

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΚΟΡΑΗΣ»

Ευγενία Αλεξία Μιχαήλ

Όψεις της διακαλλιτεχνικότητας στον νεοελληνικό Αισθητισμό: Ο Ν. Καζαντζάκης μεταξύ Προραφαηλιτισμού και Ιμπρεσιονισμού

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επιβλέπων καθηγητής: Δημήτρης Αγγελάτος

ΑΘΗΝΑ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2020

Όψεις της διακαλλιτεχνικότητας στον νεοελληνικό Αισθητισμό: Ο Ν. Καζαντζάκης μεταξύ Προραφαηλιτισμού και Ιμπρεσιονισμού

Ευγενία Αλεξία Μιχαήλ
Α. Μ.: 1142

ΕΠΟΠΤΗΣ: Δημήτρης Αγγελάτος, Καθηγητής

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Αθανάσιος Αγάθος, Επίκουρος Καθηγητής
Λητώ Ιωακειμίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Ιούνιος, 2020

©, Μιχαήλ Ευγενία Αλεξία, 2020.
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.
Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή……..5

1. Ιστορικογραμματολογικό πλαίσιο αναφορών 8

1.1. Προραφαηλιτισμός 9

1.1.1. Η Παρατήρηση της Φύσης…….....13

1.1.2. Ζωγραφικές τεχνικές…….……16

1.1.3. Θεματολογικές επιλογές των Προραφαηλιτών ……..……...21

α) Ο διάλογος των Τεχνών……21

β) Η αναπαράσταση γυναικείων μορφών…….24

1.2. Ιμπρεσιονισμός 30

1.2.1. Οι μηχανισμοί της εντύπωσης……33

1.2.2. Ζωγραφικές τεχνικές Θεματολογία……...37

1.2.3. Θεματολογία ……..40

α) Η Φύση……....40

1.3. Αισθητισμός …….43

1.3.1. «Τέχνη υπέρ της τέχνης» στη Γαλλία και την Αγγλία……...44

1.3.2. Ο Αισθητισμός στην Ελλάδα ……...47

1.3.3. Θεματολογία ……49

α) Λατρεία του Ωραίου και επιδίωξη της αίσθησης……49

β) Αντιπαράθεση Φύσης-Τέχνης και νοσηρότητα……50

1.3.4. Λογοτεχνικός και δοκιμιακός λόγος του Ν. Καζαντζάκη: αισθητιστικές ιδέες και ιμπρεσιονιστική γραφή…….…51

2. Η εικονοποίηση των ζωγραφικών πρακτικών στα λογοτεχνικά κείμενα…….58

2.1. Προραφαηλιτική εικονογραφία στα αισθητιστικά έργα του Καζαντζάκη……59

2.1.1. Η αναπαράσταση γυναικείων μορφών…….……59

α) Η Γυναίκα-Λουλούδι……..60

β) Η γυναίκα-μυστήριο και ιέρεια……...63

γ) Η γυναίκα- Σειρήνα και η Γυναίκα-Θάλασσα…….……...69

2.1.2.: Εικαστικές καταβολές του όφεως……..…72

2.2. Μορφολογικές επιλογές ιμπρεσιονιστικής γραφής:……...76

2.2.1.Ιμπρεσιονιστικό Λεξιλόγιο……...……76

2.2.2. Αφηγηματικές επιλογές για την πραγμάτωση της εντύπωσης……...77

α) Αναδρομικές αφηγήσεις και συχνότητα……...77

β) Κίνηση και "βλέμμα" του αφηγητή……,…….83

2.2.3. Ρυθμική εκδίπλωση της αφήγησης…….……..91

Συμπέρασμα……...……96

Βιβλιογραφία……..98

Παράρτημα Ι ……108

Παράρτημα Εικόνων……109

ΕΙΣΑΓΩΓΗ[1]

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση της διαπλοκής του λογοτεχνικού με το εικαστικό ιδίωμα στο πλαίσιο του νεοελληνικού Αισθητισμού (1893-1912) με παράδειγμα τα αισθητιστικά κείμενα του Ν. Καζαντζάκη.[2] Πιο συγκεκριμένα, το πλαίσιο της διακαλλιτεχνικής μας προσέγγισης ορίζεται από τη συσχέτιση της νεοελληνικής εκδοχής του λογοτεχνικού κινήματος του Αισθητισμού με τα εικαστικά κινήματα του Προραφαηλιτισμού (1848) και του Ιμπρεσιονισμού (περ. 1860). Η συγκριτολογική μας προσέγγιση θα κινηθεί (όπου είναι δυνατό) τόσο στο επίπεδο των επιδράσεων –διαπιστωμένων από πραγματολογικά δεδομένα επιρροών/ιστορικών σχέσεων– όσο και των αναλογιών –μη διαπιστωμένων ομοιοτήτων–, οι οποίες θέτουν στο προσκήνιο και καίριες διαφορές των συνεξεταζόμενων έργων.[3]

Η οικειοποίηση ενός εικαστικών προδιαγραφών λογοτεχνικού ιδιώματος από τον νεοελληνικό Αισθητισμό δεν λογίζεται σε ένα πλαίσιο αντιπαλότητας των δυνατοτήτων του λόγου και της εικόνας, αλλά στη διάσταση της μεταξύ τους συμπληρωματικότητας, η οποία απηχεί την ενότητα και την αδιάκοπη συνομιλία των τεχνών μεταξύ τους, δόγμα προσφιλές τόσο στους Προραφαηλίτες, όσο και τους Αισθητιστές. Σε αυτά τα συμφραζόμενα δεν είναι σκόπιμη η αναζήτηση της υπεροχής της επίδρασης του ενός ρεύματος έναντι του άλλου ως προς τη διαμόρφωση του νεοελληνικού Αισθητισμού, καθώς καθένα από αυτά προσφέρει κάτι διαφορετικό στη φυσιογνωμία του ελληνικού κινήματος, αλλά η ανάδειξη κάποιων αθέατων πτυχών της σχέσης των εικαστικών κινημάτων με το λογοτεχνικό ρεύμα του νεοελληνικού Αισθητισμού, τη στιγμή που η πρόσληψη στοιχείων δεν είναι πάντα εξόφθαλμη, εφόσον υπόκειται σε μία διαδικασία "μεταμόρφωσης", ειδικά όταν αυτά μεταγγίζονται από το ιδίωμα μίας τέχνης στο ιδίωμα μίας άλλης.

Η συγκριτολογική μας προσέγγιση στη σύνδεση του νεοελληνικού Αισθητισμού με τον Προραφαηλιτισμό μέσω των κειμένων του Ν. Καζαντζάκη θα επικεντρωθεί σε θεματικές αναλογίες και χρήσεις κοινών στα δύο ρεύματα συμβόλων

[1] Μία πρώτη μορφή της παρούσας διπλωματικής εκπονήθηκε ως σεμιναριακή εργασία το 2017 στο πλαίσιο του σεμιναρίου της Ε. Σταυροπούλου, την οποία ευχαριστώ για τα πολύτιμα σχόλια της.

[2] Πιο συγεκεριμένα θα αναφερθούμε στο *Όφις και Κρίνο* (2002), «Τὶ μου λὲν οἱ παπαροῦνες» (1906) και το «Ρέκβιεμ» (1907). Οι παραπομπές στα κείμενα θα γίνονται στις εκδόσεις αυτές.

[3] Για τις επιδράσεις και τις αναλογίες βλ.: Αγγελάτος (2004) 46. Για το θέμα των επιδράσεων: βλ.: Brunel-Pichois-Rousseau (2015) 91-104 και πιο συγκεκριμένα την εύστοχη διατύπωση: «Οι καθαυτό επιδράσεις μπορούν να οριστούν ως ο λεπτός και μυστηριώδης μηχανισμός με τον οποίο ένα έργο συμβάλλει στην κυοφορία κάποιου άλλου […]» (ό.π.) 94.

και μυθολογικών παραδειγμάτων με βάση συγκεκριμένους πίνακες του D. G. Rossetti και του E. Burne-Jones, οι οποίοι είχαν την μεγαλύτερη επίδραση στη διαμόρφωση του Αισθητισμού στην Αγγλία και ήταν σχετικά γνωστοί στους Έλληνες Αισθητιστές.[4] Σε σχέση όμως με το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού αποσκοπούμε στη συνθεώρηση «των ίδιων των όρων καλλιτεχνικής σύνθεσης των αντιστοιχούντων μεγεθών» της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας «δηλαδή, των όρων άρθρωσης και λειτουργίας των κειμενικών […] και εικαστικών […] δομών»,[5] δίνοντας έμφαση, δηλαδή, στις μορφολογικές επιλογές της σύνθεσης των ιμπρεσιονιστικών πινάκων, όπως οι γρήγορες, διαδοχικές πινελιές χρώματος πάνω στον καμβά, το παιχνίδισμα του φωτός, το θόλωμα των περιγραμμάτων των μορφών και η συνακόλουθη απεικόνιση όγκων μνημειωδών διαστάσεων, η οποία συνδέεται με την επιβεβλημένη θέαση των εικονιζόμενων μορφών από κάτω προς τα πάνω, τεχνικές που μεταφράζονται επίσης μορφολογικά στα εξεταζόμενα κείμενα με βάση τις αφηγηματικές επιλογές τους (σε επίπεδο λεξιλογικό, γραμματικοσυντακτικό) στο πλαίσιο φυσικά της *ειδολογικότητας* των εξεταζόμενων *κειμένων*[6] (λογοτεχνικών και εικαστικών). Ακόμη, η συνθεώρηση αυτή των αντιστοιχούντων μεγεθών προεκτείνεται στη δεσπόζουσα[7] στον Ιμπρεσιονισμό εννοιολογική, αισθητική και καλλιτεχνική κατηγορία της *εντύπωσης*, η οποία «αφορμάται από τη φευγαλέα *στιγμή* ενός ισχυρού οπτικού βιώματος προερχόμενου κατά μείζονα λόγο από τη Φύση […] και κινητοποιεί για τον παραλήπτη μια ροή επαλλήλων *αισθήσεων* με εξαιρετικά δραστικό συγκινησιακό φορτίο»[8] και η οποία εναρμονίζεται με την συνεχή αναζήτηση των Αισθητιστών για μοναδικές εμπειρίες με έμφαση στο ιδιαίτερο *εντυπωτικό* στίγμα της κάθε ξεχωριστής *στιγμής*,[9] η οποία ενεργοποιεί τις αισθήσεις με τις αλληλοδιαδεχόμενες κορυφώσεις του *συνταρακτικού*.[10]

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας θα αναλυθεί το ιστορικόγραμματολογικό πλαίσιο αναφορών με μία ιστορική επισκόπηση του ρεύματος του Προραφαηλιτισμού (κεφ. 1.1) με βάση το αρχικό δόγμα της παρατήρησης της Φύσης (1.1.1.), τις ζωγραφικές τεχνικές των εκπροσώπων του (1.1.2) και τη θεματολογία των πινάκων τους (1.1.3 α. θεματοποίηση του διαλόγου των τεχνών και β. αναπαράσταση των

[4] Τη σύνδεση του ελληνικού Αισθητισμού κυρίως με τους Rossetti και Burne-Jones επισημαίνει η Debaisieux με βάση το έργο του Επισκοπόπουλου και του Χρηστομάνου. Βλ.: Debaisieux (1995) 224.
[5] Αγγελάτος (2004) 48· Αγγελάτος (2009)· Αγγελάτος (2017).
[6] Marin (2018) 16-7: «[…] μπορούμε να πούμε ότι εν γένει ο ζωγραφικός πίνακας είναι ένα κωδικοποιημένο "κείμενο"».
[7] Για την έννοια της δεσπόζουσας βλ.: Jakobson (1998).
[8] Πιερή (2018) 9.
[9] Pater (2011) 227-8.
[10] Πιερή (2018) 26.

γυναικείων μορφών), του ρεύματος του Ιμπρεσιονισμού (1.2.) με έμφαση στον ορισμό της *εντύπωσης* (1.2.1.), τις ζωγραφικές τεχνικές που την μορφοποιούν (1.2.2) και τη θεματολογία των πινάκων που προέρχεται κυρίως από την Φύση (1.2.3) και τέλος του ρεύματος του Αισθητισμού (1.2), με άξονα το δόγμα της «τέχνης υπέρ της τέχνης» όπως διαμορφώνεται στην Γαλλία, την Αγγλία (1.2.1) και την Ελλάδα (1.2.2) και τη θεματολογία των αισθητιστικών κειμένων (1.2.3.) που διακλαδώνεται στη λατρεία του Ωραίου και την επιδίωξη της (στιγμιαίας) αίσθησης (1.2.3 α.) και την αντιπαράθεση Φύσης-Τέχνης (1.2.3 β.), ώστε να ορίσουμε μέσω του δοκιμιακού λόγου του συγγραφέα την σχέση του Καζαντζάκη με την παρακμή (1.2.4.).[11]

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με την εικονοποίηση των ζωγραφικών πρακτικών των δύο εικαστικών ρευμάτων στα αισθητιστικά κείμενα του Ν. Καζαντζάκη. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο υποκεφάλαιο θα επικεντρωθούμε στην προραφαηλιτική εικονογραφία που μεταγγίζεται στα κείμενα αυτά μέσω των αναπαραστάσεων των λογοτεχνικών γυναικείων μορφών που κατ' αντιστοιχία του συμβολισμού των εικαστικών αναλόγων του κυμαίνονται από την «σάρκινη» γυναίκα-Λουλούδι (2.1.1. α.) στην γυναίκα μυστήριο και ιέρεια (β.) μέχρι το ακραία αρνητικό παράδειγμα της femme fatale με το μυθολογικό ανάλογο της γυναίκας-Σειρήνας (γ.), ενώ θα μας απασχολήσουν οι προραφαηλιτικές καταβολές του όφεως όπως εικονοποιείται στο καζαντζακικό *Όφις και Κρίνο* (2.1.2).[12] Στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα εστιάσουμε στις ιμπρεσιονιστικές τεχνικές που υιοθετεί ο λόγος του Αισθητισμού (2.2.) με βάση το διακριτά ιμπρεσιονιστικό λεξιλόγιο (2.2.1.), τις αφηγηματικές επιλογές σε σχέση με τις *αναλήψεις*[13] και τους χρόνους των ρημάτων της αφήγησης (2.2.2.) και τη ρυθμική εκδίπλωση της αφήγησης (2.2.3.).

[11] Φυσικά οι πίνακες των Ιμπρεσιονιστών έχουν και αστική θεματολογία, η οποία όμως δεν θα μας απασχολήσει στην παρούσα εργασία, για το ζήτημα βλ. τη διδακτορική διατριβή του Parthenis (2003).
[12] Δεν θα επιχειρηθεί η κατηγοριοποίηση των γυναικών επι τη βάσει των θεωριών περί λογοτεχνικού χαρακτήρα στο έργο του Ν. Καζαντζάκη, η οποία έχει ήδη γίνει από τον Αγάθο (2005) (ειδικά για το *Όφις και Κρίνο*, ό.π.: 43-64)· οι κατηγορίες που θα αναφερθούν αφορούν τις ομόλογες στα δύο κινήματα αναπαραστάσεις των γυναικείων μορφών.
[13] Με βάση την ορολογία του Genette (2007).

Κεφάλαιο 1ο:
Ιστορικογραμματολογικό πλαίσιο αναφορών

1.1: Προραφαηλιτισμός

Ο Προραφαηλιτισμός αποτέλεσε ένα εικαστικό κίνημα του μέσου του 19ου αιώνα που οργανώθηκε με ιδρυτικά του μέλη τους Dante Gabriel Rosseti, William Holman Hunt και John Everett Millais,[14] ως συνειδητή αντίδραση απέναντι στην κανονιστική ζωγραφική της αγγλικής Βασιλικής Ακαδημίας. Η ληξιαρχική πράξη γέννησης του κινήματος τοποθετείται με ακρίβεια στα 1848 με την ίδρυση της «Αδελφότητας των Προ-Ραφαηλιτών». Οι νεαροί αυτοί καλλιτέχνες αναζητώντας την ανανέωση της αγγλικής ζωγραφικής μακριά από τα παγιωμένα πρότυπα που διδάσκονταν στους ακαδημαϊκούς κύκλους, τα οποία έκριναν ως ξεπερασμένα και παρηκμασμένα,[15] αφού αποσκοπούσαν στη δημιουργία μίας εμπορευματοποιημένης τέχνης προορισμένης για τα σαλόνια των αστών, αποφάσισαν συνειδητά να απομακρυνθούν από την συνήθη σύγχρονη θεματολογία και τεχνικές και να επιστρέψουν σε αυτό που θεωρούσαν αγνή τέχνη των παλαιότερων εποχών και κυρίως στην *προ του Ραφαήλ* τεχνοτροπία, δηλαδή την πρώιμη Αναγέννηση.[16] Εξ ου και η ονομασία της ομάδας των καλλιτεχνών που σχηματίστηκε το φθινόπωρο του 1848.[17]

Οι εκπρόσωποι της ομάδας υπέγραφαν τα έργα τους με τα αρχικά «P.R.B» (=Pre-Raphaelite Brotherhood) ακόμη και πριν την πρώτη επίσημη δημόσια εμφάνιση –και κατ' επέκταση πολιτογράφηση- τους στα καλλιτεχνικά δρώμενα της Βικτωριανής Αγγλίας στις Εκθέσεις του Λονδίνου το 1849. Πιο συγκεκριμένα, στην «Ελεύθερη Έκθεση» στο Hyde Park την Άνοιξη του 1849 εκτίθεται ο πίνακας του Rosseti, «Η εφηβεία της Παναγίας» (εικ.1),[18] ενώ πίνακες του Millais και του Hunt εκτίθενται στη Βασιλική Ακαδημία. Άμα τη εμφανίσει τους, τα δείγματα της τέχνης των Προραφαηλιτών αντιμετωπίστηκαν από την κριτική –ορθά σε μεγάλο βαθμό- ως προϊόντα μίμησης της αναγεννησιακής –με εμφανείς μεσαιωνικές καταβολές-[19]

[14] Οι τρεις ζωγράφοι αποτελούν τους βασικούς εκπροσώπους της πρώτης φάσης του κινήματος. Ιδρυτικά μέλη επίσης ήταν ο James Collinson (ο οποίος αποχώρησε στη συνέχεια) και ο Frederic George Stephens. Μη ζωγράφοι ήταν ο γλύπτης Thomas Wooler και ο γραμματέας της αδελφότητας –αδερφός και βιογράφος του D.G. Rosseti- William Michael Rosseti. Στο: Smith (2004): 9.

[15] Τις καντιανές καταβολές του ιδεολογήματος των επαναστάσεων απέναντι στην ακαδημαϊκή τέχνη που επιχειρείται από τους Προραφαηλίτες, τους Ιμπρεσιονιστές ως και τους Ντανταϊστές επισημαίνει η Prettejohn (2005: 63).

[16] Βλ.: Αθανασέκου (2011) 41.

[17] Βλ.: Prettejohn (2012) 2.

[18] Αθανασέκου (2011) 66-67.

[19] Για τις μεσαιωνικές καταβολές της Αδελφότητας βλ.:Αθανασέκου (2011) 31-34, 46, 63-66.

τέχνης,[20] ενώ ταυτόχρονα η διαφοροποίηση τους από την επίσημη βικτωριανή τέχνη της εποχής είχε ως αποτέλεσμα μια αμφιθυμία των κριτικών απέναντι στις καλλιτεχνικές επιδιώξεις του κινήματος, η οποία αποκρυσταλλώνεται στις αντικρουόμενες κριτικές για το έργο τους.[21]

Πρέπει όμως να τονιστεί ότι σκοπός των Προραφαηλιτών δεν υπήρξε η απλοϊκή μίμηση των αναγεννησιακών προτύπων λόγω κάποιου δουλικού θαυμασμού ή προσκόλλησης απέναντι στο ένδοξο παρελθόν της τέχνης, της οποίας κορωνίδα ήταν η εποχή της Αναγέννησης, αλλά η αναζήτηση μίας ανανεωτικής πνοής που θα επανέφερε την φρεσκάδα –στην μορφή και το περιεχόμενο- στις μουντές πια εικαστικές τέχνες.[22] Όπως άλλωστε διαπιστώνει η Elizabeth Prettejohn, ο όρος «Προ-Ραφαηλιτής» αποκαλύπτει ένα διπλό διακύβευμα:

«[Ο όρος] αναφέρεται όχι ακριβώς στην τέχνη μίας περιόδου προ του ίδιου του Ραφαήλ, αλλά ακόμη περισσότερο στην περίοδο προ των ακολούθων και μιμητών του, δηλαδή των "Ραφαηλιτών". Το να είσαι "Προ-Ραφαηλίτης" επομένως, δεν είναι συνώνυμο του να έχεις το βλέμμα σου στραμμένο σε ένα αρχαϊκό παρελθόν, αλλά σημαίνει επίσης το να απορρίπτεις προκλητικά την ιδέα να ακολουθήσεις δουλικά τα διδάγματα ενός δασκάλου ή μίας σχολής [ενν. τέχνης]. Η λέξη, επομένως, γίνεται φορέας ενός μοντερνιστικού[23] φορτίου που δύσκολα αποσυμπλέκεται από την προγονολατρική σημασία που της αποδίδεται, μία σημασία που έχει προκαλέσει κρίσιμα προβλήματα στην κριτική στον ενάμιση αιώνα που έχει μεσολαβήσει από την ίδρυση της Αδελφότητας των Προ-Ραφαηλιτών ως σήμερα».[24] Η επαναστατικότητα άλλωστε της ονομασίας γίνεται έκδηλη από το γεγονός ότι κατά κάποιον τρόπο παραπέμπει σαρκαστικά στην υπογραφή των ζωγράφων της Βασιλικής Ακαδημίας («R.A.»),[25] διακηρύττοντας ενσυνείδητα με την ενσωμάτωση

[20] Τον Μάιο του 1849, το περιοδικό *Art Journal* έκρινε τον πίνακα του Rossetti ως το πιο επιτυχημένο δείγμα «καθαρή[ς] μίμηση[ς] της πρώιμης Φλωρεντινής τέχνης που έχουμε δει σε αυτή τη χώρα». όπως παραθέτει η Αθανασέκου (2011) 67.
[21] Για την κριτική υποδοχή του έργου τους βλ. Αθανασέκου (2011) 50-51.
[22] Όπως το θέτει ο Mallarmé (1986: 34) μιλώντας για τον Γαλλικό Ιμπρεσσιονισμό: «Σε εξαιρετικά πολιτισμένες εποχές […] όταν η τέχνη και ο στοχασμός έχουν φτάσει σχεδόν στα όρια τους αναγκάζονται να κάνουν μία ανασκόπηση των βημάτων τους και να επιστρέψουν στην ιδανική τους πηγή, η οποία ποτέ δεν συμπίπτει με την πραγματική τους αφετηρία. Ο Αγγλικός Προραφαηλιτισμός […] επέστρεψε στην πρωτόγονη απλότητα του Μεσαίωνα». [όπου δεν δηλώνεται άλλως η μετάφραση δική μου].
[23] Όπως άλλωστε επισημαίνεται και από άλλους μελετητές, ο Προραφαηλιτισμός και ο Αισθητισμός αποτελούν προδρόμους του Μοντερνισμού λόγω της αμφισβήτησης της καθεστεικυίας τάξης που υιοθετούν, όσον αφορά στα παραδεδομένα δόγματα της τέχνης, αλλά και των κοινωνιών που τα δημιουργούν. Βλ.: Faulkner (2009) 18-19.
[24] Prettejohn (2012) 1.
[25] Prettejohn (2012) 2.

των αρχικών P.R.B. σε κάθε πίνακα, την ηθελημένη απόσταση που χωρίζει τα δύο ομάδες καλλιτεχνών.[26]

Ένθερμος πάντως υποστηρικτής του κινήματος υπήρξε ο John Ruskin, ο οποίος το 1851 δημοσίευσε ένα επιδοκιμαστικό για τους Προραφαηλίτες γράμμα στους *The Times*, αλλά και μία επιφυλλίδα με τίτλο: «Pre-Raphaelitism».[27] Οι ίδιοι οι Προραφαηλίτες άλλωστε τον θαύμαζαν ήδη για τις κρίσεις του στο έργο *Modern Painters* και στη συνέχεια ανέπτυξαν φιλικές σχέσεις μαζί του. Ιδιαίτερα ο Hunt φαίνεται να επηρεάστηκε βαθύτατα από το έργο του κριτικού θαυμάζοντας το γεγονός ότι «συναισθάνεται τη δύναμη και την υπευθυνότητα της τέχνης περισσότερο από οτιδήποτε έχω ποτέ διαβάσει».[28]

Ο Προραφαηλιτισμός πάντως υπήρξε μία βραχύβια σχετικά τομή στην ιστορία της τέχνης κατά τον 19ο αιώνα και η διάκριση του σε δύο φάσεις ακόμη και σήμερα προκαλεί αμηχανία στους ιστορικούς της τέχνης. Ο ακριβής χρονολογικός προσδιορισμός των δύο κυμάτων του Προραφαηλιτισμού είναι δύσκολος, με μόνη σίγουρη χρονολογία το έτος ίδρυσης του κινήματος το 1848· η εμβέλεια της επιρροής που άσκησε στους μεταγενέστερους πάντως φαίνεται να φτάνει μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα με εξέχον παράδειγμα τους Γάλλους Συμβολιστές.[29]

Σύμφωνα με την μαρτυρία του ίδιου του Dante Gabriel Rossetti σε ένα γράμμα στην αδερφή του, Christina Rossetti –«την βασίλισσα» των Προ-Ραφαηλιτών, όπως την αποκαλούσαν-[30] η πρώτη φάση του κινήματος φαίνεται να τελειώνει με βάση την φράση του ποιητή: «Τελικά διαλύθηκε η Στρογγυλή Τράπεζα» (=So now the whole Round Table is dissolved)[31] το 1853, στιγμή κατά την οποία τα μέλη του φαίνεται να ακολουθούν ξεχωριστούς –καλλιτεχνικά μιλώντας- δρόμους. Ήδη, το 1850 τα μέλη της PRB εκθέτουν έργα τους, ο Rossetti το *Ecce Ancilla Domini* (εικ. 2) στο National Institution, ο Millais και ο Hunt, τα έργα *Ο Χριστός στο σπίτι των γονιών του* και *A Converted British Family* αντίστοιχα στην Βασιλική Ακαδημία.[32]

[26] Ό.π. Κατά την μελετήτρια, οι σύγχρονοι των Προραφαηλιτών κριτικοί απέτυχαν να διαγνώσουν τις επαναστατικές προεκτάσεις την ονομασίας της αδελφότητας.
[27] Roe (2010) «Chronology».
[28] Hunt (1905) 90.
[29] Βλ.: το βιβλίο του Brogniez (2003) για τη σχέση Προραφαηλιτισμού-Συμβολισμού. Για την επίδραση του Προραφαηλιτισμού σε καλλιτέχνες του 20ου αιώνα βλ.: Brogniez (2003) 10-13.
[30] Roe (2010) xxvi.
[31] Βλ.: Rosseti W.M. (1895) 120.
[32] Hughes (2012) xix-xxiv («Chronology»).

Ο Rossetti μάλιστα δεν δημοσιεύει τίποτα από το 1850 έως το 1856. Το 1856[33] αποτελεί μία σημαντική χρονολογία ως έτος γνωριμίας του Rossetti με δύο νέους φοιτητές της Οξφόρδης, οι οποίοι θα αποτελέσουν τους κύριους εκπροσώπους του δεύτερου κύματος του ρεύματος, ο William Morris στην ποίηση και ο Edward Burne-Jones στην ζωγραφική. Υπό την ιδιότητα τους μάλιστα ως φοιτητές της Οξφόρδης εκδίδουν το περιοδικό *Oxford and Cambridge Magazine*, βαθύτατα επηρεασμένο από το βραχύβιο περιοδικό των Προραφαηλιτών, *The Germ*, το οποίο πρωτοεμφανίστηκε το 1850 και λόγω της εμπορικής του αποτυχίας περιορίστηκε σε τέσσερα μόνο τεύχη.[34] Η βαθιά επίδραση που άσκησε παρ'όλ'αυτά στους Morris και Burne-Jones, είναι έκδηλη από την θεματολογία του δικού τους περιοδικού, κάτι που διαπίστωσε και ο ίδιος ο Rossetti με αποτέλεσμα να αποκαλεί συχνά το νέο περιοδικό χιουμοριστικά «The Oxford and Cambridge *Germ»*.[35]

Το 1856 είναι σημαντική χρονολογία επίσης επειδή ο Rossetti μετά από μακροχρόνια σιωπή εκθέτει μεταξύ άλλων έναν από τους σημαντικότερους πίνακες του, *Το όνειρο του Δάντη* (εικ. 3). Το 1857,[36] αναλαμβάνει μαζί με τους Morris, Burne-Jones και άλλους να φιλοτεχνήσουν το κτήριο της Oxford Union με εικόνες εμπνευσμένες από τον κύκλο του Αρθούρου. Ειδικά στην αίθουσα συσκέψεων (την τωρινή βιβλιοθήκη) προτείνει να ζωγραφιστεί μία τοιχογραφία εμπνευσμένη από τον *θάνατο του Αρθούρου* (*La Morte d' Arthur*), έργο το οποίο επηρέασε ιδιαιτέρως τόσο τον Rossetti, όσο και τους υπόλοιπους Προραφαηλίτες. Δυστυχώς, λόγω της απειρίας τους, αφενός, στις τοιχογραφίες, που οδήγησε τους καλλιτέχνες σε μία ανεπαρκή προετοιμασία της ζωγραφικής επιφάνειας, και αφετέρου εξαιτίας του προβληματικού φωτισμού του χώρου, το εγχείρημα, παρά την αρχική μεγαλοπρέπεια των φωτεινών χρωμάτων των εικαστικών παραστάσεων, απέτυχε αφού μέσα σε διάστημα λίγων μηνών οι τοιχογραφίες άρχισαν να ξεθωριάζουν.[37]

Ο Προραφαηλιτισμός πάντως εκτός από εικαστικό,υπήρξε και λογοτεχνικό ρεύμα τη στιγμή που οι περισσότεροι ζωγράφοι του κινήματος με προεξάρχοντα τον Rossetti, ήταν και ποιητές.[38] Το 1858 πάντως φαίνεται να σηματοδοτεί την είσοδο του λογοτεχνικού προραφαηλιτισμού στο δεύτερο κύμα του κατ' αντιστοιχία της

[33] Η Roe (2010: xiv) το θεωρεί απαρχή του δεύτερου κύματος του Προραφαηλιτισμού.
[34] Για έναν κατάλογο με τα περιεχόμενα των τεσσάρων τευχών του περιοδικού βλ.: Prettejohn (2012) 273-276.
[35] Rossetti W. M. (1899) 135.
[36] Το 1857 τοποθετείται από τον Σαχίνη (1981: 46) ως χρονολογία έναρξης της δεύτερης φάσης του Προραφαηλιτισμού.
[37] Αθανασέκου (2011) 52-55.
[38] Τα όρια μεταξύ προραφαηλιτικής και αισθητιστικής ποίησης θολώνουν από ένα σημείο και μετά.

ζωγραφικής, αφού τότε δημοσιεύει ο William Morris[39] το ποίημα, *The defense of Guinevere*, αφιερωμένο στον Rossetti. Το έργο αυτό έχει χαρακτηριστεί ως «το πρώτο βιβλίο ποίησης του Προ-Ραφαηλιτισμού»[40] και είναι αρκούντως ενδεικτικό των ανανεωμένων χαρακτηριστικών που κυριαρχούν στη δεύτερη φάση του κινήματος, τα οποία και το συνδέουν άμεσα με το ρεύμα του Αισθητισμού.[41] Ήδη από την παραπάνω αναδρομή είναι φανερό πως η παρούσα μελέτη θα εστιαστεί κυρίως στο δεύτερο κύμα του Προραφαηλιτισμού και μάλιστα στους δύο σημαντικότερους εκπροσώπους του, τον Dante Gabriel Rossetti και Edward Burne-Jones, δεδομένου ότι, όπως θα δούμε παρακάτω, είναι εκείνοι οι Προραφαηλίτες που επηρέασαν περισσότερο τους Έλληνες αισθητιστές πεζογράφους.

1.1.1: Η Παρατήρηση της Φύσης:

Πριν προχωρήσουμε στα καθαυτά θέματα και τεχνικές του δεύτερου κυρίως κύματος του Προραφαηλιτισμού, πρέπει να αναφέρουμε τις αρχικές επιδιώξεις του, όπως εκφράστηκαν στην πρώτη φάση του ρεύματος, σε σχέση με την παρατήρηση και την αναπαράσταση της Φύσης, καθώς το ζήτημα αυτό θα μας απασχολήσει και σε σχέση με τους Ιμπρεσιονιστές. Φυσικά, η προσεκτική παρατήρηση της Φύσης κατέχει πολύ πιο κεντρική θέση στη φιλοσοφία των Ιμπρεσιονιστών και είναι διαφορετικής τάξεως από αυτή των Προραφαηλιτών, όπως θα διαφανεί.

Μία μεγάλη επίδραση στον τομέα αυτό άσκησαν στους Προραφαηλίτες τα διδάγματα του Ruskin –ειδικά στον Hunt- που αφορούσαν την αμεσότητα της τέχνης και την παρατήρηση της φύσης από τον καλλιτέχνη, όπως αποκρυσταλλώνονται στο αίτημα για «[…] την εξουσία και την ουσία της Ομορφιάς και της Αλήθειας»,[42] το οποίο ενέχει συγκεκριμένες ευθύνες για τον Καλλιτέχνη· να αποτυπώνει όσα βλέπει ως αυτόπτης μάρτυρας:

«Τίποτα δεν πρέπει να μπει ανάμεσα στη Φύση και την όραση του καλλιτέχνη· τίποτα δεν πρέπει να μπει ανάμεσα στο Θεό και την ψυχή του καλλιτέχνη. Ούτε υπολογισμός, ούτε έμμεσες μαρτυρίες […]. Όλη η αξία του μάρτυρα εξαρτάται από το να είναι αυτόπτης […].

[39] Το 1861 οι εκπρόσωποι της νέας ομάδας Προραφαηλιτών και κυρίως οι Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Edward Burne-Jones και Ford Madox Brown μεταξύ άλλων ιδρύουν τη διακοσμητική εταιρία William Morris, Marshall, Faulkner & Co., που συνιστά ένα άνοιγμα του Προραφαηλιτισμού στον κόσμο της διακόσμησης υπό την έννοια ότι βρίσκεται στην απαρχή και ουσιαστικά θεμελιώνει το σημαντικό ρεύμα *Arts and Crafts Movement*. Το 1871, η εταιρία περνά αποκλειστικά στα χέρια του William Morris, αναμορφώνεται και μετονομάζεται σε William Morris & Co. Βλ.: Αθανασέκου (2011) 53.

[40] Dinah Roe (2010) xxiv.

[41] Για τη μελέτη της πρόσληψης του Αισθητισμού στις εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα και την συνάφεια τους με τον προραφαηλιτισμό βλ.: Κερεζίδου (2017).

[42] Ruskin (1903) 4.

Όλη η νίκη του εξαρτάται από την αλήθεια και την ακρίβεια της μιας λέξης που προηγείται, "δες"».[43]

Όπως αναφέρει ο William Michael Rossetti οι επιδιώξεις του Προραφαηλίτη καλλιτέχνη, άμεσα συναρτημένες με τα λόγια του Ruskin,[44] ήταν οι εξής:

«1. να εκφράζει αυθεντικές ιδέες, 2. να μελετά με μεγάλη φροντίδα την Φύση, ώστε να ξέρει πώς να εκφράσεις αυτές τις ιδέες, 3. να συναισθάνεται τα έργα της προγενέστερης τέχνης που διακρίνονται για την αμεσότητα και την σοβαρότητα τους και εκφράζουν ειλικρινές συναίσθημα, αποκλείοντας οτιδήποτε συμβατικό ή οτιδήποτε στοχεύει στην ατομική ανάδειξη του καλλιτέχνη και οτιδήποτε το μαθαίνει κανείς μηχανικά και 4. το πιο απαραίτητο απ' όλα: το να παράγει καλές εικόνες και αγάλματα με σχολαστική επιμονή στην λεπτομέρεια».[45]

Το αίτημα για την επιστροφή στην Φύση και την πιστή απόδοση της μαρτυρά ένα ιδεολογικό υπόστρωμα που σχετίζεται με την αναζήτηση της αγνότητας και της ανανέωσης της καλλιτεχνικής έκφρασης που να απαγκιστρώνεται από το κλινικό μοντέλο της ζωγραφικής που στηρίζεται σε κοινούς τόπους, μοτίβα και θέματα και να ασχολείται με το αληθινό, αυτό που ο ζωγράφος βλέπει (ένα μοντέλο ή ένα τοπίο) την στιγμή που το βλέπει, στοιχεία που συναρτώνται με την εμμονή των εκπροσώπων του κινήματος στην λεπτομέρεια,[46] χαρακτηριστικό που δεν αλλάζει με το πέρασμα από την μία φάση του κινήματος στην επόμενη. Η ακρίβεια με την οποία είναι σχεδιασμένοι οι πίνακες, κάθε πινελιά,[47] από το μικρό άνθος στο φόντο του πίνακα ως την έκφραση του προσώπου ή την –συχνά παράδοξη- στάση του σώματος, είναι εμφανής σε κάθε πίνακα των μελών της Αδελφότητας.[48]

Στο σημείο αυτό, η σύνδεση των αρχών του κινήματος με τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού που εμφανίζονται την περίοδο αυτή στην Ευρώπη γίνεται εμφανής από τα παραπάνω και ειδικά αν λάβουμε υπόψη την εξαιρετικά ενδεικτική για τους στόχους του κινήματος φράση του Ράσκιν, ο οποίος προέτρεπε τους νέους καλλιτέχνες: «να πάνε στη Φύση […] χωρίς να

[43] Όπως το παραθέτει η Αθανασέκου (2011: 78-79).
[44] Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με την επίδραση των απόψεων του Ruskin στον "ρεαλισμό" των Προραφαηλιτών βλ. ενδεικτικά: de la Sizeranne (2014)· Αθανασέκου (2011) 87- 93.
[45] Βλ.: Rosseti W. M. (1895) 127. Οι στόχοι και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του κινήματος θα αναλυθούν περισσότερο ενδελεχώς παρακάτω.
[46] de la Sizeranne (2014) 158.
[47] Αθανασέκου (2011) 83: «Η καθαρότητα των χρωμάτων και η λεπτομερής απόδοση όλων των στοιχείων στα έργα τους ανεξαρτήτως σπουδαιότητας, με λεπτές, κοφτές, μικρές πινελιές, η μια δίπλα στην άλλη ήταν τα βασικά γνωρίσματα της γνησιότητας των έργων των Προραφαηλιτών. Εδώ φαίνεται η βαθύτερη σχέση με το μεσαιωνικό παρελθόν».
[48] Σαχίνης (1981) 46: «Η αρχική επιμονή των οπαδών του προραφαηλιτισμού στη "φύση" και τη "ρεαλιστική αλήθεια" αντικαταστάθηκε αργότερα από το ενδιαφέρον τους για την ομορφιά […]».

απορρίπτουν τίποτα, χωρίς να επιλέγουν τίποτα και χωρίς να περιφρονούν τίποτα […]».[49]Είναι ενδεικτικό μάλιστα ότι οι Προραφαηλίτες ακολουθώντας την προτροπή αυτή συχνά ζωγράφιζαν στην ύπαιθρο (Smith 2004: 15).

Αυτή η πραγματογνωστική φορά δεν συναρτάται με ρεαλιστικής υφής δεσπόζουσες,[50] μιας και τη στιγμή που το συμβολικό στοιχείο αναδεικνύεται κεντρικό ακόμη και στους πρώιμους πίνακες του κινήματος και φυσικά λαμβάνει μεγαλύτερες διαστάσεις στο δεύτερο κύμα του Προραφαηλιτισμού υποσκάπτωντας εκ των έσω την ρεαλιστικών προδιαγραφών αναπαράσταση κυρίως με βάση τη συμβολική λειτουργία αντικειμένων και λουλουδιών στους πίνακες τους.[51] Υπ' αυτήν την έννοια οι πίνακες των Προραφαηλιτών συνδυάζουν ένα ρεαλιστικό σημαίνον (επιμονή στην λεπτομέρεια) με ένα συμβολικό σημαινόμενο (σημασιοδότηση των μορφών).[52]

Πιο συγκεκριμένα, στο δεύτερο κύμα του κινήματος[53] είναι εμφανές πως παρά την επιβίωση της διαρκούς φροντίδας για την λεπτομερή αναπαράσταση, οι καλλιτέχνες ρέπουν σε αναπαραστάσεις με δεσπόζον το φανταστικό-ονειρικό στοιχείο, την ονειρώδη ατμόσφαιρα και την υποκειμενική θέαση του κόσμου, όπως αυτό πραγματώνεται κυρίως στους πίνακες του Rossetti και του Burne-Jones που θα αναφέρουμε παρακάτω. Γι' αυτό άλλωστε δεν θα μπορούσε να τους πιστωθεί ο χαρακτηρισμός «ρεαλιστές», τη στιγμή που η έξαρση των συμβολικών στοιχείων έναντι των ρεαλιστικών σε συνδυασμό με την επιδίωξη του ωραίου οδηγούν σε ένα

[49] Ruskin (1903) 624.

[50] Όπως αναφέρει η Αθανασέκου (2011: 86), η απομάκρυνση του Rossetti από το ρεαλιστικό έως νατουραλιστικό πρότυπο που ακολούθησαν οι Hunt και Millais, οδήγησε σε διάσταση απόψεων εντός του κινήματος τονίζοντας την ετερογένεια του. Πρέπει πάντως να έχουμε υπόψη πως αν και ρεαλιστικής ευρύτερα σκόπευσης, οι ζητήσεις των δύο τελευταίων καλλιτεχνών αρθρώνονται σε ζωγραφικά έργα με συμβολικό περιεχόμενο και ονειρική ατμόσφαιρα. Για παράδειγμα, *Το Φως του κόσμου* (1851-1853) του Hunt (εικ. 4) αντλεί τις μυστηριακές του συνδηλώσεις από τη σύνδεση του με την Χριστιανική διδασκαλία, ενώ η *Οφηλία* (1851-1852) (εικ. 5) το ονειρικό της πλαίσιο από τη σύνδεση με το έργο του Shakespeare. Κανένα από τα δύο δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί απότοκο του νατουραλισμού ή του ρεαλισμού.

[51] Για το ζήτημα βλ.: Hönnighausen (2010: 33-47). Είναι ενδιαφέρουσα η διαπίστωση της μελετήτριας πως η σχεδόν φωτογραφική απεικόνιση ακόμη και των μικρότερων στοιχείων των πινάκων τους προκαλεί «την ακούσια μα έντονη αίσθηση ενός υπονοούμενου στοιχείου, του οποίου η ανοιχτή συμβολική σημασιοδότηση προκαλεί την αφύσικη ένταση που παρατηρούμε σε πολλούς πίνακες των Προραφαηλιτών» (ό.π.: 36).

[52] Ο Brooks (1984: 132) εύστοχα χρησιμοποιεί τον όρο «συμβολικός ρεαλισμός» για να περιγράψει την ζωγραφική των Προραφαηλιτών διαπιστώνοντας ότι «οι πίνακες των Προραφαηλιτών που παρουσιάζουν πώς δείχνει ο κόσμος [ρεαλιστικώ τω τρόπω], ταυτόχρονα καταγράφουν και τι σημαίνει ο κόσμος [συμβολικώ τω τρόπω]».

[53] Smith (2004) 19: «Η δεύτερη φάση του Προραφαηλιτισμού κατέληξε να ανατιμετωπίζεται συχνά ως διαμετρικά αντίθετη της πρώτης, καθώς οι καλλιτέχνες απομακρύνονται από κοινωνικά και ηθικά θέματα προς χάριν συμβολικών θεμάτων τα οποία στοχεύουν περισσότερο στις αισθήσεις και έχουν απήχηση περισσότερο στους "μυημένους" παρά στο ευρύ κοινό».

πέρασμα προς τον χώρο του Αισθητισμού, όπως θα δούμε παρακάτω.[54] Οι διαφορές πάντως που εντοπίζονται στην ιδεολογία των εκπροσώπων του κινήματος τονίζει την εγγενή του ετερογένεια,[55] η οποία αποδίδεται συχνά στα έντονα προσωπικά χαρακτηριστικά της τέχνης του κάθε καλλιτέχνη, τα οποία στεγάζονται κάτω από την κοινά αποδεκτή ιδεολογία της ανανέωσης της σύγχρονης τέχνης,[56] όπως αναφέραμε παραπάνω, η οποία με την πάροδο του χρόνου άλλαξε ριζικά και πραγματώθηκε με διαφορετικό τρόπο στα έργα των επιμέρους καλλιτεχνών της ομάδας.

1.1.2: Ζωγραφικές τεχνικές:

Περνώντας στο επίπεδο των μορφολογικών χαρακτηριστικών και των τεχνικών[57] που χρησιμοποίησαν οι καλλιτέχνες του κινήματος –οι οποίες δεν αλλάζουν ριζικά στο πέρας του χρόνου-, πρέπει να τονιστεί ότι οι Προραφαηλίτες επεδίωξαν να καινοτομήσουν στο πεδίο της ζωγραφικής χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποκήρυξαν τα παραδοσιακά μέσα και κάποιες από τις παραδοσιακές τεχνικές που είχαν διδαχθεί στην Ακαδημία. Συνεχίσαν δηλαδή να χρησιμοποιούν «[…] το παραδοσιακό μέσο της ελαιογραφίας και του σχεδίου, εντούτοις, ασχολήθηκαν με έναν πλήρη επαναπροσδιορισμό του μέσου και των τεχνικών που είχαν μάθει ως σπουδαστές».[58] Πρέπει να γίνει κατανοητό ότι αυτός ο επαναπροσδιορισμός των τεχνικών δεν συνίσταται μόνο στην ανάγκη τους για καινοτομία, αλλά απηχεί τις βαθύτερες καλλιτεχνικές τους πεποιθήσεις με προεξάρχουσα την εμμονή στην λεπτομέρεια που αναφέραμε παραπάνω. Όλες οι τεχνικές και η φύση των εργαλείων τους δηλαδή στοχεύουν στην απόδοση των λεπτομερειών της εικαστικής αναπαράστασης.[59] Γι' αυτόν τον λόγο, είναι γνωστή η επιλογή τους να ξεκινούν τον εκάστοτε πίνακα όχι ζωγραφίζοντας το γενικό πλαίσιο του και έπειτα τις πιο εξειδικευμένες μορφές, όπως

[54] Σαχινης (1981) 46 «[Ο προραφαηλιτισμός] άρχισε ως εξέγερση κατά της ακαδημαϊκής τέχνης και της βικτωριανής νοοτροπίας, προχώρησε ως αίτημα αποκλεισμού των ηθικών σκοπών και κριτηρίων από την τέχνη και κατέληξε ως έξαρση και εξύμνηση της ομορφιάς».

[55] Πιερή (2018) 22

[56] Η ανανέωση –μέσω της αντίστασης στους κοινούς τόπους της παραδοσιακής βικτωριανής τέχνης της εποχής- αποτελεί τον συνεκτικό κρίκο της ομάδας των Προραφαηλιτών, όπως αναφέρει και ο Riede (2007: 305): «Από την αρχή, οι πίνκαες που εξέθεσαν το 1849 –με την μυστηριώδη επιγραφή «PRB»- δεν δείχνουν ξεκάθαρα κάποιον κοινό σκοπό πέρα από την επιθυμία να αψηφήσουν τους κανόνες της Ακαδημίας […]».

[57] Για μία πιο εμπεριστατωμένη επισκόπηση των τεχνικών και των υλικών που χρησιμοποιούσαν οι Προραφαηλίτες βλ.: Hackney-Townsend-Ridge (2004) 51-75.

[58] Πατσάκη (2017) 55.

[59] Αθανασέκου (2011) 73: «Αντιπρότειναν νέες τεχνικές και μέσα σε σχέση με αυτά που είχαν διδαχτεί ως σπουδαστές, αναθεωρώντας κάθε πτυχή της προετοιμασίας ενός πίνακα καθώς και τη διαδικασία της δημιουργίας του. Η προετοιμασία του καμβά, το μέγεθος και το σχήμα του πινέλου, ο τύπος της παλέτας, η κλίμακα των χρωστικών, η πυκνότητα του λαδιού με το οποίο ρευστοποιούσαν τις χρωστικές, η σειρά με την οποία δουλεύονταν τμήματα του πίνακα, ακόμη και η κατασκευή της κορνίζας του, όλα αυτά δεν ήταν απλώς βελτιώσεις των ήδη υπαρχόντων μέσων και τεχνικών, αλλά επανάσταση στις μεθόδους τους».

ήταν το σύνηθες, αλλά αντιθέτως ξεκινώντας επαγωγικά, από τα επιμέρους, τις λεπτομέρειες του πίνακα (πχ. τα λουλούδια στο φόντο του πίνακα), ώστε να φτάσουν στο σύνολο.[60] Είναι ενδιαφέρον μάλιστα πως οι ανθρώπινες μορφές δεν λαμβάνουν προτεραιότητα σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία του πίνακα, σε αντίθεση με την παραδεδομένη πρακτική κατά την οποία ο άνθρωπος ως οντολογικά ανώτερο ον έπρεπε να ζωγραφίζεται πρώτος (Πατσάκη 2017: 68).

Το στοιχείο αυτό αποτελεί πρωτοτυπία των Προραφαηλιτών, δεδομένου ότι εφόσον στην "φιλοσοφία" τους δεν υπάρχουν στοιχεία που να προκρίνονται αξιολογικά έναντι άλλων, όλα τα συστατικά του πίνακα κρίνονται εξίσου σημαντικά για το σύνολο της εικαστικής αναπαράστασης.[61] Υπ' αυτήν την έννοια, η σύναψη των λεπτομερειών που αποτελούν τον πίνακα, αποδίδουν την ολότητα του έργου ισότιμα, όταν «διαβαστούν» –για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του L. Marin–[62] τόσο με βάση τις συνταγματικές τους σχέσεις, όσο και ως ξεχωριστά αντικείμενα.[63]

Ως προς τα εργαλεία που χρησιμοποιούν οι Προραφαηλίτες, προκρίνονται τα μικρά και λεπτά πινέλα υδατογραφίας, τα οποία επιτρέπουν μία λεπτότητα της σχεδίασης των γραμμών –με λεπτές και κοφτές πινελιές πάνω στο πίνακα- ανάλογη με τα αποτελέσματα της χρήσης πένας στα σκίτσα των Προραφαηλιτών.[64] Οι εκπρόσωποι του κινήματος άλλωστε αρέσκονται στα πολύ καλά σχεδιασμένα περιγράμματα των μορφών[65] (=«outline painting»),[66] τόσο στα σχέδια, όσο και στους πίνακες τους. Φυσικά η κάλυψη τόσο μεγάλων επιφανειών, όπως ο καμβάς, με το

[60] Πατσάκη (2017) 55.

[61] Πατσάκη (2017) 55: «Παλαιότερα συστήματα εικονογραφικής οργάνωσης, όπως αυτό του Sir Joshua Reynolds στο *Discourses to the Students of the Royal Academy*, που εκδόθηκε μεταξύ 1769 και 1790 και θεωρούνταν αξιόπιστο ακόμα και κατά τη δεκαετία του 1840, βασιζόταν στην ιεραρχική υποταγή των λιγότερο σημαντικών στα πιο σημαντικά στοιχεία της σύνθεσης. Ωστόσο, στις τεχνικές των Προραφαηλιτών δεν υπήρχε προκατάληψη ποια στοιχεία ήταν περισσότερο και ποια λιγότερο σημαντικά, δεν υπήρχε η προϋπόθεση μιας ιεραρχίας». Σε αυτήν την κατεύθυνση κατά την Smith (2003:) 9 επενεργεί η τεχνική των καλλιτεχνών να ζωγραφίζουν «με φωτεινά χρώματα, "χτίζοντας" την κάθε μορφή με λεπτές στρώσεις χρώματος που επιτυγχάνονται με μικρά πινέλα. Αυτή η μέθοδος δημιουργούσε μία "παράφωνη" ισότητα της εστίασης [ενν. στις μορφές] που σηματοδοτεί μία τολμηρή αποστασιοποίηση από […] την πρακτική ανάμειξης χρωμάτων μέσα σε μία ιεραρχικά δομημένη σύνθεση, στην οποία τα επιμέρους στοιχεία υποτάσσονταν στο κεντρικό σημείο ενδιαφέροντος του πίνακα».

[62] Marin (2018).

[63] Βλ. Αθανασέκου (2011) 73-74. Συνάγεται με αυτόν τον τρόπο πως η τέχνη των προραφαηλιτών προαπαιτεί την συνοχή των συστατικών του πίνακα, κάτι που αντιτίθεται στην *ασυνέχεια* που προετείνεται στα έργα των Ιμπρεσσιονιστών.

[64] Για τις τεχνικές που χρησιμοποιούσαν στα σχέδια τους, τα οποία ζωγράφιζαν κυρίως με πένα λόγω της ακρίβειας που προσέφερε στο τελικό αποτέλεσμα ή με μολύβι βλ.: Cruise (2012) 47-61.

[65] Σε αντίθεση με τους Ιμπρεσιονιστές που επιδιώκουν το θόλωμα των περιγραμμάτων, όπως θα δούμε παρακάτω σσ. 35-38.

[66] Cruise (2012) 47-51.

μικρό πινέλο υδατογραφίας αποτελούσε μία αρκετά κοπιαστική διαδικασία.[67] Ενδιαφέρουσα είναι άλλωστε η μαρτυρία του Millais για τη δημιουργία του πορτρέτου του Ruskin πως η δουλειά μια μέρας κάλυπτε μια περιοχή «τόσο μικρή όσο ένα σελίνι».[68] Κάτι που δυσχέραινε ακόμη περισσότερο τη διαδικασία ήταν η χρήση σινικής μελάνης για τα περιγράμματα των μορφών που είχε ως αποτέλεσμα τα λάθη στη σχεδίαση να αποδεικνύονται "ασυγχώρητα", αφού διορθώσεις μπορούσαν να γίνουν μόνο με το ξύσιμο της ζωγραφικής επιφάνειας.[69]

Παράλληλα, κομβικό σημείο της τεχνικής τους, παρότι δεν είναι οι πρώτοι που το υιοθετούν,[70] αποτελεί η επιστροφή στην αναγεννησιακή προ του Ραφαήλ παράδοση της λευκής βάσης,[71] του καμβά δηλαδή βαμμένου με λευκό χρώμα, ώστε να αναδειχτεί στο έπακρο η ζωντάνια των χρωμάτων που θα τοποθετούνταν επάνω σε αυτόν.[72] Η φωτεινή παλέτα των χρωμάτων τους άλλωστε είναι παροιμιώδης ως προς την καθαρότητα και την λάμψη της.[73] Η αντίθεση μάλιστα με την "επίσημη" βικτωριανή τέχνη γίνεται έκδηλη με την πρώτη ματιά· ενδεικτική είναι η διαπίστωση του Ford Madox Brown για την έκθεση πινάκων του Hunt και του Millais στην Ακαδημία, ότι «"σκότωσαν" τα άλλα υποτονικά έργα γύρω τους».[74] Για να επιτευχθεί φυσικά αυτό το αποτέλεσμα η τεχνική της φωτοσκίασης (chiaroscuro) περιορίζεται στο ελάχιστο.

Πιο κωδικοποιημένα θα λέγαμε ότι η φωτεινότητα των έργων των Προραφαηλιτών συνίσταται σε τρία στοιχεία που αναφέραμε παραπάνω: α) στην περιορισμένη ως μηδενική χρήση σκούρων χρωμάτων και σκιάσεων, β) στην επιλογή

---

[67] Πατσάκη (2017) 70: «Η εργασία φαίνεται ότι οργανωνόταν σε μικρά τετράγωνα, διαιρώντας την επιφάνεια του καμβά σε γεωμετρικές μονάδες αντί να ακολουθούνται τα περιγράμματα των μορφών».
[68] Αθανασέκου (2011) 83.
[69] Αθανασέκου (2011) 74-75.
[70] Πατσάκη (2017) 57.
[71] Το λευκό βάθος ήταν σημαντικό για την ζωγραφική της Αναγέννησης όπως φανερώνεται από την φράση του Τσενίνι «λευκό σαν το γάλα και λείο σαν ελεφαντόδοντο», την οποία παραθέτει η Αθανασέκου (2011: 76).
[72] Οι τεχνικές για την προετοιμασία της ζωγραφικής επιφάνειας μιμούνταν αυτές των Φλαμανδών ζωγράφων των οποίων η επίδραση ,όπως έχει αποδειχτεί, και διαίτερα του van Eyck, υπήρξε καθοριστική για τους Προραφαηλίτες. Σε αυτό το θέμα είναι αφιερωμένη η αρκετά διαφωτιστική διπλωματική εργασία της Πατσάκη (2017).
[73] Πατσάκη (2017) 58-59: «Οι Προραφαηλίτες ζωγράφοι συνήθιζαν να συνδυάζουν καθαρά χρώματα με ελάχιστη ανάμειξη, αντιπαραθέτοντας έντονες αποχρώσεις. Η μέθοδος εργασίας τους είχε ως στόχο να παραχθούν όσο το δυνατόν καθαρότερα χρώματα σύμφωνα με τη νέα θεωρία του George Field στη χρωματογραφία, η οποία εκδόθηκε το 1835, ο οποίος υποστήριζε ότι οι αντιθέσεις καθαρού χρώματος στον καμβά παράγουν ένα φωτεινότερο αποτέλεσμα σε σχέση με τις μίξεις και τις ενώσεις». Αντίστοιχη είναι και η θεωρία των Κηλιδιστών πως τα παρατιθέμενα χρώματα αναμειγνύονται στο μάτι του θεατή.
[74] Αθανασέκου (2011) 78.

να μην αναμειγνύουν τα χρώματα κρατώντας τις αποχρώσεις "καθαρές",[75] ώστε το ένα χρώμα να μην σβήνει μέσα στο άλλο, αλλά να υπάρχουν ευδιάκριτα τα μεταξύ τους όρια και γ) την επιλογή χρωματισμού του καμβά σε λευκό χρώμα, βασική πρακτική των ζωγράφων προ του Ραφαήλ, αλλά και των ζωγράφων του Μεσαίωνα. Ενίοτε σε περιορισμένες εκτάσεις της επιφάνειας των έργων τους, πχ. για τη σχεδίαση μικρών ανθέων στο φόντο του πίνακα ή ορισμένων κεφαλών προτιμούσαν τη χρήση υγρού λευκού καμβά,[76] τεχνική που ενέτεινε ακόμη περισσότερο την φωτεινότητα των χρωμάτων.[77]

Ειδικά σε πίνακες της πρώιμης περιόδου του Rossetti, όπως αναφέρει η Prettejohn (2012: 106, 108), η αποφυγή των σκιάσεων είναι πολύ κομβική. Στην πραγματικότητα, όμως, παρά την έλλειψη τους, υπάρχει στους πίνακες των Προραφαηλιτών η εναλλαγή φωτεινών και σκοτεινότερων μορφών, η οποία δημιουργεί την εντύπωση της σκίασης και στην πράξη δεν πετυχαίνεται χάρη στην ανάμειξη των χρωμάτων, αλλά εξαιτίας του συνδυασμού των γραμμών που γίνονται με πένα (μαύρη μελάνη), οι οποίες ανάλογα με την μεταξύ τους απόσταση παράγουν το εφέ της σκοτεινότητας ή της φωτεινότητας των μορφών [Prettejohn (2012: 105)].

Τα στοιχεία αυτά μεταλλάσσονται στην μεταγενέστερη ζωγραφική του Rossetti αρκετό καιρό μετά τη διάλυση της Αδελφότητας.[78] Εκεί, η καθαρότητα των χρωμάτων αντικαθίσταται από στρώσεις πλούσιου αναμεμειγμένου χρώματος[79] –κάτι που αντίκειται στην προγενέστερη τεχνική των «ντελικάτων πινελιών αλά van Eyck»[80] των προραφαηλιτών– προσδίδοντας μία αισθησιακή σαρκικότητα στις γυναικείες μορφές του Rossetti –αρχής γενομένης με τον πίνακα Bocca Baciata (εικ.

[75] Όπως σημειώνει η Αθανασέκου (2011: 78-9): «Η τεχνική αυτή είχε συσχετισθεί με το κίνημα των Ιμπρεσιονιστών, οι οποίοι έβαζαν ποσότητες χρώματος τοπικά, σαν μπαλώματα χωρίς κάποια επεξεργασία. Επίσης, με εκείνο των Νέο-Ιμπρεσιονιστών ή Κηλιδιστών, οι οποίοι τοποθετούσαν στον καμβά τους μικρές κηλίδες χρώματος, τη μια δίπλα στην άλλη υποστηρίζοντας ότι τα χρώματα αναμειγνύονται στο μάτι του θεατή […]». Βλ. επίσης: Πατσάκη (2017) 59: «Αυτή η αρχή [της καθαρότητας των χρωμάτων] συνδέεται συχνά με το μεταγενέστερο έργο των Γάλλων Ιμπρεσιονιστών, οι οποίοι εφάρμοσαν καθαρές κηλίδες χρώματος και με τους Νεοϊμπρεσιονιστές ή Πουαντιγιστές που χρησιμοποιούσαν μικροσκοπικές τελείες καθαρού χρώματος τη μία δίπλα στην άλλη αντί να αναμειγνύουν τα χρώματα στην παλέτα».

[76] Περνούσαν δηλαδή στον καμβά μία ακόμη στρώση λευκού χρώματος: Hönnighausen (2010) 36.

[77] Αθανασέκου (2011) 83.

[78] Ο Brogniez (2003: 13), χαρακτηρίζει τον Rossetti τον «λιγότερο Προραφαηλίτη (με την στενή έννοια του όρου) από τους Προραφαηλίτες». Φυσικά, στη δεύτερή του φάση το κίνημα απομακρύνεται από τις αρχικές του επιδιώξεις και ασπάζεται πολύ περισσότερο στις καλλιτέχνικες ιδέες του Rossetti.

[79] Prettejohn (2005) 117.

[80] Βλ.: Prettejohn (2012) 110. «[…] κατά μία έννοια αυτοί οι πίνακες δεν μπορούν να χαρακτηριστούν προραφαηλιτικοί· δεν αντλούν πια από τους πρώιμους Φλαμανδούς ή Ιταλούς ζωγράφους, αλλά από τα πρότυπα της εποχής του Ραφαήλ. Επομένως, μοιάζουν πολύ διαφορετικοί από την *Εφηβεία της Παναγίας* (εικ. 1) και το *Ecce Ancilla Domini!* (εικ. 2) αφού οι πληθωρικά σαρκώδεις φιγούρες αντικαθιστούν τις οστεώδεις ασκητικές μορφές του πρώιμου προραφαηλίτκου στυλ […]».

6α) (1859)-[81] οι οποίες αντιτίθενται στις πιο «ασκητικές» φιγούρες του "κλασικού" Προραφαηλιτισμού.[82] Πιο γενικά, οι πίνακες του Rossetti αυτής της περιόδου στην πλειοψηφία τους αποτελούνται από πορτραίτα γυναικών ή έχουν στο επίκεντρο τους γυναικείες θλιμμένες ή περιφρονητικά αδιάφορες απορροφημένες σε κάποια ανεξιχνίαστη σκέψη[83] μορφές, μνημειωδών συνήθως διαστάσεων[84] συχνά σε απεικόνιση τριών τετάρτων στην ύστερη φάση του καλλιτέχνη[85] ή σε πολλές περιπτώσεις από την μέση και πάνω. Οι πίνακες αυτής της περιόδου του καλλιτέχνη είναι μάλλον εκείνοι που προσεγγίζουν περισσότερο το πνεύμα του ρεύματος του Αισθητισμού λόγω της αίσθησης του διεφθαρμένου αισθησιασμού των μοιραίων εν πολλοίς γυναικών που απεικονίζουν, όπως θα δούμε σε επόμενο υποκεφάλαιο (1.1.3β).

Σύμφυτη πάντως με τις αρχές του κινήματος του Αισθητισμού που αγκαλιάζει και εξαίρει το παράδοξο, εκκεντρικό και διεστραμμένο, αποτελεί η έφεση των Προραφαηλιτών στις παράξενες πόζες[86] των εικονιζόμενων προσώπων και τις περίεργες οπτικές γωνίες θέασης τους, κάτι που εξαίρει τη διαφοροποίηση τους από την "ακαδημαϊκή"- επίσημη βικτωριανή τέχνη. Η «καταβύθιση» των Προραφαηλιτών «ακόμη και στην πιο μικρή χειρονομία»[87] συνεπάγεται την απόδοση νοήματος στο σώμα, το οποίο γίνεται φορέας ενός σημαινόμενου δίνοντας τη δυνατότητα στον καλλιτέχνη να πει κάτι καινούργιο μέσα ακόμη κι από λεπτομέρειες του πίνακα του που θα φαίνονταν ασήμαντες.[88] Ο παράξενος τρόπος τοποθέτησης των χεριών και

[81] Ο πίνακας αυτός θεωρείται τομή στο σύνολο του έργου του Rossetti, καθώς είναι ίσως ο πρώτος που εκφράζει τον έντονο σαρκικό αισθησιασμό που θα κυριαρχήσει στις γυναικείες φιγούρες των πινάκων του από τότε και εξής. Επίσης, είναι ενδεικτικός της ροπής του Rossetti προς την επιδίωξη της αισθητικής απόλαυσης χωρίς ηθικές προεκτάσεις, δηλαδή τη δημιουργία «τέχνης για την τέχνη». Βλ.: Prettejohn (2005) 119. Πιο εξειδικευμένα για την σχέση του Rossetti με το δόγμα της «τέχνης για την τέχνη» βλ.: Grieve (1999).

[82] Prettejohn (2005) 117.

[83] Η Prettejohn (2005: 123), διαπιστώνει τις αισθητιστικές προεκτάσεις της έκφρασης του γυναικείου προσώπου: «Η απορρόφηση της γυναικείας μορφής […] ίσως είναι ενδεικτική μίας ενδοσκόπησης ή εσωστρέφειας, που δεν επιτρέπει στον θεατή να μαντέψει τα μυστικά που κρύβει· μπορεί να είναι η ενσάρκωση της αυτονομίας της τέχνης, η οποία αρκείται στην ομορφιά της με καμία αναφορά σε εξωγενείς σκοπούς ή αποτελέσματα».

[84] Το ίδιο ισχύει και για τις διαστάσεις των γυναικών του Burne-Jones. Βλ.: de Girolami Cheney (2014) 107: «Για να τονίσε την σημασία των [γυναικείων] μορφών, ο Burne-Jones τους δίνει μνημειώδεις διαστάσεις».

[85] Prettejohn (2012) 111: «Ο Rossetti αναμόρφωσε το στυλ του […] εσωτερικεύοντας τον στυλ του Botticelli και του Michelangelo. Η απεικόνιση των μορφών από την μέση και πάνω χαρακτηριστικό των αρχών της δεκαετίας του 1860 δίνει τη θέση της στην απεικόνιση [των γυναικών] σε τρία τέταρτα».

[86]Το στοιχείο αυτό στους πίνακες του Rossetti ενέχει και συμβολικό φορτίο όπως διαπιστώνει ο Hönnighausen (2010) 63.

[87] de la Sizeranne (2014) 160.

[88] Ό.π.

του σώματος στο χώρο αντίκειται στο φυσικό και διατυμπανίζει τον χαρακτήρα του τεχνητού, της ίδιας της αναπαράστασης· γι' αυτό επιτονίζεται στους πίνακες των Προραφαηλιτών και ιδιαίτερα του Rossetti. Δεν χρειάζεται υπ' αυτήν την έννοια το στοιχείο της πόζας να εκληφθεί μόνο ως κάποιου είδους "επανάσταση" έναντι στις "κλασικές" αγγλικές πόζες, αλλά κυρίως ως σπερματική εμφάνιση μίας προτίμησης για το τεχνητό, το παράδοξο και επομένως μοναδικό που αργότερα θα εκφραστεί συνειδητά από τον Αισθητισμό, από τις αρχές του οποίου ανανοηματοδοτούνται στοιχεία που ήδη υπάρχουν στον Προραφαηλιτισμό.

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η κατηγορία που συχνά προσάπτεται στις εικονιζόμενες μορφές των πινάκων των Προραφαηλιτών, το οποίο η Prettejohn (2012: 111) εύστοχα ονομάζει «ανατομικά απίθανο». Η αμηχανία των σύγχρονων με τους Προραφαηλίτες κριτικών απέναντι στους πίνακες τους είχε ως αποτέλεσμα τον αρνητικό σχολιασμό πως τα εικονιζόμενα δυσανάλογα σώματα και οι πόζες τους προκύπτουν από μία άγνοια των Προραφαηλιτών για την ανθρώπινη ανατομία που τους οδηγεί σε ανακριβείς αναπαραστάσεις του πραγματικού. Το ζήτημα φυσικά ειδικά για τον Rossetti και τον Burne-Jones δεν ήταν μία ρεαλιστική απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας και των μορφών της, αφού η ατμόσφαιρα των πινάκων τους είναι περισσότερο ονειρική με έμφαση στο συμβολικό και μυστηριακό φορτίο των μορφών τους, στοιχεία που επέδρασαν όχι μόνο στη διαμόρφωση το Αισθητισμού,[89] αλλά και άλλων ρευμάτων και κυρίως του Συμβολισμού.[90] Φυσικά από την στιγμή που ο Αισθητισμός και Προραφαηλιτισμός υπάρχουν εν συγχρονία η επίδραση του ενός ρεύματος στο άλλο λειτουργεί αμφίδρομα.[91]

1.1.3: Θεματολογικές επιλογές των Προραφαηλιτών

α) Ο διάλογος των Τεχνών

Ένα βασικό χαρακτηριστικό της Τέχνης των Προραφαηλιτών αποτελεί η ρευστότητα των ορίων μεταξύ των Τεχνών, η οποία κωδικοποιείται σε έναν συνεχή διάλογο μεταξύ τους, μιλώντας κυρίως για τις «αδελφές Τέχνες», την ζωγραφική και τη λογοτεχνία με βασικότερο παράδειγμα τους πίνακες του Rossetti.[92] Ακόμη και εκ

[89] Για τη σχέση Προραφαλιτισμού-Αισθητισμού βλ.: Σαχίνης (1981) 41-49. Ο Rossetti κατά τον μελετητή ήταν ο πρώτος «Άγγλος ποιητής που πίστεψε στην ιδέα της τέχνης για την τέχνη» (ό.π.: 48)· η Roe (2010: xxx) θεωρεί τον Προραφαηλιτισμό ως «γέφυρα» μεταξύ Ρομαντισμού και fin-de-siècle

[90] Βλ. de Girolami Cheney (εισαγ.) (2014) xxix.

[91] Για παράδειγμα, ενώ υπάρχει ήδη στο Προραφαηλιτισμό η λατρεία για την ομορφιά, αυτή ενισχύεται από την επαφή με το δόγμα «η τέχνη υπέρ της τέχνης». Πιο συγκεκριμένα, για το ζήτημα της επαφής των δύο κινημάτων βλ.: Prettejohn (2007).

[92] Το στοιχείο αυτό επισημαίνει ο Ματθιόπουλος (2005: 358). Ο Rossetti πάντως χάρη στην λογοτεχνική του παιδεία σφυρηλάτησε μία διττή καλλιτεχνική ταυτότητα, ως ποιητής και ως ζωγράφος

πρώτης όψεως άλλωστε, η θεματολογία των πινάκων των καλλιτεχνών του κινήματος είναι εμπνευσμένη από ποικίλα λογοτεχνικά έργα με προεξάρχουσες επιδράσεις τον Δάντη, τον Βοκκάκιο, τον Mallory και τον Shakespeare.[93] Δεν είναι επομένως τυχαίο πως η ζωγραφική των Προραφαηλιτών έχει πολλάκις χαρακτηριστεί λογοτεχνική. Το συγκεκριμένο στοιχείο ενίοτε τους καταλογίζεται με αρνητικό πρόσημο, όπως επισημαίνει η Πατσάκη (2017: 55) ως ιδιότητα μίας τέχνης περισσότερο «[…] λογοτεχνικής παρά απεικονιστικής ή οπτικής». Ωστόσο, σύμφωνα με την Prettejohn (2000: 136) η τέχνη τους δεν είναι ελλιπής, αλλά εξακολουθεί να προκαλεί έντονη οπτική εντύπωση.

Έχει ενδιαφέρον, μάλιστα, η επισήμανση της Prettejohn (2012: 2-3), για τον διαμεσολαβητικό ρόλο που ενέχει ο λόγος στην γνώση των Προραφαηλιτών περί των έργων της Αναγέννησης, αφού το ενδιαφέρον τους για την περίοδο εκείνη της Τέχνης φαίνεται να συμπίπτει με μία "έκρηξη" στις εκδόσεις ιστοριών της τέχνης τον 19ο αιώνα.[94] Η ενασχόληση των Προραφαηλιτών με την Αναγέννηση, δηλαδή, δεν φαίνεται να είναι μόνο προϊόν άμεσης επαφής με τους ίδιους τους πίνακες, αλλά και να διαμεσολαβείται από τον κριτικό-επιστημονικό λόγο των ιστοριών της τέχνης που διαβάζουν οι εκπρόσωποι του κινήματος.

Πρέπει πάντως να αναφερθεί πως ο διάλογος των τεχνών στο πλαίσιο του Προραφαηλιτισμού ενέχει επαναστατικές ή και μοντερνιστικές συνδηλώσεις, όπως τονίζει η Prettejohn (2012: 6) στην εισαγωγή της. Η επαναστατικότητα της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής επιλογής ερείδεται κυρίως στην ζέση των μελών του κινήματος για την ανανέωση της τέχνης. Τα όρια των τεχνών, δηλαδή, μοιάζουν ως απαρχαιωμένη σύμβαση στα μάτια των Προραφαηλιτών, μία σύμβαση που πρέπει να καταργηθεί. Η ανανέωση θα επέλθει από αυτήν την υπέρβαση των παραδοσιακών ορίων και τη δημιουργία υβριδικών καλλιτεχνικών προϊόντων που θα δανείζονται

–όπως και άλλοι Προραφαηλίτες- κάτι που του επέτρεψε την συναρμογή των τεχνών, του λόγου και της εικόνας. Έτσι, περισσότερο από κάθε άλλον εκπρόσωπο του κινήματος εφαρμόζει το συγκεκριμένο δόγμα, "ζωγραφίζοντας" με τον λόγο της ποίησης του, αλλά και αφηγείται με τις μορφές των πινάκων του. Συχνά άλλωστε περιλαμβάνει ποιήματα μέσα στους πίνακες του (βλ. την *Περσεφόνη* εικ. 7). Ο Burne-Jones, από την άλλη, έχει μία πιο ιδιαίτερη σχέση με την μουσική, κάτι που μπορεί να αποτελεί μία παραπάνω σύνδεση μεταξύ αυτού και του Ν. Επισκοπόπουλου. Για την σχέση του Επισκοπόπουλου με τον Προραφαηλιτισμό βλ.: Μαυρέλος (2016). Φυσικά οι Προραφαηλίτες δεν είναι οι ευρετές του αρχαιότατου ut pictura poesis, αλλά αυτοί που το ακολουθούν συστηματικά από τα μέσα του 19ου αιώνα.

[93] Ενδεικτικά, υπάρχουν πίνακες του Rossetti που αντλούν έμπνευση από από ιστορίες του Βοκάκιου όπως η *Bocca Baciata* (εικ. 6α και β), τη Θεία Κωμωδία ή άλλα έργα του Δάντη όπως την αυτοβιογραφία του, *Vita Nuova*, όπως η *Beata Beatrix* (εικ.8) και *Το όνειρο του Δάντη* (εικ. 3).

[94] Prettejohn (2012) 3. Ο λόγος –λογοτεχνικός και επιστημονικός- ανάγεται σε δεσπόζον διακείμενο της τέχνης του Προραφαηλιτισμού.

ελεύθερα το ένα το ιδίωμα του άλλου, η ζωγραφική της λογοτεχνίας και η λογοτεχνία της ζωγραφικής.

Ο διάλογος των Τεχνών φυσικά αποτελεί βασικό διακύβευμα του λογοτεχνικού ρεύματος του Αισθητισμού,[95] στοιχείο που αποτελεί σημείο επαφής των δύο κινημάτων, όχι μόνο ως γενική ιδεολογία, αλλά ακόμη βαθύτερα σε σχέση με την επιδίωξη της *συναισθησίας*[96], η οποία αποκρυσταλώνεται στη δυνατότητα του έργου τέχνης να ενεργοποιεί διαφορετικές αισθήσεις με την επίκληση στο ιδίωμα άλλων τεχνών –κατ' επέκταση άλλων αισθήσεων. Πρέπει, πάντως, να διευκρινίσουμε πως σε γενικές γραμμές το δεύτερο κύμα του Προραφαηλιτισμού είναι εκείνο που διαλέγεται περισσότερο τον Αισθητισμό,[97] τόσο στην ευρωπαϊκή, όσο και στη νεοελληνική εκδοχή του. Ακόμη περισσότερο όμως όταν αναφερόμαστε στην Ελλάδα, η γνώση των πινάκων των Προραφαηλιτών δεν ήταν πάντοτε άμεση, (εκτός από τις περιπτώσεις όσων είχαν ταξιδέψει στην Αγγλία και είχαν δει από κοντά τους πίνακες), αλλά προερχόταν κυρίως από τις δημοσιεύσεις πινάκων σε περιοδικά τέχνης, τα οποία γνώρισαν μία άνθηση στις αρχές του 20ου αιώνα.[98] Η επαφή, πάντως, των Ελλήνων καλλιτεχνών με τον Προραφαηλιτισμό πιστοποιείται και από την διαπιστωμένη σχέση του ρεύματος με τον ελληνικό Συμβολισμό στην ζωγραφική, ο οποίος, όπως αποδεικνύει η Αθανασέκου (2011) στη διατριβή της, συνδέθηκε κατά βάση με την επίδραση του Rossetti και του Burne-Jones. Επομένως, δεν αποκλείεται ο ελληνικός εικαστικός Συμβολισμός να επέδρασε θετικά στην πρόσληψη του Προραφαηλιτισμού από τον ελληνικό Αισθητισμό, ενώ ταυτόχρονα η έμμεση σχέση με τους πίνακες του κινήματος μάλλον προέκρινε την πρόσληψη των στοιχείων από τις δύο μορφές που προβλήθηκαν περισσότερο στον ελληνικό Τύπο, τον Burne-Jones και κυρίως τον Rossetti.[99]

---

[95] Η διάκριση των δύο κινημάτων προκάλεσε αμηχανία στους κριτικούς της εποχής, γιατί ο αισθητισμός εκλαμβανόταν ως συνέχεια του Προραφαηλιτισμού με θολά τα μεταξύ τους όρια. Βλ.: Small (1979) xii.

[96] Cole (εισαγ.) (2002) xii: «Σε όσους πάσχουν από συναισθησία οι αλληλεπιδράσεις των αισθήσεων λειτουργούν διαφορετικά: η διέγερση μίας αισθητηριακής λειτουργίας αυτόματα πυροδοτεί μία αντίληψη σε μία δεύτερη αισθητηριακή λειτουργία με αποτέλεσμα ένας ήχος για παράδειγμα να μπορεί να ενεργοποιήσει αμέσως τη θέαση μιας κηλίδας χρώματος».

[97] Prettejohn (2007) 12:«[…] χρονολογικά ο προραφαηλιτισμός είναι ο άμεσος πρόγονος του Αισθητισμού και ο Αισθητισμός η φυσική αντίδραση απέναντι στον προραφαηλιτισμό [ενν. τον ρεαλισμό του πρώτου κύματος]. Αλλά […] τα δύο κινήματα επικαλύπτονται και ενοφθαλμίζουν το ένα το άλλο».

[98] Βλ.: Αθανασέκου (2011) 15. «Από τις αρχές του 20ού αιώνα κυκλοφόρησαν περιοδικά αφιερωμένα στα εικαστικά, όπως τα "Παναθήναια" (1900), η "Πινακοθήκη" (1901), το "Νέον Πνεύμα" (1906) και ο "Καλλιτέχνης" (1910)».

[99] Το 1901 αναφέρεται με αφορμή τις «Έρημες Ψυχές» του Ν. Επισκοπόπουλου ο πίνακας του Burne-Jones, *Ο Βασιλιάς Κομφετουά και η Επαίτις* (εικ. 9) και παρουσιάζεται από την κριτική του Κίμωνα

β) Η αναπαράσταση γυναικείων μορφών

Καθώς έχουν ήδη καταδειχθεί οι αρμοί της εικαστικής δημιουργίας των Προραφαηλιτών με τη λογοτεχνία, δεν είναι δυνατό να παραγνωριστεί μία βασική πτυχή αυτής της σχέσης που αφορά στην αναπαράσταση γυναικείων μορφών, προερχόμενων κυρίως από την μυθολογία, στους πίνακες των Dante Gabriel Rossetti[100] και Edward Burne-Jones. Η καλλιτεχνική αναδημιουργία των μυθικών γυναικείων μορφών με την έμφαση στο μυστηριακό πλαίσιο που προσφέρει ο μύθος αποτελεί στοιχείο παρόν και στο πλαίσιο του ελληνικού –και όχι μόνο– Αισθητισμού. Επιπλέον, είναι σημαίνουσα η σημασιοδότηση –αρνητική και θετική– των γυναικείων μορφών στους πίνακες των Προραφαηλιτών, η οποία επιβιώνει στο πλαίσιο του Συμβολισμού και του Αισθητισμού, όπως θα δούμε παρακάτω.[101] Ειδικά στο *Όφις και κρίνο* του Καζαντζάκη, ο μύθος χρησιμοποιείται για να προσθέσει στην αφήγηση, αφενός το τελετουργικό πλαίσιο με βάση το οποίο δομείται το κείμενο, όπως παρατηρεί η Σταυροπούλου,[102] αλλά και για να ενισχύσει την συνακόλουθη ιεροποίηση-ειδωλοποίηση της «Αγαπημένης», η οποία επιτελείται χάρη στον συνδυασμό χριστιανικών και παγανιστικών συμβόλων,[103] όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Τόσο ο Rossetti, όσο και ο Burne-Jones ασχολούνται κάποια στιγμή με την αναπαράσταση μύθων σε σειρές πινάκων ή μεμονωμένους πίνακες αντλώντας από μία ευρεία δεξαμενή διακειμένων ξεκινώντας από την ελληνική και λατινική αρχαιότητα και κυρίως τον Οβίδιο (*Ηρωίδες* και *Μεταμορφώσεις*), στα έργα του οποίου φαίνεται να έχουν αργότερα μία –κληρονομημένη από τους Προραφαηλίτες– αδυναμία οι Αισθητιστές, αλλά και πιο σύγχρονες λογοτεχνικές πραγματώσεις

Μιχαηλίδη ο πίνακας του Rossetti, *Beata Beatix* (εικ. 7α) στο περιοδικό *Παναθήναια* (31 Αυγούστου 1901) 388 και 390 αντίστοιχα.

[100] Όπως μάλιστα τονίζει η Prettejohn (2012: 113) με αφορμή την *Περσεφόνη* (εικ. 7) η μορφή της δεν αντλείται απευθείας από τον μύθο αλλά υπόκειται σε μία διαμεσολάβηση από τη λογοτεχνική παράδοση που την έχει αναδημιουργήσει. Μέρος αυτής της αναδημιουργίας είναι και ο Rossetti τόσο με τον πίνακα, όσο και με το σονέτο που τον συνοδεύει.

[101] Στο στοιχείο αυτό έχει εστιάσει την μελέτη της η Faxon (2011). Παρά την κατ' ουσίαν βιογραφικού τύπου προσέγγιση των εικαστικών έργων, οι γυναικείες μορφές των οποίων αναγάγονται σε σύμβολα των πραγματικών μοντέλων των ζωγράφων και της ερωτικής σχέσης μεταξύ τους, η μελετήτρια ορθά διαπιστώνει τη «διττότητα (=duality)» των εικονιζόμενων μορφών, την υπόσταση τους δηλαδή ως θεές και ταυτόχρονα ερωμένες. Ό.π.: 80-81.

[102] Σταυροπούλου (2006) 229-231.

[103] Η πρακτική αυτή δεν είναι άγνωστη στους Προραφαηλίτες, εκτός από τον Rossetti που είναι ίσως η πιο ενδεικτική περίπτωση της συγκεκριμένης μεθόδου, αλλά εντοπίζεται και στους πίνακες του Burne-Jones, όπως *Ο κήπος των Εσπερίδων* (εικ. 10), στον οποίο το μυθολογικό θέμα υπόκειται σε μία εικαστική διευθέτηση βάσει της αμφισημίας των συμβόλων που μπορούν να ερμηνευθουν τόσο ως παγανιστικά, όσο και ως χριστιανικά, με τα μήλα, τις γυναίκες και το φίδι που εμφανίζονται μέσα στον κατάφυτο κήπο να ανακαλούν τον κήπο της Εδέμ και το ανάλογο επεισόδιο του πειρασμού της Εύας.

μυθολογικών αναφορών από τον Chaucer ως την ποίηση του συντρόφου τους, William Morris. Ο συγκεκριμένος ποιητής γίνεται ο υπαίτιος της συστηματικής ενασχόλησης του Burne-Jones με συγκεκριμένους μύθους και κυρίως με αυτόν του Πυγμαλίωνα, όταν του ζητά να κάνει την εικονογράφηση μίας έκδοσης του εκτενούς του ποιήματος, *The Earthly Paradise* (1868-1870), στο πλαίσιο του οποίου επαναδιατυπώνονται μύθοι της αρχαιότητας εγκιβωτισμένοι μέσα σε μία αφήγηση-πλαίσιο που εν πολλοίς θυμίζει το *Δεκαήμερον* του Βοκάκιου,[104] αφού μία παρέα Σκανδιναβών προσπαθούν να ξεφύγουν από την πανούκλα και να βρουν τον *επίγειο παράδεισο* του τίτλου. Έχοντας αποτύχει, σε μεγάλη πια ηλικία καταλήγουν σε μία ανώνυμη πόλη, όπου λατρεύονται ακόμη οι αρχαίοι θεοί και αναγκάζονται δύο φορές κάθε μήνα να λαμβάνουν μέρος σε μία γιορτή όπου εναλλάξ κάποιος από τους πρεσβύτερους λέει μία ιστορία.[105] Το έργο είναι χωρισμένο σε δώδεκα μέρη, κατ' αντιστοιχία των μηνών του έτους, σε καθένα από τα οποία ακούγονται δύο ιστορίες.

Πιο συγκεκριμένα, ο Burne-Jones σχεδιάζει δώδεκα σκίτσα για την ιστορία «Pygmalion and Image» (εικ. 11)[106] μέχρι να καταλήξει στην οριστική μορφή της σειράς των τεσσάρων πινάκων με θέμα τον Πυγμαλίωνα και την Γάλατεια (1868-1878). Μοντέλο του υπήρξε η τότε ερωμένη του Maria Zambaco.[107] Το μοτίβο του Πυγμαλιωνισμού συνδέεται έντονα με το κίνημα του Αισθητισμού, στο οποίο οι καλλιτέχνες συχνά ως πρωταγωνιστές ή/ και αφηγητές λογοτεχνικών έργων παρουσιάζονται αλληγορικά –με ή χωρίς κάποια ρητή αναφορά στον μύθο– ως άλλοι Πυγμαλίωνες που είτε ζωγραφίζουν την αγαπημένη τους μετουσιώνοντας την σε καλλιτεχνικό δημιούργημα –στην Γαλάτεια δηλαδή– κάτι που στην ουσία αποτελεί μία (ανά)δημιουργία τους ως ιδανικών γυναικών μέσω της μεταμορφωτικής δύναμης της τέχνης, είτε καταστρέφουν την αγαπημένη τους, οδηγώντας την στο θάνατο σε μία αντιστροφή του μύθου, κατά την οποία ο δημιουργός γίνεται καταστροφέας του έργου του ασκώντας πάνω του απόλυτη κυριαρχική εξουσία ως δότης ζωής και

[104] Οι Προραφαηλίτες ήταν εξάλλου εξοικειωμένοι με το έργο του Βοκκάκιου δεδομένου ότι πολλοί πίνακες τους απεικόνιζαν σκηνές από ιστορίες του *Δεκαήμερου*, όπως τον «Βασιλικό», όπως τιτλοφορείται η ιστορία στη μετάφραση του Πολίτη (1993: 343-347) που εμπνέει τον πίνακα του Hunt, *Η Ισαβέλλα και η γλάστρα του βασιλικού*. Βλ.: de la Sizeranne (2014) 88. Πιο εξειδικευμένα για τη σχέση Προραφαηλιτών και Βοκάκιου στην ελληνική βιβλιογραφία βλ.: Κούντουρα-Γεωργιάδου – Δεληγιώργης (2008) 48-51.

[105] Υπάρχουν δώδεκα κλασικοί και δώδεκα μεσαιωνικοί μύθοι. Ενδεικτικά βασικές είναι οι ιστορίες του Έρωτα και της Ψυχής, του Πυγμαλίωνα και της Γαλάτειας, του Ακόντιου και της Κυδίππης, του Βελλεροφόντη και του Πάρη.

[106] Παρατίθεται στο παράρτημα μόνο ο τέταρτος πίνακας της τετραμερούς σειράς πινάκων.

[107] Faxon (2011) 85.

θανάτου.[108] Είναι εμφανές πως η δεύτερη όψη του μοτίβου δεν αποτελεί παρά μία διαστρεβλωση της πρώτης, στοιχείο προσφιλές στην *Παρακμή*. Η κυριαρχική εξουσία του πυγμαλιωνισμού υπονοείται και από την συνήθη απεικόνιση των μνημειωδών διαστάσεων γυναικών ασφυκτικά κλεισμένων μέσα στα όρια του καμβά των Προραφαηλιτών, κάτι που μεταφράζεται στην αισθητιστική λογοτεχνία του Καζαντζάκη[109] στον εγκλωβισμό της «Αγαπημένης» στα όρια που θεσπίζει ο λόγος του αφηγητή με την συνεχή καταπίεση της φωνής της, η οποία διαρκώς ακούγεται διαμεσολαβημένα μέσα από τα δικά του λόγια.

Οι πίνακες Rossetti που απεικονίζουν γυναικείες μορφές συχνά είναι μυθολογκού περιεχομένου πορτραίτα με τίτλο το ονόμα της εικονιζόμενης συνδυάζοντας συχνά το λογοτεχνικό με το εικαστικό ιδίωμα εξαιτίας της συνηθισμένης πρακτικής του ζωγράφου να ενοφθαλμίζει εντός των πινάκων του στίχους ή ολόκληρα ποιήματα.[110] Ένα σημαντικό στοιχείο πάντως των αναπαραστάσεων των γυναικών αποτελεί η διττότητα τους στην ταυτόχρονη συμβολοποίηση τους ως θεές –μέσω της απρόσιτης και μυστηριώδους έκφρασης τους– και ως ερωμένες/δαιμονικές femmes fatales[111] –μέσω του αισθησιασμού που αποπνέουν συνολικά με τα λεπτομερώς σχεδιασμένα ηδυπαθή και μελαγχολικά χαρακτηριστικά τους, όπως τα κόκκινα σαρκώδη χείλη και τα μεγάλα εκφραστικά μάτια. Εκτός από τις γυναικείες φιγούρες που εγγράφονται στο πλαίσιο του μύθου, και οι γυναικείες μορφές που εμφανίζονται σε θρησκευτικά συμφραζόμενα, συμπεριλαμβανομένης της Παναγίας, αλλά και απλών γυναικών στις οποίες ο Rossetti επενδύει λατρευτικά χαρακτηριστικά (*Η Ευλογημένη Δέσποινα* εικ. 12) ήδη από την νεότητά του, αποπνέουν ταυτόχρονα έναν ιδιότυπο αισθησιασμό, όσο κι αν αυτό στην περίπτωση της Παναγίας θα μπορούσε να φανεί βλάσφημο.[112] Η διττή

[108] Βλ.: Αραμπατζίδου (2002) 415.
[109] Tagopoulos (2010) 222: «Η σχέση του Καζαντζάκη με την γυναίκα ομοιάζει με τη σχέση του καλλιτέχνη με το δημιούργημα του».
[110] Στην *Περσεφόνη* ενοφθαλμίζει ένα σονέτο στα ιταλικά –μοναδική τέτοια περίπτωση- στην άνω αριστερή γωνία του κάδρου. Όπως αναφέρει η Faxon (2011) 81: «Κάθε πίνακας ενοφθαλμίζει ένα γραπτό κείμενο. Μ' αυτόν τον τρόπο η φωνή του καλλιτέχνη περιλαμβάνεται στο έργο των χεριών του, τη στιγμή που τα δύο ξεχωριστά πεδία της εικόνας και του λόγου συγχωνεύονται, ώστε να δημιουργήσουν ένα ολοκληρωμένο έργο και να τονίσουν τον έλεγχο του καλλιτέχνη στην αντίδραση του θεατή απέναντι στο σύνολικο αυτό έργο […] ένα αμάλγαμα οπτικής και διανοητικής σύλληψης του έργου».
[111] Η Κερεζίδου (2017: 23-7) μελετά ως σημείο σύγκλισης Αισθητισμού-Προραφαηλιτισμού τον τύπο της femme fatale θεωρώντας πως αποτελεί "δάνειο" των Αισθητιστων στους Προραφαηλίτες.
[112] Βλ.: Riede (2007) 308: «Για τον Rossetti, όπως και για τους περισσότερους ύστερους ακολούθους του, η Τέχνη ήταν πολύ πιο σημαντική από τον Χριστιανισμό. […] η πίστη στη δύναμη της τέχνης συμπλήρωνε ή υποκαθιστούσε τη χριστιανική πίστη». Η θρησκευτικότητα του Rossetti υπ' αυτήν την

αυτή υπόσταση, όπως θα δούμε παρακάτω, υπάρχει στον ελληνικό Αισθητισμό και κυρίως στην αισθητιστική νουβέλα του Ν. Καζαντζάκη, *Όφις και Κρίνο*, όπου η «Αγαπημένη» είναι ταυτόχρονα «ιέρεια», «θεά» και αισθησιακή «ερωμένη», τη στιγμη που ο ερωτισμός που αποπνέει συνήθως συνυπάρχει με θρησκευτικά συμφραζόμενα σε εκφράσεις όπως «Ω Ιέρεια της Ηδονής».[113]

Η διπολική απεικόνιση, επομένως, των γυναικείων μορφών ανεξαρτήτως της προέλευσης τους –είτε πρόκειται για πρόσωπα γνωστά από βιβλικά, μυθολογικά ή λογοτεχνικά κείμενα, είτε ανώνυμες φιγούρες- κωδικοποιείται σε δύο κατηγορίες: α) αυτήν της αγνότητας συνοδευομένης από συναφή σύμβολα και β) αυτήν της «περιπεσούσης γυνής» (=«fallen woman»). Στην πρώτη κατηγορία φυσικά εντάσσονται και πίνακες που απεικονίζουν την αγνότερη όλων των γυναικών, την Παναγία και κυρίως την στιγμή του Ευαγγελισμού της. Στο πλαίσιο της δεύτερης κατηγορίας συνήθως απεικονίζονται ιερόδουλες στα πολιτισμικά συμφραζόμενα της βικτωριανής Αγγλίας,[114] όπως για παράδειγμα συμβαίνει στον πίνακα του Rossetti, *Found* (εικ. 13).[115] Η κατηγορία όμως αυτή δεν αναλώνεται αποκλειστικά στην κυριολεκτική απεικόνιση της πόρνης, αλλά και σε μορφές που αποπνέουν ένα είδος αμαρτωλού, χωρίς όρια αισθησιασμού φτάνοντας στον προσφιλή στον Αισθητισμό τύπο της femme fatale.[116] Η διαφοροποίηση, άλλωστε, των δύο κατηγοριών γυναικών είναι εμφανής από τους ίδιους τους χώρους στους οποίους “κινείται” η καθεμία από αυτές· ο χώρος δράσης της αγνής-Παναγίας περιορίζεται σε ένα οικιακό, οικογενειακό περιβάλλον, είτε σε εσωτερικό δωμάτιο του σπιτιού ή στον κλειστό, προστατευμένο κήπο του,[117] ενώ η αμαρτωλή-Μαγδαληνή,[118] τοποθετείται σε

έννοια για τον μελετητή δεν ήταν γνήσια, αλλά αντίθετα αποκύημα της επαφής του με τα έργα του Δάντη με βάση τα στοιχεία του «χαμηλόφωνου δέους» και του «αγνού αισθησιασμού» (ό.π.: 307).

[113] Είναι ενδιαφέρον πως ο Παρθένης, συμβολιστής ζωγράφος που είναι επηρεασμένος φανερά από τους Προραφαηλίτες συνδυάζει στους πίνακες τους κατά το παράδειγμα του Burne-Jones, την μυθολογία και τις θρησκευτικές-χριστιανικές αναφορές (Αθανασέκου) 2011: 208, στοιχείο ιδιαίτερα έντονο και στο αισθητιστικό έργο του Καζαντζάκη.

[114] Βλ.: Lynn Nead (1984). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η ανάγνωση της αναπαράστασης της περιπεσούσας γυναικός από τους Προραφαηλίτες ως επαναστατικής χειρονομίας από την στιγμή η που αναγνωρίζεται η τραγική κατά κάποιον τρόπο ταύτιση της αγνής και της αμαρτωλής σε επίπεδο σκοπού· και οι δύο είναι αναγκασμένες να εκπληρώσουν τον ρόλο που έχει προορίσει η κοινωνία γι’ αυτές. Είτε επιτύχουν είτε αποτύχουν εν τέλει είναι και οι δύο εξίσου δέσμιες της κοινωνίας και της οικογένειας στην οποία ανήκουν. Βλ.: de Girolami Chenney (2014) 129.

[115] Βλ.: Nead (1984).

[116] Για μία επισκόπηση του μοτίβου βλ.: Praz (1951) 187-286.

[117] Για το μοτίβο του περιφραγμένου κήπου βλ.: Roe (2019).

[118] de Girolami Cheney (2014) 128: «Το θέμα της περιπεσούσης γυνής προκύπτει από το βιβλικό θέμα του άσωτου υιού, και την σημασιοδότηση που παραδοσιακά πιστώνεται στην Μαρία Μαγδαληνή και μεταμορφώθηκε τον 19^{ο} αιώνα στον νέο αρχέτυπο της γυναίκας: την ένοχη ή αχάριστη κόρη».

κάποιον αστικό χώρο, όπως ο δρόμος, ή κάποιο σπίτι που όμως δεν αποτελεί νόμιμη κατοικία.[119]

Η κατηγοριοποίηση αυτή που πάνω-κάτω ισχύει για τους περισσότερους Προραφαηλίτες, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης μελέτης περιορίζεται στο έργο των Rossetti και Burne-Jones, οι οποίοι είναι κατά πάσα πιθανότητα οι περισσότερο γνωστοί στους Έλληνες Αισθητιστές, όπως ήδη αναφέραμε.[120] Αυτή η αντιφατική αναπαράσταση της γυναίκας αποτελεί κομβικό σημείο επαφής του Αισθητισμού του Καζαντζάκη με τον Προραφαηλιτισμό, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, δεδομένης της επένδυσης του χαρακτήρα της «Αγαπημένης» στο *Όφις και Κρίνο* και με τις δύο ποιότητες –αρνητική (femme fatale-φίδι) και θετική (παρθένα-κρίνο)– του τίτλου. Είναι ενδιαφέρον πως ο Καζαντζάκης ενσωματώνει στο ίδιο πρόσωπο και τις δύο ιδιότητες, δεδομένου ότι στο επόμενο και τελευταίο αισθητιστικό του έργο, τις *Σπασμένες Ψυχές* (1909), το δίπολο αυτό εκπροσωπείται από τις δύο διαμετρικά αντίθετες ηρωίδες του μυθιστορήματος, την Νόρα, ως σύμβολο του χωρίς όρια αισθησιασμού και της ηθικής διαφθοράς (όφις) και την Χρυσούλα, ως σύμβολο της ηθικής αγνότητας και της χριστιανικής εγκαρτέρησης (κρίνο).[121] Κατ' αυτόν τον τρόπο, η «Αγαπημένη» γίνεται το απαραίτητο προστάδιο για τη δημιουργία των μεταγενέστερων χαρακτήρων στο επόμενο μυθιστόρημα του συγγραφέα.

Εκτός όμως από την εικονογραφία των γυναικών στο δίπολο αγνότητα-αμαρτία, είναι σημαντικό να επισημάνουμε την μυστικιστική αίγλη και την ονειρώδη ατμόσφαιρα που περιβάλλει τις περισσότερες γυναικείες φιγούρες, του Rossetti και του Burne-Jones[122] αντίστοιχα, κάτι που συνήθως προκύπτει από την ίδια την "μυθολογία" του εικονιζόμενου προσώπου και τα σύμβολα που το συνοδεύουν, όπως συμβαίνει με την περίπτωση της *Περσεφόνης* που αναφέραμε παραπάνω, ή ακόμη και από την ίδια την ατμόσφαιρα που υποβάλλεται από το θέμα του πίνακα, όπως στην περίπτωση της *Beata Beatrix*, στον οποίο η ηρωίδα τοποθετείται στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου. Ως αποτέλεσμα, τις περισσότερες φορές οι γυναικείες μορφές καταλήγουν σύμβολα –συνήθως του έρωτα και του πάθους– φτάνοντας να γίνουν ένα με το περιβάλλον στο οποίο απεικονίζονται και ιδιαίτερα με τα λουλούδια που πάγια

[119] Βλ.: Hunt- *Το ξύπνημα της συνείδησης* (1853).
[120] Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο Επισκοπόπουλος, ο οποίος αναφέρεται ονομαστικά στον Burne-Jones στο έργου του, αλλά και φανερά εμπνέεται από τον πίνακα του Προραφαηλίτη στις *Έρημες Ψυχές* (1901).
[121] Βλ.: Αγάθος (2005) 67-70 (για την Χρυσούλα) και 104-107 (για την Νόρα).
[122] Για τις τεχνοτροπικές επιλογές του Rossetti που υιοθέτησε ο Burne-Jones στην απεικόνιση των γυναικείων μορφών βλ.: Κερεζίδου (2017) 24.

υπάρχουν στους πίνακες των Προραφαηλιτών. Η μυστηριακή-μυστικιστική πλαισίωσή τους, όμως, επεκτείνεται και στο πεδίο μίας θρησκευτικής-λατρευτικής διαχείρισης της γυναίκας, αφού όπως επισημαίνει και η Αθανασέκου (2011: 109), ο Rossetti αρχίζει από νεαρή ηλικία με τον πίνακα, *Η Ευλογημένη Δέσποινα* (εικ. 12), να χρησιμοποιεί θρησκευτική ορολογία για τις αναπαριστώμενες γυναικείες μορφές. Από τέτοιους πίνακες, άλλωστε, κατά την μελετήτρια διαφαίνεται η λατρεία του για την ομορφιά (ό.π.: 107), η οποία προσωποποιείται στην εκάστοτε απεικονιζόμενη –άρα τεχνητή, στοιχείο προσφιλές στον Αισθητισμό–γυναικεία μορφή, κάτι που συνδέει τον καλλιτέχνη με τις αρχές του Αισθητισμού. Με ανάλογο τρόπο και στο έργο του Ν. Καζαντζάκη η ομορφιά που εκπροσωπεί η «Αγαπημένη» προσιδιάζει σε θρησκεία.[123] Η ομορφιά φυσικά αποτελεί προνόμιο τόσο των αγνών, όσο και των αμαρτωλά αισθησιακών γυναικείων μορφών που δημιουργεί ο Rossetti.

Έτσι, στο πλαίσιο της λατρείας της ομορφιάς είναι συνηθισμένη η ενασχόληση των καλλιτεχνών με σαγηνευτικές –συχνά μυθικές– μορφές, όπως οι Σειρήνες.[124] Η γυναίκα-Σειρήνα απασχόλησε ιδιαίτερα τον Burne-Jones, ο οποίος φέρεται να δούλευε επί σειρά ετών στο έργο του, *Σειρήνες* (εικ. 14), όπου εικονίζεται η σκηνή προσέγγισης του πλοίου του Οδυσσέα στα νερά τους. Η αντίθεση μάλιστα ανάμεσα στο αγνό παρουσιαστικό των Σειρήνων (λευκό δέρμα και λεπτά χαρακτηριστικά) και τις κακεντρεχείς προθέσεις τους, να μαγέψουν δηλαδή τους ναυτικούς και να τους παρασύρουν στον θάνατο, είναι βασικό στοιχείο της σύνθεσης.[125] Με βάση τα παραπάνω, η αγνότητα της μορφής και η ομορφιά καταλήγουν να κρύβουν τον πραγματικό χαρακτήρα της femme fatale, συναιρώντας τις δύο ιδιότητες στην ίδια και αυτή μορφή, κάτι που φαίνεται να συμβαίνει στο *Όφις και Κρίνο* με την κατά περίπτωση αντιμετώπιση της γυναίκας ως αγίας ή αμαρτωλής. Στην πραγματικότητα, φυσικά, αυτές οι αντίθετες ιδιότητες καταλήγουν να αποτελέσουν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, καθώς συνθέτουν την εγγενή στην κάθε γυναίκα –όπως την αντιλαμβάνονται οι κατά βάση άντρες καλλιτέχνες– διττότητα που υποβάλλεται από τα αρχέτυπα της μητέρας και ερωμένης, οι οποίες

[123] *Όφις και Κρίνο*, 23: «Εἶναι θρησκεία ὅ,τι νοιώθω γιὰ Σένα».
[124] Το μυθικό πλαίσιο που συνήθως πλαισιώνει τις γυναικείες μορφές εντείνει τη συμβολοποίησή τους και θέτει το μυστηριακό και εν πολλοίς σαγηνευτικό περιβάλλον στο οποίο αυτές κινούνται.
[125] Η ενασχόληση του Rossetti με τις Σειρήνες περιορίζεται κυρίως στο πορτραίτο, *Λιγεία Σειρήνα* (εικ. 15).

στην ουσία διαφοροποιούνται με βάση την σεξουαλικότητα τους· η πρώτη κρίνεται θετικά γιατί την καταπιέζει, η δεύτερη αρνητικά γιατί την υπερτονίζει.[126]

Όπως είναι ξεκάθαρο απ' όλα τα παραπάνω, ο Προραφαηλιτισμός στη δεύτερη –και σπερματικά στην πρώτη– του φάση, έστω και υποσυνείδητα υπηρετεί εν τέλει μία αισθητιστικών προδιαγραφών λατρεία της Ομορφιάς, η οποία δεν περιορίζεται σε μοραλιστικά πρότυπα αναπαράστασης, αλλά αναπαριστά το Ωραίο, αδιάφορο αν αυτό πηγάζει από το κακό με βάση το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη». Αυτό που διαφοροποιεί την προραφαηλιτική τέχνη, όμως, από τον αισθητισμό στην ουσία είναι η καθολική και συνειδητή αναγωγή του δόγματος αυτού σε υπέρτατη αρχή, όπως επιτελείται στον Αισθητισμό, αλλά και η έλλειψη νοσηρότητας που αποτελεί δεσπόζον στοιχείο της *Παρακμής*.[127]

1.2. Ιμπρεσιονισμός:

Παρότι εμφανίζεται με διαφορά εικοσι έξι ετών, το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού φαίνεται να διαθέτει παρόμοια αφετηρία με εκείνο των Προραφαηλιτών. Η σύνδεση, άλλωστε, Προραφαηλιτών και Ιμπρεσιονιστών έχει επισημανθεί από την έρευνα κυρίως με βάση το έργο του Whistler ως πέρασμα από το ένα κίνημα στο άλλο.[128] Παροδόξως, ο Προραφαηλιτισμός παρά τη βραχεία διάρκεια ζωής του ως κίνημα –τουλάχιστον στην πρώτη του φάση, όσο υπάρχει τυπικά η Αδελφότητα– κατάφερε να λειτούργησει σαν "μήτρα" πολλών επερχόμενων αισθητικών ρευμάτων όχι μόνο στην Αγγλία, αλλά και γενικότερα στην Ευρώπη σε μεγάλο εύρος χρόνου.

Βασικό κοινό στοιχείο των δύο εικαστικών ρευμάτων αποτελεί η ανάγκη μίας επανάστασης[129] απέναντι στην καθιερωμένη από τους "επίσημους" καλλιτεχνικούς θεσμούς τέχνη, που στην Γαλλία εκπροσωπείται από τα *Salons*,[130] τα οποία, μάλιστα, είχαν αρχικά απορρίψει την έκθεση πινάκων ορισμένων από τους πιο πετυχημένους μελλοντικούς Ιμπρεσιονιστές.[131] Φυσικά, τα αίτια κάθε καλλιτεχνικής εξέγερσης είναι βαθύτερα και ανάγονται κυρίως στην διαμάχη δεσπόζουσας τάσης εναντίον της

[126] Nead (1984).
[127] Νοσηρές αναπαραστάσεις εντοπίζονται και στο εικαστικό κίνημα του Συμβολισμού. Ειδικά οι πίνακες του Gustave Moreau επέδρασαν στον ελληνικό Αισθητισμό και ειδικότερα στον Ν. Καζαντζάκη. Βλ.: Debaissieux (2000).
[128] Ενδεικτικά: Marriot (1920) 39-48·Small (1979) xxii.
[129] Βλ.: Mallarmé (1986) 34.
[130] Πρόκειται για μία αντίθεση εφάμιλλη με αυτήν των Προραφαηλιτών με την επίσημη τέχνη της Βασιλικής Ακαδημίας.
[131] Δεν αναφερόμαστε ακόμη σε Ιμπρεσσιονιστές, καθώς δεν τους έχει αποδοθεί εξαρχής αυτό το όνομα, αν και η ίδια η ομάδα τους είχε συσταθεί ήδη από το 1860, σύμφωνα με την Brodskaia (2011: 236).

τομής που έρχεται να την ανατρέψει· στην προκειμένη περίπτωση την δεσπόζουσα αποτελεί η αντικειμενική αποτύπωση της οπτικής πραγματικότητας –ο ρεαλισμός– την οποία αντιμάχεται η επιδίωξη της «υποκειμενική[ς] μετάφραση[ς] της [πραγματικότητας] σε χρωματικές αξίες»,[132] που αποτελεί το βασικό δόγμα των Ιμπρεσιονιστών ζωγράφων.

Λόγω της απόρριψης τους, από τα *Salons,*[133] λοιπόν, που δεν ενέκριναν την έκθεση των έργων τους,[134] αλλά και για να διαμαρτυρηθούν για την στασιμότητα της τέχνης εκείνης της εποχής,[135] οι μελλοντικοί Ιμπρεσιονιστές αποφασίζουν να συστήσουν μία "αδελφότητα" την οποία ονομάζουν *Sociètè anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc* στις 27 Δεκεμβρίου 1873.[136] Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Ιμπρεσιονισμός κάνει την πρώτη του επίσημη εμφάνιση στην *Πρώτη Έκθεση* (=*Première Exposition*) της *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc*, η οποία έλαβε χώρα στο Παρίσι, από τις 15 Απριλίου μέχρι τις 15 Μαΐου του 1874, στο στούντιο του φωτογράφου Nadar, ψευδώνυμο του G. F. Tournachon. Στο πλαίσιο της έκθεσης αυτής παρουσιάζονται συνολικά εκατόν εξήντα (160) πίνακες τριάντα καλλιτεχνών, (ενδεικτικά) των: A. Sisley, του P.–A. Renoir,

[132] Χρήστου (1993) 345.

[133] Πιο συγκεκριμένα τα Salons, θεσπίστηκαν τον 17ο αιώνα, κατά τη βασιλεία του Λουδοβίκου XIV, από τον τότε πρωθυπουργό του, Colbert. Η πρώτη έκθεση έγινε το 1747 στο Salon Carré του Λούβρου –εξ ου και το όνομα Salon. Κατά τον 19ο αιώνα αποτελούσαν επίσημο θεσμό της Γαλλίας που οργάνωνε εκθέσεις σύγχρονης τέχνης με έργα εγκεκριμένα από κριτική επιτροπή αποτελούμενη από καθηγητές της École des Beaux–Arts. Η έγκριση επομένως καθίστατο δύσκολη υπόθεση· κάθε νέος καλλιτέχνης επεδίωκε να λάβει μέρος σε μία τέτοια έκθεση. Οι εκθέσεις αυτές πραγματοποιούνταν κάθε δύο χρόνια. Οι παραδόσεις του θεσμού παρέμειναν κατά βάση αναλλοίωτες στον χρόνο με αποτέλεσμα να προτιμώνται πίνακες με παραδοσιακή θεματολογία, κυρίως από το πεδίο του αρχαίου ελληνικού μύθου και της Αγίας Γραφής, διακείμενα που προσέδιδαν μία λογοτεχνική πτυχή στους πίνακες –κάτι που δεν συναντάται στους πίνακες των Ιμπρεσιονιστών. Τα *Salons* δεν έδιναν χώρο για την αναπαράσταση σκηνών της πραγματικής ζωής που προέκριναν οι Ιμπρεσσιονιστές. Ένας άλλος λόγος για τον οποίο οι Ιμπρεσσιονιστές δεν ταίριαζαν στην έκθεση του *Salon* έχει να κάνει με την εμπορευματοποίηση της τέχνης στα πλαίσια των εκθέσεων αυτών, δεδομένης της ανάγκης για πώληση των πινάκων. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες που λάμβαναν μέρος σε τέτοιες εκθέσεις υιοθετούσαν μία λαϊκιστική αντίληψη δημιουργώντας πίνακες που να εναρμονίζονται με την –αμφίβολης ποιότητας- αισθητική των επίδοξων αγοραστών, την τάξη των *nouveaux riches* (=νεόπλουτων). Βλ.: Brodskaia (2011) 148-172· Πιερή (2018) 33-34.

[134] Έργα κάποιων εκπροσώπων του κινήματος είχαν γίνει παλαιότερα δεκτά: το 1864 έγιναν δεκτά έργα των C. Pissarro και P. -A. Renoir, το 1865 των C. Pissarro, P. -A. Renoir και C. Monet, το 1866 των C. Monet, Fr. Bazille, P. -A. Renoir, A. Sisley και C. Pissaro και το 1868 των των C. Monet, P. -A. Renoir, Fr. Bazille, A. Sisley και C. Pissaro. Πιερή (2018) 35.

[135] Πιερή (2018) 33.

[136] Δηλαδή: *Ανώνυμη εταιρεία καλλιτεχνών ζωγράφων, γλυπτών, χαρακτών, κτλ*. Ο Degas είχε προτείνει να ονομαστεί η εταιρία «Capucin», με βάση το όνομα της οδού όπου έλαβε χώρα η πρώτη έκθεση των έργων της, αλλά απορρίφθηκε καθώς τα μέλη της έκριναν πως δεν ήταν αρκετά προκλητικό ούτε καταφερόταν ανοιχτά εναντίον του Salon. Βλ.: Brodskaia (2010) 236. Οι ιμπρεσιονιστές πάντως είχαν ανεπίσημα ιδρύσει την ομάδα τους από τις αρχές της δεκαετίας του 1860 (ό.π.: 20). Οι Honour-Flemming (1991: 59) τοποθετούν την ληξιαρχική πράξη γέννησης του Ιμπρεσιονισμού στα 1869, στο καλοκαίρι που πέρασαν μαζί οι Monet και Renoir.

του P. Cézanne, του C. Pissarro, του E. Degas, της Berthe Morisot, του Arm. Guillaumin, του F. Bracquemond, του Z. Astruc, του E. Boudin, του L.–N. Lepic, και της Joseph de Nittis.[137]

Το όνομα των Ιμπρεσιονιστών όπως αναφέρει η Brodskaia, N. (2010: 12-15), αποδόθηκε κάπως τυχαία, όταν στην έκθεση ο Monet εκθέτει τον πίνακα, *Impession, Soleil levant* (εικ. 16). Ο Τύπος της εποχής σχολιάζει την έκθεση[138] με τον L. Leroy να είναι ο πρώτος που, για να περιγράψει πλέον την ίδια την ομάδα των καλλιτεχνών της *Première Exposition*, χρησιμοποιεί τον όρο *impressionistes*, ενώ ο J.–A. Castagnary είναι εκείνος που πρώτος[139] προσπάθησε να ορίσει τον όρο αυτό.[140] Ο όρος γίνεται δεκτός και προσδιορίζει πλέον τα μέλη του κινήματος του Ιμπρεσιονισμού, αφού το 1877 η ίδια η *Societé* ενστερνίζεται τον τίτλο της αποφασίζοντας με ψηφοφορία να ονομάσει την επικείμενη έκθεση της «Έκθεση Ιμπρεσιονιστών» (=*Exposition des Impressionistes*) [Πιερή (2018:37)].

Φυσικά, όπως κάθε νέα καλλιτεχνική κίνηση, ο Ιμπρεσιονισμός δεν εμφανίζεται απότομα χωρίς προδρόμους.[141] Στη συγκεκριμένη περίπτωση σημαντικό ρόλο έπαιξαν, εκτός από τους παλαιότερους ζωγράφους της Βενετίας του 18^{ου} αιώνα, κυρίως οι σύγχρονοί τους –ελάχιστα μεγαλύτεροι στην ηλικία– Γάλλοι ζωγράφοι, οι οποίοι άνοιξαν τον δρόμο για την ζωγραφική απεικόνιση, όπως την οραματίστηκαν οι Ιμπρεσιονιστές. Πιο συγκεκριμένα, καθοριστική υπήρξε η γνωριμία των εκπροσώπων του κινήματος με τα έργα του *Ρομαντικού* Eugène Delacroix (1798-1863), και του *Ρεαλιστή* Gustave Courbet (1819-1877). Πολύ σημαντικές υπήρξαν οι καινοτομίες του Delacroix σε σχέση με την σκίαση και την ανάμειξη των χρωμάτων, δεδομένου ότι οι σκιές φαίνεται να χρωματίζονται στους πίνακές του, καθώς το ένα χρώμα επηρεάζεται από το διπλανό του, με αποτέλεσμα το ένα να "λιώνει" κατά κάποιον τρόπο μέσα στο άλλο, τη στιγμή που το άσπρο «πάντα εμβολιάζεται με την υπόνοια κάποιου αντικατοπτρισμού στην επιφάνεια του».[142]

Η ύψιστη αξία, άλλωστε, του Ιμπρεσιονισμού, που συνίσταται στην αναπαράσταση της *εντύπωσης*, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην απεικόνιση της ίδιας

[137] Χρήστου (1993) 345-346.
[138] Για μία σύνοψη της κριτικής αποδοχής των Ιμπρεσιονιστών βλ.: Tompkins Lewis (2007) 2-3.
[139] Shiff (1984) 3.
[140] Castagnary (1874) 8: «Είναι *ιμπρεσιονιστές* υπό την έννοια ότι δεν αποτυπώνουν το τοπίο καθαυτό, αλλά τη αίσθηση που προκαλεί το τοπίο.Η ίδια η λέξη έχει περάσει στο λεξιλόγιο τους· δεν πρόκειται για ένα *τοπίο* αλλά για την *Εντύπωση* όπως ονομάζεται στον κατάλογο της έκθεσης ο *Ανατέλλων Ήλιος* του Μονέ».
[141] Για τους προδρόμους τους βλ.: Brodskaia (2011) 86-142.
[142] Brodskaia (2010) 138.

της Φύσης –ή καλύτερα της οπτικής εντύπωσης που η Φύση προκαλεί στον καλλιτέχνη– που αποτελεί τη δεσπόζουσα θεματολογία των πινάκων του κινήματος υπερβαίνοντας τις παραδοσιακές απεικονίσεις της. Υπ' αυτήν την έννοια, οι Ιμπρεσιονιστές βρίσκουν στον επίσης απορριφθέντα από το *Salon,*[143] Courbet έναν ιδεολογικό συμπαραστάτη, καθώς εκείνος διακηρύττει:

«Εχω μελετήσει ανεξαρτήτως από ιδεολογίες και προκαταλήψεις τις παλαιές και τις νέες τέχνες. Δεν θέλησα να μιμηθώ όσους αντιγράφουν τους άλλους […]. Το να μπορέσω να μεταφράσω [μέσω της τέχνης] τα ήθη, τις ιδέες, κάθε πτυχή της εποχής, με βάση την κρίση μου, με λίγα λόγια να δημιουργήσω τέχνη ζωντανή/ να ζωντανέψω την τέχνη, είναι ο στόχος μου […]».[144]

Η ανάγκη για τη δημιουργία ζωντανής και αυθεντικής τέχνης δικαιολογούν την απόρριψη μυθολογικών και θρησκευτικών θεμάτων από τους Ιμπρεσιονιστές (Πιερή, 2018: 38), καθώς και τον νεότροπο αφηγηματικό τους προσανατολισμό,[145] αφού στόχος είναι πλέον να αφηγηθούν όχι το ίδιο το φαινόμενο «ανατολή», αλλά την *εντύπωση* που οι χρωματισμοί της κορυφαίας *στιγμής* της ανατολής προξενούν, όταν την συναντήσει το ανθρώπινο μάτι.

1.2.1. Οι μηχανισμοί της *εντύπωσης*

Όπως μαρτυρά και το όνομα τους, το κεντρικό στοιχείο της *ποιητικής* των Ιμπρεσιονιστών αποτελεί η σύλληψη και η ζωγραφική αποτύπωση της στιγμιαίας, φευγαλέας *εντύπωσης* που προξενεί στον παρατηρητή το παρατηρούμενο αντικείμενο της πραγματικότητας, συνήθως προερχόμενο από την Φύση. Φυσικά, γίνεται έκδηλο πως το σημασιολογικό φορτίο του όρου *εντύπωση*, θέτει στο προσκήνιο το ζήτημα της ηθελημένης υποκειμενικότητας με την οποία οι Ιμπρεσιονιστές αποφασίζουν να προσεγγίσουν τον περιβάλλοντα χώρο τους. Η *εντύπωση*, όμως, δεν αποτελεί μία επιφανειακή μορφολογική ή και θεματολογική επιλογή των Ιμπρεσιονιστών εν είδει μανιέρας, αλλά αντίθετα αποδίδει, όπως τονίζει ο Shiff (1984), τον βαθύτερο θεωρητικό στοχασμό τους περί της σχέσης της ατομικής-υποκειμενικής και της

[143] Οι Ιμπρεσσιονιστές, όταν κάνουν την ανεξάρτητη έκθεση του έργου τους, μάλλον ακολουθούν το παράδειγμα του, καθώς εκείνος ήταν ο πρώτος που το 1865 έκανε το ίδιο σε μία έκθεση που ονομάτισε «Pavillion of Realism». Βλ.: Brodskaia (2011) 184.

[144] Όπως το παραθέτει η Brodskaia (2011: 176).

[145] Πιερή (2018) 38: «[Οι ιμπρεσιονιστές] θεωρούν ότι η οπτική εμπειρία δεν αποτελείται μόνο από χρώματα, φώτα, σκιές και μορφές, εφόσον αντιλαμβανόμαστε και αναγνωρίζουμε αντικείμενα και πρόσωπα ακόμα και όταν αυτά φαίνονται θολά ή ελλιπή. Συλλαμβάνουν ότι τα διάφορα είδη των αντικειμένων που έχουμε δει, καθώς και οι μεμονωμένες ιδιότητες τους (το απομονωμένο και το συνεχές τους, το εγγύς και το μακριά, το μοναδικό και το επαναλαμβανόμενο, το μικρό και το μεγάλο, το σταθερό και το κινούμενο), δείχνουν διαφορετικές δυνατότητες καλλιτεχνικής απόδοσης. Αντιδρούν συνεπώς στη συνήθη απόδοση του ουρανού, της θάλασσας, του λιβαδιού, του δάσους […]».

αντικειμενικής αλήθειας.[146] Η υπεροχή της ατομικής πρόσληψης του περιβάλλοντος κόσμου, και δη όταν αυτή προέρχεται από την νόηση του καλλιτέχνη, αποτελεί εξέχον σημείο της "φιλοσοφίας" των Ιμπρεσιονιστών, η οποία βρίσκει την έμπρακτη πραγμάτωση της εικαστικά μέσα από τις τεχνικές που παράγει η θεωρία της *εντύπωσης*, όπως οι κοφτές γρήγορες πινελιές πάνω στον καμβά και η χρήση ζωηρών χρωμάτων, όπως θα δούμε παρακάτω.[147]

Η *εντύπωση*, αν λάβουμε υπόψη την κυριολεκτική σημασία της λέξης, σηματοδοτεί το αποτύπωμα που αφήνει στον ζωγράφο η επαφή του με την Φύση και το εκάστοτε αντικείμενο παρατήρησης, το οποίο καθαυτό αποτελεί ένα αντικειμενικό γεγονός. Πρόκειται δηλαδή για μία λειτουργία περίπου αρχέγονη και κυρίως αυθόρμητη και *στιγμιαία,* που δεν έχει προλάβει να φιλτραριστεί από τον νου προκαλώντας ακαριαία μία *αίσθηση* στον καλλιτέχνη.[148] Αυτήν ακριβώς την πρώτη *εντύπωση*[149] και κατ' επέκταση *αίσθηση* προσπαθεί να αποτυπώσει δια της εικαστικής οδού, γεφυρώνοντας το χάσμα ανάμεσα στο αντικειμενικό –το αντικείμενο που ζωγραφίζει καθαυτό– και το υποκειμενικό –την προσωπική, ατομική πρόσληψη του αντικειμένου που (μετα)μορφώνεται σε εικαστικό πια αντικείμενο– κάτι που δίνει έμφαση στην ατομικότητα του εκάστοτε καλλιτέχνη και κατ' επέκταση στην αυθεντικότητα των εκφραστικών του μέσων, τα οποία προέρχονται από την μοναδικότητα της αντίληψης του.[150] Πρόκειται για μία τέχνη προσωπική (=l' art personel), την μοναδική πραγματική τέχνη κατά τον Veron.[151]

Στο πλαίσιο αυτό γίνονται καταληπτές οι συμβουλές του Monet: «Όταν βγαίνεις έξω στο ύπαιθρο για να ζωγραφίσεις, προσπάθησε να ξεχνάς ό,τι έχεις μπροστά σου –ένα δέντρο, ένα σπίτι, έναν αγρό. Να σκέφτεσαι απλώς ότι εδώ υπάρχει ένα μικρό μπλε τετράγωνο, εκεί ένα μακρόστενο κομμάτι ροζ, πιο πέρα μια λωρίδα κίτρινο, και να τα ζωγραφίζεις όπως ακριβώς σου φαίνονται, με το ακριβές χρώμα και σχήμα τους [...]».[152] Δεν

[146] Shiff (1984) 17.
[147] Shiff (1984) 17.
[148] Βλ.: Shiff (1984: 17-20) περί *εντύπωσης* και *αίσθησης*.
[149] Η πρώτη και επομένως άμεση *εντύπωση* θα μπορούσε να είναι αυτό που ο Schopenhauer διακρίνει ως το σημείο εμπειρίας κατά το οποίο το υποκείμενο και το αντικείμενο –ήτοι το υποκειμενικό και το αντικειμενικό- σταματούν να υπάρχουν ως ξεχωριστές οντότητες και έτσι επιτυγχάνεται η ένωση του ατομικού με το συλλογικό. Τη σύνδεση κάνει ο Shiff (1984: 27-28).
[150] Βλ.: Shiff (1984) 32: «Το έργο τέχνης στην πράξη αποκάλυπτε μία ιδιαίτερη σχέση μεταξύ ανθρώπου και φύσης, έναν ιδιαίτερο τρόπο αντίληψης του κόσμου, μία καλλιτεχνική πρακτική που απέδιδε ταυτόχρονα αντικειμενική και υποκειμενική αλήθεια. Η προσήλωση του καλλιτέχνη στην αποτύπωση της αυθεντικής και αυθόρμητης εντύπωσης του εξασφάλιζε τόσο την πιστή απόδοση της φύσης, όσο και την έκφραση της δικής του ιδιοσυγκρασίας».
[151] Shiff (1984) 28.
[152] Όπως παραθέτουν τα λόγια του οι Honour-Flemming (1991) 61.

είναι ζητούμενο η δημιουργία ενός παραδοσιακά συνεκτικού συνόλου, που να "αφηγείται" μία ιστορία με αρχή, μέση και τέλος,[153] αλλά η ίδια η επίτευξη της *ασυνέχειας* γίνεται στόχος,[154] για να τονιστεί η δύναμη της εντύπωσης που προκαλούν στον καλλιτέχνη τα στοιχεία του εξωτερικού κόσμου, τα οποία προσλαμβάνει εν είδει σπαραγμάτων προκαλώντας παραδόξως μία συνολική *εντύπωση*.

Ένα ανέκδοτο μάλιστα φέρει τον Monet να εύχεται να είχε γεννηθεί τυφλός, ώστε να μπορούσε να ζωγραφίσει τα αντικείμενα σαν να τα έβλεπε πρώτη φορά, χωρίς να ξέρει τι είναι το κάθετι που αντίκρυζε, προσεγγίζοντας τα δηλαδή με «αθώο μάτι» σαν ένα συμφυρμό χρωμάτων χωρίς κάποια αίσθηση του βάθους.[155] Τα παραπάνω φυσικά απηχούν την πεποίθησή του πως στην πραγματικότητα η γνώση του περιβάλλοντος χώρου «νοθεύει» την όραση μας και γι' αυτό θα πρέπει ο καλλιτέχνης να αναζητά την αυθεντική, ανόθευτη «στιγμιαία εντύπωση». Όπως αναφέρουν οι Honour-Fleming (1991: 62) «Ζωγράφιζε έτσι [ο Monet] διαδοχικούς πίνακες με το ίδιο θέμα σε διαφορετικές ώρες της ημέρας και με διαφορετικές συνθήκες φυσικού φωτισμού και ατμόσφαιρας, ενώ προς το τέλος της ζωής του έφτασε στο σημείο να ζωγραφίζει ακόμα και τα πιο φευγαλέα και ανεπαίσθητα εφέ του φωτός μέσα και πάνω στην επιφάνεια του νερού. Λέγεται ότι ο Σεζάν είπε κάποτε: "Ο Μονέ δεν είναι τίποτε άλλο από μάτι. Αλλά, Θεέ μου τι μάτι!"».

Δεν πρέπει να ξεχνάμε πάντως πως ο Ιμπρεσιονισμός φέρνει στο προσκήνιο όχι μόνο την καθάρα υποκειμενική εντύπωση που προκαλεί ο φυσικός χώρος στον καλλιτεχνη με αποτέλεσμα τη δημιουργία του εκάστοτε πίνακα, αλλά και την αισθητική εμπειρία, την εντύπωση δηλαδή που προκαλεί η αναπαράσταση της εντύπωσης του καλλιτέχνη, όπως μορφοποιείται εικαστικά στον καμβά, στον εκάστοτε θεατή-αναγνώστη των πινάκων. Όπως διαπιστώνει ο Gombrich (1998: 522) οι Ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι υπολόγιζαν στην ικανότητα του ανθρώπινου ματιού να συμπληρώνει τα χάσματα και να αναγνωρίζει ολόκληρη τη μορφή που ανακαλεί ο πίνακας, «αν του δώσεις το σωστό ερέθισμα», γι' αυτό χρειάζεται ένας εξασκημένος

[153] Όπως αναφέρει ο Gombrich (2006: 520), μιλώντας για την επίδραση που άσκησε η ζωγραφική του Turner επάνω στον Monet, δημιουργείται για τους Ιμπρεσιονιστές η πεποίθηση πως οι «μαγικές εντυπώσεις του φωτός και του αέρα» είναι πολύ πιο σημαντικές από το θέμα ενός πίνακα. Επομένως, το ζήτημα δεν είναι η δημιουργία μίας στέρεης πλοκής πίσω από την εικόνα που βλέπουμε, αλλά η εντύπωση που προκαλεί μέσω της ατμοσφαιρικής της προοπτικής. Το στοιχείο αυτό μεταφράζεται στην λογοτεχνία του Αισθητισμού, όπως διαπιστώνει η Πιερή (2017: 110), στην ιμπρεσιονιστικών καταβολών επιβράδυνση της πλοκής με τον εξαιρετικά φορτισμένο εικονοποιητκά λόγο, ο οποίος προκαλεί μία διαδοχική αναπαράσταση εικόνων (με όρους *υποτύπωσης*) που δεν προσφέρει κάτι στην προώθηση της πλοκής.
[154] Honour-Flemming (1991) 67.
[155] Honour-Flemming (1991) 62.

θεατής που να δει τον ιμπρεσιονιστικό πίνακα από μακριά ώστε «τα αινιγματικά κομμάτια από χρώμα ν'» αποκτήσουν «ξαφνικά νόημα και να» ζωντανεύσουν «μπροστά στα μάτια του. Αυτός ήταν ο πραγματικός στόχος των Ιμπρεσιονιστών, να κατορθώσουν αυτό το θαύμα και να μεταθέσουν την εικαστική εμπειρία από τον ζωγράφο στον θεατή» (Gombrich: ό.π.). Δημιουργείται δηλαδή ένα δίπολο (καλλιτέχνης-αναγνώστης) με τον πρώτο να προσπαθεί να αναπαραστήσει με ακρίβεια τη δική του *εντύπωση – αίσθηση* θα μπορούσαμε να πούμε με όρους Αισθητισμού– επάνω στον καμβά –ή το λογοτεχνικό κείμενο– προσπαθώντας ταυτόχρονα να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις ώστε ο πίνακας να προκαλέσει μία άλλη –αλλά αντίστοιχης– τάξεως εντύπωση στον θεατή, μόλις τον δει. Μετουσιώνοντας σε εικόνα ο ιμπρεσιονιστής –και σε λέξεις ο αισθητιστής- τη δική του υποκειμενική σκοπιά στην πραγματικότητα δεν επιβάλλει την δική του εντύπωση, αλλά υποβάλλει μία διαδικασία ελεύθερης πρόσληψης, κατά την οποία ο θεατής είναι τόσο ελεύθερος,[156] όσο και ο καλλιτέχνης να επηρεαστεί υποκειμενικά από την αναπαράσταση εμπρός του, να επιλέξει μία άλλη εξίσου υποκειμενική *εντύπωση*. Έτσι, ο θεατής καταλήγει να "δουλεύει", κατά κάποιον τρόπο βλέποντας τον πίνακα, κατ' αναλογία του δημιουργού του. Η στιγμιαία (η *στιγμή*) *εντύπωση* είναι αυτή που πρέπει να συνταράξει (το *συνταρακτικό*) και τους δύο.

Το στιγμιαίο, άλλωστε, και το συνταρακτικό είναι δύο βιώματα άρρηκτα συνδεδεμένα με την *εντύπωση*, καθώς αυτά έχουν τη δύναμη να την προκαλέσουν. Ο καλλιτέχνης νιώθει την επείγουσα ανάγκη να εγκλωβίσει, δηλαδή, την εντύπωση που την στιγμή εκείνη του προκαλεί το συνταρακτικό. Η διαδοχική παράθεση συνταρακτικών στιγμών, μάλιστα, είναι αυτή που ενεργοποιεί τις αισθήσεις. Η αίσθηση και κατ' επέκταση η εντύπωση που την προκάλεσε χαρακτηρίζονται από υψηλή συναισθηματική ένταση. Το στοιχείο αυτό αποτελεί σημείο επαφής του Ιμπρεσιονισμού με τον Αισθητισμό· το αισθητιστικό λογοτεχνικό ιδίωμα άλλωστε αναλώνεται, όπως ακριβώς το ιμπρεσιονιστικό εικαστικό ιδίωμα, στην αποτύπωση τέτοιων αισθήσεων και καταστάσεων που κεντρικό τους γνώρισμα είναι η υψηλής έντασης *συνταρακτική* και *μοναδική* αίσθηση, η οποία συχνά προέρχεται από τον χώρο της έκκεντρης, παράδοξης και παράξενης –συχνά με μία διεστραμμένη χροιά– εμπειρίας, όπως θα δούμε στο επόμενο υποκεφάλαιο· το συνηθισμένο δεν μπορεί άλλωστε να διεισδύσει τόσο βαθιά ώστε να συνταράξει συθέμελα την ψυχή του

[156] Gombrich (1998) 527.

εστέτ. Φυσικά, μία συνταρακτική εμπειρία που είναι συνήθως διανοητικής υφής[157] αφορμάται από ένα ερέθισμα που θεωρείται απτά συνταρακτικό εξαιτίας του όγκου, του ύψους του ή της φρικαλεότητας του. Γι΄αυτό συχνά, τόσο στους ιμπρεσιονιστικούς πίνακες, όσο και στα αισθητιστικά κείμενα, οι μορφές λαμβάνουν τεράστιες διαστάσεις.

Η *εντύπωση*, με βάση τα παραπάνω, αποτελεί μία κοινή εννοιολογική κατηγορία και σημείο επαφής του Ιμπρεσιονισμού με τον Αισθητισμό, κάτι το οποίο γίνεται έκδηλο από την κεντρική θέση που δίνει ο ίδιος ο Walter Pater στο *στιγμιαίο* και την εντύπωση που αυτό πυροδοτεί: «[…] οἱ ἐντυπώσεις τοῦ ἀτομικοῦ νοῦ […], για καθένα ἀπὸ μας, συνιστοῦν τὴν ἐμπειρία, βρίσκονται σε συνεχῆ ῥοὴ· κάθεμια περιορίζεται ἀπὶ τὸν χρόνο, καθὼς […] εἶναι ἀπείρως διαιρετὸς, εἶναι καὶ αὐτῆ ἀπείρως διαιρετῆ· […] ὃ,τι πραγματικὸ ὑπάρχει μέσα στὴν ἐντύπωση εἶναι μία καὶ μοναδικὴ στιγμὴ που πέταξε πρτοῦ καλὰ-καλὰ τὴν ἀντιληφθοῦμε […]. Σὲ αὐτὸ τὸ τρεμάμενο κάτιτι που ἀλλάζει συνεχῶς μορφὴ καθὼς κυλᾶ στὸ ποτάμι, στὴ μὶα καὶ μοναδικὴ ζωηρῆ ἐντύπωση […] σὲ αὐτὴν τὴν φευγαλέα αἴσθηση περασμένων στιγμῶν τελικὰ συμποσοῦται ὃ,τι πραγματικὸ ὑπάρχει στὴ ζωή μας […] σὲ αὐτὸ τὸ παράξενο, ἀέναο πλέξιμο τοῦ ἑαυτοῦ μας».[158]

1.2.2. Ζωγραφικές τεχνικές

Δεδομένης της καταστατικής θέσης της *εντύπωσης* στη "φιλοσοφία" των Ιμπρεσιονιστών γίνεται κατανοητό πως η οποιαδήποτε ζωγραφική πρακτική που ακολουθείται στην πραγματικότητα τείνει προς την καλύτερη δυνατή εικαστική απόδοση της *εντύπωσης*. Πιο συγκεκριμένα, οι Ιμπρεσιονιστές προσπαθούν να αποτυπώσουν στην ζωγραφική επιφάνεια ταυτόχρονα την μεταβλητότητα, την αέναη κίνηση –μέσα από τις "εκρήξεις"[159] των χρωμάτων–, το στιγμιαίο και το τυχαίο,[160] και τελικά την απορρέουσά αυτών των ποιοτήτων εντύπωση (Πιερή, 2018: 42). Γι' αυτό ζωγραφίζουν με μεγάλη –φαινομενικά– ταχύτητα, ώστε να καταφέρουν, αφενός, να εγκλωβίσουν την παροδική στιγμή και, αφετέρου, ώστε να δημιουργήσουν ένα –πλαστό κατ' ουσίαν– ταυτόχρονο της αναπαριστώμενης αυτής στιγμής και της

[157] Η Debaisieux (1995: 19) διαπιστώνει πως σκοπός του αισθητιστή είναι να «ζωγραφίσει» την ζωή της σκέψης, ένα εσωτερικό δηλαδή σύμπαν.
[158] Pater (2011) 227.
[159] Κάτι που αντανακλά την ανάγκη για την «απόδοση της ακαριαίας παροντικής εντύπωσης που δημιουργούν τα μεγέθη μέσα στο συνειδησιακό/βιωματικό συνεχές τους με τον θεατή: σε αυτά τα συμφραζόμενα ο ρόλος του χρώματος κατέστη κυρίαρχος, σε βάρος του σχεδιαστικού περιγράμματος των μορφών και καθ' υπέρβαση της αποκλειστικής χρήσης της προοπτικοποίησης […]», όπως επισημαίνει ο Αγγελάτος (2017) 567.
[160] Βλ.: Παπαστάμος (1980)35: «[Ο ιμπρεσιονιστής ζωγράφος] υψώνει το τυχαίο σε νόμο, εξατομικεύει και υποκειμενοποιεί τον κόσμο από πεποίθηση, καθώς με τη ζωγραφική του φανερώνει παντού, αδιόρατες για εμάς, διαφορές φωτός».

ταχύτητας εικαστικής απόδοσής της (Πιερή, 2018: 43),[161] συλλαμβάνοντας έτσι την προσωπική τους πραγματικότητα. Γι' αυτόν τον λόγο, το χρώμα φαίνεται σαν να έχει «συρθεί, στρωθεί ή απότομα χτυπηθεί στον καμβά από τον καλλιτέχνη» (ό.π.).

Η επιδίωξη τους να αποδώσουν την εγγενή ρευστότητα της στιγμής, κατ' αυτό τον τρόπο, αποτυπώνεται στη ζωγραφική επιφάνεια με την αδιαφορία για τα καθαρά περιγραμμάτα και τους διακριτούς όγκους των μορφών. Έτσι, κρίνεται αναγκαία η απόδοση της κίνησης, που αντανακλά αυτήν την ρευστή ποιότητα της *στιγμής*, αλλά και της ακαριαίας διαδοχής της μίας στιγμής από την επόμενή της, στοιχεία που εικαστικά αποτυπώνονται μέσω της αναπαράστασης πτυχώσεων και κυματοειδών σε συνεχή ροή γραμμών. Έτσι, οι Ιμπρεσιονιστές «[…] αντί της ζωγραφικής των καθαρών περιγραμμάτων εφάρμοσαν στον καμβά τους το χρώμα σε μεγάλες, σπαστές πινελιές, για να δημιουργήσουν την εντύπωση της κίνησης και της μεταβολής και ν' αποδόσουν έτσι την εντυπωτική κλίμακα του τυχαίου και απρόοπτου, του για ό,τι έβλεπαν και ό,τι αισθητικά ή/και συναισθητικά βίωναν σε σχέση με αυτό» (ό.π.: 39-40).

Πιο συγκεκριμένα, η διάλυση των περιγραμμάτων των μορφών και η συνακόλουθη ρευστοποίηση του αντικειμένου (Αγγελάτος, 2017: 568) συναρτάται με τη διάχυση του φωτός που προκαλεί η φωτεινή χρωματικά παλέτα των καλλιτεχνών σε συνδυασμό με τον τρόπο τοποθέτησης των χρωμάτων στον καμβά (Πιερή, 2018: 45). Οι πίνακες των Ιμπρεσιονιστών αποτελούν, κατά γενική ομολογία, σπουδές πάνω στον τρόπο, με τον οποίο τα παιχνιδίσματα του φωτός έχουν την ικανότητα να μεταμορφώνουν ένα αντικείμενο ανάλογα με τον τρόπο που θα το φωτίσουν.[162] Η ιμπρεσιονιστική ζωγραφική, δηλαδή, δεν αφορά στην απεικόνιση λεπτομερειών των αναπαριστάμενων μορφών,[163] τη στιγμή που αυτό που ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη είναι «η αλληλεπίδραση του φωτός και της σκιάς πάνω στην ανθρώπινη μορφή και ο τρόπος

[161] Αυτή η επιδίωξη δημιουργίας της ψευδαίσθησης ότι ο χρόνος του βιώματος ταυτίζεται με τον χρόνο της λογοτεχνικής του αποτύπωσης –δηλαδή της γραφής- απηχείται και στην προτίμηση του Αισθητισμού για το ημερολογιακό είδος.

[162] Όπως αναφέρει η Πιερή (2018: 41): «[Οι Ιμπρεσιονιστές] μελετούν με ποιον τρόπο τα πράγματα, άψυχα αλλά και έμψυχα, φαίνονται σ' ένα ιδιαίτερο φως, με ποιον τρόπο οι όψεις του φωτός επηρεάζουν η μία την άλλη και τα χρώματα αλληλεπιδρούν, με ποιον τρόπο, ακόμα, οι ατμοσφαιρικές συνθήκες αλλάζουν τοπικά τα χρώματα και ο φωτισμός των γειτονικών μορφών μεταθέτει τα μεταξύ τους όρια· με ποιον τρόπο, ακόμα, λειτουργεί η σχετική διαπερατότητα ορισμένων χρωμάτων και η πιο αδιαφανής ή στιβαρή εμφάνιση άλλων».

[163] Gombrich (1998) 518-19: «Ο ζωγράφος που επιδιώκει να συλλάβει μια χαρακτηριστική στιγμή δεν έχει καιρό ν' ανακατεύει και να ταιριάζει τα χρώματα του κι ακόμα λιγότερο να τα βάζει το ένα πάνω στο άλλο σε μια καφετιά βάση όπως έκαναν οι παλαιοί ζωγράφοι. Πρέπει να τα βάλει απευθείας στον μουσαμά με γρήγορες πινελιές δίνοντας λιγότερη σημασία στη λεπτομέρεια και περισσότερη στη γενική εντύπωση του συνόλου. Αυτή η έλλειψη φνιρίσματος, η φαινομενικά απρόσεχτη προσέγγιση εξόργιζε του τεχνοκρίτες».

με τον οποίο θα μπορούσε να δώσει την αίσθηση της κίνησης ή του χώρου» (Gombrich, 2006: 527).

Είναι εμφανές, λοιπόν, πως "πρωταγωνιστές" των ιμπρεσιονιστικών συνθέσεων δεν είναι οι μορφές, αλλά το ίδιο το φως και οι κινήσεις του πάνω στον καμβά. όπως συνδυάζονται με τις εναλλαγές των αποχρώσεων (Πιερή, 2018: 44). Τα ελαφριά χρώματα και οι ανοιχτοί χρωματικοί τόνοι, μάλιστα, επενεργούν στην φωτεινότητα των πινάκων, αλλά και στην αλληλοδιείσδυση «φωτός και μορφής των όγκων».[164] Αυτό το ηθελημένο θόλωμα των ορίων μεταξύ των στοιχείων του πίνακα, μεταφράζεται με έναν αρκούντως δημιουργικό τρόπο στο λογοτεχνικό ιδίωμα του Αισθητισμού, αφού απηχεί την εφάμιλλη έφεση του τελευταίου στην υπέρβαση των ορίων των ανθρώπινων αισθήσεων, την αλληλοδιείσδυση της μίας μέσα στην άλλη, ό,τι δηλαδή αποκαλούμε *συναισθησία*, μέσω της οποίας βιώνει κανείς μία ολοκληρωμένη αισθητική εμπειρία, κατ΄ αναλογία της συνολικής εντύπωσης[165] που είναι διακύβευμα του Ιμπρεσιονισμού. Ταυτόχρονα, η σύνδεση με των δύο ρευμάτων επιτελείται και σε λεξιλογικό επίπεδο, όπως θα δούμε παρακάτω, με την επανάληψη λέξεων ή φράσεων ιμπρεσιονιστικής τάξεως, όπως τα συνεχώς επανεμφανιζόμενα «παραληρήματα χρωμάτων».[166]

Μία συναφής με τα παραπάνω τεχνική αποτελεί η επιλογή χρήσης καθαρών χρωμάτων, η αποφυγή της μεταξύ τους ανάμειξης δηλαδή, στοιχείο που συνδέει τους Ιμπρεσιονιστές με τους Προραφαηλίτες. Πιο συγκεκριμένα, οι Ιμπρεσιονιστές τοποθετούν τα χρώματα ξεχωριστά το ένα δίπλα στο άλλο,[167] ώστε οι μεταξύ τους αντιθέσεις[168] και αλληλεπιδράσεις να δημιουργούν ένα πιο έντονο οπτικό αποτέλεσμα, η ένταση του οποίου γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτή από απόσταση

[164] Χρήστου (1993) 350.
[165] Gombrich (1998) 519.
[166] Με ιδιαίτερα δραστικό τρόπο ο Wilde (2003: 159-160), θέτει την ιμπρεσιονιστική ζωγραφική στην αφετηρία του αισθητιστικού ιδιώματος και τονίζει την επίδραση της στην ανθρώπινη οπτική αντίληψη: «Από ποιους, αν όχι από τους ιμπρεσιονιστές, δανειστήκαμε αυτές τις θαυμάσιες καφετιές ομίχλες που σέρνονται στους δρόμους μας, σκιάζουν τις λάμπες του γκαζιού και μεταβάλλουν τα σπίτια μας σε τερατώδεις σκιές;[…] Σήμερα ο κόσμος βλέπει, όχι γιατί υπάρχουν ομίχλες, αλλά γιατί οι ποιητές και οι ζωγράφοι τον έχουν διδάξει για τη μυστηριώδη χάρη των εφέ τους. Μπορεί επί αιώνες να υπήρχαν ομίχλες στο Λονδίνο. Τολμώ να πω μάλιστα πως υπήρχαν. Κανείς όμως δεν τις έβλεπε κι έτσι δεν ξέρουμε τίποτα γι' αυτές. Δεν υπήρχαν ώσπου η Τέχνη τις εφηύρε».
[167] Οι Κηλιδιστές ή Νέο-Ιμπρεσιονιστές χρησιμοποιούν αυτήν την τακτική θεωρώντας ότι τα χρώματα αναμειγνύονται στο μάτι του θεατή. Βλ.: Αθανασέκου (2011) 78-79.
[168] Οι αντιθέσεις των αποχρώσεων, καθώς και το θόλωμα των περιγραμμάτων δημιουργούν σκιάσεις στους πίνακες των Ιμπρεσιονιστών, καθώς εκείνοι «[…] ανακάλυψαν πως οι σκοτεινές […] σκιές [όπως αποδίδονται από την τεχνική του sfumato] δεν υπάρχουν στον ήλιο και στο ύπαιθρο αποκλείοντας από τους πίνακες τους αυτήν την τεχνική. Επομένως, έπρεπε σκόπιμα να προχωρήσουν περισσότερο στο θόλωμα των περιγραμμάτων από τις προηγούμενες γενιές». Βλ.: Gombrich (1998) 522. Η αποφυγή των φωτοσκιάσεων είναι κοινό στοιχείο Προραφαηλιτισμού-Ιμπρεσιονισμού.

(=*ατμοσφαιρική προοπτική*). Οι αλληλεπιδράσεις, μάλιστα, των χρωματικών αποχρώσεων με τις φωτεινές αντανακλάσεις δημιουργούν ένα ατμοσφαιρικό αποτέλεσμα και «συνεπάγονται ένα νέο χαρακτήρα στο χώρο, με την κίνηση να παίρνει ένα διαφορετικό, πιο εμφανή χαρακτήρα στην ζωγραφική επιφάνεια», όπως επισημαινει ο Χρήστου (1993:351). Κατ' αυτόν τον τρόπο, αναδεκνύεται η σημασία της *ατμοσφαιρικής προοπτικής* των ιμπρεσιονιστικών πινάκων, κάτι που σημαίνει ότι τα χρώματα και οι μορφές ξεθωριάζουν[169] και γίνονται δυσδιάκριτα, καθώς ο θεατής απομακρύνεται από την ζωγραφική επιφάνεια (Πιερή, 2018: 47). Ταυτόχρονα, είναι σημαντικό ότι ο ιμπρεσιονιστής ζωγράφος φαίνεται «να υιοθετεί για την απόδοση της οπτικής εντύπωσης του ένα χαμηλό σημείο εστίασης» (ό.π., 135), το οποίο οδηγεί σε μία θέαση από κάτω προς τα πάνω, η οποία όπως θα δούμε παρακάτω παίζει σημαντικό ρόλο στα αισθητιστικά κείμενα που θα εξετάσουμε.

1.2.3: Θεματολογικές επιλογές των Ιμπρεσιονιστών

α) Η Φύση

Περνώντας στα θέματα που μεταχειρίζονται οι Ιμπρεσιονιστές στους πίνακες τους, η Φύση αποτελεί δεσπόζον φόντο, στο πλαίσιο του οποίου εκτυλίσσονται οι εικονιζόμενες σκηνές κατέχοντας περίοπτη θέση στην "φιλοσοφία" των καλλιτεχνών του κινήματος. Αυτό δεν σημαίνει, φυσικά, ότι οι Ιμπρεσιονιστές δεν ασχολούνται με τον αστικό χώρο· τουναντίον ένας μεγάλος αριθμός πινάκων τους είναι αφιερωμένος στην παρατήρηση της αστικής ζωής.[170] Φυσικά, η αστική ζωή μπορεί να γίνει αντικείμενο παρατήρησης ακόμη και όταν το φόντο της εκτυλισσόμενης σκηνής είναι ένα φυσικό τοπίο, όπως συμβαίνει με τον πίνακα του É. Manet, *Γεύμα στην Εξοχή* (1863) (εικ. 17) του, ή ακόμη και τον πίνακα του Monet, *Woman with a Parasol - Madame Monet and Her Son* (1875) (εικ. 18). Γενικά, άλλωστε, είναι γνωστή η προτίμηση των εκπροσώπων του ρεύματος για θέματα κοινά και καθημερινά, με έμφαση στον οπτικό αντίκτυπο των σκηνών αυτών,[171] αφού ζητούμενο δεν είναι η αναπαράσταση των γεγονότων καθ' αυτών, αλλά της *εντύπωσης* που αυτές

[169] Πιερή (2018) 109: «Έτσι, στα ιμπρεσιονιστικά ζωγραφικά έργα η οπτική εντύπωση επιτυγχάνεται από την χρωματική απόδοση όψεων του χώρου και του θέματος και την προσπάθεια να αποφευχθεί η επικέντρωση της προσοχής του θεατή αποκλειστικά σε ορισμένο όγκο, προσώπου ή αντικειμένου, γεωμετρικά προβεβλημένο. Χάρη ακριβώς στην ατμοσφαιρική προοπτική και τη διαμέσου αυτής τονική απόδοση του βάθους με ρευστά χρωματικά μοτίβα που βαθμιαία σβήνουν όσο απομακρύνονται από τον παρατηρητή, μορφοποιούνται χρωματικοί οπτικοί όγκοι στην ομαλή, χωρίς καθόλου σχεδόν λεπτομέρειες, μετάβασή τους από τον ένα στον άλλο, που επιτυγχάνεται μέσα από ποικίλες κλίμακες τόνων, φωτεινότητας και μεγέθους, καθώς και την αποφυγή επιτηδευμένης απόδοσης ισορροπίας στην κατανομή φωτός και σκιάς».

[170] Βλ.: Parthenis (2003).

[171] Πιερή (2018) 41.

προκαλούν. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας θα ασχοληθούμε μόνο με την θεματολογική επιλογή που αφορά στην αναπαράσταση της Φύσης, καθώς στα λογοτεχνικά κείμενα του Καζαντζάκη που εξετάζουμε, ο συγγραφέας εξοβελίζει την αναπαράσταση της αστικής ζωής –πλήν ελάχιστων αναφορών στο *Όφις και Κρίνο*–[172] επιλέγοντας μία ιμπρεσιονιστικών προδιαγραφών διαχείριση της Φύσης τονίζοντας τον εικονοπλαστικό της ρόλο, καθώς αυτή συνυφαίνεται συνήθως με την αναπαράσταση της γυναικείας μορφής και την μορφοποίηση του Έρωτα.

Στην πραγματικότητα, η φύση δεν αποτελεί απλά και μόνο έναν σκηνικό διάκοσμο των εκτυλισσόμενων σκηνών στα ιμπρεσιονιστικά έργα, αλλά αντίθετα γίνεται το βασικό στοιχείο τόσο της αναπαράστασης, όσο και της ζωγραφικής πρακτικής των Ιμπρεσιονιστών, οι οποίοι ζωγράφιζαν en plein air, στην ύπαιθρο,[173] την στιγμή που βασική πεποίθησή τους ήταν πως οι ατμοσφαιρικές συνθήκες και τα στοιχεία της φύσης (αέρας, νερό) επενεργούν στο φυσικό τοπίο, στην εντύπωση που αυτό προκαλεί και στη συνακόλουθη αναπαράσταση του.[174] Είναι χαρακτηριστική, μάλιστα, η μαρτυρία του Manet για την πρακτική του Monet να ζωγραφίζει επάνω σε μία βάρκα, ένα είδος πλωτού εργαστηρίου με σκοπό «να μελετά τις αλλαγές και τα εφέ του τοπίου δίπλα στο ποτάμι» αρνούμενος να ζωγραφίσει «ούτε μία πινελιά παρά μόνο μπροστά στο θέμα του».[175]

Παρ'όλ'αυτά, δεν είναι διακύβευμα η ακριβής –ρεαλιστική δηλαδή– αναπαράσταση της φύσης ή οποιουδήποτε αντικειμένου, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, γι' αυτό και οι Ιμπρεσιονιστές δεν μπορούν να κατηγοριοποιηθούν στους ρεαλιστές ζωγράφους, παρά την ενασχόληση τους με μία ρεαλιστική θεματογραφία, όπως επισημαίνει ο Χρήστου (1993: 350). Το κλειδί βρίσκεται στην υποκειμενική θέαση[176]

[172] Βλ.:*Όφις και Κρίνο*: 42-44.
[173] Ένας από τους λόγους εφεύρεσης της λαδομπογιάς σε σωλήνα είχε να κάνει με την ανάγκη για ευκολία στην μεταφορά της. Βλ.: Πιερή (2018) 39.
[174] Πιερή (2018) 41.
[175] Gombrich (1998) 518.
[176] Βλ.: Pater (2011)226-7: «[…] η εμπειρία φαίνεται να μας πνίγει με μια πλημμύρα εξωτερικών αντικειμένων που μας επιβάλλουν μια φορτική πραγματικότητα […]. Αλλά όταν η σκέψη αρχίσει να εστιάζεται πα΄νω τους τα πράγματα διαλύνται υπό την επιρροή της, χάνεται η συνοχή τους σαν να επέδρασε μία μαγική δύναμη· το κάθε πράγμα αναλύεται στον νου του παρατηρητή σε μία πλειάδα εντυπώσεων –χρώμα, οσμή, υφή. Και αν συνεχίσουμε να σκεφτόμαστε αυτόν τον κόσμο, όχι […] των στέρεων πραγμάτων καθώς τα ορίζει η γλώσσα , αλλά των εντυπώσεων, τω ασταθών, τρεμάμενων, ευμετάβλητων εντυπώσεων που καίγονται και σβήνουν στη συνείδηση μας, ο κόσμος αυτός συστέλλεται ακόμη περισσότερο: το όλο πεδίο παρατήρησης στενεύει και πιάνει τον χώρο του νου. Η εμπειρία, που έχει ήδη αναχθεί σε μία πλειάδα εντυπώσεων από τα χοντρά τοιχώματα της προσωπικότητας τα οποία καμιά φωνή δεν μπορεί να τα διαπεράσει […]. Η κάθε εντύπωση είναι εντύπωση ατόμου απομονωμένου· ο κάθε νους είναι κλεισμένος στη δική του φυλακή με το δικό του όνειρο του κόσμου».

και άρα "προσωπική" αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου.[177] Πρόθεση, λοιπόν, των Ιμπρεσιονιστών είναι στην ουσία: «να ερμηνεύσουν και ν' αναπαραστήσουν τον φυσικό κόσμο (το φαινόμενο) μέσω ενός συστήματος οπτικής ανάλυσης των χρωμάτων […], ώστε να επιτύχουν μέσα από το υποκειμενικό τους πρίσμα, την ιδιοσυγκρασία τους, να τροποποιήσουν την παραδεδομένη και μέχρι τότε ισχύουσα σχέση ανάμεσα στη Φύση και τον καλλιτέχνη,[178] με τον τελευταίο να συνθηκολογεί τρόπον τινά με το *τυχαίο* των εντυπώσεων που εκπορεύονται από τη Φύση» (Πιερή, 2018: 41).

Η Φύση, επομένως, κατέχει κεντρική θέση στο ιμπρεσιονιστικό έργο κυρίως για την *εντυπωτική* της δύναμη. Εκείνη τροφοδοτεί συνεχώς με *εντυπώσεις* τον καλλιτέχνη μέσα από τα φευγαλέα, στιγμιαίας διάρκειας οπτικά ερεθίσματα· ως αποτέλεσμα, όπως διαπιστώνει ο Αγγελάτος, η *εντύπωση* γίνεται αντιληπτή «σε μία κλίμακα έντασης με απώτερο σημείο αναφοράς τη διάσταση του Έρωτα και της Ηδονής- και κινητοποιεί για τον παραλήπτη μια ροή επαλλήλων αισθήσεων με εξαιρετικά δραστικό συγκινησιακό φορτίο».[179] Η αενάως κινούμενη και μεταλλασσόμενη φύση, άλλωστε, αναδεικνύει καλύτερα από οτιδήποτε άλλο την συνεχή ροή και ρευστότητα της διαδοχής των φευγαλέων, παροδικών *στιγμών*. Η Φύση κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται ένα μορφοποιητικός παράγοντας της *εντύπωσης*.

Η σύνδεση με τον νεοελληνικό Αισθητισμό γίνεται εμφανής σε ένα επιφανειακό επίπεδο, αρχικά, δεδομένης της επιμονής των λογοτεχνών να υιοθετούν την φύση συνήθως συναρτημένη με το βίωμα του Έρωτα και της Ηδονής, ως βασικό φόντο με έντονη παρουσία στα έργα τους. Με άλλα λόγια, όπως διαπιστώνει η Πιερή (2018: 48): «Ο φυσικός κόσμος παρέχει τα πλέον δραστικά ερεθίσματα και έντονα στιγμιαία βιώματα, που κινητοποιούν και ενεργοποιούν την πλημμυρίδα των κατ' αίσθηση εμπειριών, τον εντυπωτικό όγκο των οποίων αναζητούν προγραμματικά να αποδόσουν οι αισθητιστές». Κατ' αυτόν τον τρόπο η Φύση ανάγεται σε παράγοντα σχηματισμού και μορφοποίησης του έρωτα»,[180] ειδικά όταν συναρτάται με συνταρακτικές και μοναδικές στιγμές, όπως αυτή της πρώτης συνάντησης και της ερωτικής συνεύρεσης του ημερολογιογράφου του *Όφις και Κρίνο* (σσ. 12, 30-31) με την «Αγαπημένη», στιγμές που πραγματώνονται στον κήπο μέσα στα δέντρα και τα λουλούδια.

---

[177] Έχει προταθεί ο όρος «υποκειμενικός ρεαλισμός» για τους Ιμπρεσιονιστές. Βλ.: Χρήστου (1993) 350.

[178] Βλ.: Πιερή (2018) 44: «Η νέα όραση της Φύσης αναπαρίσταται έτσι μέσα από φωτεινά κράματα αποχρώσεων που αντανακλώνται από τους οπτικούς όγκους, ορίζοντας μια σχεδόν απτική διάσταση των τελευταίων, ιδιαίτερα δε στις περιπτώσεις που η οργάνωση του εξωτερικού χώρου στην ζωγραφική επιφάνεια οδηγεί το θέμα κοντά στο θεατή κατά μια οπτική γωνία από κάτω προς τα πάνω».

[179] Βλ.: Αγγελάτος (2018)2.

[180] Πιερή (2018) 49 για τον Επισκοπόπουλο.

1.3: Ο Αισθητισμός:

Ο Αισθητισμός αποτελεί ένα κίνημα με μεγάλης –χρονικής– εμβέλειας ακτινοβολία που κατ' ουσίαν θέτει τις βάσεις του Μοντερνισμού,[181] λόγω της δυναμικότητας με την οποία αμφισβήτησε τα παραδεδομένα της τέχνης και, κυρίως, τον διδακτικό και κατ' επέκταση ηθικοπλαστικό της στόχο, σε συνδυασμό με την επιδεικτική –φαινομενική–[182] αδιαφορία των εστέτ για την κοινωνική και πολιτική σφαίρα. Παρουσιάζει, όμως, ορισμένα προβλήματα που σχετίζονται τόσο με τον χρονολογικό προσδιορισμό των απαρχών του, όσο και με τη διάκριση του από άλλα συναφή –χρονολογικά και θεματολογικά– αισθητικά ρεύματα του 19ου αιώνα, όπως η Παρακμή –αν την θεωρήσουμε ξεχωριστό κίνημα– και ο Συμβολισμός.[183] Ως προς το πρώτο σκέλος, εφόσον "κέντρα" ανάπτυξής του είναι τόσο η Γαλλία, όσο και η Αγγλία, η χρονολογία έναρξης του κινήματος διαφοροποιείται ανάμεσα στις δύο χώρες, ενώ αποκτά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στην καθεμία από αυτές. Οι διαφορετικές, άλλωστε, πολιτισμικές ορίζουσες, παρότι μιλάμε για δύο ευρωπαϊκές χώρες, δεδομένου του τότε πρόσφατου παρελθόντος των κοινωνικών αναταραχών της Γαλλίας του 19ου αιώνα, αλλά και της πουριτανικής βιομηχανοποιημένης πια Αγγλίας της ίδιας εποχής δικαιολογούν εν μέρει κάποιες διαφορές που παρουσιάζουν η αγγλική και η γαλλική εκδοχή του κινήματος. Ακόμη περισσότερο, όμως, αν περιοριστούμε στο πεδίο των καλλιτεχνικών δεδομένων, ο Αισθητισμός φαίνεται να συνδέεται άρρηκτα με τον Παρνασσισμό στη Γαλλία,[184] ενώ με τον Ρομαντισμό[185] και τον Προραφαηλιτισμό στην Αγγλία.[186]

Επιπλέον, είναι ενδιαφέρον πως σε μία αντιστροφή του Προραφαηλιτισμού, του οποίου η ληξιαρχική πράξη γέννησης είναι αδιαμφισβήτητη, όπως αναφέραμε παραπάνω, ενώ το τέλος του είναι τόσο απροσδιόριστο που τοποθετείται συμβατικά στην χρονολογία θανάτου του Rossetti, οι απαρχές του Αισθητισμού δεν μπορούν να

---

[181] Faulkner (2009)18-9· Αραμπατζίδου (2012) 25.

[182] Για τις πολιτικές προεκτάσεις της στάσης και των δογμάτων του Αισθητισμού βλ.: Graff (1973) 311-343.

[183] Για τη διαφοροποίηση του Αισθητισμού από ομόλογα κινήματα του 19ου αιώνα βλ. Αραμπατζίδου (2002) 12-30· Scott (1991).

[184] Αραμπατζίδου (2002) 17-20. Για το ζήτημα του κοινού εδάφους μεταξύ Παρνασισμού και Αισθητισμού και κυρίως για το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη», ό.π.: 20: «[…] η αμφισβήτηση […] γίνεται ως επί το πλείστον προς χάριν της μορφής, χωρίς να φτάνει την αισθητιστική ανατροπή της ηθικής ως έννοιας και εφαρμογής και η «τέχνη χάριν της τέχνης» στον παρνασισμό είναι απλώς η αισθησιακή λατρεία της ομορφιάς, ενώ με τον αισθητισμό βρίσκεται στο τελικό και καταλυτικό στάδιο, στην ολοκληρωμένη έκφραση της διαστροφής».

[185] Johnson (2009) 11.

[186] Είναι ενδεικτικό ότι πολλοί Προραφαηλίτες ποιητές όπως ο Rossetti και ο Morris σχετίζονται με τον Αισθητισμό, ενώ ο Αισθητιστής Swinburne συνδέεται στενά με τον κύκλο του Rossetti.

προσδιοριστούν με ακρίβεια, καθώς έχουν υποστηριχθεί απόψεις που την ορίζουν υπερβολικά νωρίς με βάση την πρώτη εμφάνιση του δόγματος, *η τέχνη για την τέχνη*, από τον Gautier, το 1835.[187] Φυσικά, η διατύπωση του δόγματος αυτού αποτελεί ορόσημο για την γέννηση του Αισθητισμού και γι' αυτό πρέπει να λαμβάνεται υπόψη στον χρονολογικό του προσδιορισμό.

1.3.1.: «Τέχνη υπέρ της τέχνης» στη Γαλλία και την Αγγλία

Ο Αισθητισμός, όπως άλλωστε και κάθε αισθητικό ρεύμα, δεν παρουσιάζεται εν μία νυκτί στα καλλιτεχνικά δρώμενα της Ευρώπης, αντίθετα το έδαφος προετοιμάζεται πολύ νωρίτερα της πρώτης "επίσημης" εμφάνισής του στη Γαλλία από την πένα του Théophile Gautier, στην περίφημη εισαγωγή του επιστολικού μυθιστορήματός του, *Mademoiselle de Maupin*. Το κείμενο του παρότι δημοσιευμένο μόλις το 1835, θα μπορούσε να –και έχει ήδη– χρησιμεύσει ως μανιφέστο του ίδιου του *Αισθητισμού* εισάγοντας το κομβικό στο πλαίσιο του ρεύματος "δόγμα" *l' art pour l' art* (=η τέχνη για την τέχνη ή η τέχνη υπέρ της τέχνης).

Η εμβληματική αυτή φράση, παρ'όλ'αυτά, εμφανίζεται και νωρίτερα, αφού για πρώτη φορά χρησιμοποιείται το 1804 στο ημερολόγιο του B. Constant, *Journal Intime*, το οποίο όμως δημοσιεύεται μετά το 1895.[188] Το 1818, κάτι παραπλήσιο του δόγματος αυτού εμφανίζεται και στις διαλέξεις του Victor Cousin, *Du vrai, du beau, du bien*, οι οποίες δημοσιεύονται το 1836.[189] Η αυτονομία της τέχνης, άλλωστε, είναι ζήτημα που απασχολεί τους διανοούμενους ήδη από την εποχή του Kant και του Schiller.[190]

Όπως διακρίνει ο Beardsley (1989:274), το δόγμα «η τέχνη υπέρ της τέχνης», βασίζεται στην –καντιανών[191] και σιλλερικών καταβολών- παραδοχή πως «[…] τὸ αἰσθητικὸ ἀντικείμενο εἶναι κάτι τὸ ὁλότελα διαφορετικὸ ἀπ' ὅλα τὰ χρησιμοθηρικὰ ἀντικείμενα, γιατὶ ἡ σκοπιμότητα του εἶναι χωρὶς σκοπό· τὸ κίνητρο ποὺ ὁδηγεῖ στὴ δημιουργία του εἶναι ξεχωριστὸ κὶ ἀνεξάρτητο ἀπ' ὅλα τ'ἄλλα (δηλαδὴ τὸ ἐλεύθερο παιχνίδι τῆς φαντασίας κάτω ἀπὸ τὶς γενικὲς συνθῆκες νομιμότητας ποὺ θέτει ἡ διάνοια)· καὶ ἡ ἀπόλαυση τοῦ ὡραίου καὶ τοῦ ὑπέροχου προσφέρει στὸν ἄνθρωπο μιὰ ἀξία ποὺ τίποτε ἄλλο δὲν μπορεῖ νὰ τοῦ προσφέρει,[192] ἀφοῦ δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὴ γνώση ἢ μὲ τὴν ἠθική».

---

[187] Σαχίνης (1981) 11-12.
[188] Αραμπατζίδου (2002) 2.
[189] Ό.π.
[190] Βλ.: Beardsley (1989) 274.
[191] Η Prettejohn (2005: 124) συσχετίζει τον Αισθητισμό με την καντιανή φιλοσοφία.
[192] Σε αυτή την κατεύθυνση βλ.: Pater (2011) 230: «Τὰ μεγάλα πάθη μποροῦν νὰ μᾶς δώσουν αὐτὴ τὴν ἔντονη αἴσθηση τῆς ζωῆς, ἡ ἔκσταση καὶ οἱ λῦπες τοῦ ἔρωτα, οἱ ποικίλες μορφὲς ἐντατικῆς δραστηριότητας, ἀφιλοκερδοῦς ἢ μὴ, πού ἔρχονται ἀβίαστα σε πολλούς ἀπό μᾶς. Βεβαιώσου ὅμως ὅτι

Επιστρέφοντας στα χρονολογικά όρια του κινήματος, παρότι η θεωρητική του βάση συστήνεται από τον Gautier, το 1835, ο Αισθητισμός δεν έλαβε αμέσως την μορφή του ρεύματος, με βάση όσα εκφράστηκαν στην *Mademoiselle de Maupin* χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν δημιουργήθηκε συζήτηση για την αυτονομία της τέχνης από μοραλιστικούς και διδακτικούς σκοπούς. Πρώτη συνειδητοποιημένη εμφάνιση του Αισθητισμού στην Γαλλία, η οποία σημαίνει πλέον την μετέπειτα ενσυνείδητη συστηματική ενασχόληση ενός εύλογου αριθμού καλλιτεχνών με το συγκεκριμένο ρεύμα και τις αισθητικές του επιδιώξεις, αποτελεί η έκδοση του έργου, *Τα άνθη του Κακού*, το 1857 από τον Baudelaire· έργο ρηξικέλευθο, αφού ο ποιητής φτάνει στο σημείο «εξάγει την ομορφιά από το κακό»,[193] ταυτίζοντας την συχνά με την θλίψη.[194] Ο Αισθητισμός μάλιστα φαίνεται για τους εκπροσώπους του να μην είναι απλά ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, αλλά ένα τρόπος ζωής, κάτι που οδηγεί στον γνωστό τύπο του δανδή/εστέτ.[195]

Αντίθετα, στην Αγγλία η γενέθλια χρονολογία του ρεύματος φαίνεται να είναι το 1862, όταν ο Swinburne δημοσιεύει την κριτική του για τα *Άνθη του Κακού*, στο πλαίσιο της οποίας, παρότι δεν αναφέρει ρητά την φράση «η τέχνη υπέρ της τέχνης»,[196] εισάγει το θεωρητικό ζήτημα της αυτονομίας της.[197] Το 1868, εν τέλει, στη μελέτη του για τον Blake μεταφράζει το γαλλικό «l' art pour l' art» ως «art for art's sake».[198]

πρόκειται γιᾶ πάθος -ὁτι πράγματι σοῦ ἀποδίδει τους πλούσιους καρπούς μιᾶς ἐντονης, πολλαπλῆς συνειδητότητας. Τη σοφία αυτή την κατέχει το ποιητικό πάθος, ἡ ἀναζήτηση του κάλλους, ἡ ἀγάπη για την τέχνη προς χάριν τῆς τέχνης. Διότι ἡ τέχνη, όταν σε πλησιάζει, το μόνο πού σοῦ ὑπόσχεται εἶναι να δώσει ὑψηλή ποιότητα στις φευγαλέες στιγμές σου, και ἁπλῶς χάριν αὐτῶν τῶν στιγμῶν».

[193] Αραμπατζίδου (2002) 36.

[194] Ό.π.: 37. «Η ταύτιση ομορφιάς-θλίψης απαντά παλιότερα στον E. A. Poe, τον οποίο ο Baudelaire […] είχε μεταφράσει και ο Baudelaire, όμως, σχετίζει τη θλίψη της ομορφιάς με τον κορεσμό και την ανία και αργότερα θα χλευάσει τη χαρά ως κοινωνική σύμβαση».

[195] Αραμπατζίδου (2002) 3.

[196] Η Prettejohn (2007: 31) παρατηρεί πως η ηθική φιλόσοφος Frances Power Cobbe, στο άρθρο της «The Hierarchy of Art» (1865) μεταφράζει την φράση ως «art fot art's sake». Ενώ η φράση είχε χρησιμοποιηθεί και παλαιότερα σε σχέση με τις τάσεις της Γαλλικής λογοτεχνίας, η φιλόσοφος την εισαγάγει ως έναν γενικότερο όρο με εφαρμογές στις εικαστικές τέχνες. Για τις εμφανίσεις της φράσης στην Αγγλία βλ. και Findlay (1973: 246), ο οποίος ανάγει την πρώτη μετάφραση του γαλλικού «l'art pour l'art» στα αγγλικά στον Desiré Nisard το 1837.

[197] Ο Swinburne (1862: 998) επιδοκιμάζει τον Baudelaire: «για το θάρρος […] να δράσει με βάση την πεποίηθηση πως η τέχνη της ποίησης δεν σχετίζεται καθόλου με διδακτικούς σκοπούς». Η Prettejohn (2005: 125) αναφέρει πως ο Swinburne πρέπει να είχε υπόψη τόσο τα γραπτά του V. Cousin, όσο και τους προλόγους των μυθιστορημάτων του Gautier όπου εμφανίζεται το «l' art pour l' art»,

[198] Ο Swinburne (1868: 91) διακηρύττει: «Πάνω απ' όλα η τέχνη υπέρ της τέχνης [=art for art's sake] και μετά ας της προστεθούν όλα τα υπόλοιπα (κι αν όχι δεν χρειάζεται να ανησυχεί γι' αυτό), αλλά ο άνθρωπος που επιτελεί καλλιτεχνικό έργο με ηθικοπλαστικό σκοπό θα χάσει όσα έχει καταφέρει […]».

Το τέλος του Αισθητισμού, πάντως, μπορεί να τοποθετηθεί στα τέλη του 19ου αιώνα, είτε με βάση τον θάνατο του Baudelaire (1867) και του Gautier (1872),[199] είτε την έκδοση του «τελευταίου αξιόλογου μυθιστορήματος της παρακμιακής γενιάς»,[200] *Monsieur de Phocas* (1899) του Jean Lorrain, ενώ χρονολογία ορόσημο είναι και η έκδοση του *À rebours* (1884), από τον Karl-Joris Huysmans,[201] το οποίο θεωρείται ότι συμπυκνώνει όλα τα χαρακτηριστικά της *Παρακμής*.[202] Φυσικά αυτό δεν σημαίνει ότι η ενασχόληση με τα αισθητιστικά θέματα σταματά,[203] αλλά τα έργα που παράγονται είναι περισσότερο ακραία και ήσσονος σημασίας υποδηλώνοντας μία "παρακμή" της *Παρακμής*.

Ένα ακόμη ζήτημα που ανακύπτει σε κάθε πραγμάτευση περί Αισθητισμού αφορά στο αν η *Παρακμή* και ο Αισθητισμός αποτελούν δύο όψεις του ίδιου κινήματος ή αποτελούν απλά δύο συγγενή ρεύματα. Οι μελετητές που υποστηρίζουν τη διάκριση των κινημάτων μεταξύ τους, επιχειρηματολούν πως στην Αγγλία μεσουρανεί ο Αισθητισμός με βασικό άξονα το δόγμα «η τέχνη υπέρ της τέχνης», και ότι αντίθετα η *Παρακμή* αποτελεί γαλλικό κίνημα, το οποίο όπως υποδηλώνει και το όνομά του έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στην πολιτισμική –και συνακόλουθη ηθική– κατάρρευση της Γαλλίας –και του σύγχρονου κόσμου– μετά την πάροδο των προηγούμενων δεκαετιών εσωτερικής ταραχής.[204]

Η επιχειρηματολογία για το ενδεχόμενο να πρόκειται για δύο όψεις του ίδιου κινήματος δεν διαφέρει ιδιαιτέρως από την προηγούμενη, καθώς το δόγμα η «τέχνη για την τέχνη» εξακολουθεί να συνδέεται με την αγγλική εκδοχή του κινήματος, το οποίο αποκτά ως δεσπόζουσα, τη *μορφή*, σε αντίθεση με την *Παρακμή*, που περιχαρακώνεται βάσει *περιεχομένου*.[205] Η απόδοσή της δικαιολογείται κατά μία έννοια από την ίδια την –ηθελημένα– υφολογικά φορτισμένη λέξη που επιλέχθηκε

[199] Ο Σαχίνης (1981: 12-3) τοποθετεί την αρχη του Αισθητισμού στη Γαλλία στα 1835 και το τελος του στην Γαλλική Κομμούνα του 1871, ενώ στην Αγγλια την αφετηρία στα 1862 με την κριτική του Swinburne και το τελος στη δίκη του Wilde στα 1895.

[200] Αραμπατζίδου (2002) 32. Η Debaisieux (1995: 153-154) θεωρεί το μυθιστόρημα αυτό πηγή για το *Όφις και Κρίνο* του Καζαντζάκη.

[201] Η τοποθέτηση του τέλους του Αισθητισμού στα 1884 ή το 1899 ίσως να είναι πιο σωστές δεδομένου ότι εξάγονται από τα δεδομένα του λογοτεχνικού πεδίου.

[202] Ο Jackson (1966: 59) προσδιορίζει με βάση την έκδοση αυτού του μυθιστορήματος το τέλος του Αισθητισμού.

[203] Σημειωτέον πως η πιο σημαντική γυναίκα συγγραφέας της Παρακμής, η Rachilde, γράφει ένα μυθιστόρημα το 1922 (*Le Grand saigneur*) και ένα το 1932 (*Jeux d'artifice*) χωρίς να θεωρούνται αντάξια των παλαιότερων της έργων όπως το *Madame Adonis* (1887) , το *Monsieur Venus* (1889) ή το *Les Hors Nature* (1897).

[204] Αραμπατζίδου (2012) 21.

[205] Gerber (1963) iv. Το άρθρο αποτελεί απολογισμό αμερικανικού συνεδρίου για τον Αισθητισμό και την Παρακμή, από οπου εξήχθη η συγκεκριμένη άποψη.

για τον προσδιορισμό του κινήματος, *Παρακμή*, η οποία ευνοεί τέτοιου είδους κρίσεις εξαίροντας την αδιαφορία για την ηθική –και την ηθικολογία– και την αγάπη για το παρακμιακό ήτοι το διεστραμμένο και ανήθικο.[206] Τα θεματολογικά όμως αυτά στοιχεία, όπως τονίζουν και η Αραμπατζίδου (2002: 6) και η Πιερή (2018), δεν λείπουν από τον αγγλικό Αισθητισμό. Αντίστοιχα, η έμφαση στις μορφολογικές επιλογές δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο του Αισθητισμού στην Αγγλία, αλλά και της Παρακμής[207] δεδομένου άλλωστε ότι όπως διατυπώνει και ο Mallarmé: «Η ποίηση [και η λογοτεχνία γενικότερα] γράφεται με λέξεις [ήτοι μορφές] και όχι με ιδέες».[208] Πάντως, όπως αναφέραμε παραπάνω, η διατύπωση του δόγματος «l' art pour l' art», ανάγεται στους Γάλλους, και κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα διαδίδεται στις υπόλοιπες χώρες.

1.3.2: Ο Αισθητισμός στην Ελλάδα

Όσον αφορά πάντως στη μελέτη του Νεοελληνικού Αισθητισμού μικρή σημασία έχει το κατά πόσο οι δύο τάσεις αποτελούν δύο όψεις του ίδιου ρεύματος ή διαφορετικά μεταξύ τους κινήματα, καθώς στην ελληνική αισθητιστική πεζογραφία συναιρούνται τα χαρακτηριστικά τόσο της αγγλικής, όσο και της γαλλικής εκδοχής του σε ένα αξεδιάλυτο σύνολο. Το γεγονός πάντως ότι ευδοκιμήσε στην Ελλάδα έστω και τόσο βραχύβια ο Αισθητισμός (1894-1912) αποδίδεται από την Αραμπατζίδου (2012: 24) στις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής με προεξάρχοντα γεγονότα την οικονομική κρίση του 1893 και την ήττα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο το 1897, τα οποία ευνόησαν την στροφή της Τέχνης στον Αισθητισμό, κατ' αναλογία της κατάστασης στη Γαλλία, όπου η Τέχνη κλήθηκε να γεμίσει το κενό πίστης στην ζωή των Γάλλων καλλιτεχνών του 19ου αιώνα οδηγώντας στην υποκατάσταση της Ζωής από την Τέχνη· αντίστοιχα οι Έλληνες Αισθητιστές βιώνοντας και εκείνοι μία ψυχολογική και ιδεολογική παρακμή καταλήγουν να αναζητήσουν στη λογοτεχνία μία «ρυθμιστική εξουσία» που «θα μπορούσε να επενδύσει ισχύ αναγέννησης», βρίσκοντας σε αυτήν το *Ιδανικό* ως αντιστάθμισμα της απώλειας των ιδανικών στην πραγματική τους ζωή.[209]

---

[206] Κατά την Πιερή (2018: 31), η καίρια διαφορά μεταξύ Παρακμής και Αισθητισμού –είτε πρόκειται για δύο διαφορετικά ή δύο όψεις του ίδιου κινήματος- «αφορά κατά μείζονα λόγο στα αισθητικά και καλλιτεχνικά προτάγματά τους, με την *Παρακμή* να δίνει έμφαση στη διάβρωση του πολιτισμού και τον Αισθητισμό να δίδει έμφαση στο αξίωμα "η τέχνη για την τέχνη"».
[207] Αραμπατζίδου (2002) 6.
[208] Το διασώζει ο Valery (1999).
[209] Αραμπατζίδου (2012) 36.

Οι λόγοι της εμφάνισης του Αισθητισμού φυσικά δεν ανάγονται μόνο στο εξωτερικό περιβάλλον, αλλά και στο εσωτερικό του λογοτεχνικού πεδίου της εποχής με την επικράτηση της ηθογραφίας από το 1880 κ.ε. Μέσα από αυτό το πρίσμα, ο Αισθητισμός συνιστά μία αντίδραση στο κατεστημένο είδος λογοτεχνίας που γράφεται την περίοδο εκείνη[210] θέτοντας στο προσκήνιο και την συγκρουσιακή δυναμική του Ρεαλισμού –και συνακόλουθα του Νατουραλισμού–[211] με τον Συμβολισμό ή τις νεοσυμβολιστικές τάσεις, όπως τις ονομάζει ο Ματθιόπουλος (2005) –και συνακόλουθα με τον Αισθητισμό.[212]

Έτσι, η ξεχωριστή φυσιογνωμία του νεοελληνικού Αισθητισμού ανάγεται στις ιδιαίτερες συνθήκες που προκαλούν την εμφάνισή του, αλλά και στην πληθώρα επιδράσεων που δέχονται οι Έλληνες Αισθητιστές πέρα από τον ευρωπαϊκό Αισθητισμό,[213] όπως αυτή του φιλοσοφικού στοχασμού του Nietzsche,[214] όπως αποκρυσταλλώνεται στα κείμενα μέσω του τύπου του *υπεράνθρώπου*. Όπως διαπιστώνει άλλωστε η Καστρινάκη: «μετά την ήττα του 1897 οι νεαροί διανοούμενοι ασπάζονται τον νιτσεϊσμό και τον Αισθητισμό ως αντίδραση στην αποστροφή που τους προξενούν τα κοινά και οποιοδήποτε πνεύμα συλλογικότητας»,[215] στοιχείο που προσδίδει διαφορετικό βάθος στο μοτίβο της απομόνωσης του καλλιτέχνη από το πλήθος στο πλαίσιο του ελληνικού Αισθητισμού, ο οποίος ξεφεύγει από την στείρα μίμηση των ευρωπαϊκών προτύπων και την πόζα του Άγγλου δανδή. Εξίσου σημαντική επίδραση άσκησε στους Έλληνες Αισθητιστές και το όραμα ενιαίας τέχνης του Wagner[216] –το οποίο αποτυπώνεται κειμενικά μέσω της τεχνικής της συναισθησίας.[217] Από τους

[210] Ξεφλούδας (επιμ.) (1957) 8.
[211] Ματθιόπουλος (2005) 387: «Η […] αλλαγή από την νατουραλιστική περιγραφή στην αισθητιστική […] έγινε όταν ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη παρεμβλήθηκε ο ζωγράφος».
[212] Δάλλας (1997) 13.
[213] Είναι ενδιαφέρον, όπως επισημαίνει ο Μπασκόζος (1995: 100) πως οι Έλληνες αισθητιστές δεν στράφηκαν καθόλου στον πιο βασικό θεωρητικό αισθητισμού στην Αγγλία, τον Walter Pater.
[214] Ο οποίος κατά την Αραμπατζίδου (2012: 44) διαμεσολαβείται από τον «αισθησιακό νιτσεϊσμό» του d' Annunzio. Για τη σχέση του Καζαντζακη με τον φιλοσοφο βλ. επίσης: Σαχίνης (1981) 330-335.
[215]Καστρινάκη (1998) 259.
[216] Όπως αναφέρει η Κατσιγιάννη (2010: 140): «Στη γενιά του Καζαντζάκη, ο Βάγκνερ δεν προσλαμβάνεται μόνον ως ο δημιουργός ενός καινοτόμου μουσικού συστήματος· αποτελεί σύμβολο στοχαστή και φιλοσόφου, και, κατά συνέπεια, θα λέγαμε ότι η έννοια του βαγκνερισμού στα ευρωπαϊκά γράμματα συνιστά ζήτημα περισσότερο φιλολογικό ή λογοτεχνικό και λιγότερο μουσικό». Φυσικά, και ο Baudelaire επαινεί το όραμα του Wagner, όπως αναφέρει η Αρμπατζίδου (2012: 52). Ο Καζαντζάκης αναφέρεται πρώτη φορά ρητά στον Wagner στο λυρικό δοκίμιο «Χριστουγεννιάτικο», όπως πληροφορεί η Κατσιγιάννη (2010: 140).
[217] Η συναισθησία στον ελληνικό –και όχι μόνο– Αισθητισμό έχει ως επιδίωξη την υπέρβαση των ορίων των τεχνών, η οποία γίνεται και με βαγκνερικούς όρους, δηλαδή με βάση το ενιαίο όραμα της τέχνης του Wagner. Ειδικότερα, δεν στοιχειοθετείται μόνο ένας διάλογο μεταξύ της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής, αλλά και με τη μουσική –κυρίως σε έργα του Επισκοπόλου, όπως το *Ut diese mineur* (1893). Και ο Καζαντζάκης, όμως, είναι ανοιχτός σε τέτοιου είδους συνδέσεις κυρίως με τον τριμερή χωρισμό των *Σπασμένων Ψυχών* (1909) με βάση τη δομή όπερας, αλλά και σε μικρότερο βαθμό μέσα

συνομιλητές φυσικά των Ελλήνων Αισθητιστών δεν γίνεται να λείπει ο d' Annunzio.[218] Οι παραπάνω συνδέσεις, όπως αναφέρει και η Αραμπατζίδου (2012: 43), ως παράγοντες των πρωταρχικών εκλεκτικών συγγενειών της ελληνικής εκδοχής του ρεύματος αποτελούν και μία βασική πρωτοτυπία του.

1.3.3. Θεματολογία του ελληνικού Αισθητσμού:

α) Λατρεία του Ωραίου και επιδίωξη της αίσθησης

Όπως έγινε σαφές μέσα από τη συζήτηση περί της απόλυτης αυτονομίας της τέχνης από οποιαδήποτε άλλη επιδίωξη, διδακτική ή ηθικοπλαστική, οι «εστέτ» αδιαφορούν για τις ηθικές συμβάσεις και προτιμούν να επιδοθούν στην αναζήτηση της Ομορφιάς που γίνεται το «απόλυτο και μοναδικό ιδεώδες βίου [τους] […]»[219] και εντοπίζεται στις ηδονές του έρωτα,[220] αλλά και σε οτιδήποτε άνομο και διεστραμμένο, το οποίο μεταγγίζουν στην τέχνη τους, διανύοντας το «ταξίδι» της ζωής τους, όπως απεικονίζεται στα έργα τους: «χωρίς χρηστικό σκοπό, με μόνη επιδίωξη την εξερεύνηση της αίσθησης» (Αραμπατίδου 2002: 4), την οποία προσφέρει καθένα από τα πέντε αισθητηριακά όργανα του ανθρώπου ξεχωριστά, αλλά συνδυατικά με τα υπόλοιπα (*συναισθησία*).

Πιο συγκεκριμένα, η αίσθηση λογίζεται, αρχικά, στη βιολογική της διάσταση με βάση την αντίδραση των αισθητηριακών οργάνων απέναντι στα εξωτερικά ερεθίσματα, όπως αυτά δυιλίζονται από το υποκείμενο με απώτερο όριο τον αισθησιασμό «στο πεδίο της σάρκας», όπου η αίσθηση, «συγκεκριμενοποιείται σε ηδονή».[221] Φυσικά, η οξυμμένη ευαισθησία απέναντι στα ερεθίσματα του περιβάλλοντος γίνεται η βάση πάνω στην οποία ο εστέτ χτίζει το προφίλ του καλλιτέχνη, του «εκλεκτού», ο οποίος εξοπλισμένος με την μοναδική αντίληψή του απέναντι σε κάθε εμπερία προερχόμενη από το εξωτερικό περιβάλλον διαχωρίζεται από το πλήθος· εξ ου η απομόνωση του.

Η κάθε αίσθηση που προκύπτει νοείται ως κάτι το στιγμιαίο και ταυτόχρονα μοναδικό, αφού δεν μοιάζει με καμία άλλη παρά μόνο στα μάτια του αμύητου –για να

στο πλαίσιο του *Όφις και Κρίνο* (1909). Φυσικά, στο πρωτόλειο του έργο το βασικό διακείμενο αποτελεί το εικαστικό ιδίωμα, το οποίο οικειοποιείται ο ζωγράφος αφηγητής ενοφθαλμίζοντας εικόνες στον λόγο του και το αντίστροφο χρησιμοποιώντας τον λόγο ως υπόμνημα της εικόνας.

[218] Για τη σχέση του Καζαντζάκη με το έργο του Ιταλού συγγραφέα βλ.: Σαχίνης (1981) 326-327· Αραμπατίζου (2012) 43-53.

[219] Σαχίνης (1981) 9.

[220] Παρά την όποια διαστροφή, βασική θεματική του Αισθητισμού –που επιτονίζεται στο πλαίσιο της Παρακμής- επιδίωξη όσον αφορά στον έρωτα στην νεοελληνική εκδοχή του κινήματος είναι η τελειότητα και το ιδεατό. Βλ: Πιερή (2018) 52.

[221] Βλ.: Αραμπατίδου (2012) 20.

παραφράσουμε τα λόγια του W. Pater.[222] Η συνεχώς διαφεύγουσα, μοναδική στιγμή που μπορεί να προκαλέσει την πιο έντονη αίσθηση[223] είναι αυτή που προσπαθεί να αιχμαλωτίσει ο αισθητιστής λογοτέχνης,[224] κατ' αναλογία του Ιμπρεσιονιστή ζωγράφου. Υπ' αυτήν την έννοια, «[ο αισθητιστής] ζει σ' ένα είδος ηρακλείτειας ροής, σ' έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από διαρκή εξέλιξη, γρήγορη διαδοχή φαινομένων [και αισθήσεων]. Για τον αισθητή ο κόσμος αποτελείται από φευγαλέα συναισθήματα και σκέψεις. Η ζωή είναι χιλιάδες συσσωρευμένες και δυσπροσδιόριστες *εντυπώσεις*, μια κινούμενη μάζα εμπειριών και κατακερματισμένων εικόνων. Ο άνθρωπος κατακλύζεται από την ροή αυτού του φθαρτού πράγματος που ονομάζεται ζωή, ενώ ο ίδιος είναι θύμα του χρόνου, ο οποίος τον διαπερνά και τον εκμηδενίζει».[225] Η σύγκλιση των παραπάνω με την θεωρία του Ιμπρεσιονισμού γίνεται έκδηλη με βάση την κοινή στα δύο ρεύματα εννοιολογική κατηγορία της εντύπωσης, η οποία, τόσο σε εικαστικό, όσο και σε λογοτεχνικό επίπεδο, ζητά να μορφοποιηθεί.

β) Η αντιπαράθεση Φύσης-Τέχνης και η νοσηρότητα

Σε αυτό το πλαίσιο γίνεται κατανοητό το κυνήγι των προκλητικών και μοναδικών εμπειριών, των μεγάλων και διεστραμμένων παθών, των *στιγμών* δηλαδή με την μεγαλύτερη εντυπωτική δύναμη που μπορούν να προξενήσουν στον αισθητιστή το βίωμα του *συνταρακτικού*. Η αναζήτηση του σπάνιου και του εκλεκτού όμως –σε αντίθεση με τον Ιμπρεσιονιστή ζωγράφο– απομακρύνει τους αισθητιστές από την Φύση, αφού εκείνη, τετριμμένη πια, δεν μπορεί να αποτελέσει πηγή μοναδικών αισθήσεων·[226] ο αισθητιστής διακηρύττει, έτσι, την υπεροχή της Τέχνης[227] και κατ' επέκταση κάθε τεχνητού πράγματος –που μόνο την ομορφιά μπορεί να

[222] Pater (2011) 228: «Κατά μία ἐννοια θα μπορούσαμε να ποῦμε ὁτι ἡ ἀποτυχία μας εἶναι ἡ ἀπόκτηση συνηθειῶν· διότι τελικὰ οἱ ἕξεις εἶναι συναφεῖς σ'ἕναν στερεότυπο κόσμο και ἡ τραχύτητα τοῦ ματιοῦ εἶναι αὐτό που κάνει να μοιάζουν δύο πρόσωπα, δύο πράγματα, δύο καταστάσεις».

[223] Πιερή (2018)25: «[…]αφού η εμπειρία μιας στιγμής δεν ενσωματώνει κάποια ιδιαίτερη παραδεδομένη αντίληψη ή πίστη, το νοημά της μπορεί να προκύψει μόνον από την επίδραση που η ίδια προκαλεί στο άτομο που τη βιώνει, και άρα η σημασία της ταυτίζεται με την έντασή της. Αλλά, αν το νόημα μιας εμπειρίας έγκειται στην έντασή της, μια εντύπωση μπορεί να έχει νόημα, στην καλύτερη περίπτωση, μόνο ως μια παροδική αίσθηση. Ως εκ τούτου, προκύπτει και η αναγκαιότητα για τους αισθητιστές της αδιάκοπης αναζήτησης νέων αισθήσεων […]»

[224]Pater (2011)228: «[…] κάποια διανοητική έξαψη είναι για μας πραγματική, ακαταμάχητα ελκυστική-μόνο για την στιγμή εκείνη. Στόχος είναι όχι ο καρπός της εμπειρίας, αλλά η εμπειρία καθεαυτή».

[225] Καλογήρου (1995) 96.

[226] Χαρακτηριστική είναι η έκφραση του Oscar Wilde (1984: 121): «Οτιδήποτε συμβαίνει στην πραγματικότητα είναι άχρηστο για την τέχνη. Όλη η κακή ποίηση πηγάζει από το γνήσιο συναίσθημα. Το να είναι κανείς φυσικός σημαίνει πως είναι αυτονόητος και το αυτονόητο είναι αντικαλλιτεχνικό».

[227] Όπως αναφέρει ο Wilde: «Η τέχνη βρίσκει την τελείωση της μέσα της κι όχι έξω της. Δεν πρέπει να κρίνεται με κανένα εξωτερικό μέσο ομοιότητας. Εϊναι μάλλον πέπλο παρά καθρέφτης. Έχει λουλούδια άγνωστα στα δάση της και πουλιά που δεν φιλοξενεί κανένα άλσος. Φτιάχνει και καταστρέφει λέξεις και μπορεί να κατεβάσει τη Σελήνη από τον ουρανό με μια πορφυρή κλωστή». Βλ.: Καλογήρου (1995: 96).

υπηρετήσει, σύμφωνα με τον Baudelaire–[228] έναντι της Φύσης και του φυσικού. Όπως διαπιστώνει ο Κ. Στεργιόπουλος: «Ο εστέτ τα βρίσκει όλα ανούσια στη φυσική τους κατάσταση, όταν δεν περιβάλλονται από την αίγλη της ομορφιάς. Δεν βλέπει κανένα άλλο νόημα, κανένα σκοπό σε όλο αυτό που λέγεται ζωή.»[229] Συνέπεια αυτής της θέασης του κόσμου αποτελεί και η έμπρακτη απομάκρυνση από την φύση με την υιοθέτηση έκλυτων, διεστραμμένων συμπεριφορών –όπως παρουσιάζονται στα κείμενα– κυρίως στο πεδίο του ερωτισμού.[230]

Η στροφή, πάντως, προς το τεχνητό, όπως επισημαίνει και η Αραμπατζίδου (2002:9), προάγει την ανωτερότητα του ανθρώπινου δημιουργήματος, και δη του καλλιτεχνικού έργου, γι' αυτό είναι συνηθισμένες οι αναπαραστάσεις του καλλιτέχνη την ώρα της δημιουργίας στον ευρωπαϊκό Αισθητισμό· στην Ελλάδα, αν και ελαχιστοι αριθμητικά,[231] οι χαρακτήρες λογοτεχνικών έργων που να είναι καλλιτεχνές –όπως ο πρωταγωνιστής του *Όφις και Κρίνο*– είναι σημαντικές. Ακρότατη, φυσικά, έκφανση της πεποίθησης περί υπεροχής του τεχνητού αποτελεί η εξίσωση Τέχνης και Ζωής ή ακόμη και η "νίκη" της Τέχνης έναντι της Ζωής με την πλήρη υποκατάσταση της δεύτερης από την πρώτη.[232]

1.3.4. Λογοτεχνικός και δοκιμιακός λόγος του Ν. Καζαντζάκη: αισθητιστικές ιδέες και ιμπρεσιονιστική γραφή

Το πρωτόλειο έργο του Ν. Καζαντζάκη, *Όφις και Κρίνο* δημοσιεύτηκε στις αρχές του 1906 και μαρκάρει την αρχή της θητείας του συγγραφέα στον Αισθητισμό, τόσο σε επίπεδο περιεχομένου, όσο και μορφής.[233] Είναι, άλλωστε, γνωστό πως το ημερολογιακό είδος προκρίνεται ως κατεξοχήν ειδολογική επιλογή των αισθητιστών, ιδιαίτερα στην Ελλάδα. Φυσικά, λόγω της έκτασης και των κορυφώσεων της υπόθεσης δεν μπορεί να θεωρηθεί ούτε διήγημα –το έργο είναι υπερβολικά μεγάλο και παρουσιάζει γεγονότα σε βάθος χρόνου χωρίς να εστιάζεται στην κορυφαία στιγμή που είναι το τέλος του–, ούτε μυθιστόρημα –είναι υπερβολικά μικρό. Κινείται

[228] Baudelaire (1965) 34.
[229] Στεργιόπουλος (1982) 132.
[230] Βλ.: Αραμπατζίδου (2002) 8-9.
[231] Όπως επισημαίνει η Αγγέλα Καστρινάκη (1998: 253-263), τα νεοελληνικά έργα της πεζογραφίας που έχουν ως πρωταγωνιστή κάποιον καλλιτέχνη (ζωγράφο, γλύπτη ή λογοτέχνη) σπανίζουν σε αντίθεση με τα ευρωπαϊκά ανάλογα του μοτίβου. Στη μελέτη της εξετάζοντας τις περιπτώσεις του *Φλογισμένου Ράσου* του Πλ. Ροδοκανάκη, αλλά και του *Λεωνή* του Γ. Θεατοκά, συνδέει τις εμφανίσεις του μοτίβου με το είδος του μυθιστορήματος διαμόρφωσης (Bildungsroman).
[232] Βλ.: Καλογήρου (1995) 96: «Η ζωή είναι κατώτερη από την τέχνη. Ο Wilde οδηγεί αυτήν την άποψη στα ακρότατα όρια της με την ριζοσπαστική διατύπωση ότι η ζωή μιμείται την τέχνη πολύ περισσότερο απ' ότι η τέχνη την ζωή».
[233] Βλ.: Σαχίνης (1981) 321. Για την αντιμετώπιση του έργου από την κριτική βλ. και: 321-325, 328, 330.

στο ενδιάμεσο πλαίσιο, δηλαδή αυτό της νουβέλας σε ημερολογιακή μορφή,[234] υιοθετώντας ένα έντονα λυρικό ιδίωμα, όπως συνηθίζεται στον νεοελληνικό αισθητισμό, στον οποίο προκρίνονται τα υβριδικά είδη[235] με τη μείξη πρόζας και ποίησης, αφού προτιμώνται τα πεζά ποιήματα και η «ποιητική πρόζα».[236] Η ημερολογιακή-προσωπική γραφή[237] αποτελεί προνομιακό είδος του Αισθητισμού, επειδή δίνει τη δυνατότητα για την παρουσίαση της υποκειμενικής σκοπιάς του χαρακτήρα που αφηγείται, όχι τα τεκταινόμενα της εξωτερικής πραγματικότητας ή κάποιο είδος πραγματικής δράσης, αλλά τις αισθήσεις που βιώνει και την *εντύπωση* που αυτές του προκαλούν σε επίπεδο διανοητικής "δράσης". Υπ' αυτήν την έννοια, η ημερολογιακή φόρμα χάρη στον υποκειμενισμό –ως άξονα σύνδεσης Ιμπρεσιονισμού και Αισθητισμού– που εισάγει στην αφήγηση ευνοεί την ιμπρεσιονιστική γραφή, η οποία θα "μεταδόσει" την εξίσου υποκειμενική *εντύπωση*, όπως βιώνεται από την ατομική συνείδηση. Στο ίδιο πλαίσιο λειτουργεί και το πεζό ποίημα, στο οποίο έχει επίσης θητεύσει στι πρώιμο έργο του ο Ν. Καζαντζάκης.

Πριν περάσουμε στην ανάλυση των πρώιμων λογοτεχνικών κειμένων του Νίκου Καζαντζάκη υπό το πρίσμα των αισθητιστικών, ιμπρεσιονιστικών και προραφαηλιτικών καταβολών τους, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούμε στο δοκιμιακό έργο του συγγραφέα, αφενός λόγω των θέσεων που εκφράζει για την *Παρακμή*,

[234] Η Αραμπατζίδου (2012: 40) στο βιβλίο της για τον Νεοελληνικό Αισθητισμό, απορρίπτει τον ειδολογικό προσδιορισμό του έργου ως νουβέλα, γιατί «τα επιμέρους τμήματα είναι αυτούσια πεζά ποιήματα». Αφενός, μάλλον η κρίση αυτή δεν ευσταθεί καθώς τα επιμέρους κομμάτια του έργου, οι ημερολογιακές καταγραφές δηλαδή ενίοτε είναι εξαιρετικά εκτενείς για να αποτελέσουν πεζά ποιήματα (πχ. 2-4 σελίδες), αφετέρου όσο κι αν μπορούν να διαβαστούν αυτούσια διέπονται από μία πεζογραφική λογική ενότητας την στιγμή που η κάθε καταγραφή συνειδητά συντείνει στην κορύφωση του τέλους της νουβέλας, με την καθεμιά να συνομιλεί με την προηγούμενη και την επόμενη της καταγραφή. Πιο συγκεκριμένα για την ποιητική πρόζα και τη διαφορά της από το πεζό ποίημα βλ.: Κατσιγιάννη (2001) 93-94: «[Η ποιητική πρόζα] εκτενής- ορίζεται ως «υλικό», ως «τύπος γραφής» που μπορεί να στεγάσει διάφορα είδη και να καλύψει ένα ευρύ φάσμα πεζού λόγου με ποιητικά στοιχεία ή με ποιητικό προσωπείο (π. χ. λυρική αφήγηση, νουβέλα, επιστολή, μυθιστορία, δοκίμιο, διαλογισμός -méditation-, ονειροπόληση -rêverie-, κ.ο.κ.)' ενσωματώνει ενίοτε και μετρικούς θύλακες (ή ολόκληρους έμμετρους στίχους), τονικά και τυπογραφικά-γραφηματικά στοιχεία της ποίησης (κενά διαστήματα, στίξη), καθώς και την ποιητική εικονοποιΐα και ρητορική, χωρίς όμως ν' αποτελεί αύταρκες ή αυτόνομο είδος».

[235] Βλ.: Μαυρέλος (2016) 306. Ο μελετητής διατυπώνει την κρίση αυτή για τον Ν. Επισκοπόπουλο.

[236] Κατσιγιάννη (2001) 93-94: «Το "πεζό ποίημα" -κατά κανόνα σύντομο- οικειώνεται τα εικονοποιητικά, ρητορικά σχήματα, τα ρυθμολογικά στοιχεία και τους τρόπους της ποίησης (π. χ. αντίθεση, αποστροφή, επιφώνηση, παραλληλισμός, επανάληψη, μεταφορά, κατάχρηση, μετωνυμία· στροφικές αναλογίες, επωδός -η διάταξη σε παραγράφους συχνά υποκαθιστά τη διάταξη σε στίχους ή σε στροφές και ενότητες της έμμετρης ποίησης-, παρήχηση, εσωτερική ρίμα, στίξη, κ.ο.κ.). Η ποιητικότητα του στηρίζεται στη ρυθμική ενορχήστρωση όλων των παραπάνω στοιχείων, ενώ από την πρόζα δανείζεται μόνο το εξωτερικό - τυπομορφικό περίβλημα, αλλά αποποιείται την τρέχουσα αισθητική του πεζού λόγου, παρόλο που είναι προφανής, συχνά, η αναπαραστατική ή αφηγηματική του διάσταση. Αυτή η αντινομική συνύπαρξη ποίησης και πρόζας δίνει ειδολογική υπόσταση στο "πεζό ποίημα"».

[237] Για το ημερολόγιο ως παρέμβλητο είδος βλ.: Αγάθος (2010).

αφετέρου λόγω των εικαστικών καταβολών του δοκιμιακού του ιδιώματος –ανάλογου με το λογοτεχνικό. Πιο συγκεκριμένα, ο Καζαντζάκης δημοσίευσε σε συνέχειες, λίγους μήνες μετά το *Όφις και Κρίνο* (από τον Μάρτιο εώς τον Μάιο) στο μηνιαίο περιοδικό *Πινακοθήκη*, με τίτλο «Ἡ ἀρρώστεια τοῦ αἰῶνος» χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Κάρμα Νιρβαμή (1906).

Στην ουσία ο Καζαντζάκης με το δοκίμιο αυτό γράφει μία λογοτεχνίζουσα ιστορία της ανθρωπότητας από την αρχαιότητα, στην οποία μεσουρανούσε ο Απόλλωνας[238] –και οι υπόλοιποι θεοί–, το αισιόδοξο απολλώνειο πνεύμα με την εξαίσια ισορροπία ανάμεσα στις απενοχοποιημένες φυσικες απολαύσεις του σώματος και στο πνεύμα, ένα είδος εποχής ευτυχίας της ανθρωπότητας. Ένας ενδιάμεσος σταθμός εγκαινιάζεται σημαίνοντας την κατάλυση αυτού του κόσμου με την έλευση του Χριστιανισμού και την ενοχοποίηση της απόλαυσης και του σώματος, κάτι που ορίζει μία εποχή μελαγχολίας της ανθρωπότητας με κορύφωση τον Μεσαίωνα, όπου κατά τον Καζαντζάκη δημιουργείται η έννοια του έρωτα, όπως την γνωρίζουμε ως σήμερα. Ακολουθεί η σύγχρονη εποχή, κατά την οποία έχει επιτελεστεί ο θάνατος πάσης φύσεως θεοτήτων εξαιτίας της γενικευμένης γνώσης που εξαλείφει την αθωότητα και την παρθενία των εμπειριών του ανθρώπου· πρόκειται για μία περίοδο ανίας, που αισθάνονται οι ιδιαίτερα ευαίσθητοι διανοούμενοι της Παρακμής στην Ευρώπη· το γνωστό «mal-de-siècle».

Πραγματική πηγή του κακού/πηγή δυστυχίας του σύγχρονου ανθρώπου για τον συγγραφέα αποτελεί η γνώση:[239] «Ὅλα τὰ ξέρει ὁ σημερινὸς ἄνθρωπος. Τίποτε δὲν ἀφῆκαν παρθένο στὴν ψυχὴ μας. […] Κάτι ἄλλο ζητοῦμε. «Πέραν τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, κάποιο μυστήριο μᾶς σέρνει. Κὶ εἶνε ἀνήσυχες οἱ μεγάλες ψυχὲς τῶν νεώτερων χρόνων. Κὶ εἶνε ἐκφυλες καὶ διεφθερμένες. Ρίχνονται στο μεθῦσι οἱ Edgar Allan Poe καὶ οἱ Μυσσέ. Κὶ ἀκολασταῖνουν οἱ Oscar Wilde καὶ παραφέρονται καὶ ὀργιάζουν οἱ Baudelaire καὶ οἱ Huysmans […]. Στὴ διεφθερμένη ἀπὸ τὴν γνώσιν ψυχὴ τοῦ νεώτερου ἀνθρώπου οὔτε ἠρεμία οὔτε εὐτυχία θὰ χαμογελάσουν πλαιὰ ποτέ.» (Κάρμα Νιρβαμή, 1906: 46).

Αυτή η έλλειψη του μυστηρίου και της παρθενίας που κάποτε κυριαρχούσε στην ζωή του ανθρώπου τον οδηγεί πια σε έκφυλα, εκκεντρικά μονοπάτια ώστε να βρει επιτέλους μία καινούρια αίσθηση.[240] Έτσι: «Διεστρεβλώθησαν ὅλα τὰ αἰσθήματα, συνεδυάσθησαν μὲ τὸ αἷμα, μὲ τὴ διαφθορὰ, μὲ τὴν παραφροσύνη, γιὰ νὰ ἀποτελέσουν κάτι

[238] Το απολλώνειο πνεύμα συχνά αντιπαρατίθεται με το διονυσιακό στα μεταγενέστερα έργα του Καζαντζάκη. Βλ.: Bien (2001).
[239] Αραμπατζίδου (2002) 437.
[240] Δεν πρόκειται για μία ρομαντική παραφορά που εξαίρει το συναίσθημα, αντιθέτως η αίσθηση στοχεύει να διεγείρει την διανόηση.

τὶ καινούργιο, κάποια ἀγνωστην ἡδονὴν, γιὰ νὰ χορτάσουν τὴν πεῖνα τῆς νεωτέρας ψυχής. […] Εἶνε ἡ ἀρρώστεια ἡ μεγάλη τῶν νεώτερων χρόνων, εἶνε τὸ mal du siècle, ἡ μεγάλη ἐπιδημία στὶς λεπτές καὶ κουρασμένες καὶ ἀριστοκρατικὲς ψυχές.» (ό.π., 1906: 47). Τα παραπάνω δεν αποτελούν τίποτε παραπάνω και τίποτα λιγότερο από έναν ορισμό του κινήματος της παρακμής, αλλά και των εκπροσώπων του. Είναι έκδηλη η "μαθητεία" του Καζαντζάκη στα κείμενα των Γάλλων παρακμιακών,[241] και κυρίως του Baudelaire. Δεν είναι παράδοξη επομένως η τήρηση των παραπάνω αρχών στο αισθητιστικό έργο του Έλληνα συγγραφέα, η οποία όπως φαίνεται από το δοκίμιο του, πλαισιώνεται σε μεγάλο βαθμό από ένα μυστηριακό/μυστικιστικό πλαίσιο έκδηλο σε ολόκληρο το *Οφις και Κρίνο,* στοιχεία που θα μπορούσαν να συνδέουν την εν λόγω νουβέλα με τον προραφαηλιτισμό, κυρίως του Rossetti και του Burne-Jones.

Ο δοκιμιακός λόγος του Καζαντζακη όμως "αποκαλύπτει" ακόμη περισσότερο τις αδιαμφισβήτητα ιμπρεσιονιστικές καταβολές του ζωγραφικού του ιδιώματος, το οποίο, όπως φαίνεται διατηρείται απαράλλαχτο τόσο στα λογοτεχνικά, όσο και στα εξωλογοτεχνικά είδη που θεραπεύει ο συγγραφέας στις αρχές της καλλιτεχνικής του πορείας. Έτσι, ο δοκιμιακός του λόγος μπορεί –όπως και τα κριτικά κείμενα άλλων Αισθητιστών πχ. του Επισκοπόπουλου–[242] να προσεγγιστεί υπό το πρίσμα της διακαλλιτεχνικότητας· εν προκειμένω ως ένδειξη της σχέσης του Καζαντζάκη με τον Ιμπρεσιονισμό.[243] Έτσι, ο συγγραφέας καταφεύγει από τις πρώτες γραμμές του κειμένου σε έναν εικαστικών προδιαγραφών λόγο, ώστε να αποδώσει την αισιοδοξία και την αφέλεια των αρχαίων συσχετίζοντας την αμέσως –ιμπρεσιονιστικώ τω τρόπω– με την φύση:

«Οἱ πρῶτοι ἄνθρωποι ἦσαν ἀφελεῖς, ἡ καρδιὰ των ἦταν ἁπλῆ καὶ **ἤρεμες, μεγάλες γραμμὲς ζωγράφιζαν** τὴν ψυχὴ των. Ἡ **φῦσις ξεσκεπαζεται σὰν θαῦμα** καὶ **σὰν χαμόγελο** μπροστὰ των».(1906: 8).

Οι «ήρεμες» και «μεγάλες γράμμες» που "εικονογραφούν" την απλή, αυθεντική ψυχή του αρχαίου ανθρώπου σε αντίθεση με την παρακμιακή, διεφθαρμένη ψυχή του μοντέρνου ανθρώπου αποτελούν το "περίγραμμα" μίας ιμπρεσιονιστικού τύπου αθωότητας, η οποία συνδέεται με μία φρέσκια θέαση, ένα

[241] Σαχίνης (1981) 319.
[242] Η Αραμπατζίδου (2015:153) βλέπει ορισμένα κριτικά κείμενα του Επισκοπόπουλου ως ενδεικτικά των αισθητικών του απόψεων αλλά και της ποιητικής βάσει της οποίας δομεί τα λογοτεχνικά του κείμενα, κάτι που εφαρμόζεται και αντίστροφα από τον χώρο της λογοτεχνίας σε αυτόν της κριτικής.
[243] Η Αραμπατζίδου (2015:154) εξετάζει την «ιμπρεσιονιστική κριτική» του Επισκοπόπουλου, όπως αποκαλύπτεται από το άρθρο του τελευταίου για τον Boticcelli, και λειτουργεί ως ένδειξη της ιμπρεσιονιστικής γραφής στο λογοτεχνικό του έργο.

παρθένο μάτι, με το οποίο μπορούν να δουν την φύση να ξετυλίγεται μπροστά τους σαν θαύμα, βλέποντας την σαν να ήταν η πρώτη φορά. Αυτή η αυθεντική, αθώα θέαση της φύσης αποτελούσε επιδίωξη των Ιμπρεσιονιστών –και κυρίως του Μονέ–[244] με έμφαση στην *εντύπωση* που αυτή προξενεί, όπως μορφοποιείται στο κείμενο μέσω των παρομοιώσεων. Η εμμονή του Καζαντζάκη με την παρθενία του βλέμματος που προκύπτει από την άγνοια δεν διαφέρει στην πραγματικότητα από την αναπαράσταση των υποκειμενικών, μοναδικών και ανεπανάληπτων εντυπώσεων που ήθελαν να ζωγραφίζουν οι Ιμπρεσιονιστές.

«Ὁ μεγάλος ἥλιος ποὺ καίει καὶ θαμπώνει καὶ τυφλώνει δὲν εἶχεν ἀνατείλει ἀκόμα. Σ' ὅλο τὸ μάρμαρον καὶ σ' ὅλες τὶς σκέψεις των κάποιο φῶς χαμογελᾶ […] Ἰδέτε τὸν Παρθενῶνα. Εἶνε φῶς καὶ εἰλικρίνεια.» (1906: 8).

Ο μεγάλος ήλιος με το εκτυφλωτικό του φως δεν είναι άλλος παρά η Γνώση –και συνακόλουθα η Επιστήμη– η αλληγορική εικονοποίηση της οποίας είναι ξεκάθαρα ιμπρεσιονιστική με την απαστράπτουσα φωτεινότητα να κυριαρχεί. Ακόμη περισσότερο όμως ο Παρθενώνας αποτυπώνεται ιμπρεσιονιστικά ως ένα «φως που χαμογελά». Οι κλίμακες του φωτός –προσφιλείς στον Ιμπρεσιονισμό– αποτελούν επανεμφανιζόμενο μοτίβο στο δοκίμιο αυτό κυρίως ως σύμβολα του απολλώνειου αρχαίου πνεύματος –ο Απόλλων άλλωστε είναι ο θεός του φωτός. Σε μία αντιστροφή όμως της συνηθισμένης συμβολοποίησης η γνώση δεν είναι Φως, αλλά σκοτάδι.

«Στὸν κόσμον τοῦτον βρίσκονται ὅλα τ' ἀγαθά. Πέραν οὐδέν. Σκιαὶ καὶ εἴδωλα καμόντων εἰς λειμῶνας ἀσφοδέλων.[…] [μιλώντας για τον Αχιλλέα] τὸν ἔφτανε μόνο «φῶς λαμπρὸν ἠέλιοιο» (1906: 8). Τα περιγράμματα των μορφών των νεκρών έχουν χαθεί, όπως συμβαίνει και στον Ιμπρεσιονισμό, μένουν μόνο σκιές, η εντύπωση που αφήνουν τα σώματά τους μέσα στα λιβάδια με τους ασφόδελους –τα λουλούδια των νεκρών– όπου κατοικούν οι νεκροί. Οι κλίμακες των σκούρων χρωμάτων των σκιών έρχονται σε αντίθεση με το λαμπρό φως του ηλίου που επανέρχεται στο τέλος του ομηρικού αποσπάσματος. Όλες οι παραπάνω φράσεις βρίσκουν τα ανάλογά τους στο λογοτεχνικό έργο του συγγραφέα σε εξίσου ιμπρεσιονιστικά συμφραζόμενα, όπως θα δούμε παρακάτω.

Τα φωτεινά χρώματα που ανακαλεί ο λόγος έρχονται να σβήσουν με την έλευση του Ιησού, που είναι «ὁ πατέρας τῆς σημερινὴς ἀρρώστειας τῆς ψυχής. […] ὠχρὸς κὶ ὀνειροπόλος […] Παναγίες σιωπηλὲς μὲ κατεβασμένα μάτια, χλωμὲς Παναγίες […]» (1906: 10). Ο λόγος χάνει τη δύναμη της *εντύπωσης* παρακμάζοντας κι αυτός μαζί με την

[244] Honour-Flemming (1991) 62.

ανθρωπότητα που πρώτη φορά γνωρίζει τη μελαγχολία. «Μιὰ βαρειὰ μυρωδιὰ λιβανιοῦ ἀπλώνεται στὸν κόσμο. Καὶ μαραίνονται τὰ ῥόδα καὶ θεριεύουνε […] ἡ βάγια καὶ τὸ κυπαρίσσι […](1906: 10). Τα μαραμένα ρόδα αποτελούν βασικό συστατικό της εικονοποιίας του Ν. Καζαντζάκη όπως θα δούμε παρακάτω, με τα φυτά που συμβολίζουν τον θάνατο (βάγια και κυπαρίσσι) να υπερτερούν έναντι των τριαντάφυλλων που συμβολίζουν τον έρωτα και την ζωή σηματοδοτώντας την αρχή της παρακμής.

Η εικονοποίια από το σημείο αυτό και εξής φαίνεται να αλλάζει κατεύθυνση απομακρυνόμενη από τα ιμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά, ανακαλώντας ρομαντικές γυναικείες φιγούρες και ακόμη περισσότερο την Οφηλία του Millais (εικ. 5).[245] «Παρθένες ποὺ ἀπέθαναν χωρὶς νὰ χαροῦν τὴν μεγάλη ἀνατριχίλα τῆς ζωὴς, κορμιὰ στεῖρα καὶ λευκὰ -λουλούδια ποὺ μαράθηκαν […]» (1906: 10). Η χλωμή Οφηλία επιπλέει στο νερό ανάμεσα στα λουλούδια που είναι ανθισμένα, την στιγμή που η ίδια, το «Ρόδο του Μαΐου» όπως την αποκαλούν, έχει μαραθεί μετά την αυτοκτονία της. Ακόμη και νεκρή εξακολουθεί να είναι όμως όμορφη και αισθησιακή, στοιχεία που αργότερα θα αποκρυσταλλωθούν στη διεστραμμένη αγάπη των αισθητιστών για την ομορφιά του θανάτου, και πιο συγκεκριμένα την εμμονή του Καζαντζάκη με τον θάνατο της «Αγαπημένης» μέσα στα λουλούδια στο *Όφις και Κρίνο*.

Πρέπει πάντως ν'αναφέρουμε πως η γυναίκα-λουλούδι –σύμβολο αγνότητας ή αμαρτίας– αποτελεί επανεμφανιζόμενο μοτίβο στα αισθητιστικά κείμενα του Καζαντζάκη, όπως θα δούμε παρακάτω, απαντάται όμως και νωρίτερα στην Προραφαηλιτική τέχνη και ιδιαίτερα στα πορτραίτα του Rossetti, στα οποία κάθε γυναικεία μορφή τυπικά συνοδεύεται από κάποιο λουλούδι που βοηθά στον αποσυμβολισμό της (ως αγνής ή αισθησιακής). Από την στιγμή αυτή ο λόγος γρήγορα εκπίπτει στην γλώσσα της αισθητιστικής λογοτεχνίας με την εικόνα της σήψης να κάνει την εμφάνιση της «[…] σαπίζεις κὶ ἐπιστρέφεις εἰς τὴν Μητέρα Γῆ καὶ μεταμορφώνεσαι τὴ μεγάλη, τὴ φρικώδη, τὴν ἀπελπιστικὴ μεταμόρφωση τῶν ὀργανισμῶν. Καὶ χύνεσαι χωρὶς ἐγὼ λίπασμα γύρω στὸ χῶμα κι' ᾱποπᾶνω σου θρεμένα ἀπὸ τὸ κορμὶ σου ἀκολασταίνουν τὰ λουλούδια» (1906: 10-11). Η παραπάνω ανάλυση του δοκιμίου παρότι φαίνεται άτοπη εν πρώτοις, καταδεικνύει την ιμπρεσιονιστική γραφή του Καζαντζάκη –και τον εικαστικά οργανωμένο λόγο γενικά– ως δεσπόζουσα που διατρέχει ολόκληρο το αισθητιστικό του έργο εμβολιάζοντας ακόμη και άλλους εξωλογοτεχνικούς τύπους λόγου, όπως το δοκίμιο, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει

[245] Φυσικά η σύνδεση αυτή δεν κινείται απαραίτητα στο πλαίσιο της επίδρασης.

πολλά θεματολογικά και εκφραστικά στοιχεία που θα τον απασχολήσουν στο πρώιμο έργο του. Υπ' αυτήν την έννοια, η σχέση με τον Ιμπρεσιονισμό και τις τεχνικές του δεν αποτελεί μία επιφανειακή διακοσμητική επιλογή του συγγραφέα, αλλά διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο στην ποιητική του αισθητιστικού του έργου.

Όπως έχει διαφανεί από τα παραπάνω, τα τρία αναφερθέντα κινήματα παρουσιάζουν μεταξύ τους εκλεκτικές συγγένειες. Παραδόξως η συνήθης καθυστέρηση της εμφάνισης των ευρωπαϊκών κινημάτων που συχνά καταλογίζεται στην Ελλάδα καταλήγει να έχει ευεργετικές ιδιότητες για τη διαμόρφωση του νεοελληνικού Αισθητισμού, διότι οι Έλληνες αισθητιστές έχουν το προνόμιο της τριβής με τα περισσότερα ευρωπαϊκά κινήματα του 19ου αιώνα, ενώ τα κινήματα αυτά, όταν πρωτοεμφανίζονται στην Ευρώπη είναι περίπου σύγχρονα. Ως αποτέλεσμα, η μοναδική φυσιογνωμία του ελληνικού Αισθητισμού σχετίζεται τόσο με την απορρόφηση στοιχείων από τον Αγγλικο Αισθητισμό και τη Γαλλική *Παρακμή*, όσο και από τα εικαστικά ρεύματα του Προραφαηλιτισμού και του Ιμπρεσιονισμού χωρίς να παραγνωρίζεται η συνάφεια και με άλλα ομόλογα κινήματα, όπως ο Συμβολισμός. Τα παραπάνω δεν σημαίνουν μόνο την άμεση και συνειδητή διαδικασία πρόσληψης στοιχείων από τα συγκεκριμένα ρεύματα εκ μέρους των εκπροσώπων του κινήματος, αλλά και την εσωτερίκευση τάσεων που ανάγονται σε αυτά. Η ευρύτητα των επιδράσεων που δέχεται ο ελληνικός Αισθητισμός σε συνδυασμό με την «ανανεωτική ορμή» που του πιστώνεται σφυρηλατούν την σφραγίδα της ελληνικότητας του κινήματος που ενισχύεται από την ενασχόληση με την ελληνική αρχαιότητα (Αραμπατζίδου, 2002: iv).[246]

[246] Πιο συγκεκριμένα για τη χρήση της αρχαιότητας στο *Όφις και Κρίνο* βλ.: Αραμπατζίδου (2002) 422.

Κεφάλαιο 2ο:

Η εικονοποίηση των εικαστικών πρακτικών στα λογοτεχνικά κείμενα

2.1.: Προραφαηλιτική εικονογραφία στα αισθητιστικά έργα του Καζαντζάκη:

2.1.1. Η αναπαράσταση των γυναικείων μορφών:

Μία βασική πτυχή της σύνδεσης Αισθητισμού-Προραφαηλιτισμού, όπως διαπιστώθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αποτελεί ο τρόπος αναπαράστασης των γυναικείων μορφών στο πλαίσιο του Αισθητισμού –με εφαρμογή στα αισθητιστικά κείμενα του Ν. Καζαντζάκη– η οποία κωδικοποιείται στις στερεοτυπικές περιγραφές των κόκκινων («σαν αίμα») αισθησιακών χειλιών που έρχονται σε αντίθεση με το λευκό («σαν κρίνο») δέρμα και τη συνακόλουθη σημασιοδότηση των γυναικείων μορφών σε μία κλίμακα με απώτατο όριο την femme fatale, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Φυσικά, η εικονοποιϊα αυτή αποτελεί περίπου κοινό τόπο του Αισθητισμού, ανάγεται όμως σε μία συμβολοποίηση της γυναίκας που θα μπορούσε να έλκει την καταγωγή της από τον προραφαηλιτισμό. Αυτή η επίδραση, φυσικά, δεν υπάρχει αυτόνομα αλλά "χωνεύεται" μαζί με ομόλογες εξίσου έντονες επιδράσεις, όπως αυτή του Συμβολισμού.

Ο τρόπος πάντως με τον οποίο διαλέγονται οι λογοτέχνες του Αισθητισμού με τον Προραφαηλιτισμό συνίσταται σε μία διαδικασία επιλογής στοιχείων που ταιριάζουν περισσότερο στο πνεύμα της ελληνικής εκδοχής του ρεύματος, γενικά, αλλά και στην ιδιοσυγκρασία του κάθε συγγραφέα, ειδικότερα.[247]

Η αναπαράσταση των γυναικών στα λογοτεχνικά κείμενα του Καζαντζάκη έχει απασχολήσει και ειδικότερες μελέτες, όπως τη διδακτορική διατριβή του Θανάση Αγάθου (2005) που συνιστά μία πλήρη τυπολογία των γυναικείων χαρακτήρων των μυθιστορημάτων του. Επομένως, στην παρούσα μελέτη δεν υιοθετείται μία προσέγγιση στη βάση του λογοτεχνικού χαρακτήρα, αλλά της συσχέτισης των κατηγοριών, στις οποίες εμπίπτει η γυναίκα στο έργο το Καζαντζάκη με βάση την εικονογραφία του προραφαηλιτισμού. Οι συνάφειες φυσικά του λογοτεχνικού έργου του Καζαντζάκη με την εν λόγω εικονογραφία δεν κινούνται απαραίτητα στον χώρο της επίδρασης, αλλά και της αναλογίας. Επειδή, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, θεωρούμε πως ο ελληνικός Αισθητισμός παρουσιάζει εκλεκτικές συγγένειες με τη

[247] Η σύνδεση των Προραφαηλιτών με άλλους Έλληνες Αισθητιστές έχει αναφερθεί και από την Αραμπατζίδου (2002: 324-325) με αφορμή το έργο του Χρηστομάνου, *Βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ*: «[Ο Χρηστομάνος] απομονώνει ακριβώς εκείνα τα στοιχεία της δημιουργίας του [Burne-Jones] που τον βάζουν στον κύκλο του αισθητισμού και […] συνδυάζει την αισθητική, την υπερεκλέπτυνση και την οδύνη σε μια επιλεκτική σύνοψη του νοήματος του αισθητισμού». Εκτός από τον Χρηστομάνο, και ο Επισκοπόπουλος αντλεί από το έργο του Προραφαηλιτή με πιο εξόφθαλμη περίπτωση την νουβέλα: *Έρημες Ψυχές: Εις μίαν εικόνα του Μπερτν Ζονς* (1901) με βάση τον πίνακα του ζωγράφου, *Ο βασιλιάς Κομφετουά και η Επαίτις*, θέμα στο οποίο έχει αφιερώσει ειδική μελέτη ο Μαυρέλος (2016).

δεύτερη φάση του Προραφαηλιτισμού, οι παρατηρήσεις θα περιοριστούν στο έργο του Rossetti και του Burne-Jones.

α)<u>Η Γυναίκα-Λουλούδι</u>

Με βάση, επομένως, τη σύνδεση με τον Προραφαηλιτισμό μπορεί να γίνει αντιληπτή η "σαρκικότητα" της Αγαπημένης στο *Όφις και Κρίνο*.[248] Στις περιγραφές της, άλλωστε, γίνεται δεσπόζουσα η αναφορά στα «κόκκινα χείλη» της,[249] κάτι που συνδέεται με την τυπική αναπαράσταση των γυναικείων μορφών του Rossetti.[250] Η σαρκικότητα όμως δεν αποτελεί απλά ένα εξωτερικό χαρακτηριστικό της «Αγαπημένης», αλλά φαίνεται να εμβολιάζει την αφήγηση σε επίπεδο ρηματικό δεδομένης της επανάληψης της λέξης «σάρκα» και «σάρκινος». Πιο συγκεκριμένα, το επίθετο «σάρκινος» πάγια συνοδεύει την λέξη «λουλούδι», με αποτέλεσμα η «Αγαπημένη» να αποκαλείται «σάρκινο λουλούδι».[251]

Κάπως έτσι, η κατηγορία γυναικών «Γυναίκα-λουλούδι», που στο πλαίσιο του συγκεκριμένου έργου ταυτίζεται με το κρίνο, σύμβολο αγνότητας και παρθενίας,[252] εμβολιάζεται με το ξεκάθαρα αισθησιακό στοιχείο της σωματικότητας, η οποία ως πηγή των αισθήσεων και κατ' επέκταση των παθών υπονομεύει την εγγενή αγνότητα της «Αγαπημένης», καθιστώντας την «λουλούδι σάρκινο» (22), υποταγμένο στα πάθη του σώματος, τα οποία στη συνέχεια θα συμβολοποιηθούν και στην υπόσταση της ως όφις. Προσλαμβάνοντας την σωματικότητα των γυναικείων γεμάτων καμπύλες φιγούρων («*γεμάτη σάρκες*», 44) του Rossetti σε συνδυασμό με τα σαρκώδη χείλη τους, αλλά και τα «μεγάλα», «αργοκίνητα μάτια» (26) που γίνονται έδρα του

[248] Σύμφωνα με τον Αγάθο (2017: 10), ο τίτλος υποβάλλει «ένα συμβολικό νόημα» αποτελώντας την μοναδική περίπτωση τίτλου στην καζαντζακική παραγωγή που θεματοποιεί «κάποια από τα ζεύγη διπολικών αντιθέσεων που θα κυριαρχήσουν στην πεζογραφική [του] […] παραγωγή […]: αρσενικό vs θηλυκό, άντρας-θύτης vs γυναίκα-θύμα». (ό.π.: 99). Σε σχέση με τον τίτλο, η Αραμπατζίδου (2002: 386) διαπιστώνει ότι «ο όφις είναι το alter ego του κρίνου (δισύλλαβες λέξεις και οι δύο, που το άκουσμά τους ενδέχεται να προκαλεί ερεθισμούς ισόποσης έντασης) και γίνονται μαζί ένα πρόσωπο, μία προμετωπίδα στην οποία διαγράφονται, με τη συνύπαρξή τους, τα όρια καλού και κακού». Γενικά για το δίπολο του τίτλου βλ.: Αραμπατζίδου (2012) 262-284. Για τον ρόλο του διπόλου και τη σχέση του με τις φιλοσοφικές και ιδεολογικές πεποιθήσεις του συγγραφέα βλ.: Bien (2001) 1-68.

[249] Πρβλ.: «Τὰ χείλη της τὰ κόκκινα μου φαίνονται σὰν δυο μεγάλες σταλαγματιὲς αἷμα […]» (*Όφις και Κρίνο*: 11) και «Τὰ χείλη της ἦσαν κόκκινα, ὄχι σὰν αἷμα, μὰ σὰν ῥόδο μισανοιγμένο» (32).

[250] Βλ. τους πίνακες στο παράρτημα. Ενδεικτικά *Bocca Baciata* (εικ. 6), *Περσεφόνη* (εικ. 7), κ.α.

[251] Η Αραμπατζίδου (2002: 396) αναφέρει ότι «η εικόνα της γυναίκας ως λουλουδιού από σάρκα προωθείται και μέσα από την αισθησιακή περιγραφή της φύσης. Η θέρμη της φύσης σε συνάρτηση με την πληθώρα των λουλουδιών δεν πολιορκεί μόνο τις αισθήσεις του αφηγητή αλλά και την αντίληψή του για το αγαπημένο σώμα». Στην ίδια κατεύθυνση και η Πιερή (2018: 151) αναφέρεται σε: «συναισθητικού περιεχομένου εικονοποίσεις» για την απόδοση της «Αγαπημένης» ως «εξωτικού λουλουδιού» ή «πελώριου κρίνου».

[252] Πρβλ. με *Σπασμένες Ψυχές* (1910: 4) όπου η Χρυσούλα εικονοποιείται ως κρίνο «[…] απάνω στο λευκό κρεβάτι ξαπλωμένη η Χρυσούλα σαν κρίνο. Σαν κρίνο θερισμένο. Τα μάτια της είναι κλειστά και τα βλέφαρά της μπλάβα. […] Πέθανε το φως και γίνηκε ίσκιος μέσα στα μαλλιά της. Πεθάνανε τα κρίνα που κρατούσε το πρωί στα χέρια της».

αισθησιασμού τους, χωρικά αποτυπωμένου στον καμβά, ο Καζαντζάκης προσπαθεί να εμφυσήσει στην αφήγηση του αυτήν ακριβώς την σωματική και, άρα, χωρική διάσταση του αισθησιασμού των ζωγραφικών μορφών, κάνοντας την «Αγαπημένη» «σάρκινη» και, άρα, χωρική υπόσταση.

Φυσικά, ο αισθησιασμός της «Αγαπημένης» επιτελείται και με τη συνδρομή λουλουδιών που σχετίζονται με τον έρωτα, όπως το ρόδο.[253] Και άλλα ζητήματα, όμως, συνυφαίνονται με την επιλογή των λουλουδιών, με τα οποία συνδέεται η «Αγαπημένη», τη στιγμή που η παπαρούνα («σαν μεγάλη σταλαγματιά αίμα»: 32) και το άνθος του λωτού ως σύμβολα θανάτου εμφανίζονται σε διάφορα σημεία του κειμένου, προοικονομώντας, όχι απλά τον θάνατο της, αλλά και τον τρόπο δολοφονίας της μέσα στα λουλούδια κατά τον μύθο του Ηλιογάβαλου.[254]

Η αναπαράσταση, άλλωστε, της γυναίκας εγκλωβισμένης μέσα σε άνθη με συγκεκριμένη συμβολική αξία είναι βασική πρακτική των Προραφαηλιτών, ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε τα ποτραίτα γυναικών του Rossetti με την πανδαισία των λουλουδιών που τις περιβάλλουν. Για παράδειγμα, η εικονιζόμενη στον πίνακα *Bocca Baciata* (1859) (εικ. 6α και β), δεδομένης της πορτοκαλώδους απόχρωσης των μαλλιών της που εναρμονίζεται τόσο με το χρώμα των άνθεων που υπάρχουν πίσω της, όσο και με το λουλούδι που κρατά στο χέρι της, καταλήγει να δημιουργεί την εντύπωση ότι και η ίδια ανήκει στην συνομοταξία των λουλουδιών. Η εναρμόνιση της γυναικείας μορφής –η ακόμη καλύτερα η πλήρης ενσωμάτωση της– στο φυσικό τοπίο γίνεται ακόμη πιο έντονη στον πίνακα *La ghirlandata* (εικ.19), όπου το πράσινο φόρεμα της γυναικείας μορφής φαίνεται να αποτελεί συνέχεια της φυσικής πρασινάδας που την περιβάλλει· ξεπροβάλλει κι η ίδια από τον πίνακα σαν λουλούδι.

Με ανάλογο τρόπο, οι εμφανίσεις της «Αγαπημένης» στο *Όφις και Κρίνο*, κατά τις οποίες (α) ξεπροβάλλει από την Φύση, είτε πραγματικά («Γελαστή κὶ ὠμορφη ἐρχόταν κάτω ἀπ' τὰ δέντρα»: 12), είτε φανταστικά («Σε βλέπω μέσα από τα δάση των επιθυμιών μου […] μέσ' από τα φυλλώματα τα πυκνά των πόθων μου να προβαίνεις λυγερή […]»: 27), αλλά και (β) ταυτίζεται πλήρως με ένα λουλούδι όπως η «Ραουντέντελαιν» που μεταμορφώνεται σε παπαρούνα στο πεζό ποίημα του Καζαντζάκη «Τι μου λεν' οι παπαρούνες»[255] [«Η Ραουντέντελαιν[256] με την πορφύρα της ηδονής ντυμένη, με

[253] «Ἄνοιξε τὰ χείλη της. Λὲς κὶ ἔβλεπες ρόδο νὰ μιλεῖ». *Όφις και Κρίνο*: 33.
[254] Βλ.: τη μελέτη της Καστρινάκη (2011: 6-7) για μία επισκόπηση του μοτίβου του θανάτου μέσα στα λουλούδια· Ματθιόπουλος (2005) 407-408· Αραμπατζίδου (2002) 432.
[255] Για μία ανάλυση του κειμένου βλ.: Αραμπατζίδου (2002) 440-448.

παπαρούνες μεγάλες ολάνοικτες στεφάνι γύρω στα χρυσά στάχυα των μαλλιών. Παπαρούνα κι αυτή πελώρια ανορθώθηκε ξάφνου μπροστά μου μεσα στις άλλες παπαρούνες – Αδελφή των εκείνη μεγαλειτέρα […] ως το Αιώνιο Σύμβολο της Αγάπης, ως η Κόκκινη Ενσάρκωσις της Αληθινής Ζωής»: 98] ή η «Αγαπημένη» που ανάγεται σε κρίνο[257] («σε νοιώθω κρίνο πελώριο να γέρνεις πάνω μου»: 64) αποτελούν εικονογραφία που αντλεί τις καταβολές της από τον Προραφαηλιτισμό.[258]

Ειδικά μάλιστα στη δεύτερη περίπτωση (β) που αναφέραμε, η Γυναίκα γίνεται ένα με την φύση που την περιβάλλει, από τη στιγμή που η παρουσία της στο κείμενο υποκαθίσταται από την εμφάνιση του λουλουδιού στο πλαίσιο της αφήγησης.[259] Υπ' αυτήν την έννοια, με βάση την προραφαηλιτική τεχνική, η γυναικεία μορφή δεν περιβάλλεται απλά από λουλούδια, αλλά ταυτίζεται με τα λουλούδια.[260] Ο συνακόλουθος αποσυμβολισμός της γυναικείας μορφής εξαρτάται κάθε φόρα, όπως φάνηκε από τα παραπάνω, από τον συμβολισμό του αναπαριστάμενου λουλουδιού, κάτι που αποτελεί μία τεχνική χαρακτηρισμού των γυναικείων φιγούρων μέσω της αναλογίας.[261]

Η γυναίκα, έτσι, λαμβάνει συμβολισμούς που κυμαίνονται σε μία κλίμακα από την αθωότητα (κρίνο), ως τον –ενίοτε θανατηφόρο– αισθησιασμό (ρόδο, παπαρούνα) με έντονα σωματικούς όρους με απώτατο άκρο την συμβολοποίηση της ως femme fatale.[262] Το ενδιαφέρον έγκειται στο ότι οι αντιφατικοί αυτοί προσδιορισμοί της γυναίκας δεν αλληλοαναιρούνται, αλλά αντίθετα συναιρούνται

---

[256] Περισσότερα για τον χαρακτήρα της Ραουντέντελαιν από τη *Βυθισμένη Καμπάνα* του Hauptmann βλ.: Πιερή (2018) 155.

[257] Βλ.: Ο Αγάθος (2005: 53) χαρακτηρίζει το κρίνο ως στοιχείο «εμβληματικής συνοδείας της γυναικείας μορφής».

[258] Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν επηρεάζονται και από αντίστοιχες απεικονίσεις των συμβολιστών και ειδικά του Gustave Moreau, του οποίου οι πίνακες είναι πλείστες βλάστησης. Για τις λεπτομέρειες στους πίνακές του βλ.: Κωτίδου (2015) 104.

[259] Φυσικά, όπως θα διαφανεί παρακάτω, η προραφαηλιτικών προδιαγραφών εικονογραφία της γυναίκας εμβολιάζεται σε επίπεδο τεχνικής από το ιμπρεσιονιστικό λογοτεχνικό ιδίωμα, δεδομένου ότι πουθενά δεν περιγράφεται ένα συνεκτικό πορτραίτο της «Αγαπημένης» κατά τα πρότυπα των Πρραφαηλιτών (έμφαση στις λεπτομέρειες των προσώπων, στέρεα περιγράμματα)· αντίθετα οι σκόρπιες πληροφορίες για την εμφάνιση της «Αγαπημένης» προσανατολίζονται στη δημιουργία μιας μορφής άνευ περιγραμμάτων με έμφαση στην εντύπωση που προκαλεί στον ημερολογιογράφο.

[260] Αραμπατζίδου (2002) 396.

[261] Για τους τρόπους χαρακτηρισμού (άμεσο, έμμεσο και την υποκατηγορία της ενδυνάμωσης μέσω αναλογίας): βλ.: Rimmon Keanan (2005) 62-72. Για μία πιο συστηματική καταγραφή της εμφάνισης των μεθόδων αυτών στο *Όφις και Κρίνο* βλ.: Αγάθος (2005) 46-50. Η τεχνική της αναλογίας πάντως θα μπορούσε να θεωρηθεί προνομιακή για την ιμπρεσιονιστική απόδοση της Αγαπημένης, αφού σφυρηλατεί την *εντύπωση* που προκαλεί κάθε εμφάνισή της, με την ακριβή μορφή της να παραμένει ουσιαστικά περιγραφικά απροσδιόριστη.

[262] Debaisieux (1995) 72: «Η γυναίκα που είναι πιο δεκτική στην εξιδανίκευση είναι μία Οφηλία, αυτή η γυναίκα-λουλούδι […]. Στον αντίποδα της femme fatale, της Σαλώμης, της διψασμένης για αντρικό αίμα, εκείνη διαθέτει μία ασθενική ομορφιά […] έναν καινούριο τύπο ομορφιάς που οι Προραφαηλίτες εισήγαγαν στο κοινό». [Όπου δεν δηλώνεται, η μετάφραση δική μου].

τόσο στο πρόσωπο της «Αγαπημένης», όσο και στις γυναικείες φιγούρες των Προραφαηλιτών δημιουργώντας το μυστηριακό πέπλο που τις περιβάλλει.

β) Η γυναίκα-*μυστήριο* και ιέρεια

Αυτό το μυστηριακό πλαίσιο που συνήθως "αγκαλιάζει" τις γυναικείες μορφές δημιουργείται συνήθως στους πίνακες των Προραφαηλιτών τόσο με την συνδρομή συμβόλων που εγκαθιδρύουν μία ονειρώδη ή μυστικιστική ατμόσφαιρα στον πίνακα, οσο και – κυρίως στους πίνακες του Rossetti– μέσω της ανεξιχνίαστης έκφρασης του γυναικείου προσώπου.[263] Πρόκειται για μία έκφραση περισυλλογής που δίνει την εντύπωση μίας εσωτερικής, εσωστρεφούς διαδικασίας, μίας ενδοσκόπησης που επιτελείται εντός της μορφής που βλέπουμε.[264] Το στοιχείο αυτό δεν αποδίδεται ad hoc ως χαρακτηριστικό της «Αγαπημένης», η οποία φαίνεται να στερείται του απαιτούμενου βάθους για την υλοποίηση της διαδικασίας αυτής, τη στιγμή που η παρουσίαση της γίνεται συνεχώς (εκτός από μία εξαίρεση: *Όφις και Κρίνο*, 94) μέσα από τα μάτια του άνδρα ημερολογιογράφου. Αντίθετα, η αίγλη του μυστηρίου φαίνεται να περιβάλλει τη μορφή της με βάση την "ανάγνωση" της «Αγαπημένης» από τον αφηγητή, όταν ακόμη βρίσκονται στην "Άνοιξη" του έρωτα τους, στο πρώτο μέρος του ημερολογίου.[265] Πιο συγκεκριμένα: «Κὶ ἐνοιωσα κάποιο μυστήριο ἐτελεῖτο μέσα Σου. Μιὰ **αἴγλη χυνότανε** ἀπὸ τὰ **κλειστὰ Σου** μάτια κὶ ἕνας **φωσφορισμὸς** ἔγλυφε κὶ ἐχάδευε τὰ μεριὰ σου» (19).

Το μυστήριο στη συγκεκριμένη περίπτωση εδράζεται τόσο στην στάση της «Αγαπημένης» με τα κλειστά μάτια που δεν επιτρέπουν την εξιχνίαση του εσωτερικού της κόσμου, όσο και στον ιμπρεσιονιστικό φωτισμό της, που προκαλεί την εντύπωση πως το γυναικείο σώμα αλλάζει μορφή σαν να λαξεύεται (σαν γλυπτό) από το παιχνίδισμα του φωτός· τα στοιχεία αυτά παραπέμπουν στην στάση της Βεατρίκης του Rossetti που θα αναλύσουμε παρακάτω. Η απεικόνιση αυτή του κρυμμένου μυστηρίου εντός της «Αγαπημένης» με βάση τον περιβάλλοντα φωτισμό ανοίγει τον δρόμο για την ιεροποίησή της, κάτι που υπάρχει ως μοτίβο στους πίνακες

[263] Ο Αγάθος (2005:51) εντοπίζει την έμφαση που δίνει ο Καζαντζάκης στα μάτια της «Αγαπημένης». Η εμμονή με την αναφορά στα μάτια και τα κόκκινα χείλη της θα μπορούσε να έχει προραφαηλιτικές καταβολές.

[264] Η αναπαράσταση των γυναικείων μορφών φυσικά διαφέρει ανάμεσα στους Rossetti και Burne-Jones, αφού όπως παρατηρεί η Αραμπατζίδου (2002: 86): «Ο Rossetti αποδίδει αισθησιασμό στη γυναίκα, με σαρκώδη χείλη, κινήσεις ή αρωματισμένα μαλλιά –σε αντίθεση με την εντελώς αιθέρια γυναίκα του Burne-Jones– αλλά οι γυναικείες μορφές του αποτυπώνουν κυρίως μια διάθεση ενδοσκόπησης».

[265] Για τη δόμηση του έργου με βάση τις εποχές μιλά η Debaisieux (1992: 117-8)· ο Poulakidas (1997: 7) θεωρεί ότι ο Καζαντζάκης παραπέμπει στις Εποχές (1896) του Munch.

του Rossetti.[266] Αυτή η ιεροποίηση στο πλαίσιο του κειμένου συχνά ενισχύεται με την ανάκληση των μυστηρίων της αρχαιότητας, των οποίων ιέρεια γίνεται η «Αγαπημένη».[267]

Κομβικός για την συγκεκριμένη αντίληψη του μυστηριακού πλαισίου των πινάκων του Rossetti αποτελεί ο πασίγνωστος πίνακας *Beata Beatrix* (=*Ευλογημένη Βεατρίκη*) (εικ. 8α), ο οποίος είχε παρουσιαστεί στο περιοδικό *Παναθήναια*, το 1901.[268] Σε ένα γράμμα του στον William Morris (Μάρτιος 1873), ο Rossetti αποσυμβολίζει τον πίνακα που αποτελεί κανονικά μία απεικόνιση της στιγμής του θανάτου της Βεατρίκης λέγοντας ότι πρέπει να ιδωθεί: «όχι σαν την αναπαράσταση του θανάτου της Βεατρίκης, αλλά σαν την Ιδέα του θέματος αυτού που συμβολίζεται από την μεταβολή της πνευματικής της κατάστασης ή την ξαφνική πνευματική μεταμόρφωση της. Η Βεατρίκη είναι φανερά εκστατική στον Παράδεισο, βλέποντας μέσα στα κλειστά της μάτια (όπως περιγράφει ο Δάντης στην *Vita Nuova*): "Αυτόν που είναι Ευλογημένος εις τους αιώνας των αιώνων". Σύμβολο αυτής της υπέρτατης αλλαγής, το απαστράπτον πουλί, αγγελιαφόρος θανάτου, ρίχνει ανάμεσα στα δυο της ανοιχτά χέρια την κόκκινη παπαρούνα».[269]

Ακόμη πιο σημαντικό στοιχείο του πίνακα αποτελεί η κλίμακα του φωτός που διαχέεται πίσω από το κεφάλι της Βεατρίκης,[270] προφανώς για να φωτίσει την ώρα στο ηλιακό ρολόι που βρίσκεται στα δεξιά της, και δίνει την εντύπωση πως την περιβάλλει ένα είδος φωτοστέφανου.[271] Αντίστοιχη λειτουργία επιτελεί η διάχυση του

---

[266] Riede (2007) 309: «Τα χριστιανικά σύμβολα δεν φανερώνουν μυστικιστικών προδιαγραφών νόημα, αλλά υποδηλώνουν ότι οι εικαστικές μορφές μπορούν να είναι φορείς τέτοιου νοήματος».

[267] Βλ.: *Όφις και Κρίνο*: 14-18.

[268] Ο πίνακας υπάρχει στην πρώτη σελίδα του τεύχους της 31ης Αυγούστου 1901 στα *Παναθήναια* (1901:356), και στη συνέχεια ακολουθεί κριτική του συγκεκριμένου πίνακα από τον Κίμωνα Μιχαηλίδη (1901:390). Εάν ο Καζαντζάκης γνώριζε όντως τον πίνακα, και δεν πρόκειται για απλή αναλογία, είναι πιθανό, δεδομένου ότι ορισμένες λεπτομέρειες της εικόνας, που τυπώνεται ασπρόμαυρη, είναι κάπως δυσδιάκριτες, να "ανέγνωσε" τον πίνακα και με βάση την κριτική του Μιχαηλίδη: «Η Βεατρίκη εν εκστάσει […]. Ήρεμον νυκτερινόν φως χύνεται […]. Η Βεατρίκη προαισθάνεται τον πλησιάζοντα θάνατον και ζη από τούδε διά του πνεύματος εις κόσμον άλλον. Τα χέρια της φωτίζει ουράνιον φως. […] Έναντι, προ του μεγάρου του Δάντου, ο Έρως συμβολίζων, νομίζεις, τον άγγελον του θανάτου. Κάτι το ονειρώδες, το μυστικοπαθές διαπνέει το έργον, ίδιον γνώρισμα του Ροσέτη. […] Τα πρόσωπα του είναι, νομίζεις, φανταστικά. […] Τα πάντα εκφράζουν με τα μάτια, τα μάλλον ονειρώδη και γοητευτικά […] η μεγάλη αξία του Ροσέτη είναι η ισχυρά δόνησις που μεταδίδουν τα έργα του εις τον θεατήν, η μέθη η ναρκώνουσα, το αίσθημα του πόνου και της ηδυπάθειας εν ταυτώ. Νομίζεις ότι ευρίσκεσαι εις άγνωστον χώρα, ωραίαν. Η τέχνη του είναι σταγών πολυτίμου αρώματος μαγεύουσα και μεθύσκουσα».

[269] Horner (1933) 25. [Η μετάφραση δική μου].

[270] Η καθαγίαση της Βεατρίκης λειτουργεί και σ' ένα ακόμη επίπεδο, αν αναλογιστούμε την σκηνοθεσία της αναπαράστασης αυτής σε συνδυασμό με τον Ευαγγελισμό (*Ecce Ancilla Domini!*) του Rossetti (εικ. 2). Ουσιαστικά η σκηνή αυτή είναι ένας αντίστροφος Ευαγγελισμός, αφού το περιστέρι –σε αντιστοιχία με τον Άγγελο– δίνει στην Βεατρίκη μία λευκή παπαρούνα, σύμβολο του θανάτου –αντί για ένα κρίνο που είναι σύμβολο ζωής.

[271] Ο Rossetti μάλιστα σε ένα κατά παραγγελία αντίγραφο του πίνακα προσθέτει –κατόπιν αιτήματος– ένα δεύτερο μέρος που απεικονίζει την επανένωση του Δάντη με την Βεατρίκη στον Παράδεισο μετά τον θάνατο του ποιητή (εικ. 8β) και παρουσιάζει αναλογίες –χωρίς να τίθεται ζήτημα επίδρασης, αφού

φωτός πίσω από το κεφάλι της Αφροδίτης στον πίνακα *Venus Verticordia* (εικ. 20), με τη διαφορά ότι σ' αυτό αναμειγνύεται ο παγανισμός με τον χριστιανισμό, αφού μέσω του φωτεινού δακτυλίου που περιβάλλει την θεά, η μορφή εικονογραφείται σαν χριστιανή Αγία, όπως παραδέχεται και ο ίδιος ο Rossetti.[272] Φυσικά, το παιχνίδι με τις κλίμακες του φωτός στα αισθητιστικά κείμενα αποτελεί χαρακτηριστικό ιμπρεσιονιστικής εικαστικής και λογοτεχνικής πρακτικής· τονίζεται, έτσι, μία ιμπρεσιονιστικών καταβολών τεχνική που χρησιμοποιείται για τη συναρμογή εικόνων και μοτίβων που ανάγονται στον Προραφαηλιτισμό· οι δύο τάσεις συνυπάρχουν στα αισθητιστικά κείμενα ενισχύοντας την εικαστικότητα τους.

Με άξονα αναφοράς τη χρήση του φωτός, λοιπόν, για την εικαστική απόδοση της ιεροποίησης των γυναικείων μορφών, μπορεί να διαβαστεί η απεικόνιση της «Αγαπημένης» που περιβάλλεται από ένα υπερβατικό φως τόσο στην ημερολογιακή καταγραφή της 25ης Μαϊου που αναφέραμε προηγουμένως (19), όσο και της 11ης Ιουνίου –με κομβική τη λέξη «αίγλη» και στις δύο– οι οποίες θα μπορούσαν να παραπέμπουν άμεσα στην εικονογραφία της Βεατρίκης: «Μὲ τὴν **ἅγιαν αἴγλη** τῶν θαυμάτων καὶ **τὸν φωτοστέφανον τοῦ ὑπερκόσμου λάμπεις** ὁλονυχτὶς μεσ' στὴν καρδιὰ μου. Σὰν τὸν Θεὸ στὴ φλεγόμενη βάτο του Χωρήβ» (22) [η υπογράμμιση δική μου]. Από την υπαινικτικότητα της λειτουργίας του φωτός ως φωτοστέφανου στις εικαστικές αναπαραστάσεις του Rossetti, φτάνουμε στα κείμενα του Καζαντζάκη, όπου ανακαλείται αρχικά η διάχυση του φωτός («αίγλη»-«φωσφορισμός»:19) και στην επόμενη αναφέρεται ρητά το «φωτοστέφανο» (22). Με βάση αυτήν τη λεκτική επιλογή, αλλά και με την παρομοίωση που πυροδοτείται από την ιμπρεσιονιστική *εντύπωση* που προκαλεί η λάμψη της «Αγαπημένης», επιτελείται η ιεροποίηση της γυναικείας μορφής, η οποία καταλήγει να συσχετιστεί με την φλεγόμενη βάτο που συμβολίζει τον ίδιο τον Θεό. Η ιμπρεσιονιστική γραφή δηλαδή φαίνεται να εντείνει την εντυπωτική δύναμη της προραφαηλιτικής εικονογραφίας οδηγώντας σε μία *συνταρακτική* εικόνα ειδωλολατρείας με την ταύτιση «Αγαπημένης»-Θεού.

Ενισχυτικά στην κατεύθυνση της ιεροποίησης λειτουργεί η χρήση της προσωπικής αντωνυμίας β΄ προσώπου γραμμένης με κεφαλαίο («Σου») στις

δύσκολα το συγκεκριμένο αντίγραφο θα ήταν γνωστό στον συγγραφέα– στο δεύτερο μέρος της καταγραφής της 11ης Ιουνίου, στην οποία ο αφηγητής φέρεται να γονατίζει και να προσεύχεται στην θέα της «Αγαπημένης».

[272] Παρατηρείται και μία αντιστροφή του μοτίβου της διάχυσης του φωτός κυκλικά γύρω από το κεφάλι της μορφής σε απεικονίσεις αρνητικών γυναικείων μορφών, όπως η Πανδώρα του Rossetti, η οποία περιβάλλεται από ένα σκοτεινό φως σαν ένα αντί-φωτοστέφανο εν είδει καπνού που βγαίνει από το μυθικό κουτί που κρατά.

απευθύνσεις προς την «Αγαπημένη», οι οποίες λαμβάνουν χαρακτήρα θρησκευτικής επίκλησης.[273] Όλα τα παραπάνω κορυφώνονται με την στάση προσευχής του αφηγητή, που οδηγείται στην ειδωλολατρεία καθώς λυγίζει μπροστά στη θέα της Γυναίκας-ειδώλου: «Ὅταν σὲ βλέπω κάποιο βάρος λυγίζει τὰ γόνατα μου, ἄθελα μου σμίγουν τὰ χέρια μου καὶ ἡ ψυχὴ μου ὅλη μπροστά Σου ἀνοίγει -ἔτσι ἀνοίγει τὸ λουλούδι ὅταν τὸ ἰδεῖ ὁ ἥλιος. Ἀναλύομαι ὅλος σε προσευχὴ καὶ σ' ἔκσταση καὶ τὰ χείλη χλωμιάζουν ἀπό τοὺς ὕμνους. […] καὶ μ' ἔρχεται ἀπάνω στὰ ψηλὰ βουνὰ που κουβεντιάζουν μυστικὰ μὲ τὸν οὐρανό, ν' ανεβαίνω […] τὸ ξημέρωμα […] καὶ να γονατίζω καὶ να Σ' ἐπικαλοῦμαι» (22-23).

Αυτή η τάση με τον άντρα να γονατίζει μπροστά στην Γυναίκα-Είδωλο υπάρχει και στον τελευταίο πίνακα της σειράς *Ο Πυγμαλίων και το Είδωλο* (εικ. 11) του Burne-Jones, στον οποίο ο Πυγμαλίωνας γονατίζει μπροστά στην έμψυχη – εξαιτίας της Αφροδίτης– Γαλάτεια, όπως θα έκανε στην παρουσία κάποιας θεάς. Αντίστοιχης τάξης είναι και η στάση του σώματος του βασιλιά Κομφετουά, απέναντι στην επαίτιδα, πίνακα που ενέπνευσε το ομώνυμο κείμενο του Επισκοπόπουλου. Το αποκορύφωμα της ειδωλοποίησης[274] της γυναίκας στο απόσπασμα από το *Όφις και Κρίνο* φυσικά εντοπίζεται στη φράση: «Εἶναι θρησκεία ὁ,τι νοιώθω γιὰ Σένα» (23). Ουσιαστικά πρόκειται για μία τάση μείξης του χριστιανικού και του παγανιστικού στοιχείου ήδη υπαρκτή στην ζωγραφική του Rossetti που οδηγεί στην ιεροποίηση και τη συνακόλουθη ειδωλοποίηση της γυναίκας.

Η ειδωλοποίηση της γυναίκας φυσικά αποκτά περισσότερο έντονα τα χαρακτηριστικά της βλασφημίας, αφού ο δοξαστικός χαρακτήρας που ενυπήρχε στις επικλήσεις του αφηγητή στην «Αγαπημένη» στο πρώτο μέρος του ημερολογίου[275] δίνει τη θέση του σε μία άγρια επιθυμία βεβήλωσής της στο δεύτερο μέρος του, καθώς ο αφηγητή αφήνεται πλήρως στις παρακμιακές του τάσεις: «[…]Θέλω την κοινωνία του **κορμιού Σου** απόψε. Το άδυτο και το άγιο Βήμα **της σάρκας Σου** ποθώ. Λειτουργός **του Αληθινού Θεού** θα προσφέρω *θυσία* απόψε και θάναι *ναός* το *σώμα Σου* και *ύμνοι* τα *παραληρήματα* μας κι *έκσταση θρησκευτική* και *υπερκόσμια η κομάρα* μετά την *ηδονή* μας. Θα μεταλάβω **όλων Σου των κινημάτων** και όλων Σου των **κυρτοτήτων** και **όλων των**

[273] Αγάθος (2005)46: «Είναι φανερή η διάθεση ειδωλοποίησης του ερωτικού αντικειμένου μέσα από τη χρήση του κεφαλαίου γράμματος ως αρχικού για τις αντωνυμίες, τα ουσιαστικά και τα επίθετα που αναφέρονται στην κοπέλα […]».
[274] Ειδωλοποίηση με την θρησκευτική έννοια της λατρείας ειδώλων που απαγορεύεται στον Χριστιανισμό.
[275] Αγάθος (2005) 48.

μυστηρίων του κορμιού Σου. […] θάλθω να **γονατίσω** μπροστά Σου, ω Αγία Τράπεζα της **ηδονής** - και θα σμίξω τα χέρια μου και θα προσευχηθώ» (ό.π.: 39-40).[276]

Όπως είναι εμφανές, η αισθητιστικού τύπου βεβήλωση προκύπτει από την σύναψη ουσιαστικών και ρημάτων (υπογραμμισμένοι χαρακτήρες), που αποτυπώνουν βασικά θρησκευτικά σύμβολα, μαζί με συμπληρώματα σε γενική πτώση που αναφέρονται σε επίγειες σωματικές απολαύσεις (έντονοι χαρακτήρες) που ενισχύονται από τις κλιτικές θρησκευτικής υφής προσφωνήσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η «Αγαπημένη» ανάγεται συνεκδοχικά στην ουσία της ιδιότυπης θρησκευτικότητας του ημερολογιογράφου με το σώμα της να είναι ταυτόχρονα χώρος λατρείας (άδυτο, ναός) και τόπος τέλεσης ενός βλάσφημου μυστηρίου μίας ερωτικής Θείας Κοινωνίας. Έτσι, η «Αγαπημένη» γίνεται ο «Αληθινός Θεός» του αφηγητή, προκαλώντας του (ξανά) την ανάγκη να γονατίσει μπροστά της και να προσευχηθεί, τη στιγμή που νωρίτερα η παραδοσιακή προσευχή του προκαλούσε αποστροφή (39).

Η ειδωλοποίηση της «Αγαπημένης» πάντως ενισχύεται όχι μόνο από την επίκληση σε θρησκευτικών προδιαγραφών λόγο, αλλά και από την ανάκληση της αρχαιότητας, είτε αυτή αναφέρεται στην μυστηριακού τύπου πομπή των Παναθηναίων με την «Αγαπημένη» να ταυτίζεται με την θεά Αθηνά (14-18),[277] είτε με βάση μυθολογικές σκηνές, όπως συμβαίνει στις 5 Σεπτεμβρίου, με την ρητή αναφορά στον μύθο της Γαλάτειας και του Πυγμαλίωνα.[278] Εκεί, η ειδωλοποίηση συμβαίνει και με την συνδρομή της τέχνης που είναι συνυφασμένη με τον μύθο, τη στιγμή που ο δημιουργός γονατίζει μπροστά στο δημιούργημα του ασπαζόμενος κυριολεκτικά την ειδωλολατρεία: «Εκεί πάνω έστησα το **είδωλο** Σου, ω Πολυαγαπημένη. Τα όνειρα μου εκστατικά γονατίζουν μπροστά Σου και λειτουργούν. […] Και γονατίζω όλος μπροστά στο **άγαλμα Σου** πού στέκεται και φεγγοβολεί στα άγια των αγίων της ψυχής μου και γονατίζω όλος και προσεύχομαι στους μεγάλους Θεούς, ω Γαλάτεια ! Να γυρίσεις πάλι στη νεκρήν ακινησία των μαρμάρων […]Ω Γαλάτεια! Γονατίζουν όλες μου οί σκέψεις κι όλα μου τα όνειρα κι όλες οι ανατριχίλες του κορμιού μου μπροστά στο Είδωλο σου - στα βάθη της ψυχής μου, κι επικαλούνται τον Θάνατο. –» (ό.π.: 48) [η έμφαση δική μου].

Ως άλλος Πυγμαλίωνας προσεγγίζει και ο ημερολογιογράφος το δικό του δημιούργημα –εικαστικό και λογοτεχνικό–, την «Αγαπημένη». Είναι, άλλωστε,

[276] Η έμφαση δική μου.
[277] Αγάθος (2005) 47.
[278] Αγάθος (2005) 54. Η Αραμπατζίδου (2002: 413-414) διακρίνει και τη Νηρηίδα Γαλάτεια που συμβολίζει «το ασύλληπτο πρότυπο της γυναικείας ερωτικής χάρης […] μια μορφή Άρτεμης» στο υπόστρωμα του καζαντζακικού κειμένου, αλλά ο συμβολισμός αυτός δεν ταιριάζει ιδιαίτερα στην παθητική, κυριευμένη από τον αφηγητή ηρωίδα του *Οφις και Κρίνο* τη στιγμή που εκείνος συνεχώς προσπαθεί να την αναδημιουργήσει εικαστικά και λογοτεχνικά ως άλλος Πυγμαλίωνας.

κομβικό πως αυτή στερείται αυθυπαρξίας, καθώς δυιλίζεται συνεχώς από το βλέμμα του άντρα αφηγητή, ο οποίος την βλέπει όπως *θα ήθελε* να είναι. Η ομολογημένη πρόθεση του να αναδημιουργήσει την «Αγαπημένη», την τοποθετεί στο πλαίσιο του μύθου της Γαλάτειας[279] και του Πυγμαλίωνα, τονίζοντας την αισθητιστική εμμονή με την υπεροχή της Τέχνης έναντι της Φύσης.

Η ιεροποίηση πάντως της γυναίκας στο *Όφις και Κρίνο*, παρότι, θα συνεχίσει να υφίσταται σποραδικά στο μεγαλύτερο μέρος του ημερολογίου ταυτόχρονα υποσκάπτεται από την ναρκισσιστική πεποίθηση του ζωγράφου-εστέτ πως ο ίδιος είναι ο Εκλεκτός που έχει το προνόμιο να βλέπει τον κόσμο με μια μοναδική οπτική, όπως δεν θα μπορέσει ποτέ να τα δει η «Αγαπημένη» του –ούτε και οποισδήποτε άλλος: «[…] μη μου κρατείς στην αγκαλιά Σου δεμένα τα φτερά μου. **Είσαι ένας ίσκιος μόνο** κι ενα χαμόγελο μόνο στο μεγάλο ταξίδι της ψυχής μου. […] Μη με κρατείς δεμένο. Το αίνιγμα δεν είνε στις Λαγόνες Σου κρυμένο μηδέ στα μεγάλα Σου μάτια. […] Πάνω από τ' άστρα ένας μαγνήτης στέκεται και με σέρνει» (71) [η υπογράμμιση δική μου].

Ο αφηγητής με βάση την ιδιότητα του ως Εκλεκτός θεωρεί ότι η «Αγαπημένη» του τον περιορίζει με την αγάπη της και την υποβιβάζει στο επίπεδο του –δαντικού– ίσκιου εξαλείφοντας το μυστήριο που νωρίτερα προωθούσε ως κύριο χαρακτηριστικό της. Ακόμη περισσότερο, ενώ στην αρχή του ημερολογίου η ίδια περιγράφεται ως «μαγνήτης μυστικός […] Λορελάη των ψυχών», τώρα με την έμφαση που δίνεται στα «μικρά και αδύνατα» χέρια της που δεν δύνανται «ν' αγκαλιάσουν την ψυχή» του «όλη» (71), η παντοδυναμία της γυναίκας διαψεύδεται και μεταγγίζεται στον ίδιο τον αφηγητή, ανατρέποντας την θελκτική της δύναμη που απεικονίστηκε παραπάνω με τον χαρακτηρισμό της ως «μαγνήτη μυστικού». Στις 2 Οκτωβριου, ο ημερολογιογράφος μεταμορφώνεται ο ίδιος σε μαγνήτη εξουσιάζοντας απόλυτα την αδύναμη «Αγαπημένη»: «Ναι, κάθε βράδυ θα σέρνεσαι Στην αγκαλιά μου, ω Δύστυχη και ω Αγαπημένη ! Τα μάτια μου Σε μαγνητίζουν και Σε κυριαρχούν... Σ' έκυρίευσα όλη, κατέκτησα όλα Σου τα κύτταρα κι όλα τ' απόκρυφα των γυμνοτήτων Σου. Είσαι μικρή κι αδύνατη και μαζεύεσαι δειλά, δειλά, μπροστά μου και ζητάς τα φιλιά μου για να ζήσεις. […] Δεν νοιώθεις λοιπόν πως εγώ είμαι ο Μαγνήτης κι από τα βάθη των χωμάτων Σε σέρνω και Σε φονεύω και Σε κυριαρχώ;» (55-56).

Ως αποτέλεσμα, το κείμενο και η αναπαράσταση του γυναικείου χαρακτήρα συνεχίζει να δομείται με βάση δίπολα αντίθετων ποιοτήτων· η γυναίκα ταυτόχρονα διαθέτει μυστηριακό βάθος, αλλά και το στερείται, όταν παρουσιάζεται ως κούφια

[279] Βλ. Αγάθος (2005) 54.

επιφάνεια· είναι ον πνευματικό και ταυτόχρονα σαρκικό, αγνή σαν κρίνο και ταυτόχρονα femme fatale σαν Σειρήνα, ανάλογα με τον τρόπο που επιλέγει να την δει ο αφηγητής κάθε φόρα· στην ουσία ένα πλάσμα που έχει κατασκευάσει ο ίδιος.

γ) Η Γυναίκα-Σειρήνα και η Γυναίκα-Θάλασσα

Στον αντίποδα της ιεροποίησης της γυναικείας μορφής βρίσκεται η απεικόνιση της γυναίκας ως femme fatale.[280] Φυσικά, αυτό που ενδιαφέρει στο πλαίσιο του Αισθητισμού είναι η Ομορφιά, η οποία όπως προκλητικά διακήρυξε ο Baudelaire στα *Άνθη του Κακού*, μπορεί να προέρχεται από το κακό. Στο πλαίσιο των πινάκων των Προραφαηλιτών –παρότι αυτό δεν εκφράστηκε πολλές φορές ρητά– το δόγμα της «τέχνης για την τέχνη»[281] και η λατρεία του Ωραίου ως αυτόνομης κατηγορίας χωρίς κοινωνικές και θρησκευτικές διαστάσεις αποκρυσταλλώνεται στις συχνές απεικονίσεις θανάσιμα αισθησιακών μορφών κυρίως παρμένων από την δεξαμενή των μύθων,[282] όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Προς αυτήν την κατεύθυνση κινούνται οι απεικονίσεις των μαγευτικών Σειρήνων τόσο στους πίνακες του Rossetti, όσο και του Burne-Jones.[283]

Όσον αφορά στο *Όφις και Κρίνο*, μία υπαινικτική αναφορά στις Σειρήνες γίνεται ήδη στο πρώτο μέρος του ημερολογίου και φαίνεται να παραπέμπει περισσότερο στους πίνακες του Burne-Jones και του Gustave Moreau. Η σύνδεση δεν είναι άτοπη δεδομένου ότι, από τη μία, ο Burne-Jones επηρέασε τον κίνημα του Συμβολισμού, και από την άλλη ασχέτως επιδράσεων, οι Συμβολιστές και ο Burne-Jones μοιράζονται μία παρόμοια αναπαράσταση της γυναίκας με κεντρικό το αντιφατικό δίπολο αγνότητας-αμαρτίας.[284]

Ο Καζαντζάκης προσλαμβάνει το μοτίβο της Γυναίκας-Σειρήνας[285] και το εφαρμόζει στην «Αγαπημένη» του στο *Όφις και Κρίνο*: «Ὅταν ἀνοίγεις τὰ μάτια Σου τὰ μεγάλα καὶ μὲ κοιτάζεις, ἀνοίγονται μπροστά μου θάλασσες μακρινὲς κὶ ἀλίμενες, ἀχόρταγες

[280] Για την εμβληματική femme fatale της *Παρακμής*, τη Σαλώμη βλ.: Ντουνιά (2011).
[281] Riede (2007) 309. Ο Σαχίνης (1981: 47-8) θεωρεί δείγμα της επαφής με το δόγμα αυτό το πεζό κείμενο του Rossetti, «Hand and Soul».
[282] de Girolami Cheney (2014).
[283] de Girolami Cheney (2014) 134: «Στους πίνακες του Burne-Jones […] οι Σειρήνες απεικονίζονται όμορφες με μακριά κλασικής περιόδου ρούχα, τα εκλεπτυσμένα τους σώματα αποκαλύπτονται μέσα από το μοτίβο του υγρού υφάσματος, η ευγενική έκφραση του προσώπου τους κρύβει το σατανικό τους σχέδιο […] περιμένουν να εισέλθει το καράβι στον κόλπο χωρίς επιστροφή».
[284] de Girolami Cheney (2014) xxxvi: «Οι εικόνες των μυθικών γυναικών που φιλοτεχνεί ο Burne-Jones απεικονίζουν ή συντάσσονται με τις ποικίλες ενσαρκώσεις της femme fatale, που εκπροσωπούνται και στην τέχνη του Γαλλικού Συμβολισμού. Παραδόξως, τόσο ο Burne-Jones […], όσο και ο Gustave Moreau […] βλέπουν το θηλυκό ως ενσάρκωση της αγνότητας […], ενώ εμφανίζεται και ως αρνητική δύναμη στον ρόλο της γητεύτρας». Για την ενασχόληση του Moreau με τον *τύπο* της μοιραίας γυναίκας βλ.: Κωτίδου (2015) 117.
[285] Καστρινάκη (2011) 6: «[…] η γυναίκα είναι Σειρήνα-θάλασσα-καταστροφή».

γιὰ τὸ κορμὶ του ναύτη. Κάποιες σύρτεις μυστικὲς που ***μαγνητίζουν*** τὰ καράβια, κάποια νερὰ βαθειὰ που ζοῦν κὶ ἀνανιῶνουν ἀπὸ τὰ δάκρυα τῶν μανάδων. Κάποια κύματα που τρων καὶ κομματιάζουν καὶ γκρεμνοῦν μὲ τραγούδια καὶ μὲ χάδια καὶ μὲ ηδυπαθεὶς κυρτώσεις τοὺς μεγάλους ἐρωτεμένους βράχους. Κάποια νερὰ βαθειὰ ποὺ χαμογελοῦν στοὺς δυστυχεὶς κὶ ἀχολογοῦν σιμὰ τῶν τὰ αἰώνια, τὰ θανάσιμα τραγούδια τῆς ἀγάπης. Ὅταν ἀνοίγεις τὰ μάτια Σου τὰ μεγάλα καὶ μὲ κοιτάζεις, ἕνας ***μαγνήτης*** μὲ σέρνει σιμὰ τῶν, ἕνας ***μαγνήτης μυστικὸς***[286] καὶ κάποια παναρμόνια φωνὴ μου γλυκοτραγουδεῖ καὶ μ'ἔρχεται νὰ συρθῶ στὴν ἀγκαλιὰ Σου, ω Λορελάη τῶν ψυχῶν! –ναύτης, ναυαγός τῆς ἀγάπης-καὶ νὰ πνιγῶ στὴν ὑγρὰ καμπυλότητα[287] τῶν κυμάτων Σου» (25-26) [η υπογράμμιση δική μου].

Παρότι στο παραπάνω απόσπασμα δεν κατονομάζονται ρητά οι Σειρήνες, η εικονογραφία της θάλασσας σε συνδυασμό με τα «παναρμόνια» και «θανάσιμα τραγούδια» είναι αρκετά για να ανακαλέσουν τις μυθικές αυτές μορφές και να τις ενοφθαλμίσουν μέσα στην «Αγαπημένη». Πιο συγκεκριμένα, η θέαση των μαγνητικών ματιών της –κατ' αντιστοιχία του θελκτικού βλέμματος των γυναικών του Προραφαηλιτισμού– είναι αρκετή για να προκαλέσει μία ιμπρεσιονιστικού τύπου *εντύπωση* της ανθρωποφάγου θάλασσας στον αφηγητή. Ο τεράστιος χωρίς όρια και περιγράμματα υδάτινος όγκος («αλίμενες» κι «αχόρταγες») προκαλεί με την σειρά του μία μαγνητική αίσθηση στον αφηγητή, καθώς η μία εικόνα διαδέχεται την άλλη, τα πελώρια κύματα κομματιάζουν τους κυρτούς όγκους των αξεδιάλυτων μεταξύ τους (γι' αὐτό ο χαρακτηρισμός «ερωτευμένων») βράχων.

Εκτός αυτού, ενδιαφέρον προκαλεί ο τεμαχισμός της γυναίκας, η οποία αναλύεται στα μέλη της («μάτια» και «φωνή»), τα οποία σαν ξεχωριστές, αποκομμένες από το σύνολο του σώματός της οντότητες φαίνονται φορείς μίας έντονης εντυπωτικής δύναμης που έλκει ολόκληρο τον αφηγητή, ψυχή τε και σώματι.[288] Υπ' αυτήν την έννοια, η προραφαηλιτικών καταβολών εικονογραφία εμβολιάζεται από την ιμπρεσιονιστική τεχνική της αφήγησης, κάτι που συμβαίνει σε ολόκληρο το έργο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, όπως θα διαφανεί στο επόμενο κεφάλαιο, ο ιμπρεσιονισμός δεν αποτελεί απλά μία εξωτερική εικαστική επίδραση που ασκείται επί του Αισθητισμού, αλλά "χωνεύεται" σε τέτοιο βαθμό, ώστε να διαμορφώσει τις ίδιες τις δομές του αισθητιστικού ιδιώματος.

---

[286] Η χρήση της λέξης μαγνήτης δύο φορές μπορεί να συσχετισθεί με τις νεοβουδιστικές αντιλήψεις του Καζαντζάκη και τη διδασκαλία του Κρίσνα, όπως αποκρυσταλλώνεται στην ποίηση του Παλαμά και συγκεκριμένα στην *Ηλιογέννητη*. Βλ. Ματθιόπουλος (2005) 315.

[287] Οι συνεχείς αναφορές στις καμπυλότητες και τις κυρτότητες του κορμιού της «Αγαπημένης» προετοιμάζουν την επερχόμενη συμβολοποίηση της σε όφι, κατ' αναλογία της μορφής του.

[288] Η παρατήρηση αυτή προέρχεται από ένα αδημοσίευτο κείμενο του επόπτη μου, Δ. Αγγελάτου και τον ευχαριστώ που μου το παρείχε.

Πιο συγκεκριμένα, η ακατανίκητη ελκτική δύναμη που ασκεί η γυναίκα-Σειρηνα αποτελεί τη δεσπόζουσα του λογοτεχνικού αποσπάσματος και συνάδει με την απεικόνιση της Σειρήνας στον πίνακα του Burne-Jones, *Τα βάθη της θάλασσας* (1886) (εικ. 21),[289] στον οποίο μία γυναικεία μορφή αγκαλιάζει έναν άντρα τραβώντας τον στον βυθό της θάλασσας λειτουργώντας «ως γοητευτική απειλή-παγίδα» [Αγάθος (2005: 49)]. Το στοιχείο της έλξης, κυριολεκτικής στην περίπτωση του πίνακα, όπου η γυναίκα σέρνει προς τα κάτω τον άντρα,[290] μεταφορικής στην περίπτωση του κειμένου, όπου η έλξη αποδίδεται με την προσωποποίηση της γυναίκας ως «μαγνήτη που» αντίστοιχα με τον πίνακα «σέρνει» τον αφηγητή κοντά της, δεσπόζει στο απόσπασμα μέσω της έντονης εικαστικότητας του λόγου, η οποία επιτυγχάνεται χάρη στην υποτύπωση·[291] υποτύπωση που υποβάλλει το συγκεκριμένο απόσπασμα μέσα από την *συσσώρευση*[292] των αλλεπάλληλων εικόνων υψηλής συναισθηματικής τάσης χάρη στα σημασιολογικά φορτισμένα ρήματα, και μέσα από την πυκνότητα που δημιουργεί το ασύνδετο σχήμα με την επανάληψη της αντωνυμίας «κάποιος», κάτι που ενισχύεται μέσω της παρατακτικής σύνδεσης.

Αυτή η συσσώρευση εικόνων συντάσσεται με τον ρυθμό του αποσπάσματος, που εκτος από τις επαναλήψεις λέξεων («μαγνήτης») και τις συντακτικές ομοιότητες των φράσεων, αποτυπώνεται (στις τελευταίες τρεις σειρές) στις παρηχήσεις των υγρών λ και του ρ, οι οποίες μιμούμενες ηχητικά τόσο το «παναρμόνιο τραγούδι» της «Αγαπημένης» που ταυτίζεται με Σειρήνα-«Λορελάη», [293] όσο και τον παφλασμό των κυμάτων της θάλασσας, δημιουργούν μία υψηλής έντασης *συναισθητική* εμπειρία με κορυφαία στιγμή του αποσπάσματος τη μεταμόρφωση της «Αγαπημένης»-Σειρήνας

[289] Ο Wood (1998: 61) επισημαίνει ότι βασική πεποίθηση του Burne-Jones υπήρξε η αδυναμία του ανθρώπου απέναντι στην αναπόφευκτη μοίρα του. Στον συγκεκριμένο πίνακα, η Μοίρα παίρνει την μορφή της Γυναίκας-Σειρήνας.

[290] Η απόδοση αυτής της ελκτικής δύναμης στις Σειρήνες είναι λιγότερο εμφανής στον πίνακα «Σειρήνες» του Burne-Jones (εικ. 14), αν και κάποιες φαίνονται να τείνουν τα χέρια τους προς το καράβι, ενώ κάποιες άλλες τραγουδούν. Καθοριστικής σημασίας ίσως είναι και η απεικόνιση των Σειρήνων στον πίνακα του Gustave Moreau (εικ. 22), που επίσης δίνει έμφαση στην έλξη που ασκούν στο καράβι οι Σειρήνες, καθώς τείνουν τα χέρια τους προς αυτό, με την χειρονομία να δίνει την εντύπωση πως το σέρνουν προς το μέρος τους. Το μυστηριακό πλαίσιο των πινάκων των Συμβολιστών έχει αναλύσει πιο συστηματικά η Κωτίδου (2015) 119.

[291] Eco (2002) 221-247.

[292] Συγκεκριμένα για τη συσσώρευση: Eco (2002) 238-239.

[293] Παρότι δεν δηλώνεται ρητά από τον τίτλο του πίνακα του Burne-Jones, η γυναικεία μορφή που έχει ουρά –σε αντίθεση με την εικονογραφία στις «Σειρήνες»– είναι κατά πάσα πιθανότητα η γερμανικής καταγωγής Λόρελαη που έθελγε ναυτικούς με την μαγευτική φωνή της –κατ' αναλογία των Σειρήνων– παρασύροντας τους στα βάθη του Ρήνου σύμφωνα με το ποίημα του Heine. Η εικονογραφία στο *Όφις και Κρίνο* ίσως παραπέμπει απευθείας στο ποίημα αυτό με βάση τις αναφορές στους βράχους και το θελκτικό τραγούδι. Ο μύθος της Λόρελαη πάντως είναι γενικά αρκετά προσφιλής στους αισθητιστές. Για μία επισκόπηση των πηγών του θρύλου βλ.: Brisson (2016) 737-746.

σε Γυναίκα-Θάλασσα[294] *αχανών* διαστάσεων. Πρόκειται για μία κλιμάκωση, με άξονα το μέγεθος της «Αγαπημένης», που ξεκίνησε από τον τεμαχισμό της στα μικρής κλιμακας «μάτια» και «φωνή» και κατέληξε στην ιμπρεσιονιστική γιγάντωση της χωρίς όρια μορφής της, η οποία προκλήθηκε από την *εντυπωτική* επενέργεια ακριβώς αυτών των μελών της θυμίζοντας την αρχή του αποσπάσματος, όπου γίνεται αναφορά στον τεράστιο υδάτινο όγκο των αλίμενων θαλασσών· πρόκειται για ένα ιδιότυπο σχήμα κύκλου, αφού έτσι η γυναίκα ταυτίζεται πια με τις αλίμενες θάλασσες.

Αντίστοιχης έντασης είναι η ταύτιση γυναίκας-θάλασσας που επιτελείται στο «Ρέκβιεμ» του Καζαντζάκη, στο οποίο επίσης ανακαλούνται στοιχεία της συνοδείας της Λορελάη (οι βράχοι και το τραγούδι), όπως φαίνεται στο απόσπαμσμα όπου το σώμα της γυναίκας «διαγράφεται ἐμορφότατο στο πέτρινο κρεβάτι. […] Ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα ἑνός βράχου, ἀπέναντι, δύο μάτια γαλανά μιὰς νεράιδας μ' εκύτταζαν τὸ πόδι της τὸ ἕνα ἦταν πλεγμένο ἐπάνω στὸ ἄλλο σὴ ηδονικώτατες καμπυλότητες γραμμῶν […] Ὅταν Σ' ἀγκαλιάζω θαρρῶ ἀγκαλιάζω τὴν θάλασσα ὅλη. Τὴν Ἀγαπημένη μου. Ἴσως νᾶσαι μικρογραφία Ἐκείνης τῆς Ἀληθινής… Ποιὸς ξέρει… Τὰ μυστήρια που κρύβετε οἱ δυὸ σας ποιὸς τὰ ξέρει;…» (3). Τα μυστήρια φυσικά κρύβονται στα βάθη των δύο υπάρξεων, της «Αγαπημένης» και της θάλασσας με καταστροφικές ιδιότητες: «Ἔχεις κὶ ἐσὺ τὴ δυναμι νὰ ξεριζώνεις καὶ νὰ κομματιάζεις ὅπως Ἐκείνη βράχους καὶ καράβια […] ζωὲς […] που σηκώνουνε κεφάλι μπροστὰ σ' Ἐσένα. […] Νὰ βουτήση κανεὶς μὲ τὸ κεφάλι μπροστὰ, μὲ κλειστὰ τὰ μάτια […] στὸ Μυστήριο» (4). Αυτήν τη φορά, όμως, ο ίδιος ο αφηγητής με τη δική του θέληση, αντοποκρινόμενος στον μαγνητισμό της θα ριχτεί στα βάθη της Γυναίκας καταλήγοντας έτσι με «δεμένη» τὴν «ψυχὴ» του στην μέση της θάλασσας.

2.1.2. Εικαστικές καταβολές του όφεως

Η Γυναίκα-Σειρήνα και η Γυναίκα-Θάλασσα λόγω της ολέθριας ομορφιάς τους δεν αποτελούν παρά πραγματώσεις του κοινού τύπου της femme fatale του Αισθητισμού. Στο *Όφις και Κρίνο*, φυσικά, η εικονογραφία αυτή επεκτείνεται και στην αποτύπωσή της ως όφεως,[295] συμβολισμός που συναιρεί το ιδεώδες κάλλος με

[294] Βλ.: Αραμπατζίδου (2002) 448-449. Η εικονογραφία της Γυναίκας-θάλασσας συνδέεται με τον Συμβολισμό κατά τη μελετήτρια.

[295] Για τη δισυπόστατη φύση της «Αγαπημένης» βλ.: Αραμπατζίδου (2002) 401-405. Με όφι παρομοιάζεται και η Νόρα, η femme fatale του έργου *Σπασμένες Ψυχές* (1909: 7): «[…] πάντα μπροστά του, πάντα μπροστά του το κορμί της Νόρας και δεν μπορούσε να ξεφύγει από το άγγιγμά του το ζεστό. Πότε ορθωμένο ήτανε μπροστά του σαν πελώριο ξεφουντωμένο κρίνο που καμπανίζει δεξιά και ζερβά στον ορθρινόν αέρα πότε πεσμένο κάτω σε μια θημωνιά ρόδα που αχνίζουνε από την πύρα του μεσημεριού και πότε πάλι πλεγμένο γύρω του σαν αγιόκλημα ολάνθιστο –σαν αγιόκλημα ολάνθιστο ή σα φίδι;».

την απέχθεια –κοινός τόπος του Αισθητισμού– όπως αναφέρεται υπαινικτικά την 3η Μαΐου («Τρέχουν από τα χείλη της μέσα στα χείλη μου **φαρμακερές γλυκάδες** και παραλύουν τη σκέψη μου όλη και όλη μου τη σάρκα», 12) και ρηματοποιείται ευθέως στην καταγραφή της 11ης Αυγούστου, όταν ο αφηγητής αναφέρεται στον «όφι του κορμιού» της «Αγαπημένης» του (30), αφού προηγουμένως την έχει αποδώσει εικαστικά ως κρίνο.

Στην ουσία αυτή η κατά περίπτωση αναπαράσταση της γυναίκας ως αγίας και ως femme fatale, η οποία συναιρείται στο ίδιο πρόσωπο στο *Όφις και Κρίνο*, έλκει –συνειδητά ή μη– την καταγωγή της από τον Προραφαηλιτισμό, χωρίς φυσικά να μειώνεται η διαμεσολάβηση της εικόνας από τον Συμβολισμό.[296] Η αντιφατική –για τα παραδοσιακά δεδομένα-σύγκλιση ομορφιάς και κακίας άλλωστε συχνά μορφοποιείται σε πίνακες του Rossetti και του Burne-Jones με την αναπαράσταση αρνητικά φορτισμένων γυναικείων μορφών όπως η Nimue (εικ. 23), οι θελκτικές Σειρήνες (Burne-Jones) ή η Λίλιθ (εικ. 24) και η Πανδώρα (εικ. 25) (Rossetti). Και οι θετικά φορτισμένες, όμως, με βάση την αγνότητα τους γυναικείες μορφές –ακόμη και η ίδια η Παναγία όταν εικονίζεται στους πίνακες των δύο ΠροΡαφαηλιτών– αποπνέουν έναν παράδοξο αισθησιασμό που εικονογραφικά θα ταίριαζε στις femmes fatales. Αυτό που ενδιαφέρει –έστω άρρητα– είναι η λατρεία του Ωραίου.

Πρέπει πάντως να αναφέρουμε πως στα προραφαηλιτικά έργα η εικονογραφία της γυναίκας-όφεως δεν απαντά καθαυτή, αλλά απηχείται στο λύγισμα των γυναικείων σωμάτων στους πίνακες του Rossetti και του Burne-Jones, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της Φυλλίδας που περιπλέκεται γύρω από τον Δημοφώντα με το ρούχο της να τον τυλίγει (εικ. 26), αλλά και στις πτυχώσεις (*Sponsa de Libano* εικ. 27) και τα μοτίβα ορισμένων ενδυμάτων των εικονιζόμενων μορφών (*Σιδονία Φον Μπορκ* εικ. 28) που ανακαλούν την μορφή του φιδιού, το αφηγηματικό ανάλογο των οποίων εντοπίζεται στην επανάληψη λέξεων όπως «πλέκεις»/«πλέκεσαι»,[297] «όφις», «κυρτωθεί», «τυλιχτεί»[298] «καμπυλότητες»[299] και «κύματισμοί»[300] [του κορμιού].

---

[296] Για τη σχέση του έργου με τον Συμβολισμό βλ.: Debaissieux (2000). Ένας πίνακας που αποδίδει μία γυναίκα περιτυλιγμένη από ένα φίδι είναι η *Αμαρτία* (1891), του Franz von Stuck. Για περαιτέρω πληροφορίες περί της διάδοσης του πίνακα στην Ελλάδα βλ. Ματθιόπουλος (2005) 392.

[297] «[…] και **πλέκεσαι** όλη γύρω μου, ωσάν τον λάγνο κισσό γύρω στο κυπαρίσσι» (69). Η υπογράμμιση δική μου στο εξής.

[298] «[…] θα ιδώ πόσο ώμορφα θα **κυρτωθή** και θα **τυλιχτή** απάνω μου ο **όφις του κορμιού Σου**» (36).

[299] «[…] σε ποιά **καμπυλότητα** του κορμιού Σου να χωθώ» (54).

[300] «**Ελύγισαν** οι **γραμμές** του κορμιού Σου […] κι εβεβήλωσα όλα τα μυστήρια […] κι όλους τους **κυματισμούς** των σαρκών Σου». (58).

Πιο συνηθισμένη είναι πάντως η απεικόνιση της γυναίκας μαζί με κάποιο ερπετό (δράκο ή φίδι), το οποίο συνήθως την απειλεί, όπως συμβαίνει στο *Doom Fulfilled* (εικ. 29) και τον *St George* (εικ. 30) του Burne-Jones. Οι εικαστικές αυτές αποδόσεις του ερπετού μάλιστα συγκλίνουν με αντίστοιχες εικονοποιήσεις του όφεως στο *Όφις και Κρίνο* και ειδικά στον πίνακα που θεματοποιεί τον τίτλο του έργου: «είδα - είχα. ζωγραφίσει ένα πελώριο κρίνο κομένο και ριμένο άσπλαχνα σ' ένα παράξενο με **μύριους ελιγμούς ποτάμι**.[301] Και σήμερα βλέπω - δεν είνε ποτάμι, αλλά ένας **όφις πελώριος** που τρέχει κάπου εκεί πέρα, με μύριους ελιγμούς, και κρατεί στο στόμα του ένα ώμορφο, πελώριο κρίνο» (ό.π.:34-35).[302] Ο πελώριος όφις θα μπορούσε να αντιστοιχεί στον τεραστίων διαστάσεων όφι που έχει περικυκλώσει με το δαιδαλώδες με χίλιες κυρτώσεις σώμα του τον Περσέα στον πίνακα του Burne-Jones, καθώς εκείνος προσπαθεί να σώσει την Ανδρομέδα στο γνωστό μυθικό επεισόδιο (εικ. 29). Στο καζαντζακικό κείμενο όμως, και εδώ έγκειται η διαφοροποίηση από τον πίνακα, ο άντρας δεν είναι ο σωτήρας της παρθενικής γυναικείας μορφής-κρίνου που απειλείται από το –φαλλικό– σύμβολο του όφεως, αλλά είναι ο ίδιος το φίδι-απειλή.

Στον πίνακα του Burne-Jones, *St George* (εικ. 30), μάλιστα, στον οποίο το θηρίο κείται ήδη νεκρό μετά την πάλη του με τον Άγιο, το επεισόδιο της απειλής της γυναίκας ενοφθαλμίζεται σε έναν δεύτερο πίνακα μέσα στον πίνακα, στην ασπίδα του Αγίου, όπου εικονίζεται η γυναίκα ασφυκτικά περιβεβλημένη από το κορμί του ερπετού που προσπαθεί να την σφίξει. Πρόκειται για επιλογή που βρίσκεται στο ίδιο μήκος κύματος με τον πίνακα του αφηγητή στο *Όφις και Κρίνο*, όπου το κρίνο (σύμβολο της γυναίκας που υποκαθιστά) περικυκλώνεται και δαγκώνεται από το θηρίο, κάτι που συντονίζεται με την πρόθεση του αφηγητή να σφίξει τον λαιμό της «Αγαπημένης» και να την πνίξει (36), αναφωνώντας την 25η Δεκεμβρίου ότι σαν φίδι: «Θέλω να πλέξω γύρω Σου το σώμα μου και να στραγγίσω απάνω Σου ω Δύστυχη, τον θησαυρό των χειλιώ μου και να φαρμακώσω την ψυχή Σου όλη με το φαρμάκι των προαισθήσεών μου» (ό.π.:77).[303] Η μετατροπή φυσικά του άντρα-Σωτήρα της γυναίκας σε άντρα-απειλή αποτελεί φυσιολογική εξέλιξη του μοτίβου στο πλαίσιο του Αισθητισμού, όπου κάθε θετικό στοιχείο εμβολιάζεται με το στοιχείο της διαστροφής. Εδώ, παρότι δεν αναφέρεται ρητά ο όφις, η παρουσία του ανακαλείται

[301] Πρβλ. το μοτίβο του φορέματος της Σιδονία φον Μπορκ στον πίνακα με τον ομώνυμο τίτλο (εικ. 28).
[302] Και το κρίνο άλλωστε είναι δεσπόζον σύμβολο της προραφαηλιτικής εικονογραφίας.
[303] Πρβλ.: «Κι ένας όφις πελώριος ξετυλισσόταν κι έτρεχεν απάνω στην άμμο. Και στο στόμα του που έτρεχεν φαρμάκι κρατούσε κι εχάϊδευε κι εδάγκωνε ένα μικρό, κάτασπρο και μαραμένο κρίνο». (101)

σε λέξεις που αποδίδουν τα δεσπόζοντα χαρακτηριστικά του όπως το «πλέξω», «στραγγίσω» (εννοεί την ζωή από το σώμα της «Αγαπημένης» μέσω του ασφυκτικού αγκαλιάσματος), και κυρίως εντοπίζεται στην επανάληψη της έννοιας του δηλητηρίου με την μορφή ρήματος και έπειτα ουσιαστικού, «φαρμακώσω» και «φαρμάκι» αντίστοιχα.

Το στοιχείο αυτό είναι πάγια τεχνική του Καζαντζάκη ειδικά στη συγκεκριμένη νουβέλα. Πιο συγκεκριμένα, από την αρχή του κειμένου ο συγγραφέας προετοιμάζει την εμφάνιση των δεσπόζοντων συμβόλων του έργου (όφις και κρίνο) με απλές αναφορές σ' αυτά, έπειτα οδηγείται σε μία κορυφαία στιγμή επιτέλεσης αυτής της συμβολοποίησης (με τον πίνακα της 10^{ης} Αυγούστου), κατά την οποία οι χαρακτήρες ταυτίζονται με τα σύμβολα αυτά, με αποτέλεσμα την πλήρη υποκατάσταση τους· αυτή πραγματώνεται διττά, αφενός κάθε φορά που αναφέρονται ο όφις ή το κρίνο υποκαθιστούν την παρουσία του αφηγητή και της «Αγαπημένης» ανάλογα με τα συμφραζόμενα, αφετέρου δεν χρειάζεται πια να αναφέρονται ρητά τα συγκεκριμένα σύμβολα, αλλά αρκεί η ανάκληση τους μέσω λέξεων που τα συνοδεύουν τυπικά (πχ «φαρμάκι», «πλέκεσαι», κ.α.).

2.2. Μορφολογικές επιλογές ιμπρεσιονιστικής γραφής:

Όπως φαίνεται πάντως από τα παραπάνω παραθέματα, η αναπαράσταση της γυναίκας που θεματολογικά απηχεί σε μεγάλο βαθμό την εικονογραφία του Προραφαηλιτισμού –και του Συμβολισμού– κάτι που ισχύει όχι μόνο για τον Αισθητισμό του πρώιμου Καζαντζάκη, αλλά και άλλων εκπροσώπων του κινήματος και κυρίως τον Επισκοπόπουλο και τον Χρηστομάνο, υπόκειται σε μία ιμπρεσιονιστικής τάξης τεχνική απόδοσης (λογοτεχνικών) εικόνων. Υπ' αυτήν την έννοια, τόσο στο *Όφις και Κρίνο*, όσο και στα άλλα δύο αισθητιστικά κείμενα του Καζαντζάκη που αναλύσαμε, η δεσπόζουσα που καθορίζει την υφή του εικαστικού λόγου δεν αφορά τόσο στη θεματολογία συγκεκριμένων ιμπρεσιονιστικών πινάκων –παρότι και αυτό συμβαίνει σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως παρατηρεί η Πιερή (2018)–, όσο στη σύγκλιση του εικαστικού ιδιώματος του ιμπρεσιονισμού με το ιδίωμα της λογοτεχνίας. Αυτό επιτελείται σε επίπεδο μορφολογικών επιλογών τόσο με τη χρήση ειδικού λεξιλογίου, αλλά και γραμματικοσυντακτικών σχημάτων λόγου που δημιουργούν ρυθμό στην αφήγηση και ανακαλούν δέσποζουσες πρακτικές της ιμπρεσιονιστικής ζωγραφικής. Ενδεικτικά, τέτοιες εικαστικές πρακτικές αποτελούν: α) η έλλειψη καθαρών περιγραμμάτων που μεταφράζεται στην λογοτεχνία με τη χρήση μεταφορών, παρομοιώσεων[304] και του ασύνδετου σχήματος, β) η διάχυση του φωτός και η εμμονή στις κλίμακες του, (γ) η γρήγορη διαδοχή των εικόνων, η οποία επιτελείται μέσω της χρήσης του ασύνδετου σχήματος και της παρατακτικής σύνδεσης, με σκοπό την απόδοση της στιγμιαίας και συνταρακτικής *εντύπωσης*, η οποία εντείνεται μέσω της ατμοσφαιρικής προοπτικής των πινάκων.

2.2.1. Ιμπρεσιονιστικό Λεξιλόγιο:

Ο νεοελληνικός Αισθητισμός θεωρημένος στην ολότητα του, με βάση τα κείμενα των βασικών του εκπροσώπων, αναδεικνύει συνάφειες όχι μόνο σε θεματολογικό επίπεδο, όπως ορίζεται στα συμφραζόμενα της *Παρακμής*, αλλά επίσης σε μορφολογικό επίπεδο, μέσα από ένα λεξιλόγιο αισθητιστικής υφής με λέξεις και φράσεις που πάγια επανεμφανίζονται στα έργα των Ελλήνων Αισθητιστών, όπως και μέσω της συνακόλουθης ρυθμικής οργάνωσης του λόγου τους, όπως θα δούμε παρακάτω. Ως προς το λεξιλόγιο φυσικά συχνά απηχείται μέσω αυτού η συνομιλία της λογοτεχνίας με τις άλλες τέχνες και κυρίως τη ζωγραφική, όταν υιοθετείται ένας

[304] Αγάθος (2005) 46-47: «Χρησιμοποιείται επίσης η τεχνική της ενδυνάμωσης μέσω της αναλογίας μέσα από μία σειρά παρομοιώσεων, με έντονα τα γνωρίσματα του ωραιολογικού αισθητισμού που διέπει το πεζογράφημα»

έντονα εικονοπλαστικός λόγος που παραπέμπει ενίοτε άμεσα σε συνισταμένες των εικαστικών αναπαραστάσεων, όπως χρώματα, σχήματα ή και την ίδια τη διαδικασία της ζωγραφικής.

Ακόμη περισσότερο, μας απασχολεί όχι ο εικονοπλαστικός λόγος γενικά, αλλά οι λεξιλογικές εκείνες επιλογές που μαρτυρούν τη στοιχειοθέτηση ενός είδους ιμπρεσιονιστικής γραφής, η οποία φυσικά δίνει, κατ' αναλογία των επιδιώξεων της ζωγραφικής, έμφαση στην εννοιολογική κατηγορία της *εντύπωσης* και των *αισθήσεων* που αυτή προκαλεί, με λέξεις που αφορούν, από τη μία, στις ποιότητες που προσπαθεί να αποτυπώσει στους πίνακες του ο ιμπρεσιονιστής ζωγράφος, όπως το συνταρακτικό, το τυχαίο, το στιγμιαίο, «το απομονωμένο και το συνεχές […], το εγγύς και το μακριά, το μοναδικό και το επαναλαμβανόμενο […], το σταθερό και το κινούμενο».[305] Εκτός από τις ποιότητες αυτές, το ιμπρεσιονιστικό λεξιλόγιο, από την άλλη, παραπέμπει σε εικαστικές τεχνικές (Αραμπατζίδου, 2012), οι οποίες μεταφράζονται στο ιδίωμα της λογοτεχνίας. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιούνται λέξεις, οι οποίες αποτυπώνουν το θόλωμα των περιγραμμάτων και τη συνακόλουθη απώλεια των διακριτών και γραμμικών όγκων, κάτι που απηχείται στην έλλειψη λεπτομερειών στην αναπαράσταση των ανθρώπινων και όχι μόνο μορφών (πχ. του φυσικού κόσμου).

Εμφανίζονται επίσης λέξεις που αποδίδουν τα παιχνιδίσματα του φωτός επάνω στα αντικείμενα, αλλά και την ακαριαία διαδοχή αλλεπάλληλων εικόνων, καθώς και επίθετα –συνήθως– που αποδίδουν τον όγκο των αντικειμένων, ο οποίος εξαιτίας της τεχνικής της θέασης από κάτω προς τα πάνω λαμβάνει μνημειώδεις διαστάσεις προκαλώντας στον αναγνώστη την αίσθηση του συνταρακτικού ή/και του φρικιαστικού. (βλ. πίνακα στο παράρτημα, σ. 108). Φυσικά, αυτού του είδους το λεξιλόγιο δεν αρκεί ώστε να στοιχειοθετηθεί η ιμπρεσιονιστική γραφή ως βασικό ιδίωμα του Αισθητισμού, αλλά πάντα συνδυάζεται με άλλες αφηγηματικές και ρυθμικές επιλογές που εντείνουν την εντυπωτική του δύναμη.

2.2.2. Αφηγηματικές επιλογές για την πραγμάτωση της εντύπωσης

α) Αναδρομικές αφηγήσεις και συχνότητα

Όπως έχει παρατηρηθεί από την Πιερή (2018:109-111), η συνταγματική αφηγηματική ροή υποχωρεί στο *Όφις και Κρίνο* προς χάριν κάθετων παραδειγματικών τομών που μεταθέτουν το αναγνωστικό ενδιαφέρον από την

[305] Πιερή (2018) 38.

παρακολούθηση του "νήματος" της πλοκής στις διαδοχικά παρατιθέμενες εικόνες προερχόμενες από το έργο του ζωγράφου-αφηγητή. Η επιλογή αυτή διαφοροποιεί σε επίπεδο αφηγηματικών επιλογών τον νεοελληνικό αισθητισμό, όπως παρουσιάζεται μέσα από το *Όφις και Κρίνο*, από τους στέρεους αφηγηματικά πίνακες των Προραφαηλιτών,[306] προσεγγίζοντας δομικά την τέχνη των Ιμπρεσιονιστών με την αλληλοδιαδοχή εικόνων και των συνακόλουθων *εντυπώσεων* που αυτές προκαλούν. Φυσικά, η συνταγματική ροή της αφήγησης δεν υποχωρεί ποτέ εντελώς.

Στο πλαίσιο του Αισθητισμού, όπως μορφώνεται από τον Ν. Καζαντζάκη, η σύνδεση με τον ιμπρεσιονισμό στο επίπεδο των αφηγηματικών επιλογών γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στην οργάνωση των περιγραφών του κειμένου, οι οποίες καταστίζουν το έργο, ούσες περισσότερο διανοητικής παρά πρακτικής τάξεως, όπως συνηθίζεται στον Αισθητισμό. Όπως αναφέραμε παραπάνω για τον ιμπρεσιονισμό, η Φύση αποτελεί συνήθως την πηγή της εντύπωσης για τους καλλιτέχνες, κάτι που συμβαίνει και στα αισθητιστικά έργα του Καζαντζάκη. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώιμο έργο του συγγραφέα τρεις είναι οι "παραγωγοί" της εντύπωσης: η Φύση με βάση οποιοδήποτε στοιχείο της (αέρινο, γήινο ή υδάτινο),[307] η γυναίκα και η Τέχνη που αντλεί από τα δύο προηγούμενα.

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που θέτει στο προσκήνιο το ζήτημα του χρόνου/συχνότητας της αφήγησης αποτελεί ο χρόνος όσων ρημάτων επιλέγονται από τον αφηγητή για την περιγραφή της εντύπωσης που προκαλείται. Πιο συγκεκριμένα, η εναλλαγή ανάμεσα στον αόριστο (στιγμιαίο) και τον παρατατικό (διαρκές), όπως χρησιμοποιούνται ήδη στη δεύτερη εγγραφή του ημερολογίου καταλήγουν να ορίζουν μία ιμπρεσιονιστικής τάξης εικόνα:

«Ἓ**να** βράδυ ἐκάθισα λυπημένος σ' ἕναν κῆπο ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη. Ἤ<u>νοιωθα</u> πως κάποιον <u>ἐπερίμενεν</u> ἡ ψυχὴ μου. Ἔ**στρεψα** τὸ κεφάλι καὶ τὴν εἶδα. Γελαστὴ κὶ ὠμορφη

[306] Έχει υποστηριχθεί η άποψη ότι η αφηγηματικότητα των πινάκων του κινήματος φθίνει από τη στιγμή που έρχεται σε επαφή με το δόγμα «η τέχνη υπέρ της τέχνης». Βλ.: Prettejohn (2005) και Κερεζίδου (2017). Παρ'όλ'αυτά, το στοιχείο της αφηγηματικότητας δεν εξαλείφεται ποτέ πλήρως από τους πίνακες των Προραφαηλιτών χάρη στις διακειμενικές σχέσεις που αναπτύσσουν με λογοτεχνικά κείμενα, οι οποίες ενισχύουν την αφηγηματική διάσταση ακόμη και αναπαραστάσεων, οι οποίες –φαινομενικά– δεν έχουν κάποιο συγκεκριμένο θέμα, με πιο ενδεικτικό παράδειγμα την *Bocca Baciata* του Rossetti. Πιο συγκεκριμένα, ο πίνακας σχετίζεται με το *Δεκαήμερον* του Βοκκάκιου με βάση τον τίτλο και την επιγραφή που τον συνοδεύει. Φυσικά, αυτό σημαίνει ότι η αφηγηματικότητα αυτού και άλλων ομόλογων πινάκων προέρχεται όχι από την αναπαράσταση καθαυτή, αλλά από τα λεκτικά σημεία που την συνοδεύουν. Έτσι, δεν θα μπρούσαμε να κατατάξουμε την μείωση της αφηγηματικότητας των πινάκων των Προραφαηλιτών στην ίδια κατηγορία με τις επιδιώξεις των Ιμπρεσιονιστών, οι οποίοι επιτυγχάνουν τη "διάρρηξη" της αφηγηματικότητας με την επιλογή τους να αποφεύγουν την αποτύπωση λογοτεχνικών και μυθολογικών θεμάτων.

[307] Βλ. Πιερή κεφ. 2.

ἐρχόταν κάτω ἀπὸ τὰ δένδρα. Κάποιο χέρι μ' **ἔσπρωξε**. Ὢ, τὸ *θυμοῦμαι·* κάποιο χέρι παντοδύναμο μ' **ἔσπρωξε**. Καὶ τῆς **σίμωσα** και τῆς **εἶπα** τ' ὄνομα μου -ὄνομα γνωστὸ καλλιτέχνη[308]-καὶ τὴν **παρακάλεσα** νὰ μὲ ἀφίσει νὰ τὴν ζωγραφίσω.

Τὴν ἀγάπησα καὶ μ' ἀγάπησε. Τὸ αἰώνιο, τὸ μονότονο, τὸ παναρμόνιο τραγοῦδι!» (*Όφις και Κρίνο*: 12) [Η υπογράμμιση σε όσα παραθέματα ακολουθούν δική μου]

Η εικαστική οργάνωση της αφήγησης βασίζεται σε δύο στοιχεία: α) στη διαδοχή των εικόνων που μοιάζει να αποτελεί ένα ζωγραφικό τρίπτυχο πινάκων,[309] (β) στην ιμπρεσιονιστικού τύπου απόδοση του *στιγμιαίου* και του *μοναδικού* σε συνδυασμό με την συνεχή ροή και κίνηση, η απόδοση της οποίας αναδεικνύεται πάγια επιδίωξη των Ιμπρεσιονιστών, πράγματα που λογοτεχνικά αποδίδονται με την διαρκή και συμμετρική εναλλαγή αορίστου (έντονοι χαρακτήρες) που εκφράζει ακριβώς την στιγμιαία και φευγαλέα *εντύπωση* και του παρατατικού (υπογραμμισμένοι χαρακτήρες) που εκφράζει την συναισθηματική κινητικότητα του αφηγητή –σε αντίθεση με την σωματική του ακινησία–, αλλά και πιο κυριολεκτικά τη διαδικασία της κίνησης της κοπέλας, καθώς τον πλησιάζει. Από τους αορίστους του αποσπάσματος μόνο το «σίμωσα» εκφράζει κίνηση, η οποία όμως δεν αποτυπώνεται καθώς με τον αόριστο δεν δίνεται έμφαση στην διαδικασία πραγμάτωσής της. Ο αφηγητής, δηλαδή, εν πολλοίς περιγράφει την κίνηση του περιβάλλοντος του, ενώ ο ίδιος είναι ακίνητος, κάτι που θα δούμε παρακάτω ως στοιχείο σύνδεσης με τον Ιμπρεσιονισμό.

Αντίστοιχης τάξης είναι η χρήση του αορίστου στο «Τι μου λεν' οι παπαρούνες», ένα κείμενο που καταστίζεται από ενεστώτες μέχρι την περιγραφή της *συνταρακτικής* εντύπωσης που δημιουργεί στον αφηγητή η εμφάνιση της Ραουντέντελαιν, της γυναίκας-παπαρούνας σε μία ιμπρεσιονιστική εικονογραφία, κατά την οποία οι όγκοι μεγεθύνονται και ο αφηγητής υιοθετεί μία θέαση από κάτω προς τα πάνω: «Η Ραουντέντελαιν με την πορφύρα της ηδονής ντυμένη, με παπαρούνες μεγάλες ολάνοικτες στεφάνι γύρω στα χρυσά στάχυα των μαλλιών. Παπαρούνα κι αυτή πελώρια **ανορθώθηκε** ξάφνου μπροστά μου μεσα στις άλλες παπαρούνες – Αδελφή των εκείνη **μεγαλειτέρα**- ανορθώθηκε μέσα στην ψυχή μου ως το Αιώνιο Σύμβολο της Αγάπης, ως η Κόκκινη Ενσάρκωσις της Αληθινής Ζωής» (ό.π.: 97-98). Η "ανόρθωση" της γυναίκας έχει ήδη προετοιμαστεί από την προηγούμενη παράγραφο, όπως συμβαίνει

[308] Πρβλ.: *Όφις και Κρίνο*:100: «Εδώ ετελείωνε το ημερολόγιο της καρδιάς του δυστυχή φίλου μου - του μεγάλου καλλιτέχνη- γραμμένο άνω-κάτω σε σκόρπια φύλλα με ακανόνιστα γράμματα.».

[309] Η περιγραφή θα μπορούσε να αποτελεί ένα τρίπτυχο· στο πρώτο μέρος ο Καλλιτέχνης βρίσκεται μόνος και θλιμμένος, στο δεύτερο αντιλαμβάνεται την έλευση της αιθέριας ύπαρξης που αίφνης παρουσιάζεται κάτω από το επιστέγασμα των δέντρων και στο τρίτο συντελείται η πρώτη γνωριμία.

συνήθως στα αισθητιστικά κείμενα του Καζαντζάκη, στα οποία το βασικό σύμβολο εμφανίζεται σε μικροκλίμακα (οι μικρές παπαρούνες, τις οποίες βλέπει από πολύ κοντά)[310] πριν την πλήρη συμβολοποίηση της εκάστοτε ποθητής μορφής (η μεγάλη Γυναίκα-Παπαρούνα): «Και νοιώθω τις παπαρούνες –σύμβολα της ηδονής και των οργασμών ν' **ανορθώνονται** και να κυματίζουν απάνω στα χωράφια- σημαίες **μικροσκοπικές** της αγάπης- και να κηρύσσουν μια μεγάλη Αλήθεια».

Η διαφορά μεταξύ του ενεστώτα που χρησιμοποιείται για το θέαμα των (μικροσκοπικών) παπαρούνων και του αορίστου που καθορίζει την πελώρια «Αγαπημένη»-λουλούδι έγκειται στην απόδοση της ύψιστης εντάσεως της *εντύπωσης* που προκαλεί το θέαμα της γυναίκας, και αυτό εντείνεται από την επανάληψη της λέξης «ανορθώθηκε», δίνοντας έμφαση στη *στιγμή* που σε συνδυασμό με τον τεράστιο όγκο της –όπως την βλέπει ο αφηγητής ξαπλωμένος στο χώμα– του δημιουργεί μία αίσθηση *συνταρακτικών* διαστάσεων, ανάλογη των μοναδικών και ανεπανάληπτων εμπειριών, οι οποίες αποτελούν την ύψιστη επιδίωξη των Αισθητιστών. Στο σημείο αυτό μάλιστα η Γυναίκα-παπαρούνα, εικονοποιημένη στο πλαίσιο της αφήγησης ως κάτι το τεχνητό, ένα "πλάσμα" του αφηγητή που δημιουργείται αφηγηματικά μέσα από την συνάφεια της με την Φύση –η οποία καταλήγει να μορφοποιεί στην ουσία τον ίδιο τον Έρωτα και την «Αληθινή Ζωή»–[311] φαίνεται να υπερέχει στην *εντυπωτική* της δύναμη από το φυσικό, τις μικρές παπαρούνες.

Συνεχίζοντας στο παραπάνω παράθεμα από το *Όφις και Κρίνο* (12), η *στιγμή* εκτός από φευγαλέα είναι και *μοναδική*, αφού ενισχύεται από το αριθμητικό «ένα» που προσδιορίζει το «βράδυ» της γνωριμίας του ζωγράφου με την κοπέλα.[312] Η συμμετρικότητα της εμφάνισης των χρόνων κωδικοποιείται στην εξής σειρά: 1 αόριστος («εκάθισα»)-2 παρατατικοί («ένοιωθα», «επερίμενεν»)-2 αόριστοι («έστρεψα», «είδα»)-1 παρατατικός («ερχόταν»).[313] Από εκεί και πέρα ο παρατατικός εξοβελίζεται αποδίδοντας την μοναδικής έντασης *εντύπωση* που έχει προκαλέσει στον αφηγητή η συνάντηση με την κοπέλα με συνεκτικό κρίκο ένα ενεστώτα («θυμούμαι»), ο οποίος

[310] Πιερή (2018) 152.
[311] Πιερή (2018) 64-65.
[312] Πρόκειται για αυτό που ο Genette (2007: 182-183) ονομάζει ενική αφήγηση.
[313] Αντίστοιχης τάξεως είναι και η εναλλαγή των χρόνων στις 15 Μαΐου: «Σ' **εκύταξα** κ' ήσουν χλωμή και ώμορφη και μυστηριώδης. Κι **έγονάτισα** μπροστά Σου εκεί, στα βάθη του κρεβατιού κι **έσμιξα** τα χέρια μου απάνω στην κούραση και στη χλωμάδα του κορμιού σου ώ Ιέρεια της Ηδονής και της Αγάπης και ω Δημιουργός των στιγμιαίων Αιωνιοτήτων ! Κι **ένοιωσα** πως κάποιο μυστήριο ετελείτο μέσα Σου. Μια αίγλη χυνότανε από τα κλειστά Σου μάτια κι ένας φωσφορισμός έγλυφε κι εχάδευε τα μεριά Σου. Και **είπα**: Ω ιέρεια, των Πόθων και των Λιποθυμιών, Συ μόνη *μπορείς* να **παρηγορήσεις** και να **θανατώσεις** την ψυχή μου» (19).

αποτυπώνει την επιβίωση της εντυπωτικής δύναμης της «Αγαπημένης» στο «τώρα» της αφήγησης-γραφής του ημερολογίου. Η *εντύπωση* είναι τόσο δυνατή που ο αφηγητής *βιώνει* την αναδρομική αφήγηση, τις κορυφαίες της στιγμές που αποδίδονται με τους αορίστους, στο παρόν του αποκτώντας την επιθυμία να βλέπει συνεχώς την «Αγαπημένη» του.

«Και ***τώρα* θέλω** νάρχεται και να γέρνει απάνω μου το σώμα αυτό με τα μεγάλα μάτια και τα αίματωμένα χείλη […].Ὅταν φεύγει καὶ πιάνω νὰ ζωγραφίσω, κάτι **ἀλλόκοτες κὶ ἐξωτικὲς γραμμὲς** ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ χέρι μου, κάποιες ἀκόλαστες **ἐνώσεις λευκοτήτων** καὶ ***σκιῶν*** καὶ **παραληρήματα χρωμάτων**. **Θάλασσες ἀπέραντες κὶ ἀσάλευτες**, *νέφαλα* μ' **ἀλλόκοτο σχῆμα**, που **τρέχουνε** στὸν οὐρανὸ καὶ κατεβαίνουν στὸν ὁρίζοντα καὶ *σκοτεινιάζουν* παράξενους, μεγάλους ἥλιους που βασιλεύουν...».[314] (ό.π.:12-13)

Κατ' ουσίαν η ίδια η αφήγηση οικειοποιούμενη το εικαστικό ιδίωμα ζωντανεύει στο παρόν της ζωγραφικής δημιουργίας του αφηγητή την *εντύπωση* που του προκάλεσε, η «Αγαπημένη»-Μούσα,[315] η οποία τον εμπνέει να δημιουργήσει, όπως μαρτυρά το ιμπρεσιονιστικό λεξιλόγιο («εξωτικές γραμμές», «ενώσεις λευκοτήτων», «παραληρήματα χρωμάτων», «αλλόκοτο σχήμα»), τοπία χωρίς συνοχή, τα οποία αυθόρμητα φαίνονται να βγαίνουν από το χέρι του· ως αποτέλεσμα η ιμπρεσιονιστική εικαστική αναπαράσταση βιώνεται ως παρόν.[316]

Έχουμε περάσει δηλαδή από έναν λογοτεχνικό "πίνακα" (την παραπάνω αναδρομική αφήγηση της πρώτης συνάντησης) που φιλοτέχνησε ο αφηγητής σε έναν πραγματικό πίνακα κυριολεκτικά ιμπρεσιονιστικής τεχνικής. Είναι πάντως ενδιαφέρον πως πλέον η εναλλαγή των χρονικών επιπέδων παρόντος-παρελθόντος, όπως κωδικοποιείται από την εναλλαγή ενεστώτων[317] και αορίστων, αλλά και επιρρημάτων, όπως το «τώρα» που υπονοεί και τη διάκριση από ένα «τότε», συνιστά ένα ακόμη στοιχείο ιμπρεσιονιστικής γραφής, καθότι σε επίπεδο χρονικό επιτελείται

[314] Βλ.: Αραμπατζίδου (2015) 150. Παρότι αναφέρεται στην τεχνική του Επισκοπόπουλου, ταιριάζει σε μεγάλο βαθμό στο συγκεκριμένο χωρίο η άποψη ότι: «οι φράσεις λειτουργούν ως προσεκτικές πινελιές που απλώνονται στον καμβά του κειμένου καθοδηγώντας τον αναγνώστη στην φιλοτέχνηση του πίνακα. [...] Η ρητορική του κειμένου αναπαράγει την τεχνοτροπία του πίνακα [...]».

[315] Τόσο η πρώτη συνάντηση, όσο και η φιλοτέχνηση του ιμπρεσιονιστικού πίνακα αποτελούν αναδρομικές αφηγήσεις με την πρώτη να βρίσκεται πιο μακριά χρονικά από τη δεύτερη. Και οι δύο αναδρομικές αφηγήσεις, όμως, επιβιώνουν στο παρόν του αφηγητή, όπως απηχείται από την πρόταση επιθυμίας («τώρα θέλω να […]») δίνοντας έμφαση στη χρονική εμβέλεια –μέχρι το παροντικό «τώρα»– της εντύπωσης που προκαλεί η θέα της «Αγαπημένης».

[316] Η Πιερή (2018: 151) τονίζει πως «η φυσική παρουσία της αγαπημένης γυναίκας περνά μέσα από τις συναισθητικού περιεχομένου εικονοποιήσεις «εξωτικού» λουλουδιού από σάρκα (ό.π.: 13), «πελώριου» κρίνου (ό.π., 34-35) ή «άνθ[ους] πελώριου κρίνου» (ό.π.: 30), και μενεξέδων/ματιών (ό.π.)».

[317] Ο ενεστώτας στο συγκεκριμένο χωρίο αποδίδει την αδιάκοπη ροή των εντυπώσεων και την συνεχή κίνηση, όπως αυτή εικονοποίειται από τα σύννεφα που μετακινούνται στον ουρανό χάρη στον αέρα.

ένα θόλωμα των ορίων παρελθόντος-παρόντος με το πρώτο να παρεισφρέει και να μορφοποιεί το δεύτερο, αφού η *εντύπωση* που επιβιώνει στο διηνεκές οδηγεί στη δημιουργία των ιμπρεσιονιστικών εικαστικών δειγμάτων του ημερολογιογράφου.

Η εντυπωτική δύναμη της «Αγαπημένης» μάλιστα τονίζεται από έναν ιμπρεσιονιστικής υφής τεμαχισμό τόσο της ίδιας, όσο και του αφηγητή, όπως φαίνεται από τα παρακάτω παραθέματα:

«Όταν Σε βλέπω κάποιο βάρος λυγίζει τα γόνατα μου, άθελα σμίγουν τα χέρια μου και η ψυχή μου όλη μπροστά Σου ανοίγει - έτσι ανοίγει το λουλούδι όταν το ιδεί ο ήλιος. Αναλυούμαι όλος σε προσευχή και σ' έκσταση και τα χείλη χλωμιάζουν από τους ύμνους.» (23) και «Όταν ανοίγεις τα μάτια Σου τα μεγάλα και με κυττάζεις, ανοίγονται μπροστά μου θάλασσες μακρινές κι αλιμένες αχόρταγες για το κορμί του ναύτη.» (25)

Στην πρώτη περίπτωση (23) ο τεμαχισμός του ίδιου του αφηγητή αφορά μία κλιμάκωση και μία ιμπρεσιονιστική θέαση από κάτω προς τα πάνω (γόνατα, χέρια, ψυχή ολόκληρη), με τα ξεχωριστά μέλη και τελικά ολόκληρη την ψυχή του αφηγητή να κλονίζονται από τη *συνταρακτική* στιγμή θέασης της Αγαπημένης-ηλιου. Ιδιαίτερα στη δεύτερη περίπτωση (25), όμως, τα μάτια της γυναίκας προσεγγίζονται ως ξεχωριστές οντότητες, οι οποίες με βάση το χαρακτηριστικό του βάθους τους δημιουργούν την ιδιαίτερης έντασης εντύπωση του χωρίς περιγράμματα τεράστιου υδάτινου όγκου της θάλασσας. Τα παραπάνω ως δείκτες του ισχυρού εντυπωτικού στίγματος της γυναίκας ενισχύονται από την χρήση του «όταν» που στα συγκεκριμένα χωρία ενέχει την σημασία «κάθε φορά». Η εντυπωτκή δύναμη της Αγαπημένης είναι τόσο έντονη δηλαδή που ενεργοποιείται πάγια κάθε φορά που την βλεπει ο αφηγητής. Αντίστοιχης τάξης τεμαχισμό υφίσταται η «Αγαπημένη» εξαιτίας της εμμονής του αφηγητή με τα χείλη της, στα οποία αφιερώνει συχνά ημερολογιακές καταγραφές (βλ.: 3^{η} Μαΐου). Ειδικά στην περίπτωση της 3^{ης} Αυγούστου:

«Τα χείλη της ήσαν κόκκινα όχι σαν αίμα, μα σαν ρόδο […].Τα μάτια της ήσαν μαλακά σαν βελούδο κι απάνω τους εξάπλωσεν η ψυχή μου […]. Κι όταν το χέρι της εχάϊδεψε το μέτωπο μου η σκέψη μου ησύχασεν, έπαψε να ουρλιάζει - υποτάχτηκε στο παντοδύναμο κι ολόλευκο χεράκι κι εχαμογέλασεν. Ανοιξε τα χείλη της. Λες κι έβλεπες ρόδο να μιλεί» (ό.π.: 33). Η διάσπαση και πάλι των μελών της βασισμένη εδώ στις χρωματικές επιλογές της αντίθεσης με τη διαδοχή κόκκινου-μαύρου-λευκού, τονίζει την παντοδυναμία του εντυπωτικού στίγματος της «Αγαπημένης», τα ξεχωριστά μέλη της οποίας μπορούν να επηρεάζουν ολόκληρο τον αφηγητή (ψυχή, σκέψη και σώμα). Ακόμη περισσότερο μάλιστα είναι έκδηλη και η επενέργεια της Φύσης βάσει της

οποίας μορφοποιείται η «Αγαπημένη» τη στιγμή που ταυτίζεται με ρόδο λόγω της χρωματικής γειτνίασης χειλιών και λουλουδιού, ή με άλλα λουλούδια όπως το κρίνο ή οι μενεξέδες (30).[318]

Συνεχίζοντας την παραπάνω πραγμάτευση για την παρουσία του ενεστώτα στο έργο, αυτή προσανατολίζεται συχνά στην περιγραφή της φρενήρους κατάστασης του ημερολογιογράφου, όπως αποδίδεται στην πρώτη καταγραφή («Έχω πυρετό»: 11), κάτι που συνεχίζεται στα επόμενα μέρη του έργου και συνοδεύεται από μία αναδρομική αφήγηση με αναφορες στην «Αγαπημένη», η οποία είναι η ηθική αυτουργός της τωρινής κατάστασης του αφηγητή.

Όσο προχωρά χρονικά η αφήγηση, πάντως, ο τόνος αλλάζει, όπως παρατηρεί ο Αγάθος (2005: 54), και το βάρος της επαναληπτικότητας κυριεύει τον αφηγητή· ο έρωτας από την στιγμή που αποκτά εξακολουθητικό χαρακτήρα, βιώνεται δηλαδή κατ' επανάληψη με το ίδιο αντικείμενο του πόθου, το οποίο φαίνεται να χάνει σταδιακά την εντυπωτική του δύναμη, την ικανότητα του να προξενήσει το *συνταρακτικό*, στερούμενο την πρωτοτυπία του,[319] οδηγεί στην απομυθοποίηση της ειδωλοποιημένης γυναίκας, που αναφέραμε παραπάνω,[320] και καταλήγει να χάνει την ποιότητα του μοναδικού, του στιγμιαίου και του φευγαλέου, των ύψιστων δηλαδή ποιοτήτων του Ιμπρεσιονισμού και επιδιώξεων του Αισθητισμού, με αποτέλεσμα την ανάγκη του αφηγηματικού υποκειμένου να βρει μία καινούρια υψηλής έντασης αίσθηση που θα τον συνταράξει, την οποία θα την αναζητήσει στο Θάνατο.[321]

β) Κίνηση και "βλέμμα" του αφηγητή

Συνεχίζοντας όσα αναφέραμε παραπάνω σε σχέση με τον χρόνο, πρέπει να επιστήσουμε την προσοχή μας σε μία χωρική πτυχή των αφηγηματικών επιλογών του κειμένου σε σχέση με την θέση και τη συνακόλουθη θέαση που αυτή προσφέρει στον

[318] Πιερή (2018) 152.

[319] Αυτό πιστοποιείται από την καταγραφή της 25ης Σεπτεμβρίου: «[…] Μου φάνηκε πως την απόλαυσα **όλη** και **δεν έμεινε κανένα πλειά μυστήριο** απάνω της να μην το **βεβηλώσω**. Παντού σε **όλες** της τις γυμνότητες οι δαγκαματιές των φιλημάτων μου και τα βέβηλα χάδια των χεριών μου και η **όφιοειδής** γραμμή που τυλίχτηκε λάγνο το σώμα μου. Στράτες αιώνιες που διάβηκεν ο πόθος μου. Μου φάνηκε πώς την απόλαυσα **όλη**. **Όλη**, - *μόνον ένα κόκκινο μυστήριο μου έμεινεν ακόμα*. Ηταν εκεί μέσα κρυμένο, πίσω από το δέρμα της απάνω στα βλέφαρα της».(52). Η υπογράμμιση δική μου και στα επόμενα.

[320] Από το: «**Σύ μόνη μπορείς** να παρηγορήσεις και να θανατώσεις την ψυχή μου» της 11ης Μαΐου καταλήγουμε στο «Κι είνε το χέρι Σου αδύνατο και μικρό, ω Πολυαγαπημένη, κι είνε τα μάτια Σου ανάβαθα κι από αλλους μικρότερους κόσμους είνε η ψυχή Σου και **δεν μπορείς** να μου δείξεις τη στράτα την αληθινή, και τη νύχτα όταν είμαστε μόνοι **δεν μπορείς** να με σηκώσεις απάνω στα μπράτσα Σου τα λευκά και να με φέρεις στη Πατρίδα μου» της 12ης Νοεμβρίου (68).

[321] Πιερή (2018) 69: «Η συσχέτιση του έρωτα και της ηδονής με το θάνατο λειτουργεί, όπως και σ' άλλα παραδείγματα, εδώ, με ιμπρεσιονιστικούς όρους. Πρόκειται για την αντιπαραβολή του εφήμερου, παροδικού αλλά και ασταθούς χαρακτήρα του έρωτα και της ηδονής, με τον αιώνιο και σταθερά αμετάβλητο χαρακτήρα του θανάτου».

αφηγητή. Πιο συγκεκριμένα, ο αφηγητής άλλες φορές παρατηρεί και περιγράφει τον περιβάλλοντα χώρο του (την Φύση, την «Αγαπημένη» ή την τέχνη του) την ώρα που βρίκεται σε ακινησία, ενώ η φύση ή η «Αγαπημένη» (πχ. όταν γέρνει από πανω του) βρίσκονται σε κίνηση τονίζοντας την αδιάκοπη ροή των ερεθισμάτων και των *εντυπώσεων* που αυτά προκαλούν, ενώ σε κάποιες άλλες περιπτώσεις ο ίδιος κινείται, ενώ το αντικείμενο παρατήρησης είναι ακίνητο (πχ. ο πίνακας που θεματοποιεί τον τίτλο).[322] Σε αυτά τα συμφραζόμενα η προσφιλής στον Ιμπρεσιονισμό θέαση από κάτω προς τα πάνω που οδηγεί στην αποτύπωση τεράστιων όγκων,[323] συνήθως συσχετίζεται με την ακινησία του αφηγητή, ο οποίος συχνά είναι ξαπλωμένος στην Φύση, όπως στο «Τί μου λέν οι παπαρούνες»,[324] ή γονατιστός μπροστά στην «Αγαπημένη» του, στο *Όφις και Κρίνο*.

Το δίπολο εναλλαγής κίνησης-ακινησίας ουσιαστικά δίνει τη δυνατότητα για διαφορετικές οπτικές γωνίες θέασης των αντικειμένων κάτω από διαφορετικές συνθήκες και φωτισμούς, κάτι που συνιστά βασικό ζητούμενο των Ιμπρεσιονιστών, ειδικά αν θυμηθούμε τον Μονέ και το πλωτό εικαστικό του εργαστήρι.[325] Ό,τι όμως τονίζεται ακόμη περισσότερο είναι η ρευστότητα της φευγαλέας στιγμής και η αδιάκοπη ροή των εντυπώσεων προερχόμενων από οποιαδήποτε από τις πέντε αισθήσεις, οι οποίες καθώς ενεργοποιούνται αλλεπάλληλα δεν ακυρώνουν ούτε υπερέχουν η μία της άλλης, αλλά συνδυάζονται δημιουργώντας μία *τέλεια* αίσθηση, την οποία *δέχεται* ο ακίνητος –εν προκειμένω– παρατηρητής.

Το κινούμενο και το ακίνητο ως ποιότητα που προσπαθούν να εγκλωβίσουν οι Ιμπρεσιονιστές συντονίζεται και μορφοποιεί το αισθητιστικό δίπολο ζωή-θάνατος στο *Όφις και Κρίνο*. Ο ίδιος ο αφηγητής, μάλιστα, καθώς ασπάζεται την ακινησία λαμβάνει ρόλο παθητικού παρατηρητή απέναντι στην κίνηση των άλλων. «Επήγα πέρα στα δάση να ξαπλωθώ κάτω από τους μεγάλους ίσκιους, ν' αγκαλιάσω τη μητέρα γη και να ξεχάσω. […] **Όταν καμιά φορά κάθομαι και κυττάζω απέναντι μου πολλούς ανθρώπους νά περπατούν, θαρρώ - βρίσκομαι μακρυά, πολύ μακρυά**[326] **και κυττάζω**. Ένα βουητό ανάριο, ανάριο, ένα ψιθύρισμα φωνών μόλις φθάνει ίσα με μένα. Και **βλέπω τα**

[322] Για την κίνηση των αφηγητών ως συνισταμένη της ιμπρεσιονιστικής θέασης βλ.: Avgoulea (2007) 254-262.
[323] Πιερή (2018) 152: «Η οπτική γωνία του αφηγητή, από κάτω προς τα πάνω […] άλλοτε δίνει γιγαντιαίες διαστάσεις στη γυναικεία μορφή […] κι άλλοτε εκδιπλώνει την *εντύπωση* της κορυφαίας *στιγμής* του κλονισμού («ανατρίχιασα» […]) του αφηγητή, ο οποίος γονατισμένος μπροστά στην αγαπημένη του, αισθάνεται ότι ο "όλεθρος" είναι αξεχώριστος με το κάλλος της».
[324] «Και ξαπλώνομαι χάμαι κοντά των και τις κυτάζω –μου φαίνεται κυτάζω τα χείλη της Αγαπημένης μου όταν κινούνται ανάλαφρα ανάλαφρα, από το διάβα της ανάμνησης των ώμορφων φιλιών»: 96.
[325] Gombrich (1998) 518.
[326] Πρόκειται για το μοτίβο της απομόνωσης του εστέτ από το «χυδαίο» πλήθος.

όντα αυτά να πηγαίνουν και νάρχονται περήφανα με σηκωμένο το κεφάλι ν' αγαπούν και να μισούν και να θυμώνουν και να γελούν - και να τρέχουν βιαστικοί όλοι, όλοι σ' ένα απέραντο σιωπηλό κι αχόρταγο λάκκο». Η *εντύπωση* που του δημιουργεί η κίνηση με την αποτύπωση της φοράς των ανθρώπων προς τον λάκκο-θάνατο λαμβάνει παρακμιακές προεκτάσεις, όταν γίνεται η βαθύτερη επιθυμία του αφηγητή:

Και **ξαπλωμένος** κάτω από τους μεγάλους ίσκιους μέσα στο δάσος συλλογούμαι: […] Πόσο θάναι ωραιότερο να πάψουν όλα αυτά τα πάθη και να υποβαστά ο ένας τον άλλον […] να τον σπρώχνει ήρεμα και σιγά κι ανώδυνα κι ευτυχισμένον στον τάφο. Εκεί η γαλήνη είνε αιώνια.ο ψίθυρος των φιλιών δεν ταράσσει τα κόκκαλά μας εκεί κάτω. […] Η θάλασσα θα τραγουδεί ακόμα το πολύτροπο τραγούδι της και τα δένδρα αποπάνω θα ψιθυρίζουν και θα τρέμουν στον αέρα και θ' ανθούν και θα στενάζουν […]. Όλα θα κινούνται[327] και θα υποφέρουν και θα φωνάζουν αποπάνω μας και μόνοι εμείς ήσυχοι, ακίνητοι [...].» (ό.π: 42-44) [η υπογράμμιση δική μου]

Η κίνηση-Ζωή οδηγεί αναπόφευκτα στην ακινησία-Θάνατο, ο οποίος παρουσιάζεται παρακμιακά ως ευτυχία για τους ανθρώπους. Η θέαση από κάτω στην συγκεκριμένη περίπτωση εμβολιάζεται με παρακμιακες συνδηλώσεις, κάθως ο αφηγητής τη διαστρεβλώνει με βάση την θανατολαγνεία του Αισθητισμού, ώστε να δημιουργήσει την εικόνα του ενταφιασμού, της θέασης που "απολαμβάνει" ο νεκρός κάτω από το χώμα με το βλέμμα του στραμμένο στον επάνω κόσμο, τη Φύση, η οποία συνεχίζει να κινείται και να προσφέρει την αδιάκοπη ροή των ερεθισμάτων της πάνω από το φέρετρο της ακίνητης πια ανθρωπότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ιμπρεσιονιστική γραφή, η οποία διαβρώνεται από την αισθητιστική της μεταχείριση, καταφέρνει να αποδώσει την συνοχή των αντίθετων ποιοτήτων του δίπολου ζωής και θανάτου.

Στην αντίθετη περίπτωση όπου ο αφηγητής κινείται, η ροή των *εντυπωσεων* τονίζεται ακόμη περισσότερο με την φύση να *κυλά* με μία συνεχόμενη κίνηση που μεταγγίζεται από την προηγούμενη στη επόμενη εικόνα της φύσης [«Περπατώ απάνω στο χώμα και **βλέπω μπροστά μου θάλασσες μεγάλες από αρμονία και βλέπω καράβια να γλυστρούν και να χάνονται και άστρα βλέπω ν' ανατέλλουν,** σαν ήλιοι, και να χαμογελούν - παληοί μου γνώριμοι και παληά παλάτια της ψυχής μου». (68)][328] μπροστά από τα μάτια του αφηγητή κατ' αναλογίαν της κίνησης του, ενώ η λάμψη της «ανατολής» των

[327] Πρβλ. την ακινησια της Φύσης: «Ο ωκεανός στα βάθη του είνε αιώνια ακίνητος και ήσυχος και πεθαμένος»: 60.
[328] Η υπογράμμιση δική μου.

αστεριών οδηγεί –ήδη χάρη στη λέξη «ανατολή»– στην συνακόλουθη *εντύπωση* πως τα άστρα μοιάζουν με τον ήλιο και τα παλάτια «της ψυχής» του αφηγητή.

Τα παραπάνω σχετίζονται κυρίως με τη θέαση της Φύσης, όταν πρόκειται όμως για περιγραφές της Τέχνης ο αφηγητής φαίνεται να τους ερμηνεύει ιμπρεσιονιστικά σε δύο στάδια: α) από κοντά (χρονικά ή χωρικά) αποτυπώνει στον λόγο του την *εντύπωση* που του αφήνουν οι λεπτομέρειες του πίνακα, το νόημα του οποίου πολύ συχνά παρερμηνεύει λόγω της ισχυρής συναισθηματικής έντασης που του προκαλεί η *εντύπωση* που αποκομίζει από αυτόν, και β) από μακριά (χωρικά ή χρονικά), δηλαδή αφού φαίνεται να έχει απομακρυνθεί από τον πίνακα, καταλήγει να αποτυπώνει στον λόγο του την *εντύπωση* που προσλαμβάνει από αυτόν στην ολότητα του, βασικό ζητούμενο της ατμοσφαιρικής προοπτικής του Ιμπρεσιονισμού, όπως αναφέραμε στο πρώτο κεφάλαιο. Ως αποτέλεσμα ο αφηγητής λειτουργεί πια όχι απλά ως δημιουργός αλλά και θεατής-αναγνώστης του έργου του.

«Πηγαίνω κὶ ἔρχομαι σὰν τρελλὸς μέσα στὸ ἀτελιὲ μου. **Οἱ γραμμὲς πάλιν οἱ ἐξωτικὲς**[329] καὶ τὰ χρυσάνθεμα καὶ **οἱ σταγόνες τῶν αἱμάτων** πετιοῦνται καὶ ὀργιάζουν κάτω ἀπὸ τὸ χέρι μου. Ἀδύνατον νὰ ἐργασθῶ. Τίποτε λογικό δὲν μπορῶ νὰ συναρμόσω καὶ νὰ δημιουργήσω. Χθὲς ἄρχισα νὰ ζωγραφίσω Ἐκείνη κὶ ἐσχεδίασα τὸ κορμὶ της πεσμένο ὅπως τῶδα προχθὲς τὴ νύχτα – κὶ ἅμα ἐτελείωσα, **εἶδα**- εἶχα ζωγραφίσει ἕνα *πελώριο κρίνο* **κομένο** καὶ **ριμένο** ἀσπλαχνα σ' ἕνα παράξενο μὲ μύριους ἐλιγμοὺς **ποτάμι**. Καὶ σήμερα **βλέπω** –δὲν εἶναι ποτάμι, ἀλλὰ ἕνας ὄ**φις πελώριος** που τρέχει κάπου ἐκεὶ πέρα μὲ μύριους ἐλιγμοὺς, καὶ κρατεῖ στὸ **στόμα** του ἕνα ὄ*μορφο, πελώριο κρίνο*».[330] (34-35)

Ο αφηγητής εξαρχής προετοιμάζει με την περιγραφή ενός ατελή πίνακα το έδαφος για την κορύφωση του τέλους του αποσπάσματος με τη δημιουργία του πίνακα που θεματοποιεί τον τίτλο του έργου, για τη φιλοτέχνηση του οποίου η κοπέλα λειτουργεί ως Μούσα και εν τη απουσία της.[331] Η τεχνική των ιμπρεσιονιστών με τις γρήγορες, κοφτές πινελιές τοποθέτησης χρώματος στον καμβά («πετιοῦνται»), τη μία δίπλα στην άλλη σε συνδυασμό με την *ατμοσφαρική προοπτική* που επιτρέπει την μέθεξη των χρωμάτων και το θόλωμα των περιγραμμάτων είναι ήδη παρόντα από την επιλογή του ιμπρεσιονιστικού λεξιλογίου «γραμμές […] εξωτικές». Πρόκειται για μία ακόμη πιο ισχυρή εντυπωτική στιγμή επί τη βάσει της

[329] Πρβλ. *Οφις και Κρίνο*:13:«[...] κάτι αλλόκοτες κι εξωτικές γραμμές ξεφεύγουν από το χέρι μου, [...] παραληρήματα χρωμάτων [...].» και «Κάθομαι στο ατελιέ μου μπροστά στις ζωγραφιές που άρχισα και δεν μπορώ να τελειώσω –κάθομαι και συλλογούμαι.» (27).
[330] Για τις εικαστικές καταβολές του κρίνου βλ. Poulakidas (1997) 8.
[331] Αγάθος (2005) 46· Πιερή (2018) 151: «Η απουσία της λοιπόν μορφοποιείται ως να δημιουργεί μια εξαιρετικά ιδιάζουσα θέαση της φυσικής τάξης πραγμάτων […]».

γειτνίασης χρυσού και κόκκινου, η οποία έχει εμφανιστεί και στην εγγραφή της 3ης Μαΐου με αφορμή τη δύση του ήλιου, αφού εδώ τα χρώματα υποκαθίστανται από άλλα ομόλογου χρωματισμού συστατικά προερχόμενα από την Φύση («χρυσάνθεμα»-κίτρινο και «αίμα»-κόκκινο) με εμφαση στο στοιχείο της απρόσμενης βιαιότητας της εικαστικής δημιουργίας, που αποδίδεται από τα ρήματα («πετιούνται» και «οργιάζουν») δίνοντας την εντύπωση πως τα χρώματα με τη δική τους θέληση ξεπετάγονται ορμητικά και αυθόρμητα από το χέρι του αφηγητή που μοιάζει να αιμορραγεί πάνω στην ζωγραφική επιφάνεια τονίζοντας την ιμπρεσιονιστική αίσθηση του επείγοντος, αλλά και την μορφοποιητική δύναμη της φύσης. Η σύναψη των χρυσάνθεμων, άλλωστε, με το αίμα που στο πλαίσιο του έργου τονίζει την αισθητιστική εμμονή του αφηγητή με τον φόνο προοικονομεί τη βιαιότητα του πίνακα που θα ακολουθήσει.

Με τον πίνακα αυτό τίθεται εκτός των άλλων το αισθητιστικό δίπολο Φύσης-Τέχνης με την προσπάθεια του καλλιτέχνη να εγκλωβίσει την *εντύπωση* που του προκάλεσε την προηγούμενη νύχτα «τὸ κορμὶ της [Αγαπημένης] πεσμένο» στο κρεβάτι, να την μεταφράσει δηλαδή ζωγραφικά, κάτι που επιτελείται με την μετατροπή των λέξεων του ημερολογίου σε εικόνες με ελάχιστες αλλά καίριες σημασιολογικές διαφοροποιήσεις:[332] «το κορμί της»[333] μεταμορφώνεται σε «πελώριο κρίνο», και αντί για «πεσμένο» είναι πια «κομμένο και ριμμένο». Η έντεχνη αλλαγή των μετοχών από το ενεργητικό «πεσμένο» που δεν υπονοεί ένα ποιητικό αίτιο –πρόκειται για την φυσική κατάσταση της κοπέλας– στις παθητικές μετοχές «κομένο και ριμμένο» θέτει στο προσκήνιο το τεχνητό τονίζοντας τη διαδικασία της εικαστικής μορφοποίησης της γυναίκας –και του έρωτα που προσωποποιεί– με τη συνδρομή εικόνων της Φύσης (κρίνο).[334] Ακόμη περισσότερο, δίνεται έμφαση στην *εντύπωση* που αφήνει το οπτικό ερέθισμα του σώματος της «Αγαπημένης», όταν αυτό μεταστοιχειώνεται πια σε εικαστικό αντικείμενο συμβολοποιημένο σε κρίνο από τον ζωγράφο, ο οποίος ως δημιουργός της εικαστικής πια «Αγαπημένης» την τοποθέτησε ακριβώς όπως ήθελε στον πίνακα μέσα στο στόμα του απειλητικού όφεως.

Γι’αυτό στην αμέσως επόμενη εγγραφή το σώμα της γυναίκας δεν είναι πια «πεσμένο» –στην φυσική του δηλαδή κατάσταση– αλλά προσεγγίζεται και

[332] Οι δύο προτάσεις είναι συμμετρικές.
[333] Το κτητικό «της» εξαλείφεται υπονοώντας ότι το εικαστικά συμβολοποιημένο σε κρίνο σώμα δεν είναι πια ιδιοκτησία δική της αλλά του ζωγράφου που το δημιούργησε. Πρόκειται για μία κεκρυμμένη μεταμόρφωση της Αγαπημένης σε Γαλάτεια και του αφηγητή σε Πυγμαλίωνα.
[334] Πιερή (2018) 66.

χαρακτηρίζεται με τους όρους της τέχνης, δηλαδή του προαναφερθέντα πίνακα. Γι' αυτό είναι «το θαύμα των σαρκών» της «πανώρηο **ριμμένο** στο κρεββάτι». Η εικόνα αυτή αντιστοιχεί επακριβώς στον παραπάνω πίνακα αποσυμβολίζοντας τον· το κρεβάτι συμβολίζει τον πελώριο όφι, αφού με το να είναι τοποθετημένη σ' αυτό, η «Αγαπημένη» στην ουσία είναι «ριμμένη» στα "δόντια" του όφι-καλλιτέχνη. Έτσι, η δημιουργία του κεντρικού πίνακα του έργου αποτελεί τομή στην πορεία του ημερολογίου χωρίζοντας κατά κάποιον τρόπο, όσα προηγήθηκαν του πίνακα από όσα έπονται αυτού. Στην ουσία, η τομή αυτή ορίζει την *κορυφαία στιγμή*, κατά την οποία η «Αγαπημένη» μέσω της εικαστικής της συμβολοποίησης σε κρίνο –και του αφηγητή σε όφι– έγινε από φυσική τεχνητή οντότητα, υποχείριο του καλλιτέχνη-δημιουργού της, ο οποίος σαν άλλος Θεός με εμφανείς τις τάσεις Πυγμαλιωνισμού μπορεί να ασκήσει επάνω της το κυριαρχικό δικαίωμα της ζωής και του Θανάτου. Είναι έκδηλο, άλλωστε, πως η ιμπρεσιονιστική παροδικότητα της στιγμής του Έρωτα αντιμάχεται την επιθυμία του αφηγητή για την αιωνιότητα που έρχεται να αντισταθμίσει η επιδίωξη του για την αμετάκλητη, αιώνια στιγμή του Θανάτου.[335]

Υπ' αυτήν την έννοια, η περιγραφή του πίνακα στην καταγραφή της 10ης Αυγούστου δεν υποσκάπτει την συνταγματική αφηγηματική ροή, αλλά την ενισχύει, αφού φαίνεται να αποτελεί απαραίτητο στάδιο μορφοποίησης του σχεδίου του καλλιτέχνη να σκοτώσει την κοπέλα, η οποία μέσω της καλλιτεχνικής της αναδημιουργίας του ανήκει. Αυτό μαρτυρά άλλωστε η ημερολογιακή καταγραφή της 11ης Αυγούστου, όπου για πρώτη φορά περιγράφεται ρητά η σκέψη της επικείμενης δολοφονίας μέσω πνιγμού με την «Αγαπημένη» να προσφωνείται «Πεθαμένη» κατά το δοκούν του αφηγητή.

Επιστρέφοντας στον πίνακα που θεματοποιεί τον τίτλο, μας ενδιαφέρει ο τρόπος που ο αφηγητής από δημιουργός γίνεται θεατής του έργου του. Στο «**χθες**» - αφού η πρώτη του περγραφή αποτελεί αναδρομική αφήγηση- δηλαδή το παρόν της δημιουργίας του πίνακα ο ζωγράφος ως θεατής του έργου παρερμηνεύει την εικόνα – κάτω από τη συναισθηματική ένταση της *στιγμής* που αποδίδεται με τον αόριστο «είδα»- ως ένα κρίνο μέσα σ' ένα οφιοειδούς σχήματος ποτάμι. Βλέπει δηλαδή μία ιμπρεσιονιστικής τάξεως εικόνα όπου το κρίνο, το σύμβολο της «Αγαπημένης»,

[335] «Θα μείνεις πιστή Σε μένα, αιώνια. Θάμαστεν αγκαλιασμένοι οι δυό, αδιάφοροι για όλα τάλλα, δεν θ' ακούμε τίποτε, οί αιώνες του κάκου θα περνούν αποπάνω μας και τα μίση των ανθρώπων και ο θόρυβος της ζωής. Θάναι φρικώδης ο εναγκαλισμός εκεί κάτω, το ξέρω, μα θάναι αιώνιος. Μα θάσαι πάντα κοντά μου και δεν θα φύγεις, κι όταν τα μεσάνυχτα σηκώνονται όλοι οι νεκροί δεν θα μπορείς να σηκωθής γιατί οι φόληασές Σου θάναι στις φόληασές μου μέσα και κανείς δεν θ' αντιληφθή την αγάπη και την φρίκη που θα τελούνται εκεί κάτω» (91-92).

γίνεται ένα με τον χωρίς περιγράμματα τεράστιο καμπυλώδη όγκο ενός ποταμού. Στο σήμερα όμως –το παρόν της αφήγησης- μακριά πλέον από την εντυπωτική δύναμη της συναισθηματικά φορτισμένης *στιγμής*, ο αφηγητής καταφέρνει να διαβάσει "σωστά" τον πίνακα. Πιο συγκεκριμένα, ο ιμπρεσιονιστικά πελώριος όφις γίνεται αντιληπτός στον αφηγητή μόνο αφού μεσολαβήσει κάποιου είδους απόσταση και διαφοροποίηση συνθηκών· στην ουσία την επιδίωξη της χωρικής απόστασης για την κατανόηση της *ατμοσφαιρικής προοπτικής* των πινάκων, με βάση την οποία ο θεατής για να προσλάβει την ολότητα του πίνακα πρέπει να πισωπατήσει και να απομακρυνθεί από την εικόνα για να την «δει», ο λόγος τη μεταφράζει σε χρονική απόσταση,[336] προκειμένου ο ζωγράφος και ταυτόχρονα θεατής να αντιληφθεί το νόημα του πίνακα του.

Υπ' αυτήν την έννοια η χρονική απόσταση από την *συνταρακτική* στιγμή δημιουργίας του πίνακα, που τονίζεται με την αντιπαράθεση του «χθές» και του «σήμερα» είναι αυτή που κατ' αναλογία της χωρικής απόστασης που απαιτεί ο ιμπρεσιονισμός, επιτρέπει τη σωστή ανάγνωση του. Ουσιαστικά, αποδίδεται το ιμπρεσιονιστικό δόγμα πως το ίδιο αντικείμενο ιδωμένο υπό διαφορετικές συνθήκες και θέση στον χώρο –εδώ με διαφορετική θέση στον άξονα του χρόνου- μεταβάλλεται, καθώς προκαλεί διαφορετική *εντύπωση* κάθε φορά. Δεν είμαστε δηλαδή στο σημείο αυτό αντιμέτωποι με έναν «αναξιόπιστο αφηγητή», αλλά με ένα εν εξελίξει ιμπρεσιονιστικό ξετύλιγμα του νοήματος του πίνακα, κάτι που θα πιστοποιηθεί από την *μετάληψη* του εξωδιηγητικού αφηγητή στο τέλος του έργου που θα τον περιγράψει με περισσότερες λεπτομέρειες, γεγονός που τονίζει την υποκειμενικότητα και την συνεχή ροή των *εντυπώσεων* που προκαλεί το έργο τέχνης σε διαφορετικούς θεατές.[337]

Η τεχνική διαδοχικής απόδοσης ενός λογοτεχνικού πίνακα και ενός εικαστικού πίνακα που παρατηρήσαμε στην καταγραφή της 3ης Μαΐου υπάρχει και στο τέλος της νουβέλας, μαρτυρώντας την συνοχή του αφηγηματικού υλικού μέσω του σχήματος κύκλου: «[...] Ἐκείνη εἶχε **συρθεί**[338] ἴσαμε τὸ παράθυρο γιὰ νὰ τ' ἀνοίξει φαίνεται. **Τὰ λουλούδια στὰ πόδια της**, κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο, ἦσαν **πατημένα, ζουλισμένα** [...] ἕνας σπασμὸς [...] παραμόρφωνε τὸ ὄμορφο, τὸ ἀγνὸ της πρόσωπο. Καὶ τὸ

[336] Ουσιαστικά δηλαδή η λογοτεχνία (ως τέχνη του χρόνου) μεταφράζει τον χώρο της εικαστικής αναπαράστασης σε χρόνο.

[337] Βλέπουμε την εντύπωση που δημιουργεί ο πίνακας σε τρεις διαφορετικές χρονικές στιγμές και δύο διαφορετικούς ανθρώπους.

[338] Στο θάνατο η «Αγαπημένη» εκτός από λουλούδι φαίνεται να εξομοιώνεται και με όφι λόγω της επιλογής λέξεων όπως το «συρθεί».

λυγερὸ της σῶμα εἶχε ξαπλωθεῖ ἀπελπισμένο καὶ νεκρὸ ἀπάνω στὰ λουλούδια. Ἐκεῖνος [...] εἶχε ξαπλωθεῖ χαμαὶ στὸ πλάι κὶ εἶχε ῥίξει τὰ χέρια του μ' ἕνα ἀνέκφραστο κίνημα ἀγάπης γύρω ἀπὸ τὸν λαιμὸ της.

Ἀποπάνω τῶν ἦτο κρεμασμένη μια ἀλλόκοτη εἰκόνα [...]. Μια μεγάλη ἔρημος κὶ ὁ ἥλιος ἐβασίλευεν ὁλοκόκκινος κὶ αἱμάτωνε τὸν οὐρανὸ. Κὶ ἕνας ὄφις **πελώριος ξετυλισσόταν** κὶ **ἔτρεχεν** ἀπάνω στὴν ἄμμο. Καὶ στὸ στόμα του που ἔτρεχεν φαρμάκι κρατούσε κὶ ἐχάιδευε κὶ ἐδάγκωνε ἕνα μικρὸ, κάτασπρο καὶ μαραμένο κρίνο.» (100-101)

Πλέον ο χρόνος που υπερισχύει στην περιγραφή της μακάβριας σκηνής είναι ο υπερσυντέλικος με έμφαση στο συντελεσμένο, στο τέλος της ιστορίας· στην περιγραφή του πίνακα όμως εξακολουθεί να κυριαρχεί ο παρατατικός, κάτι που τονίζει την συνέχεια, την αδιάκοπη ροή των εντυπώσεων που συνεχιζουν να προκαλούνται από την υπέρτατη αξία της Τέχνης ακόμη και μετά το τέλος της Ζωής.

Όπως φάνηκε από όλα τα παραπάνω, η ιμπρεσιονιστική γραφή αποτελεί συστατικό της ποιητικής της συγγραφής των αισθητιστικών κειμένων που εξετάζουμε, συντελώντας στην απόδοση των κορυφαίων *στιγμών* αφενός της κάθε ξεχωριστής ημερολογιακής καταγραφής στο *Όφις και Κρίνο*, αφετέρου συνολικά των κορυφαίων στιγμών ολόκληρης της αφήγησης. Οι κορυφαίες αυτές στιγμές που διακρίνονται για το *εντυπωτικό* τους στίγμα που συνταράσσει τον αποδέκτη τους αποτελούν τομές της αφήγησης (όπως πχ. η πρώτη συνάντηση με την «Αγαπημένη» και η φιλοτέχνηση του πίνακα που θεματοποιεί τον τίτλο) διαρρυγνύοντας τη συνταγματική δομή της προς χάριν μίας παραδειγματικής παράταξης διαδοχικών εικόνων που συντείνουν τελικά στην απόδοση της ύστατης κορυφαίας στιγμής, όπως πραγματώνεται με το τελος του έργου, τον θάνατο των πρωταγωνιστών και την τελικη περιγραφη του κεντρικού πίνακα. Έτσι, παραδόξως η διαδοχή εικόνων-τομών του παραδειγματικού άξονα της αφήγησης οδηγεί στην προώθηση του συνταγματικού της άξονα, αφού το άθροισμα των κορυφαίων επιμέρους στιγμών, θα μπορούσαν να αποτελούν ιμπρεσιονιστικά ινσταντανέ με απώτατο όριο την τελική κορύφωση της αφήγησης με τη δολοφονία της «Αγαπημένης» και την αυτοκτονία του ημερολογιογράφου. Αυτή η σταδιακή απόδοση κορυφαίων "μικροστιγμών" πριν την αποτύπωση της τελικής *Στιγμής* συμβαίνει και στο «Τί μου λεν οι παπαρούνες», στο οποίο με βάση το παιχνίδι των μεγεθών (μικρές παπαρούνες- μεγάλη Παπαρούνα) γίνεται η μορφοποίηση του Έρωτα μέσα από την συνταρακτικής υφής εμφάνιση της γιγαντιαίας Γυναίκας-παπαρούνας και τέλος το ξετύλιγμα του κορυφαίου Μυστηρίου

της «Μεγάλης Ανατολής» ως απότοκο των δύο παραπάνω στιγμών που οδηγούν στην *αποκαλυπτική* εμπειρία του αφηγητή.

2.2.3. Ρυθμική εκδίπλωση της αφήγησης

Η ρυθμική οργάνωση του λόγου αποτελεί βασικό συστατικό του αισθητιστικού λογοτεχνικού ιδιώματος τη στιγμή που προκρίνονται υβριδικά είδη μεταξύ πεζού και ποιητικού λόγου ως οχήματα του, γι' αυτό άλλωστε πολλά αισθητιστικά έργα έχουν χαρακτηριστεί με –ατυχείς εν πολλοίς- όρους όπως *πεζοτράγουδα*. Η έμφαση στην ποιητικότητα του πεζογραφικού λόγου στο επίπεδο αυτό μαρτυρά την "αγάπη" του Αισθητισμού για την υπέρβαση των οριοθετημένων στην τέχνη ειδολογικών ορίων, η οποία συχνά αποκρυσταλλώνεται στην προτίμηση των συγγραφέων για μεταιχμιακές μορφές όπως το πεζό ποίημα που έχει χαρακτηριστεί υβρίδιο.[339] Επιπλέον, η χρήση της ημερολογιακής φόρμας συντάσσεται με τις παραπάνω επιλογές, καθώς με την φενάκη του αυστηρά προσωπικού τόνου της ημερολογιακής εκμυστήρευσης μπορεί να γίνει πεδίο εκρήξεων λυρισμού, δίνοντας χώρο σε έναν μουσικής υφής[340] λόγο χάρη στην επενέργεια ρυθμικών απολήξεων, οι οποίες αποσκοπούν στην ενεργοποίηση –με σκοπό πάντα το Ωραίο- των αισθήσεων (της ακοής και της όρασης κυρίως), αλλά και στην φαντασιακή οπτικής τάξεως αναπαράσταση εικόνων που ο συγγραφέας ανακαλεί μέσω ενός άκρατα εικονοπλαστικού λόγου. Η ρυθμική δηλαδή οργάνωση του λόγου υπόκειται στο δόγμα της υπέρβασης των ορίων των τεχνών, αλλά και των ειδών συστήνοντας έναν συνεχή διάλογο μεταξύ τους μέσω της σύναψης των ιδιωμάτων της πεζογραφίας και της ποίησης, της μουσικής και της ζωγραφικής[341] με απώτερο σκοπό την ενεργοποίηση όλων των αισθήσεων του αναγνώστη, τη *συναισθησία* δηλαδή. Τίθεται έτσι φυσικά σε πρώτο πλάνο και η εμμονή του Αισθητισμού με την *μορφή*, η οποία όμως πάντοτε συντονίζεται με το εξίσου σημαντικό στοιχείο της παρακμιακής θεματολογίας.

Στον ελληνικό Αισθητισμό αυτή η σύγκλιση των καλλιτεχνικών ιδιωμάτων μέσω του ρυθμού της αφήγησης συγκεκριμενοποιείται με άξονα τις ιμπρεσιονιστικές καταβολές του λογοτεχνικού ιδιώματος, όπως έχει επισημανθεί και αναλυθεί από την Πιερή (2018: 164-181). Αυτή η ρυθμική οργάνωση του λόγου αρθρώνεται στον άξονα της συμμετρικής εμφάνισης γραμματικό-συντακτικών ενοτήτων, σχημάτων

[339] Όπως παραθέτει η Κατσιγιάννη (2001: 73-74) στην ιστορική επισκόπηση της κριτικής πρόσληψης του πεζού ποιήματος.
[340] Η μουσικότητα άλλωστε είναι και βασικό χαρακτηριστικό της συμβολιστικής και καθαρής ποίησης.
[341] Αγγελάτος (2018) 2-3.

λόγου και επαναλαμβανόμενων λέξεων (ό.π., 2017: 164) συντονισμένων στην απόδοση εικαστικού χαρακτήρα στην αφήγηση, αλλά και στην ιμπρεσιονιστικών προδιαγραφών μορφοποίηση της *εντύπωσης* του Ωραίου. Περνώντας στο *Όφις και Κρίνο*, η ρυθμική οργάνωση του λόγου γίνεται αντιληπτή σε δύο επίπεδα, τόσο στην λογοτεχνική αναπαράσταση των πινάκων του αφηγητή, το οποίο είναι και το πιο εξώφθαλμο παράδειγμα σύναψης ζωγραφικού και λογοτεχνικού ιδιώματος, όσο και στις εικαστικών προδιαγραφών, όπως αναφέραμε παραπάνω, περιγραφές της Γυναίκας και Φύσης.

Ήδη από την πρώτη πρώτη καταγραφή του ημερολογίου η μορφοποίηση της εντύπωσης του ωραίου προκύπτει από τον υφέρποντα ρυθμό: «Ανατ**ρ**ιχί**λ**ες διαβαίνουν από το κο**ρ**μί μου ό**λ**ο - κάτι τι σπα**ρ**άσσει και τεντώνεται *στον νου μου,* σαν να **λ**ύεται *απότομα* ένα ε**λ**ατή**ρ**ιο, σαν να ξετυ**λ**ίσσεται *μ' ό**ρ**μή* μια αμε**ρ**ωτη σκέψη *πίσω από το μέτωπό μου*.»

Ο ρυθμός του παραπάνω αποσπάσματος αναλύεται στην (α) δεσπόζουσα ηχητικά παρήχηση του λ και του ρ που αποδίδει την αίσθηση της ανατριχίλας, που συνταρράσσει κυριολεκτικά το κορμί του αφηγητή από τον πυρετό που του προκαλεί η «Αγαπημένη», (β) την ακολουθία των ρημάτων «σπαράσσει» και «τεντώνεται» που οδηγούν σε δύο ακόμη ρήματα («λύεται» και «ξετυλίσσεται») στο πλαίσιο δύο διαδοχικών συμπληρωματικών και συμμετρικών παρομοιώσεων (σαν να+ επιρρηματικός προσδιορισμός τρόπου+ ρήμα+ αντικείμενο), οι οποίες εικονοποιούν αφενός το τέντωμα που αντιστοιχεί στο ρήμα «τεντώνεται» (και εικονοποιείται με τις φράσεις: «λύεται […] ελατήριο» και «ξετυλίσσεται […] μια σκέψη») και τον σπαραγμό που αντιστοιχεί στο ρήμα «σπαράσσει» (και αποδίδεται με τους επιρρηματικούς προσδιορισμούς «απότομα» και «μ' ορμή»). Η *εντύπωση* στην ουσία της *συνταρικτικής στιγμής* του ανατριχιάσματος φαίνεται να μορφοποιείται οπτικά μέσω των εικαστικής υφής παρομοιώσεων και ηχητικά μέσω των παρηχήσεων τονίζοντας την συναισθητική διάσταση του βιώματος του αφηγητή, όπως το αντιλαμβάνεται σε διανοητικό επίπεδο με τους ταυτόσημους εμπρόθετους προσδιορισμούς («στον νου μου» και «πίσω από το μέτωπο μου»). Παρακάτω στην ίδια εγγραφή ενεργοποιείται και η όσφρηση με την ανάκληση του μεθυστικού αρώματος[342] της Αγαπημένης, η σταδιακή ροή –η κίνηση δηλαδή- της διάχυσης του οποίου στον χώρο αποδίδεται μέσω της παρήχησης του υγρού ρ:

[342] Βλ. την παρατήρηση της Αραμπατζίδου (2002) 396: «[…] η εικόνα της γυναίκας ως λουλουδιού από σάρκα προωθείται και μέσα από την αισθησιακή περιγραφή της φύσης. Η θέρμη της φύσης σε

«Το αρωμα του κορμιού της σκορπιέται ακόμα κι αργοπεθαίνει γύρω μου και μπαίνει μέσα και μέσα στη σάρκα μου και μετά την ψυχή μου. […]

Με αντίστοιχο αλλά περισσότερο δραστικό τρόπο, λόγω της έντασης των εικόνων που ανακαλούνται, γίνεται η μορφοποίηση της *εντύπωσης* της γυναίκας και στο συγκεκριμένο απόσπασμα με αφετηρία τα χείλη της.

«Τα χείλη της τα κόκκινα μου φαίνονται **σ**αν δυο μ**εγάλες** **σταλαγματιές** αίμα[343] κι όταν γέ**ρ**νω απάνω των και τα φι**λ**ώ ένας πόθο**ς** α**γρ**ιο**ς** κι ένα έν**στ**ικτο πρωτογενού**ς** εποχή**ς** ανθ**ρ**ωποφάγων κυ**λι**ούνται με**σ**' **στ**ις **φλ**έβε**ς** μου - κι ανατ**ρ**ιχιάζω (σχήμα κυκλου) ό**λ**ος - θαρρώ πώς **πιπιλ**ίζω ανθ**ρ**ώπινη σά**ρ**κα που **στάσσ**ει αίμα».[344]

Το χρώμα των χειλιών της ιμπρεσιονιστικά αποδίδεται -με όχημα την *παρομοίωση*- με το έντονο κόκκινο που εναποτίθεται στον "καμβά" της αφήγησης σαν τις γρήγορες πινελιές των ιμπρεσιονιστών, μοιάζοντας με κηλίδα («σταλαγματιά») αίματος. Ο συνδυασμός των παρηχήσεων του λ και του ρ που συνέχει από την αρχή της την καταγραφή στο σημείο αυτό εμβολιάζεται από την υπονοούμενη απειλή της παρήχησης του συριστικού «σ(τ)», συνδέοντας την ομορφιά με το κακό και την επικείμενη ταύτιση της γυναίκας με το φίδι,[345] αλλά ακόμη περισσότερο του αφηγήτη με αυτό χάρη στη σύναψη ουσιαστικών με προσδιορισμούς (επιθετικός προσδιορισμός στο «πόθος» και γενική στο «ένστικτο») που αποδίδουν την υπόρρητη βιαιότητα του, η οποία κορυφώνεται με την δημιουργία της κανιβαλιστικής αίσθησης πως καταναλώνει την σάρκα της «Αγαπημένης» (σαν ανθρωποφάγος)· αίσθηση αποτυπωμένη ηχητικά στην παρήχηση του π και του σ. Οι παρηχήσεις πάντως του λ και του ρ σε συνάρτηση με την οπτική απόδοση των χειλιών που σταλάζουν αίμα τονίζουν την ηχητική διάσταση της αφήγησης αποδίδοντας ακουστικά την στάλα του αίματος που πέφτει, μορφοποιώντας δηλαδή την εντύπωση του *ωραίου*, εντοπισμένο εδώ στα χείλη της γυναίκας ως γενεσιουργος αιτία της *εντύπωσης*, με την συνδρομή όλων των αισθήσεων μέσω της εικαστικότητας του λογοτεχνικού ιδιώματος με αποτέλεσμα σε σχήμα κύκλου με την αρχή του αποσπάσματος, να οδηγείται ο αφηγητής σε μία συνταρακτική *στιγμή* ανατριχιάσματος (με την επανάληψη του ρήματος). Με άλλα λόγια η ρυθμική εκδίπλωση της αφήγησης δομημένη στην βάση

συνάρτηση με την πληθώρα των λουλουδιών δεν πολιορκεί μόνο τις αισθήσεις του αφηγητή αλλά και την αντίληψή του για το αγαπημένο σώμα. Τα λουλούδια θα αποδώσουν στο σώμα της γυναίκας όχι μόνο την εύθραυστη ιδιότητά τους αλλά και το άρωμά τους. Και είναι ειδοποιό γνώρισμα του αισθητισμού η εξίσωση που θέλει το ερωτικό σώμα αρωματισμένο […]».

[343] Αργότερα τα χείλη της «Αγαπημένης» παραμορφώνται σε «δυο παράξενες κι αιματωμένες βδέλλες που πιπιλίζουν τις ψυχές»: 33.

[344] Η υπογράμμιση δική μου σε ολόκληρο το απόσπασμα.

[345] Το δίπολο απέχθειας-κάλλους όπως το ονομάζει η Πιερή (2018) 150.

της επαλληλίας των αισθήσεων σκοπεύει στην μορφοποίηση της *εντύπωσης* -σε μία κλίμακα με απώτατο όριο τον Έρωτα και την Ηδονή- οδηγώντας σε μία συνταρακτικών διαστάσεων *στιγμή*.

Στο πεζό ποίημα του Ν. Καζαντζάκη, «Τι μου λέν οι παπαρούνες;» η ρυθμική οργάνωση του αλλάζει μορφή και δεν δίνεται έμφαση πλέον στις παρηχήσεις και τις μεταφορές για την απόδοση της ιμπρεσιονιστικής εντύπωσης, η οποία αφορμάται από την Φύση, εν προκειμένω το θέαμα των μικρών κόκκινων παπαρούνων μέσω των οποίων μοροφοποείται τελικά ως «Ενσάρκωσις της Αληθινής Ζωής», η Γυναίκα-Παπαρούνα. Το οπτικό ερέθισμα προερχόμενο από την φύση και κυρίως σε συνάρτηση με τον έρωτα, λόγω της συσχέτισης με την Αγαπημένη, καταφέρνει να δημιουργήσει συνταρακτικές *στιγμές* για τον αφηγητή, ανάλογης έντασης με την *αποκάλυψη* της πελώριας Αγαπημένης: «Και <u>νοιώθω</u> τώρα **ποιον** μαγνήτη έχουν στη καρδιὰ τῶν οἱ παπαροῦνες καὶ με σέρνουν καὶ **γιατὶ** πλημμυροῦνε τὴν ψυχὴ ἀπὸ ἥλιο. <u>Μέσα</u> ἀπὸ τὰ φῦλλα των, ἀπὸ τὴν πορφύρα των <u>μέσα</u>, <u>νοιώθω</u> τὸ προαίσθημα μιὰς μεγάλης **<u>Ἀνατολῆς</u>**. Καὶ μοῦ φαίνονται ὅλες οἱ παπροῦνες εἶνε *μικρὰ, μυστηριώδη, ἄνθινα* χείλη που **τραγουδάνε μέσα στοὺς κάμπους** τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς, καὶ **πλέκουνε κάτω ἀπὸ τὸν ἥλιο** τὸ **τραγοῦδι της Ἀγάπης.** […] Κὶ *ἀποκαλύψεις* καινούργιες **αστράφτουνε** μέσα μου! […}.» (98) [η υπογράμμιση δική μου].

Η ιμπρεσιονιστικής τάξης *εντύπωση*, που προκαλεί η θέαση των παπαρούνων, εικονοποιείται ως «Μεγάλη Ανατολή» με βάση την άρρητη γειτνίαση των χρωμάτων τους (κόκκινο) και εκδιπλώνεται από τις ρυθμικές επιλογές της αφήγησης τονίζοντας την πτυχή του συναισθηματικού αντίκτυπου της οπτικής επαφής με τα λουλούδια με την επανάληψη του ρήματος «νοιώθω», τη στιγμή που μέσω αυτού οι παπαρούνες δίνουν τη δυνατότητα στον αφηγητή να βιώσει μία *συνταρακτική* μυστηριακών προδιαγραφών αποκάλυψη της ενότητας που συνέχει τον κόσμο· πρόκειται για μία στιγμή ανάλογη με την ισχυρά εντυπωτική εικόνα της Μεγάλης Ανατολής, που αν και δεν αναφέρεται ρητά συγγενεύει χρωματικά με την πορφύρα των λουλουδιών. Η μορφοποιητική τους δύναμη γίνεται έκδηλη από την συμμετρική αντιστροφή της σύνταξης («**μέσα από** τα φύλλα των, **από** την προφύρα των **μέσα**» που απαντούν στα ερωτήματα της προηγούμενης φράσης «ποιον» και «γιατί»). Η εικόνα που ταυτίζει τις παπαρούνες με «μικρά, μυστηριώδη, άνθινα χείλη» με βάση το ασύνδετο σχήμα αποτυπώνει στην ουσία μία εν εξελίξει αλληλοδιαδοχή των εντυπώσεων του αφηγητή μέσω της διαδοχής των επιθετων, καθένα από τα οποία παραλλάσσει την εικόνα των λουλουδιών, τα οποία ορίζονται με ερωτικούς πια όρους (χείλη) επηρεασμένα από τη

σύνδεση τους με την Αγαπημένη, την Μεγάλη Παπαρούνα. Η αλληλοδιαδοχή των εντυπώσεων και ακόμη περισσότερο η σύναψη των αισθήσεων της ακοής («τραγούδι») και της αφής («πλέκουνε») ενισχύεται από το χιαστό σχήμα της φράσης «**τραγουδάνε** τη χαρά της ζωής και πλέκουνε το **τραγούδι** της Αγάπης». Η *εντυπωτική* τους δύναμη αποκαλύπτεται από την υψηλής έντασης συνταρακτική *στιγμή* της αποκάλυψης που εμφανίζεται ιμπρεσιονιστικά μέσα από την αναφορά στο παιχνίδισμα του φωτός με το ρήμα «αστράφτουνε» και οδηγεί τον αφηγητή κατά το παράδειγμα των παπαρούνων να συνθέσει «ένα τραγούδι της Αγάπης» -ίσως ύμνο-, όπως αυτό αποτυπώνεται από την σύναψη φράσεων που ξεκινούν κατ' επανάληψη με το ρήμα «αγαπώ» εν είδει ρεφραίν. Σε αυτό το πλαίσιο η φύση γίνεται ο μύστης της εμπειρίας του αφηγητή, η οποία αποκαλύπτεται μέσω ενός ρυθμικά φορτισμένου λόγου [«Εἴμαστε **λέξεις καὶ συλλαβὲς** τοῦ Μεγάλου Ποιήματος, **νότες μικρὲς καὶ νότες μεγάλες** τῆς Μεγάλης Συμφωνίας. Ἡ θρησκεὶα τῆς Ἀγάπης **ἀνέτειλε** μέσα μοῦ» (98)], ο οποίος πραγματώνεται μέσω της συντακτικής συμμετρίας (ρήμα+δύο κατηγορούμενα +επίθετο+γενική) και αναμειγνύει τα ιδιώματα της λογοτεχνίας και της μουσικής χάρη στον εικαστικό-ιμπρεσιονιστικό λόγο της αφήγησης. Βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την υπέρβαση των ορίων των τεχνών και την ενεργοποίηση των αισθήσεων που η κάθεμια προκαλεί· στην πιο γνήσια πραγμάτωση της συναισθησίας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Επιχειρήσαμε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας να αναδείξουμε τις εκλεκτικές συγγένειες του νεοελληνικού Αισθητισμού τόσο με το κίνημα του Προραφαηλιτισμού όσο και με το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού, κυρίως όπως εμφανίζονται στο *Όφις και Κρίνο* του Ν. Καζαντζάκη και δευτερευόντως στο «Τι μου λεν οι παπαρούνες» και το «Ρέκβιεμ». Οι άξονες σύνδεσης των κινημάτων κυμαίνονται κυρίως στην προραφαηλιτικών καταβολών εικονογραφία της γυναίκας στα κείμενα αυτά. Πιο συγκεκριμένα, εντοπίσαμε τη σύνδεση Αισθητισμού-Προραφαηλιτισμού α) στη συνήθη εικονογραφία της γυναίκας μέσα σε λουλούδια και τη συνακόλουθη ταύτιση της με αυτά, δεδομένα που στοιχειοθετούν την δημιουργία του τύπου Γυναίκα-Λουλούδι, β) στην μυστηριακή ατμόσφαιρα των πινάκων που περιβάλλουν τις γυναικείες μορφές προσδίδοντας τους συμβολικές προεκτάσεις, φτάνοντας μέχρι το σημείο της ιεροποίησης/ειδωλοποίησης τους· ειδωλοποίηση που αναιρείται ή και συνυπάρχει με την (γ) απεικόνιση τους ως femmes fatales, συχνά εντοπισμένη στη σύνδεση των γυναικείων μορφών του Αισθητισμού με τις ζωγραφικές απεικονίσεις των Σειρήνων, με απώτατο όριο την ταύτιση της Γυναίκας με την ίδια τη θάλασσα. Τέλος, οι καταβολές της αναπαράστασης του όφεως, πέρα από τις όποιες συμβολιστικές επδράσεις, ανιχθεύθηκαν σε προραφαηλίτικες απεικονίσεις, οι οποίες κάτω από το πρίσμα του Αισθητισμού διαστρεβλώνουν τον τύπο του Άντρα-Σωτήρα σε Άντρα- όφι, απειλή για τη γυναίκα.

Η εικονογραφία που ανάγεται στον Προραφαηλιτισμό φυσικά συνεχώς υπόκειται σε αφηγηματικές, λεξιλογικές και ρυθμικές επιλογές που συνδέονται με τον Ιμπρεσιονισμό. Η ιμπρεσιονιστική γραφή γίνεται στοιχείο ποιητικής των αισθητιστικών κειμένων με σκοπό τη μορφοποίηση της κοινής στον Αισθητισμό και τον Ιμπρεσιονισμό δεσπόζουσα κατηγορία της *εντύπωσης* που συναρτάται με συνταρακτικές, μοναδικές και κορυφαίες *στιγμές* προερχόμενες είτε από το πεδίο της φύσης είτε της τέχνης. Διακύβευμα φυσικά είναι ο διάλογος των Τεχνών που αποκρυσταλλώνεται στην συνεχή ενεργοποίηση όλων των αισθήσεων, τη *συναισθησία* κυρίως μέσα από την ιμπρεσιονιστικών προδιαγραφών ρυθμική οργάνωση των έργων. Χωρίς να αμφισβητείται η σύνδεση του Αισθητισμού με άλλα ομόλογα ευρωπαϊκά κινήματα, όπως ο Συμβολισμός, δεν υπήρξε στόχος η ανάδειξη μίας εκ των δύο επιδράσεων –του Προραφαηλιτισμού ή του Ιμπρεσιονισμού- ως δεσπόζουσας, αλλά η διαρκής αλληλοδιαπλοκή τους μέσω του έντονα

εικονοπλαστικού λογοτεχνικού ιδιώματος, όπως αυτό μορφώνεται από τους Έλληνες Αισθητιστές και πιο συγκεκριμένα τον Ν. Καζαντζάκη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενείς Πηγές/ Κείμενα:

Ελληνόγλωσσα:

Επισκοπόπουλος Ν. (2002), «Ut diese mineur» (1893) στο Αθανασόπουλος Βαγγ. (επιμ.), *Διηγήματα*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

_____ (2002), «Έρημες Ψυχές» (1901), στο: Αθανασόπουλος Βαγγ. (επιμ.), *Διηγήματα*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

Καζαντζάκης Ν. (=Κάρμα Νιρβάνη) (2002), *Όφις και κρίνο* (1906), (επιμ.: Πάτροκλος Σταύρου), Αθήνα: Εκδ. Καζαντζάκη.

_____ (1906), «Η αρρώστεια του αιώνος», *Πινακοθήκη* 61-62-63 (Μαρ.-Μάιος): 8-11, 26-27, 46-47 αντίστοιχα.

_____ (1906), «Τι μου λένε οι παπαρούνες», *Πινακοθήκη* 6 66 (Αύγ.): 96–98.

_____ (1907), «Requiem», *Πινακοθήκη* 7 73 (Μάρτ.): 3-4.

_____ (=Πέτρος Ψηλορείτης) (1909), «Σπασμένες ψυχές», *Ο Νουμάς* 7 τχ. 355-378: 2-8, 2-7, 2-7, 2-8, 2-7, 2-7, 2-7, 2-3, 2-7, 2-7, 2-7, 2-7, 2-7, 2-7, 2-7, 2-7, 2-7, 2-5, 2-3, 2-6, 2-7, 2-8, 2-7, 2-6, 2-7 αντίστοιχα. Πιο συγκεκριμένα παραπέμπουμε στα εξής:

_____ (1909), «Σπασμένες ψυχές», *Ο Νουμάς* 7 360: 2-7.

_____ (1910), «Σπασμένες ψυχές», *Ο Νουμάς* 8 377: 3-6.

Wilde Ο. (1984), *Ο κριτικός ως δημιουργός* (μτφρ.: Τσακνιάς Σπ.), Αθήνα: Στιγμή.

_____ (2003), «Η παρακμή του ψεύδους: μια διαμαρτυρία»: *Στοχασμοί*, (μτφρ.: Κωνσταντίνου Γ· επιμ.: Βλαβιανού Α.), Αθήνα: Γκοβόστης: 129-171.

Χρηστομάνος Κωνστ. (1990), *Το βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ. Φύλλα Ημερολογίου* (1908), (εισαγ.-επιμ.: Απόστ. Σαχίνης), Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

Ξενόγλωσσα:

Baudelaire Ch. (1965), *The Painter of Modern Life and other Essays* (1863), (επιμ.-μτφρ.: Mayne Jon.), Λονδίνο: Phaidon.

Castagnary J.-Ant. (1874), «Exposition du boulevard des Capucines. Les impressionnistes», *Le Siècle* (29 Απρ.): 1-10.

Gautier Théophile (1973), *Mademoiselle de Maupin* (1835) (εισαγ.-επιμ.-σημ.: Crouzet M.), Παρίσι: Gallimard.

Horner Lady Fr. (1933), *Time Remembered*. London: W. Heinemann.

Hunt W. H. (1905), *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, τ. 1, Νέα Υόρκη.

Leroy L. (1874), «L'Exposition des impressionnistes», *Le Charivari* (25 Απρ.): 79-80.

Rossetti W. M. (επιμ.) (1895), *Dante Gabriel Rossetti. His Family Letters with a Memoir* (τ. 1), Λονδίνο: Ellis and Elvey.

_____ (επιμ.) (1899), *Ruskin: Rossetti: Preraphaelitism. Papers 1854 to 1862*, Λονδίνο: George Allen.

Ruskin, J. (1903), *The Complete Works of John Ruskin: Modern Painters vol. 3*, (επιμ.: Cook Ed. T.- Wedderburn Al.), London: George Allen.

Swinburne Al. Ch. (1862), «Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal», *Spectator* (6 Σεπτεμβρίου): 998-1000.

_____ (1868), *William Blake: A critical essay*, Λονδίνο: Camden Hotten.

Δευτερογενείς πηγές/ μελέτες:

Ελληνόγλωσσες

Αγάθος Θαν. (2005), *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, Διδακτορική διατριβή: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

_____ (2010), «Τα παρέμβλητα είδη στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη», *Φιλόλογος* 142 (Οκτ.-Δεκέμβρ.): 574-587.

_____ (2017), «Οι τίτλοι των μυθιστορημάτων του Ν. Καζαντζάκη» στο Μαθιουδάκης Ν. (επιστ. επιμ.), *Νίκος Καζαντζάκης ο Κοσμοπαρωρίτης*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη: 96-113.

Αγγελάτος Δημ. (2004): «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15 45-54.

_____ (2009): «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις» στο Καιάφα Ουρ. (επιμ.), *Επιστημονικό συμπόσιο. Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα (31 Μαρτίου & 1 Απριλίου 2006)*, Αθήνα: Σχολή Μωραϊτη: 15–23.

_____ (2017), *Λογοτεχνία και Ζωγραφική: Προς μία ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.

_____ (2018), «Τα πεζά ποιήματα του Π. *Νιρβάνα και οι καλλιτεχνικές δικτυώσεις του Αισθητισμού»,* [Ανακοίνωση στο:] *Ψυχή και Λόγος. Ανακαλύπτοντας τον Παύλο Νιρβάνα (1866-1937)*. Επιστημονικό Συνέδριο (Αθήνα, 5-7/10/2018). Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/38019182/_Τα_πεζά_ποιήματα_του_Π._Νιρβάνα_και_οι_καλλιτεχνικές_δικτυώσεις_του_Αισθητισμού_-Ανακοίνωση_Ψυχή_και_Λόγος._Ανακαλύπτοντας_τον_Πύλο_Νιρβάνα_1866-1937_._Επιστημονικό_Συνέδριο_Αθήνα_5-7_10_2018_

Αθανασέκου Μαρία (2011), *Η ζωγραφική των Dante Gabriel Rossetti και Edward Burne-Jones και ο απόηχος αυτής στον ελληνικό Συμβολισμό*, Διδακτορική Διατριβή: Εθνικό Μετόβιο Πολυτεχνείο.

Αραμπατζίδου Ι. Ελένη (2002), *Θέματα του Αισθητισμού στην Ελληνική πεζογραφία (1893/4-1912)*, Διδακτορική Διατριβή: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

_____ (2012), *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξις.

_____ (2015), «Η ζωγραφική ως διακείμενο της λογοτεχνίας: Το παράδειγμα του Ν. Επισκοπόπουλου», *Θέματα Λογοτεχνίας* 54 147-177.

Beardsley C. Monroe (1989), *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, (μτφρ.: Δημοσθ. Κούρτοβικ.- Π. Χριστοδουλίδης· επιμ.: Π. Χριστοδουλίδης), Αθήνα: Νεφέλη.

Bien P. (2001), *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, τ.Α', (μτφ.: Λαμπρινίδου Α. Δ.), Ηράκλειο: ΠΕΚ.

Brunel P.-Pichois Cl.- Rousseau A.-M (2015), *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία*, (προλ.-μτφ.-σημ.: Αγγελάτος Δημ.), Αθήνα: Πατάκη.

Δάλλας Γ. (1997), «Η ανταπόκριση προς την ιστορική και την κοινωνική κινητικότητα», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, τ. 9, Αθήνα: Σοκόλης.

Eco U. (2002), «Οι σηματοδότες κάτω από τη βροχή» (1996) στο *Περί λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Έφη Καλλιφατίδη), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα: 221-247.

Faulkner P. (2009), *Μοντερνισμός*, (μτφρ.: Ράλλη Ιουλιέττα-Χατζηδήμου Καίτη), Αθήνα: Ερμής.

Genette G. (2007), *Σχήματα III* (1972), (μτφρ.: Μπ. Λυκούδης· επιμ.: Καψωμένος Ερατ. Γ.), Αθήνα: Πατάκης.

Gombrich E. H. (1998), *Το Χρονικό της Τέχνης*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Johnson R. V. (1984), *Αισθητισμός*, (μτφρ.: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα: Ερμής.

Καλογήρου Τζίνα (1995), «Η ζωή ως τέχνη: Σημειώσεις για τον Αισθητισμό», *Διαβάζω (Αφιέρωμα: Αισθητισμός)* 349 (Φεβρ.): 94-97.

Καστρινάκη Αγγέλα (1998), «Νεαροί καλλιτέχνες στην ελληνική πεζογραφία: Η κουλτούρα του εγωτισμού και κάποιες "ελλείψεις"» στο: *Οι χρόνοι της Ιστορίας για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, Αθήνα: 253-263.

_____(2011), «Ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Αισθητισμός: Ἐλξη και Άπωση» στο Roderick Beaton (επιμ.), *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη: Επιλογή κριτικών κειμένων*, (επιμ.:), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: 3-30.

Κατσιγιάννη Ά. (2001), *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, Διδακτορική Διατριβή· Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

_____ (2010), «Ο Βάγκνερ στο πρώιμο αφηγηματικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Σύγκριση/Comparaison* 20 138-150.

Κερεζίδου Στ. (2017), *Η υποδοχή των ρευμάτων της Ευρωπαϊκής τέχνης στην Ελλάδα υπό το πρίσμα του Αισθητισμού*, Διπλωματική εργασία: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Κωτίδου Σ. (2015), *Ευρωπαϊκός Συμβολισμός στη ζωγραφική: συγκλίσεις και αποκλίσεις*, Διδακτορική διατριβή: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Κούντουρα-Γεωργιάδου Ευθ.- Δεληγιώργης, Στ. (2008), «Ο Βοκκάκιος και οι Προραφαηλίτες, Ανυπεράσπιστοι έρωτες» *Αρχαιολογία & Τέχνες* 109 (Δεκέμβριος) 48-51.

Marin, L. (2018), *Πώς διαβάζεις έναν πίνακα ζωγραφικής*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Ματθιόπουλος Δ. Ευγ. (2005), *Η Τέχνη πτεροφυεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ποταμός.

Μαυρέλος, Ν. (2016),«Ο αισθητισμός και ο προραφαηλιτισμός σε διάλογο: πίνακες του Edward Burne-Jones στις «Έρημες ψυχές» του Ν. Επισκοπόπουλου»: *Λογοτεχνικές διαδρομές: ιστορία, θεωρία, κριτική. Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου* (επιμ.: Θ. Αγάθος, Χριστίνα Ντουνιά, Άννα Τζούμα): Αθήνα: Καστανιώτης: 301-315.

Μπασκόζος Γ. (1995), «Ο Αισθητισμός στην Ελλάδα», *Διαβάζω (Αφιέρωμα: Αισθητισμός)* 349 (Φεβρ.): 98-100

Ντουνιά Χρ. (2011), «Εκδοχές της Σαλώμης. Από το ευρωπαϊκό πνεύμα της Παρακμής στην νεοελληνική λογοτεχνία»: *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση–Αναπαράσταση–Θεωρία*, (επιμ.- εισαγ.: Ζ. Ι. Σιαφλέκης), Αθήνα: Gutenberg: 200-219.

Ξεφλούδας, Στ. (επιμ.) (1957), *Νιρβάνας, Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης και άλλοι*, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

Παπαστάμος Δημ. (1980), «Ο άνθρωπος και η φύση όπως τα είδε ο ιμπρεσιονιστής ζωγράφος»: *Έργα ιμπρεσιονιστών και μεταϊμπρεσιονιστών ζωγράφων από τα μουσεία της Γαλλίας. Από τον Μανέ στο Ματίς/ Impressionistes et Post-Impressionistes des Musées Français. De Manet à Matisse*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου: 31-37.

Πατσάκη Μ.-Γ. (2017), *Η πρόσληψη του Jan Van Eyck (1390-1441) στην Αγγλία του 19ου αιώνα και η σχέση του με την Αδελφότητα των Προραφαηλιτών*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Περαντωνάκης Γ.Ν.- Χατζηγεωργίου Παναγιώτα (2018), *Βιβλιογραφία για τον Νίκο Καζαντζάκη (1906-2012)*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πιερή Αγγ. (2018), *Ο Ιμπρεσιονισμός του Αισθητισμού: η αναπαράσταση (της εντύπωσης) στα νεοελληνικά αισθητιστικά έργα (τέλος 19ου–αρχή 20ού αιώνα)*, Διδακτορική Διατριβή: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Χρήστου Χρ. (1993), *Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας.

Pater W. (2011), *Η Αναγέννηση. Μελέτες για την Τέχνη και την Ποίηση* (1873), (μτφρ.: Άρ. Μπερλής), Αθήνα, εκδ. Αλεξάνδρεια.

Σαχίνης Απόστ. (1981*), Η Πεζογραφία του Αισθητισμού*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

Σταυροπούλου Έρη (2006), «Η τελετουργία του θανάτου στην πεζογραφία του Νίκου Καζαντζάκη»: στο Κ. Ε. Ψυχογυιός (επιμ.), *Νικ. Καζαντζάκης: το έργο και η πρόσληψη του, Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, 229-254.

Στεργιόπουλος Κ. (1982), *Περιδιαβάζοντας: Από τον Κάλβο στον Παπατσώνη*, τ. Α΄, Αθήνα: Κέδρος.

Valéry P. (1999), *Ποίηση και Αφηρημένη σκέψη: Η καθαρή ποίηση*, (μτφρ.: Λιοντάκης Χρ. -επιμ.: Ζήρας Αλ.), Αθήνα: Πλέθρον.

Ξενόγλωσσες:

Avgoulea Ourania (2007), *De l'image au texte. Réception et transposition des séries de tableaux impressionnistes dans l'oeuvre littéraire de Fromentin, de Huysmans et de Marcel Proust vol. 1*, Διδακτορική Διατριβή: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Brisson Fr. (2016), «Lorelei» στο Brunel P. (επιμ.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (1988), (μτφρ.; Allatson W.- Hayward J.- Selous Tr.), Νέα Υόρκη: Routledge: 737-746.

Brodskaïa Nathalia (2010), *Impressionism*, Νέα Υόρκη: Parkstone Press International.

Brogniez L. (2003), *Préraphaélisme et Symbolisme: Peinture littéraire et image poétique*, Παρίσι: Honoré Champion.

Brooks C. (1984), *Signs for the Times: Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*, London: Allen & Unwin.

Cole J. (εισαγ.) (2002) στο: Cytowic R. E, *Synesthesia. A Union of the Senses*, Hong Kong: MIT Press.

Cruise C. (2012), «Pre-Raphaelite drawing» *στο* Prettejohn El. (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, New York: Cambridge University Press: 47-62.

Debaisieux R.-P. (1992), *Le Soupçon et l'Amertume dans le roman grec moderne 1880-1922*, Παρίσι: L'Harmattan.

_____ (1995), *Le Décadentisme grec dans les oeuvres en prose (1894-1912)*, Παρίσι, L' Harmattan.

_____ (2000), «Quand la peinture se fait verbe... : à propos de la transposition de deux tableaux de G. Moreau par N. Kazandzakis, dans la lignée de K.-J. Huysmans et J. Lorrain» στο Irini Tsamadou-Jacoberger (επιμ.), *Melanges offerts a Asterios Argyriou*Παρίσι: L' Harmattan: 109-118.

Faxon Alicia (2011), «The Pre-Raphaelites and the Mythic Image: Iconographies of Women», *Visual Resources* 27 1 77-89.

Findlay L.M. (1973), «The introduction of the phrase “Art for Art’s sake” into English», *Notes and Queries* 20 7 (Ιούλιος): 246-248.

Gerber H. E. (1963), «The Editor’s Fence», *English Literature in Transition* 6 1 (1963): iv-vii.

de Girolami-Cheney Liana (2014), *Edward Burne-Jones’ mythical paintings: the Pygmalion of the Pre-Raphaelite painters*, (πρόλ.: Alicia Faxon), New York: Peter Lang.

Graff G. (1973), «Aestheticism and Cultural Politics», S*ocial Research* τ. 40 αρ. 2 (Καλοκαίρι): 311-343.

Grieve Al. (1999), «Rossetti and the Scandal of Art for Art’s Sake in the Early 1860s» στο Prettejohn El. (επιμ.), *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester University Press: 17-35.

Hackney St.-Townsend J.H.-Ridge Jacq., «Pre-Raphaelite Methods and Materials» στο -Townsend J.H.-Ridge Jacq.-Hackney St., *Pre-Raphaelite Painting Techniques*, Λονδίνο: Tate Publishing: 51-75.

Hönnighausen L. (2010), *The Symbolist Tradition in English Literature: A Study of Pre-Raphaelitism and Fin de Siècle* [1η εκδ. στα γερμανικά: 1971], (μτφρ.: Hönnighausen Gisela), Cambridge: Cambridge University Press.

Hughes L. (2012), «Chronology»*: στο Prettejohn El. (επιμ.), The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, New York: Cambridge University Press: xix-xxiv.

Jakobson R. (1998), «Η δεσπόζουσα» (1935) στο *Δοκίμια για τη γλώσσα και τη λογοτεχνία* (μτφρ.: Μπερλής Ά.), Αθήνα: Εστία: 115-121.

Jackson H. (1966), *The Eighteen Nineties*, Νέα Υόρκη: Capricorn.

Mallarmé St. (1986), «The Impressionists and Edouard Manet» [ανατυπ., 1η εκδ.: *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio. A Magazine devoted to the Fine and Industrial Arts and Illustrated by Photography* 1, 9 (30 Σεπτεμβρίου 1876): 117-122], στο: Moffett Ch. S. (επιμ.), *The New Painting: Impressionism 1874–1886* (exhibition catalogue), San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco: 28-35.

Marriot Ch. (1920), *Modern Movements in Painting*, Λονδίνο: Chapman and Hall.

Nead L. (1984), «The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting» *Oxford Art Journal* τ. 7 αρ. 1 26-37.

Parthenis Sp. (2003), *La participation de la femme citadine dans la sphère publique de la modernité à la fin du XIXe siècle en France: La femme moderne dans la peinture impressioniste*, Διδακτορική Διατριβή: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Poulakidas K. A. (1997), «Kazantzakis' Serpent and Lily and Symbolism: Text and Texture», *Σύγκριση/Comparaison* 8: 7-21.

Praz M. (1951), *The Romantic Agony*, (μτφρ.: Davidson A.), London-New York-Toronto: Oxford University Press.

Prettejohn Elizabeth (2000), *The Art of the Pre-Raphaelites*, Princeton.

_____ (2005), *Beauty and Art 1750–2000*, Oxford University Press.

_____ (2007), *Art for Art's Sake. Aestheticism in Victorian Painting*, New Haven and London: Yale Univercity Press.

_____ (2012), «Introduction» στο Prettejohn El. (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, New York: Cambridge University Press: 1-12.

_____ (2012), «The painting of Dante Gabriel Rossetti» στο Prettejohn El. (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, New York: Cambridge University Press: 103-115.

Riede D. (2007), «The Pre-Raphaelite School» στο Cronin R.-Chapman Alison-Harrison A.H. (επιμ.), *A Companion to Victorian Poetry* (1η εκδ.: 2002), Oxford: Blackwell: 305-320.

Roe D. (2010), *The Pre-Raphaelites From Rosseti to Ruskin*, (εισαγ., επιμ.: Dinah Roe), London: Penguin Classics.

_____ (2019), «Naturally Artificial: The Pre-Raphaelite Garden Enclosed», *Victorian Poetry* 57 1 (Άνοιξη): 131-153.

Small I. (επιμ.) (1979), *The Aesthetes. A Sourcebook*, London-Boston and Henley: Routledge.

Scott C. (1991), «Symbolism, Decadence and Impressionism»: *Modernism 1890-1930*, (επιμ.: M. Bradbury- J. McFarlane), Λονδίνο: Penguin: 206-227.

Shiff R. (1984), *Cézanne and the End of Impressionism. A study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago and London: University of Chicago Press.

Smith A. (2004), «Revival and Reformation: The Aims of the Pre-Raphaelite Brotherhood» στο Townsend J.H.- Ridge Jacq.- Hackney St., *Pre-Raphaelite Painting Techniques*, Λονδίνο: Tate Publishing, 9-19.

Tagopoulos Con. (2010), «Woman as symbol in Kazantzakis's writings», *Journal of Modern Greek Studies, Supplement to Volume 28* 1: 219-240.

Tompkins Lewis M. (επιμ.) (2007), *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism*, Berkeley και Los Angeles: University of California Press.

Wood Chr. (1998), *Burne-Jones. The Life and Works of Sir Edward Burne Jones (1833-1898)*, Νέα Υόρκη: Stewart Tabori and Chang.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

Συνταρακτικό:	
α) όγκος:	«πελώριος», «εξογχώνεται», «ανορθώθηκε», «σάββανο απέραντο»
β) φρίκη:	«φρικίασις», «φρικώδης ναυτίαση», «ανατρίχιασμα» (πχ. προαισθηματων), «άγρια» και «έκφυλη» (αγάπη).
γ) κορυφαία στιγμή (Ωραίο)-θάνατος:	«πανώριο», «μυστήριο», «ψυχομάχημα», «σπαράσσει»
Στιγμαίο:	
α) το μοναδικό/άπαξ γενόμενο:	αριθμητικά (ένα, μία). «μόνη» (γυναίκα) «πρωτογονατισα», «Εκλεκτη»
Τεχνικές:	
παιχνίδισματα του φωτός:	«αστραποβόλημα», «κεραυνοβόλος», «αστράφτουν»
θέαση από κάτω προς τα πάνω:	«ανορθώθηκε», «ανεβαίνει», «ξαπλωμένος», «πεσμένο».
θόλωμα των ορίων μορφών και κατάργηση περιγραμμάτων μέσω περιπλοκής μορφών που ενοποιούνται:	«κύμα που φουρτουνιάζει». «κυρτώνεται», «λυγίζει», «τυλιχτεί», «ελιγμοί», «σφίγγει», «εναγκαλισμός», «σύμπλεγμα», «περιπλέκεται» (φίδι), «τεντώνεται», «τυλίσσει» .
τεχνική τοποθέτησης (φωτεινών) χρωμάτων σαν να πετάγονται επάνω στον καμβά:	«πετιούνται», «οργιάζουν», «στάσσει», «παραληρήματα χρωμάτων».
διαδοχή εικόνων (ή εννοιών) φαινομενικά άλογη:	«εξωτικές γραμμές», «παραληρήματα χρωμάτων», «ακολασταίνουν»
απόδοση κίνησης έναντι ακινησίας:	«σταλαγματιές», «στάσσει», «χύνεται», «σπαρταρισμα», «κατρακύλισμα», «φουρτουνιάζει», «ανεβοκατεβαίνει» (για κύματα), «κυλούν» «κυματισμός», έναντι (φιλί) «ασάλευτο», «ακίνητος» (ωκεανός), «ακινητήσουν».

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ:



1. Dante Gabriel Rossetti, *Η εφηβεία της Παναγίας*, 1848-1849, 83,2 x 65,4, Ελαιογραφία σε καμβά, Λονδίνο, Tate Gallery.



2. Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini!*, 1849-1850, 72,4 x 49,1, Ελαιογραφία σε καμβά, Λονδίνο, Tate Gallery.



3. Dante Gabriel Rossetti, *Το όνειρο του Δάντη*, 1871, 216 x 312, Ελαιογραφία σε καμβά, Liverpool, Walker Art Gallery.



4. William Holman Hunt, Το Φως του κόσμου (1851-1853), (125,5 x 59,8). Ελαιογραφία σε καμβά πάνω σε ξύλο, Keble College, Οξφόρδη.



5. John Everett Millais, *Οφηλία* (1851-1852), (76,2 x 111,8). Ελαιογραφία σε καμβά. Tate Britain, Λονδίνο.



6. α) Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859, 33,6 x 30,48. Ελαιογραφία σε ξύλο, Museum of Fine Arts, Βοστώνη



β) Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata (La Bionda del Balcone)*, 1868, 45 x 37,7. Υδατογραφία σε χαρτί, Rochester Memorial Art Gallery, Νέα Υόρκη.



7. Dante Gabriel Rossetti, *Περσεφόνη*, 1874, 126,3 x 60,96, Λονδίνο, Tate Gallery.



8. α) Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1863-1870, 86,4 x 66, Ελαιογραφία σε καμβά, Tate Gallery, Λονδίνο.

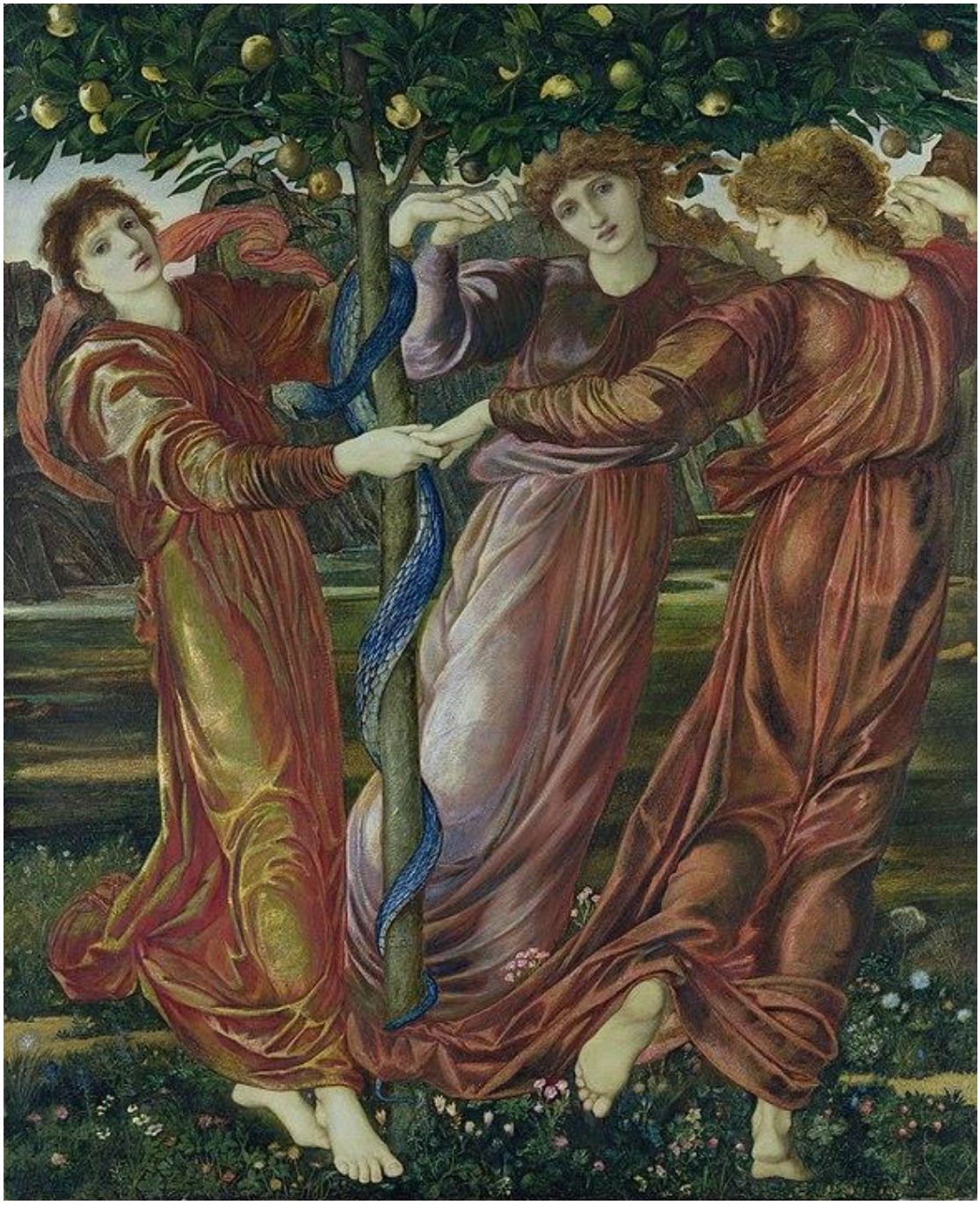


(1872)

β) Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix* (replica), 1872, Ελαιογραφία, Chicago, Art Institute of Chicago. (Διαθέσιμο στο: http://www.rossettiarchive.org/docs/s168.r-3.rap.html)



9. Edward Burne-Jones, *Ο Βασιλιάς Κομφετουά και η Επαίτις*, 1884, 293,4 x 135,9, Ελαιογραφία σε καμβά, Λονδίνο, Tate Gallery.



10. Edward Burne-Jones, *Ο κήπος των Εσπερίδων*, 1869-1873, 119 x 98, Τέμπερα και γκουάς σε καμβά, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.



11. Edward Burne-Jones, «Η Ψυχή κατακτά» από την σειρά: *Ο Πυγμαλίων και η Εικόνα IV*, 1875-1878, 99 x 76,2, Ελαιογραφία σε καμβά, Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham.



12. Dante Gabriel Rossetti, *The Blessed Damozel* (=*Η Ευλογημένη Δέσποινα*), 1875-1878, 173,9 x 93,9, Ελαιογραφία σε καμβά, Cambridge, Fogg Museum of Art.



13. Dante Gabriel Rossetti, *Found*, 91,4 x 80, Wilmington, Delaware Museum of Art.

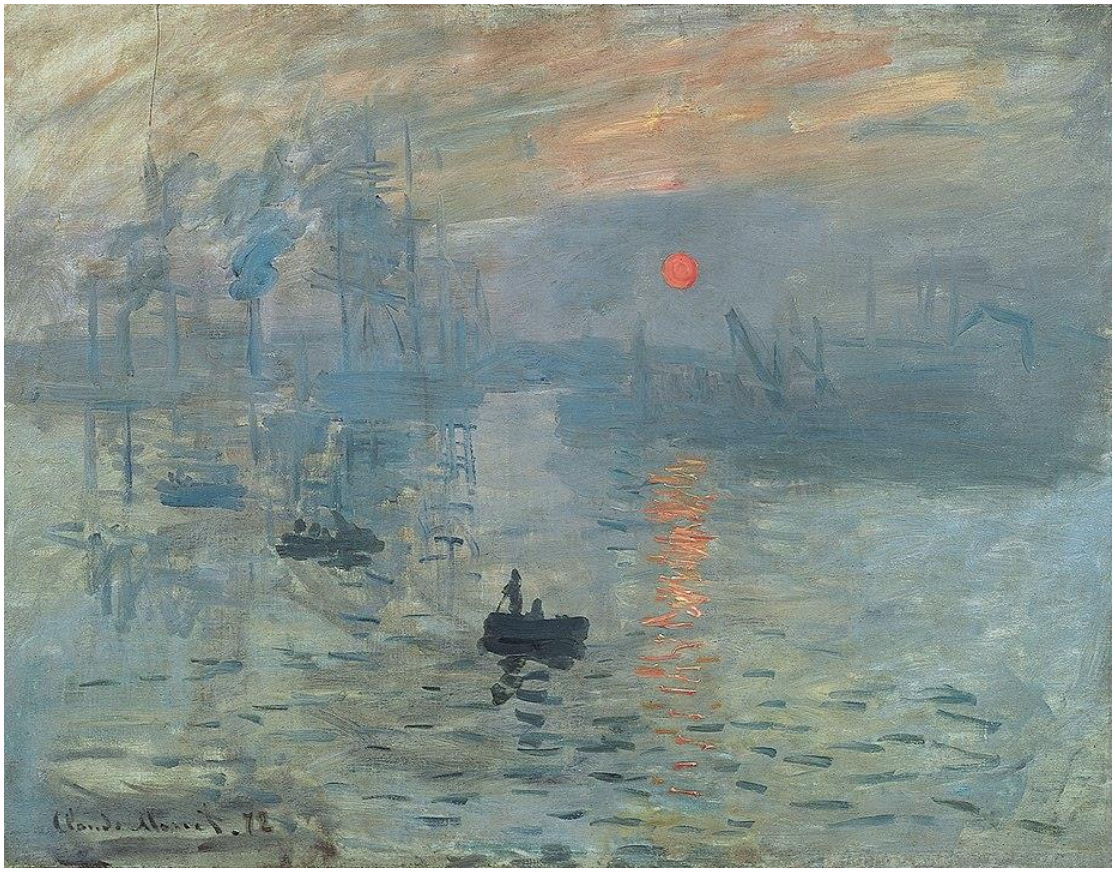


14. Edward Burne-Jones, *Σειρήνες*, περ. 1875, Ελαιογραφία σε καμβά, Florida, The Ringling Museum of Art



15. Dante Gabriel Rossetti, *Λιγεία Σειρήνα*, 1873, 78,7 x 46,9, έγχρωμες κιμωλίες. Από Αθανασέκου (2011): εικ. 87.

.



16. Claude Monet, *Impression, Soleil Levant*, 1872, 48 x 63, Ελαιογραφία σε καμβά, Musée Marmottan Monet.



17. Edouard Manet, *Le déjeuner sur l' herbe* (=*Γεύμα στην εξοχή*), 1863, 208 x 264, 5, Ελαιογραφία σε καμβά, Παρίσι, Musée d' Orsay.



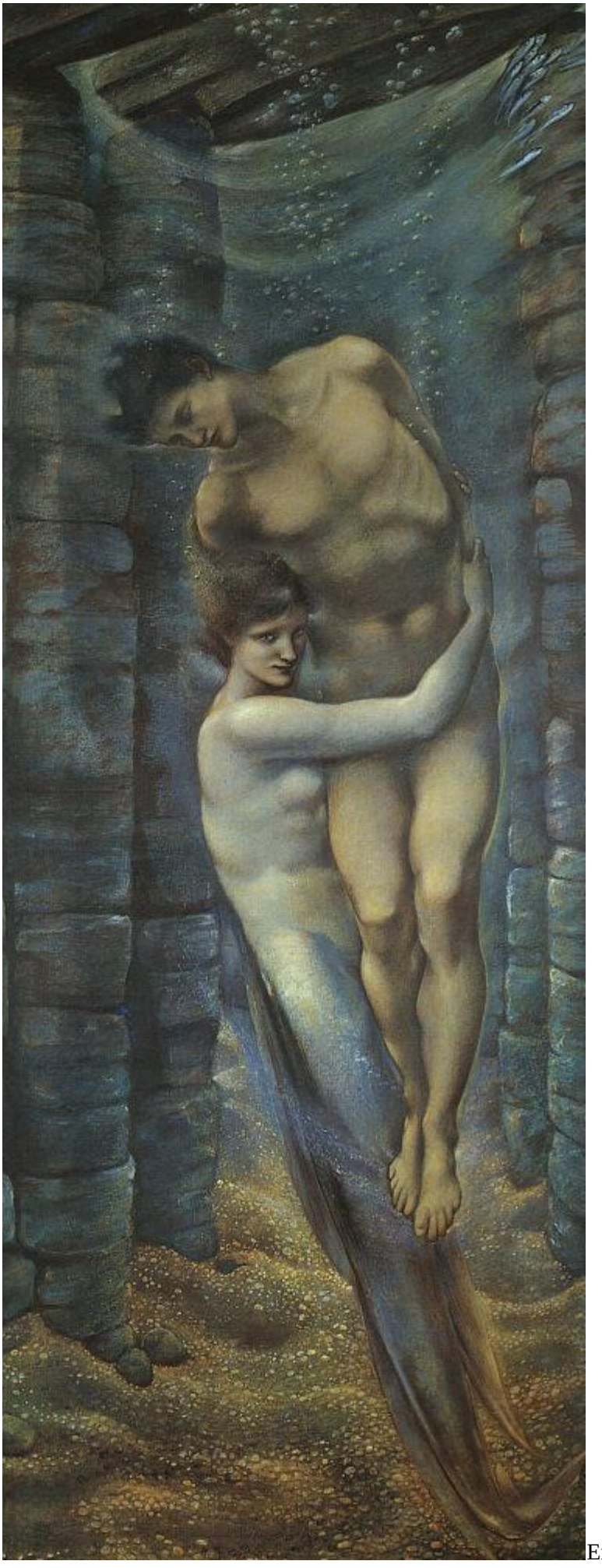
18. Claude Monet, *Woman with a Parasol - Madame Monet and Her Son*, 1875, 100 x 81, Ελαιογραφία σε καμβά, Λονδίνο, National Gallery of Art.



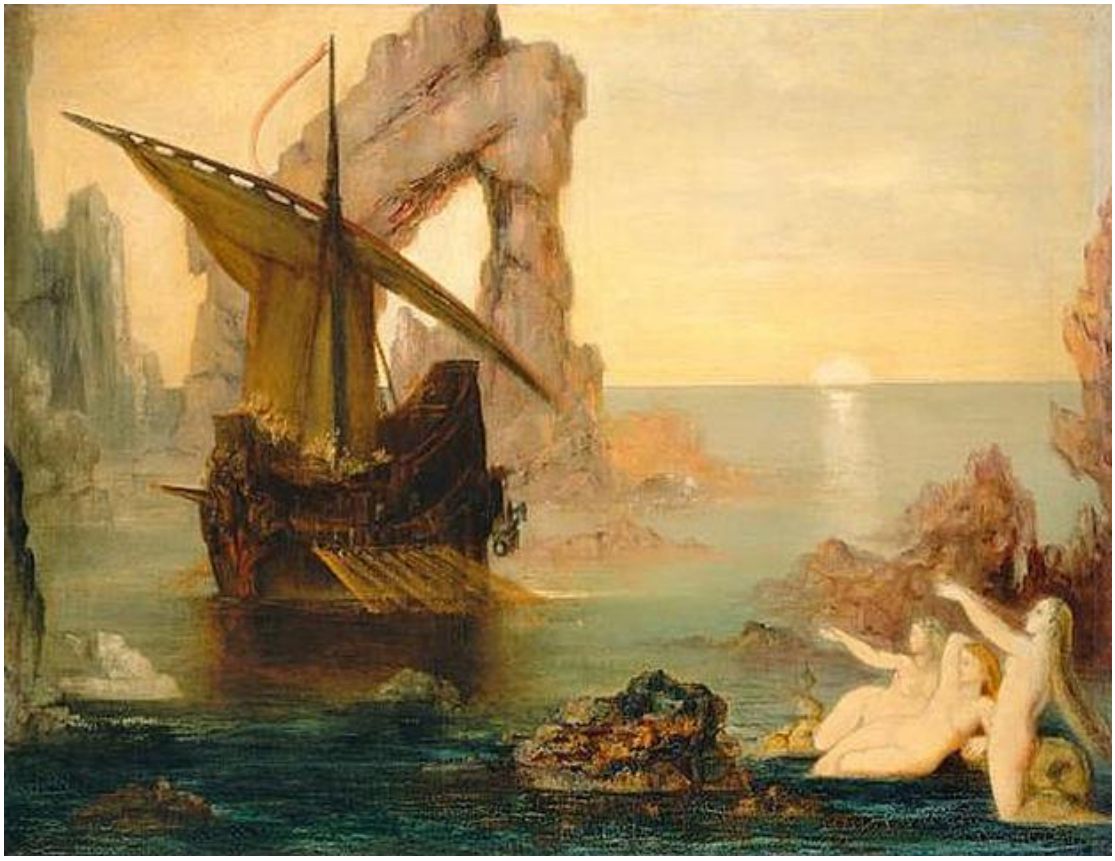
19. α) Dante Gabriel Rossetti, *La Ghirlandata* (=*Η Στολισμένη με γιρλάντα*), 1873, 115,5 x 87,6, Ελαιογραφία σε καμβά, The Guildhall Art Gallery, Λονδίνο



20. Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia* (=Η Αφροδίτη που μεταστρέφει καρδιές), 1864-1868, 98,1 x 69,8, Ελαιογραφία σε καμβά, Russell-Cotes Art Gallery, Bornmath.


Er

21. α) Edward Burne-Jones, *Τα βάθη της θάλασσας*, 1886, 75 x 197, Ελαιογραφία σε καμβά, Ιδιωτική συλλογή.



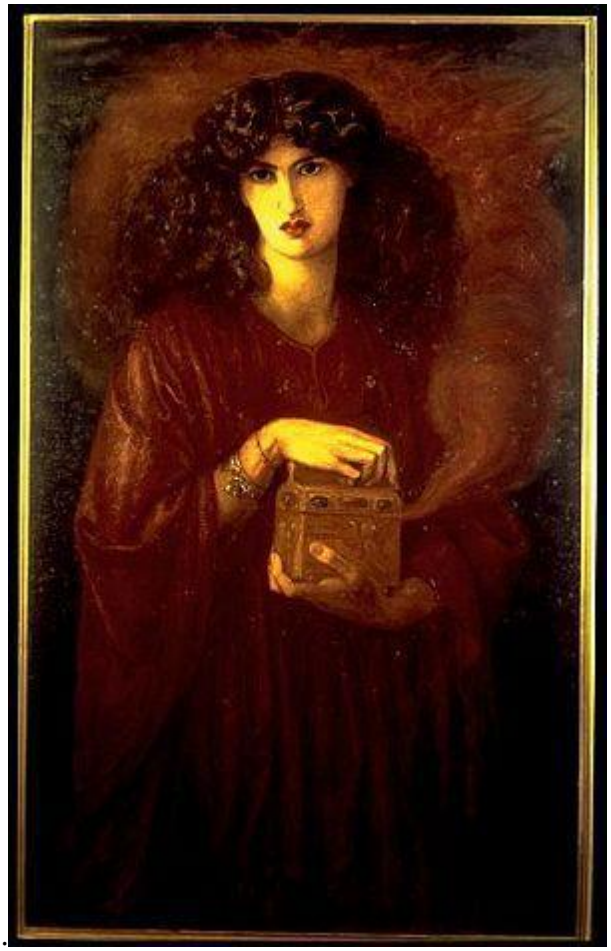
22. Gustave Moreau, *Οι Σειρήνες*, περ. 1885, 89 x 118, Ελαιογραφία σε καμβά, Παρίσι, Musée national Gustave Moreau.



23. Edward Burne-Jones, *The beguiling of Merlin*, από το βιβλίο: Wildman, S (1998). *Edward Burne-Jones, Victorian artist-dreamer*. New York: The Metropolitan Museum of Art.



24. Dante Gabriel Rossetti, *Λαίδη Λίλιθ*, 1867, Υδατογραφία, Νέα Υόρκη, The Metropolitan.



25. Dante Gabriel Rossetti, *Πανδώρα*, 1871, 130,3 x 78,7, Ελαιογραφία σε καμβά, Ιδιωτική συλλογή.



26. Edward Burne-Jones, *Φυλλίς και Δημοφών*, 1870, 91,5 x 45,8, Υδατογραφία σε χαρτί και κόλλα, Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham



27. Edward Burne-Jones, *Sponsa de Libano*, 1891, 332.5 x 155.5, Γκουάς και τέμπερα σε χαρτί, Μουσείο του Liverpool, Walker Art Gallery, Liverpool.



28. Edward Burne-Jones, *Σιδονία Φον Μπορκ,* 1860, 33x 17,14, Υδατογραφία σε χαρτί, Tate Gallery, Λονδίνο.



29. Edward Burne-Jones, *Doom Fulfilled*, [χ.χ.], 153,8 x 138,4, Southampton City Art Gallery, Southampton.



30. Edward Burne-Jones, *St. George*, 1873-1877, Ελαιογραφία σε καμβά, Bristol City Art Gallery, Bristol.