουσιών. Με τις συσπάσεις του στόματος και τους συνακόλουθους μορφασμούς εξωτερικεύονται προθέσεις, ορέξεις, ορμήματα και συναισθήματα. Τέλος, ένιοι πιστεύουν πως από το στόμα αφίπταται η ψυχή, και εξέρχονται ή εισέρχονται τα δαιμόνια.

Εξαιτίας της πολυμέρειας, της πολυχρησίας και της πολυπραγμοσύνης του, το ανθρώπινο στόμα απασχολεί γιατρούς, αισθητικούς, φυσιογνωμονιστές και όλους εκείνους που μεριμνούν για τον εκπολιτισμό του σώματος και υπαγορεύουν κανόνες καλής συμπεριφοράς, ιδίως κατά το φαγητό. Έτσι, όπου γης, σε παλαιότερες ιδίως εποχές, το κοσμιότερο και ασφαλέστερο ήταν να κρατάς το στόμα σου κλειστό. Το ανοικτό ή ακόμη και το υπανοιγόμενο στόμα προκαλούσε αντιδράσεις που κλιμακώνονταν από την ανησυχία και τη δυσφορία ως την αποστροφή και τον πανικό. Έτσι, η παραδοσιακή τροφός σταυρώνει περίφροντις το στόμα του χασμώμενου βρέφους. Ο ακροατής που παρακολουθεί διδασκάλους και ρήτορες με το στόμα ανοικτό, προκαλεί τον ειρωνικό σχολιασμό των παρευρισκομένων. Ο Αριστοφάνης λοιδορούσε τους εύπιστους και ευπαράγωγους πολίτες της Αθήνας ως *κεχηναίους*.

Και στην τέχνη; Στα ζώα, σαρκοβόρα και φυτοφάγα, αν το απαιτεί η περίπτωση, ρύγχος, ράμφος και μουσούδα μπορεί να παριστάνονται ορθάνοικτα. Στη φύση των τεράτων (Χίμαιρα, Κέρβερος, κήτος του Ιωνά) και των μιζογενών όντων (Σάτυροι, Φαύνοι, Μινώταυρος, Κύκλωψ), καθώς και του Διαβόλου, προσιδιάζει να υποφαινούν *καρχάρους* τους οδόντας. Κατά κανόνα, τα προσωπεία, τραγικά και κωμικά, όπως και τα παντοειδή διακοσμητικά *maskaron* σε κρήνες και υπέρθυρα, έχουν το στόμα ανοικτό. Γενικά η ευρυστομία εξυπηρετεί την απόδοση του απεχθούς, του δαιμονικού, του ανησυχαστικού, του μακάβριου, του γκροτέσκου, του άσεμνου και του γελοίου. Στην επικράτεια όμως του Υψηλού και



του Ωραίου της παραδοσιακής αναπαραστατικής τέχνης, το ανοικτό στόμα αποφεύγεται και μόνο από το γεγονός ότι καταστρέφει τη συμμετρία του προσώπου. Κατά τους αυστηρούς αισθητές του κλασικισμού, όπως ο Φιλόστρατος (Εικόνες II, 9), ακόμη και το στόμα του νεκρού οφείλει να διατηρήσει τη συμμετρία του: *Κείται γουν* [sc. ο Αβροκόμας], *το στόμα ξυμμετρίαν την εαυτού φυλάττον και νη Δί' ώραν...* Βεβαίως υπάρχουν και οι εξαιρέσεις, γιατί καμιά φορά η θεματολογία δεν αφήνει περιθώρια υπεκφυγής, ή γιατί ο καλλιτέχνης φιλοδοξεί να αποδώσει τη σκοτεινή *terribilità* – μια από τις μορφές του Υψηλού. Έτσι, με ανοικτό το στόμα εμφανίζονται οι σσιδοί, οι Μαινάδες του Διονύσου, οι εκστασιαζόμενοι (Bernini, «Η Αγία Θηρεσία»), οι σεληνιαζόμενοι (M. Ernst, «Ο Σεληνιαζόμενος», 1946), οι βάρβαροι, οι μένεα πνέοντες Επτά επί Θήβας (τερακότα από το Πυργί, γύρω στο 480 π.Χ.), οι Βιβλιοφόγοι Ιεζεκιήλ και Ιωάννης της Αποκαλύψεως, η ολοφυρόμενη Μαγδαληνή, η μεταμορφούμενη Δάφνη, η απαγόμενη Περσεφόνη, ο Ισαάκ επί του βωμού, ενίοτε ο Εσταυρωμένος, ο Προμηθέας Δεσμώτης, τα πνεύματα που ανασφύγγουν το πατριωτικό φρόνημα (Fr. Rude, «La Marseillaise», A. Rodin, «La Défence»), και προσωποποιήσεις όπως η «Ευχλωτία» (A. Bourdelle). Μέσες λύσεις συνιστούν η κατά κρόταφον απόδοση, η οποία, σε σύγκριση με την αδυσώπητη κατά μέτωπον, μετράζει κόπωση την απωθητική εντύπωση, και ορισμένα ευφυή τεχνάσματα, όπως επί παραδείγματι το εφεύρημα του J. Rosenquist, «Study for Marilyn» (1962).

Η αισθητική αποτίμηση ενός υπανοιγμένου στόματος βρέθηκε στο επίκεντρο μιας

γόνιμης αντιπαράθεσης δύο μεγάλων μορφών του ευρωπαϊκού πνεύματος, του J. J. Winckelmann (1717-1768) και του G. E. Lessing (1729-1781). Σύμφωνα με το μύθο, ο ιερέας του Ποσειδών, Λασκόων, προειδοποίησε τους Τρώες για τις ολέθριες συνέπειες που θα είχε η εισαγωγή του Δούρειου Ήππου στην πόλη τους. Οι Τρώες είχαν σχεδόν πεισθεί να αφήσουν έξω από τα τείχη το «δώρο» των Αχαιών, όταν εξαιφνης δύο πελώρια φίδια εμφανίστηκαν από την Τένεδο και δισσίζοντας τη θάλασσα επιτέθηκαν στον ιερέα και στους δύο γιους του. Ο Βιργίλιος, που περιγράφει σε δραματικούς τόνους το επεισόδιο, τονίζει ότι οι φρικώδεις κραυγές του Λασκόοντα έφταναν ως τον έναστρο ουρανό (Αινείας II, 222).

Το 1506 βρέθηκε στη Ρώμη το μαρμάρινο μεγαλούργημα που παριστάνει τον Λασκόοντα και τους γιους του να δίνουν τον ύστατο αγώνα για τη ζωή τους. Το σύμπλεγμα αυτό, *opus nobile* ήδη από την αρχαιότητα, είναι έργο των ροδίων καλλιτεχνών Αγησάνδρου, Αθηνοδώρου και Πολυδώρου, οι οποίοι εργάζονταν στη Ρώμη το τελευταίο τέταρτο του 1ου αιώνα π.Χ. ή κατ' άλλους τον 1ο αιώνα μ.Χ. Ο Winckelmann στο δοκίμιό του *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική* (1755) αποφαίνεται ότι:

Το γενικό χαρακτηριστικό γνώρισμα των ελληνικών αριστουργημάτων είναι τελικά μια ευγενική απλότητα και ένα ήρεμο μεγαλείο στην κίνηση και την έκφραση. Όπως τα βάθη της θάλασσας διατελούν πάντοτε σε κατάσταση ηρεμίας όσο τρικυμισμένη κι αν είναι η επιφάνεια, όμοια και η έκφραση των ελληνικών μορφών δείχνει, ακόμη και μέσα στο πάθος, μια μεγάλη και ήρεμη ψυχή.

Αυτή η ψυχή αποτυπώνεται στο πρόσωπο του Λασκόοντα – και όχι μόνο στο πρόσωπο – μέσα στην πιο έντονη οδύνη. Ο πόνος που γίνεται έκδηλος σε όλους τους μύες και τους τένοντες και που χωρίς να κοιτάξει κανείς το πρόσωπο και άλλα μέρη σχεδόν πιστεύει πως τον νιώθει κι ο ίδιος βλέποντας το σφιγμένο από τον πόνο υπογάστριο και μόνο· αυτός ο πόνος, λέγω, αποδίδεται *par' όλα αυτά χωρίς καμιά βίαιη σύσπαση στο πρόσωπο και στην όλη στάση. Ο Λασκόων δεν αφήνει καμιά φοβερή κραυγή, όπως ψάλλει ο Βιργίλιος για το δικό του Λασκόοντα: το άνοιγμα του στόματος δεν του το επιτρέπει· είναι άλλων ένας στεναγμός γεμάτος αγωνία, βασανιστικός, όπως τον περιγράφει ο Σαβιολέτ. Ο πόνος του σώματος και το μεγαλείο της ψυχής είναι κατανεμημένα σε όλη τη δομή της μορφής με την ίδια ένταση και είναι κατά κάποιον τρόπο ζυγισμένα. Ο Λασκόων πάσχει, αλλά πάσχει όπως ο Φλοκότης του Σοφοκλή: η οδύνη του μας αγγίζει στην καρδιά, θα ενοχλούσε όμως να μπορούσαμε να υποφέρουμε την οδύνη όπως αυτός ο μεγάλος άνθρωπος. (μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος)*

Ο Lessing στην πραγματεία του Λασκόων ή *περί των ορίων της ζωγραφικής* [εικαστικών τεχνών εν γένει] και της ποιήσεως (1766) προεβεί ότι να μην και οι εικαστικές τέχνες και η ποίηση αναπαριστούν τη φύση, αλλά με διαφορετικά μέσα και νόμους και αρχές («σημεία») η καθεμία. Η ρήση συνειπώς του Ορατίου, *ut pictura poesis* («το ίδιο πράγμα είναι ζωγραφική και ποίηση»), που βέβαια ανάγεται στον Σιμωνίδη, είναι εσφαλμένη. Η ποίηση έχει ως μέσο τον έναρθρο λόγο, ως πεδίο δράσης τη χρονική διαδοχή και ως αντικείμενο τις πρά-

ξεις. Έτσι, και αν ακόμη αναπαρστήσει κάτι το ιδεατό, έχει τη δυνατότητα να επανορθώσει και ποικιλότητες εικόνες της, που προηγούνται ή έπονται. Γι' αυτόν το λόγο και ο Βιργίλιος δεν διστάζει να εμφανίσει τον Λαοκόοντα κραυγάζοντα.

Οι εικαστικές τέχνες αντιθέτως βρίσκονται σε μειονεκτική θέση έναντι της ποίησης, επειδή έχοντας ως πεδίο δράσης το χώρο, μόνο μια στιγμή, την πιο μεστή σε νόημα, μιας χρονικής ακολουθίας μπορούν να αναπαρστήσουν. Οφείλουν συνεπώς να επιλέγουν με τη μέγιστη αυστηρότητα αυτή τη στιγμή, γιατί άπαξ και αποτυπωθεί, παραμένει αναλλοίωτη. Γι' αυτόν το λόγο οι ρόδιοι καλλιτέχνες, που φυσικά επεδίωκαν το ιδεώδες κάλλος, φρόντισαν να μετριάσουν τη δυσμορφία του ορθάνοικτου στόματος. Αντί της οίμωγής προτίμησαν έναν εναγώνιο και κατεσταλμένο στεναγμό, αντί δηλαδή της εκφραστικότητας την επιδίωξη της αρμονίας.

Τα όρια που θέτει ο Lessing θεωρήθηκαν από πολλούς αποδεκτά, σχεδόν αυτονόητα. Άλλοι όμως, ιδίως οι Ρομαντικοί και οι ιμπρεσιονιστές, αμφισβήτησαν την ορθότητά τους. Την απελευθέρωση της καλλιτεχνικής έκφρασης από τις δεσμεύσεις του νεοκλασικού ιδεολογικού, τις συμβάσεις και τις ευημερίες, προώθησε με βίαιο τρόπο ο εξηρησιονισμός. (Οι ιστορικοί επιμένουν ότι ο εξηρησιονισμός δεν υπήρξε οργανωμένο κίνημα, αλλά «φαινόμενο» με πολλές εστίες στην κεντρική Ευρώπη.) Οι εξηρησιονιστές λοιπόν, ατομικιστές αλλά και αριστερόστροφοι ακτιβιστές, αθέτησαν τους κανόνες της συμμετρίας και προσπάθησαν να εκφράσουν με την παραμόρφωση των μορφών και τα ανηλεή τους χρώματα τα κινήματα της ψυχής τους, τα δυσήνια προσωπικά πάθη τους, το γύμνωμα της καρδιάς, τις αγωνίες της εποχής τους και την εναντίωσή τους στον πόλεμο. Δεν δίστασαν, αναζητώντας την ακραία εκφραστικότητα, να παντρέψουν ετερόκλητα είδη, να αποσυντονίσουν και να αναμίξουν τις αισθήσεις, και βέβαια να αναζητήσουν έμπνευση στον πρωτογονισμό.

Ο αυστριακός δραματουργός και δοκιμογράφος Hermann Bahr (1863-1934) έγραφε μεσούσης του Μεγάλου Πολέμου, το 1916, στο βιβλίο του *Expressionismus: O άνθρωπος ζητά την ψυχή του ουρλιάζοντας, μόνο μια κραυγή αγωνίας ανεβαίνει από την εποχή μας. Και η τέχνη φωνάζει στο σκοτάδι [...]* ο εξηρησιονιστής ξαναοιγεί το στόμα του ανθρώπου. Θα πρόσθετα: μεταφορικά και κυριολεκτικά. Πρόδρομοι του εξηρησιονισμού θεωρούνται πολλοί: Dürer, Bosch, Grünewald, Michelangelo,

Greco, Goya και πολλοί άλλοι, και μεγάλοι και ταπεινοί. Στους πατέρες του όμως συγκαταλέγεται ο ανατόμος της ταραγμένης ψυχής, Edvard Munch (1863-1944). Το εμβληματικό του έργο είναι βέβαια ο πίνακας «Η Κραυγή» (1893). Από τους εφιαλτικούς ομόκεντρους κύκλους αυτής της πολύχρωμης κραυγής, αυτού του «Εκ βαθέων εκέκραξα», ξεκινά μια πορφύρα γραμμή που εξικνείται ως την εποχή μας. Σημαντικοί σταθμοί της: ο Rilke (*Wer, wenn ich schrie...*), η «Guernica» (ο πιο εξηρησιονιστικός πίνακας του Picasso), ο Bacon με τις «Τρεις σπουδές στο πορτρέτο του Πάπα Ιννοκέντιου X του Velázquez», και βέβαια το «Ουρλιαχτό» του Allen Ginsberg.

Η Ευγενία Δημητρακοπούλου έχει αποσωθεί στη δούλεψη της ελληνικότερης από τις καλές τέχνες, της γλυπτικής. Το ταλέντο και την αγάπη για αυτήν την απαιτητική μορφή έκφρασης τα κληρονόμησε από τον πατέρα της, νομικό κατ' επάγγελμα, ερασιτέχνη γλύπτη στα χρόνια της νιότης του. Η Ευγενία, όπως και άλλοι Δαιδαλίδες, ζει και εργάζεται στην Αίγινα, την *φίλαν ξένων άρουραν* (Πίνδαρος, *Νεμεόνικα* V, 12), που δώριζε στον ελληνικό κόσμο κατά την αρχαιότητα ψυχωμένους ναυμάχους, αγχίστροφους εμπόρους, σκληροτράχηλους αθλητές και ονομαστούς ανδριαντοποιούς. Από τα έργα των χειρών της που αποφάσισε επιτέλους να εκθέσει, τα δώδεκα είναι δουλεμένα στο τραχύτατο ηφαιστειακό πέτρωμα με την πορφύρα δομή που προέρχεται από το Όρος του Πανελληνίου Διός. Εννέα είναι δουλεμένα σε ακληρό γύψο, εννέα στον αθαμνή ορείχαλκο, που αποστρέφεται το φως, και έξι σε πηλό. Ορισμένες από τις πέτρες αυτές τις είχαν ήδη επεξεργασθεί ως ένα σημείο τα νερά των χειμάρρων και εκείνος ο «παράφορος γλύπτης ανθρώπων» και πετρωμάτων, ο Χρόνος.

Τα περισσότερα έργα έχουν κύρια ονόματα εισηγμένα από μυθολογικούς ήρωες και από φυσικά στοιχεία που προσωποποιήθηκαν και λατρεύτηκαν κάποτε ως θεότητες. Ιδού λοιπόν ο πρώτος βασιλιάς της Αίγινας και κριτής του Κάτω Κόσμου, Αιακός, ο βιαιοθάνατος Αγαμέμνων, ο γιος του Αδράστου, Αιγιαλεύς, η Γαία, ο Ήλιος, ο Πόντος κ.ο.κ. Ίσως πρόκειται για κρυπτομηνίαι: στη ζωφόρο της Γιγαντομαχίας στο βωμό του Διός της Περγάμου, ανάμεσα σε άλλες μορφές παριστάνονται και προσωποποιήσεις φυσικών στοιχείων όπως ο Ήλιος, η Ημέρα, οι τέσσαρες Άνεμοι, η Γη και ο Πόντος.

Πολύ συχνά ο κατεπιγόμενος θεατής αδιαφορεί για τις ονοματοθεσίες – λάθος μέγα. Όπως στην ποίηση τα παρακειμενικά στοιχεία (τίτλος, μότο, τοποχρονολογία – να προ-

σθέσουμε και το όνομα του (ιδίου του ποιητή;) φωτίζουν τη σκοτεινή «διάνοια» του ποιήματος, έτσι και στα εικαστικά έργα ο τίτλος, χωρίς να δεσμεύει απόλυτα, αποβαίνει ενίοτε μίτος οδηγτικός για την ικνηλάτηση των προθέσεων του καλλιτέχνη. Συνιστά επομένως την πρώτη «α-νάγνωση» του έργου.

Εκτός από τα ονόματα, ήδη η πρώτη ματιά στις αλλόκοτες, ύπτες ως επί το πλείστον, κεφαλές («Πραξιδίκες» θα τις αποκαλούσα στο σύνολό τους: πρόκειται για τις πανάρχαιες εκείνες θεές της εκδίκησης που παριστάνονταν μόνο ως σσώματες κεφαλές) αρκεί για να μας μεταφέρει στον βυθισμένο στο χάσμα του καιρού, στον αιωνόλο κόσμο της προελληνικής και ελληνικής πλαστικής. Επισημαίνονται ωστόσο και επιδράσεις από τη νηπιάζουσα λαϊκή λιθοδοική. Τα μορφολογικά λοιπόν ερεθίσματα προέρχονται από τα κυκλαδικά είδωλα, τη δαιδαλική τεχνοτροπία, τους ημίεργους Κούρους (επί παραδείγματι της Νάξου), αλλά και από την ελληνιστική πλαστική, τη ρωπογραφική και εκείνη την άλλη που στόχευε στην έκφραση του μεγάλου πάθους. Εξυπακούεται ότι στις πηγές της έμπνευσης θα πρέπει να συγκαταριθμηθούν και φάσματα, καλόνωμα και κακόγνωμα, ονειρών και ονειροπολήσεων, που είναι το ανεωγμένο φρέαρ της αβύσσου και *πολλά τα χαιρείται κανείς σαν έργα τέχνης* (Δ. Σολωμός, *Απαντα Β'*, εκδ. Α. Πολίτης, σ. 277). Υπάρχουν και περιπτώσεις όπου το πρωτογενές σκήμα του δυσκατέρχαστου υλικού καθοδηγεί τη γλυψίδα.

Μόνο μια λεπτομέρεια, ένα μοτίβο που απαντά στα περισσότερα από τα έργα, θα μας απασχολήσει: το ανοικτό στόμα. Τα μορφολογικά πρότυπα ή έστω οι αφητηρίες θα πρέπει να αναζητηθούν σε παραστάσεις τραγικών κυρίως προσωπειών. Το προσωπείο, και όταν ακόμη υπηρετεί το θέατρο ή το αποκριάτικο ξεφάντωμα, διατηρεί κάτι από τη μαγανεία της απώτερης καταγωγής του, τα μαγικά δρώμενα. *Mascha* (εξ ου το masque, mask) σημαίνει στα όψιμα λατινικά «μάγισσα». Ο προσωποδοφόρος αυθυποβάλλεται, εκστασιάζεται και αποεξενώνεται από τον εαυτό του, την ηλικία και το φύλο του. Στο τέλος μεταμορφώνεται σε κάποιον άλλον, υπερέτερο ή ποταπό, ή ακόμη σε ζώο, τέρας, θεό. Το προσωπείο διαμεσολαβεί ανάμεσα σε κόσμους (νεκρική προσωπίδα), προκαλεί αναστασία, χλευάζει, τέρπει, παραπλανεί, προσφέρει άλλοθι σε ερωτικές παρεκτροπές, και καλύπτει τον παραβάτη του νόμου. Πίσω από το προσωπείο υπάρχει ο άγνωστος, ο πρώτος τυχών, ο Ουτίς. Με την πολυσήμια του προσωπείου πειραματιζόταν (εκτός από τον Picasso) μια ολόκληρη ζωή και ένας από

τους πιο προικισμένους ζωγράφους της στροφής του 19ου αιώνα, ο ιδιοσυγκρασιακός και μοναχικός Βέλγος James Ensor (1860-1949). Αυθεντικά βέβαια προσωπεία από την αρχαιότητα δεν διασώθηκαν, γιατί ήταν κατασκευασμένα από φθαρτά υλικά. Σώθηκαν όμως διακοσμητικά και αναθηματικά προσωπεία από μάρμαρο και μέταλλο, καθώς και απεικονίσεις τους σε αγγειογραφίες και μωσαϊκά.

Στον κύκλο του προσωπείου εντάσσονται και οι αποτροπαϊκές μορφές, οι παραστάσεις δηλαδή που κατά το αξίωμα της Αναλογίας (τα όμοια τοις ὁμοίοις) έχουν τη μυστηριώδη δύναμη να εξουδετερώνουν τη βασκανία και να αποτρέπουν το κακό. Το γνωστότερο αποτροπαίο από την ελληνική αρχαιότητα είναι το Γοργόνιον, η φρικαλέα και γελοία συνάντη κεφαλή της θνητής Γοργούς, της Μέδουσας (η Κυρίαρχος), που εκφράζει τον ακραίο τύπο της τερότητας. Η *Γοργείη κεφαλὴ δειναῖο πελώρου* (Οδύσσεια λ. 634), που και κοιμένη διασπείρει πάντα την απολιθωτική της επενέργεια, παριστάνεται με το στόμα ανοικτό και τη γλώσσα κρεμάμενη. Αν ο καλλιτέχνης έχει αγγίξει τα *πεύρα τέχνης*, όπως ο Caravaggio στη «Μέδουσα» του, τότε και ο θεατής, που κατά τη γοργεία αρχή κερδίζει αποδεχόμενος την απάτη (F.V. 82B23), θα ακούσει τη στριγγιλιά της Κακίας που παγώνει. (Ποιος όμως κατατρόμαξε τη Μέδουσα; Μήπως το απείκασμά της στον καθρέπτη;) Από αυτήν λοιπόν την παρακαταθήκη που απολιθωμένου τρόμου, προσωπεία και αποτρόπαια, παίρνει «ξόμψη και ορμηνιά» η Ευγενία Δημητρακοπούλου.

Έτσι (*αυδὴ τεχνήσασα λίθου λέγε*), το αγαμμένο στομά ανακαλεί την κορύφωση του περιώνυμου φονικού, το *ῥώμι, πέπληγμαι* και το *ῥώμι, μάλ' αὖθις* (Αισχύλος, *Αγαμέμνων* 1343 και 1345). Το αιάκειο παραπέμπει στην εκ βαθέων ικεσία του ήρωα πάνω στο Όρος προς τον νεφεληγερέτα πατέρα του, τον Δία, να ανοίξει τους κρουνοὺς του ουρανοῦ. *Μαινομένω στόματι* χρομαφδεῖ ἡ ικετεύει την Αθηνά για τη ζωή του νεαροῦ πτερωτοῦ Γίγαντα η παμμήτωρ Γαῖα. Την ευκαλή του ολλύντος και την οймωγή του ολλυμένου αναπαριστοῦν αντιστοίχως ο κρανοφόρος πολεμιστής και ο βιαιοθάνατος Αἰγιάλευς, ένας εκ των Επιδώνων.

Παρά τις ενστάσεις των θεωρητικών, οι τολμηρότεροι από τους δημιουργούς επιδιώκουν την υπέρβαση των ορίων μεταξύ των τεχνών, ακόμη και τη σύγκυσή τους. Η ίδια η γλώσσα άλλωστε και ο αποσυντονισμός των αισθήσεων ευνοούν αυτή την αλληλοπεριχώρηση. Οι γραμματικοί εντάσσουν αυτές τις περιπτώσεις στο σχήμα «αἰσθησις ἀντ' αἰσθήσεως» ή συναισθησία. Τα τζιτζίκια στον Όμη-

ρο (Ιλιάδα Γ. 152) διακέουν τη μελωδία τους που έχει το χρώμα (ή μήπως τη λεπτότητα;) του κρίνου. Περιδεῆς ο χορός των γυναικῶν στους *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας* (103) βλέπει τον κτύπο και τον πάτο των ὀπλων. Για τον Baudelaire («Correspondances») τα αρώματα, τα χρώματα και οι ἦχοι ἔχουν αντιστοιχίες, για τον Rimbaud τα φωνήεντα ἔχουν χρώματα («Voyelles»). Η συναισθησία που ευνοήθηκε από το ρομαντισμό, το μυστικισμό και το συμβολισμό κατέχει αξονική θέση στους πειραματισμούς και τις θεωρητικές αναζητήσεις ποιητῶν, εικαστικῶν και συνθετῶν (audition colorée) από τα μέσα ἄδη του 19ου αιώνα. Το πρόβλημα συζητείται εκτενώς στο δοκίμιο του W. Kandinsky, που στάθηκε ο ανατροπέας της αναπαραστατικής τέχνης, *Για το πνευματικό στην Τέχνη* (1912).

Οι γλύπτες μεμψιμοιρούν γιατί τα ὅρια της τέχνης τους είναι στενά και η θεματογραφία τους σχετικῶς περιορισμένη. Σε αντιστάθμισμα ὁμως, τα ἔργα της παραδοσιακῆς τουλάχιστον γλυπτικῆς προσλαμβάνονται από δύο αισθήσεις, την ὄραση και την ἀφή, ἡ, κατά τον Rodin, την ἀφή και την ὄραση (γι' αὐτὸ άλλωστε ο J. G. Herder θεωροῦσε τη γλυπτική ανώτερη ἀπὸ τη ζωγραφική, που προσλαμβάνεται μόνο ἀπὸ την ὄραση). Η ποίηση, ἀντιθέτως, παρὰ τις διακρινόμενες περὶ *ζωγραφίας λαλοῦσης* (Σιμωνίδης, στον Πλούταρχο, *Ηθικά* 346), ἀν εξαιρέσουμε τα τεχνοπαίγνια ἢ calligrammes και τη λεγόμενη konkrete Poesie, προσλαμβάνεται μόνο με την ἀκοή και το θλιβερό υποκατάστατό της, το σιωπηλὸ διάβασμα. Εντούτοις, οἱ εικαστικές τέχνες, καθεμία με τα ὅπλα της, ορέγεται την επέκτασή στα γειτονικά πεδία. Οἱ αισθητές παροτρύνουν τους θαρραλέους. Ο Φιλόστρατος στις *Εἰκόνες* ἐκθιάζει τους πίνακες ὅπου και ἄλλες αισθήσεις ἐκτὸς της ὁράσεως διεκδικούν το μερτικό τους, ἐπὶ παραδείγματι: (*Εἰκόνες* I, 2) *ἐπαίνω και τὸ ἐνδρόσσαν των ῥόδων και φημί γεγράφθαι αὐτὰ μετὰ της οσμῆς*. Το ἀνοιγμένο λοιπόν στόμα μπορεῖ, ἀν ο καλλιτέχνης εἶναι «αρκετός», να συγκινήσει και την ἀκουστική ἀντίληψη, να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση ὅτι το ἀδρανὲς ἐκθιάζει ζωοποιεῖται και μιλᾷ, ἡ κραυγάζει. Ὡς θριαμβικὸ κατόρθωμα αὐτῆς της εωφορικῆς ἐπιδίωξης εθεωρεῖτο ἡ *Μυκωμένη βους* του Μύρωνα που ὕμνησαν πολλοὶ ἐπιγραμματοποιοί, και κυρίως ο Λεωνίδας ο Ταραντίνος (*Παλατινὴ Ἀνθολογία* IX, 724):

Α δάμαλις, δοκὲς, μυκήσεται
ἡ ρ' ο Πρωμηθεὺς
Ουχὶ μόνος, πλάττειται ἔμπνοα και
συ, Μύρων.

Εκτὸς ἀπὸ τη Μίμηση (Mimesis) με κεφαλαίο Μ, την «ἀναπαράσταση» της φύσης και της ζωῆς, ὑπάρχει και ἡ ἄλλη, η ταπεινότερη,

που τη συνιστοῦν ἐκθύμως οἱ καταξιωμένοι, οἱ δάσκαλοι και οἱ θεωρητικοί σε νεότερους και πρωτόπείρους. Μίμηση δὲν σημαίνει την ἀπομίμηση ἢ την ὑπακοή πτώματος στα καθιερωμένα πρότυπα του παρελθόντος, ἀλλὰ τη σπουδὴ, την ἀποθησαύριση, το γύμνασμα à la manière de, τη μετάπλαση, τη ζήλωση, την ἀγαθὴ ἔριδα με τους μεγάλους τεχνίτες. Ο Διονύσιος Λογγίνος, που εἶχε τεκμηριωμένες ἀπόψεις, ἐκτὸς ἀπὸ τη λογοτεχνία, και για τη μουσική και τη ζωγραφική, υποδεικνύει στο *Περὶ Ὑψους* (13.2) πως ὑπάρχει και μια ἄλλη ὁδὸς που οδηγεῖ στα ὑψηλά, ο δημιουργικὸς ἀνταγωνισμός με τους μεγάλους του παρελθόντος. Ο νέος ἀγωνιστής που διαδορατίζεται με τον καθιερωμένο δεξιότεχνη, ἀκόμη και ἀντιπθεῖ, δὲν ἀτιμάζεται. Αὐτὸν τον τρόπο σκέψης που συμμερίζονται πάμπολλοι ἀπὸ τους διαλάμπαντες, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τα γραπτά τους και κυρίως το ἔργο τους (παραδείγματι: ο Rodin), συνόψισε ο Σολωμός στην περιπυστη ρήση του (*Ἀπαντα Α' , σ. 99*): *Ἀλλὰ ποῖός σου εἶπε να [...] –Ποῖός μου τότε; το ἀπόκρυφο της τέχνης μου και το παράδειγμα των μεγάλων.*

Στο *Μυθιστόρημα* ο Γιώργος Σεφέρης θέτει ὡς μότο δύο στίχους ἀπὸ τον A. Rimbaud: *Si j'ai du goût, ce n'est guères / Que pour la terre et les pierres*. Σε αὐτὴν λοιπὴν τη μικρογραφία, σε 24 ἐνόστιες της ομηρικῆς *Οδύσσειας* ἐπανέρχονται συνεχῶς οἱ λέξεις «πέτρα», «βράχος», «μάρμαρο» και «ἀγάλμα». Κατὰ κανόνα, οἱ πέτρες και τὰ ἀγάλματα εἶναι σπασμένα. Στη συγκρότηση του σφερικοῦ τοπίου με τους ευσανγώνιστους συμβολισμούς (οἱ «μεγάλες πέτρες» και το «μαρμάρينو κεφάλι» ἀντιπροσωπεύουν το βάρος της προγονικῆς κληρονομιάς) θα πρέπει να συνέβαλε και ἡ Αἴγινα, ἀγαπημένος τόπος παραθερισμοῦ, καταφυγῆς και ῥέμβης του ποιητῆ, ἰδίως μετὰ τη γνωριμία του με τη Μαρώ. Ἐκω την ἐντύπωση πως τὸ ἔργο που ἐκθέτει ἡ Ευγενία Δημητρακοπούλου, στο σύνολό του, ἀποτελεῖ λεπταίσθητο εικαστικὸ σκόλιο σε αὐτὸν τον βυθισμένο στην πέτρα κόσμο που ἐνέπνευσε και τον ποιητῆ.

Τὸ δε φῶς κράτιστον ἀπάν (Πίνδαρος, *Ὀλυμπιονίκας* IX, 100). Ὅμως, το ταλέντο της Ευγενίας συνεισκόπησαν ο *μόχθος της ρίψης* και ἡ *χρονστριβή* (Horatius, *Ars Poetica* 291). Και γι' αὐτὸν το λόγο δικαιούται να μὴν ἐπιθυμῇ σαν τους παλαιούς ἐκείνους των Ἑλλήνων τίποτε ἄλλο παρὰ μόνο τον ἑαῖνα.