

ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ

Ένας τόπος συνάντησης του παρόντος με το παρελθόν

Αντρέας Ιωαννίδης

Ιστορικός Τέχνης-Επιμελητής στην Εθνική Πινακοθήκη

Στις 3 Αυγούστου εγκαινιάστηκε στο Μυστρά σειρά εκθέσεων οι οποίες, κάτω από το γενικό τίτλο “Ωρες Βυζαντίου”, σηματοδοτούν την έναρξη εξάμηνων εκδηλώσεων με θέμα το Βυζάντιο, στο Μυστρά, την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Στόχος τους η γνωριμία με τη χυλόχρονη αυτοκρατορία. Στο πλαίσιο αυτών των εκδηλώσεων επιμελήθηκε μια “περίεργη” σύνθεση, την τοποθέτησε ενός σύγχρονου γλυπτού του Γιώργου Νικολαΐδη μέσα σε ένα βυζαντινό παρελθόν. Η ενσώχληση μου με μια τέτοια μορφή έκθεσης, η οποία “ανακατείνει” διαφορετικές ιστορικές περιόδους, υλοποιεί ένα παλιό μου όνειρο. Και αν το σκεφτεί κανείς καλύτερα, μόνο μέσα σε ένα όνειρο “ανακατείνονται” τα πιο ετερόκλητα, εκ πρώτης όψεως, στοιχεία, τα οποία αναζητούν το λανθάνον περιεχόμενό τους, τη βαθύτερη νοηματική τους σχέση. Αυτός, λοιπόν, ο συστηματικός διαφορετικός μεταξύ τους ιστορικών περιόδων. Ξεκινά από την πεποίθηση ότι κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα έχει συγχρόνως δύο όψεις, μία ιστορική και μία α-ιστορική. Σε αυτή την τελευταία ανήκουν οι θεμελιώδεις συνιστώσες της ζωής, διαχρονικές και οικουμενικές, όπως η γέννηση, ο θάνατος, η τροφή, η αγάπη, ο έρωτας, η γνώση. Στην ιστορική διάσταση περιλαμβάνονται οι μορφές μιας των οποίων εκδηλώνονται οι παραπάνω συνιστώσες, μορφές οι οποίες διαφέρουν από πολιτισμό σε πολιτισμό και από άνθρωπο σε άνθρωπο. Από αυτή τη συλλογιστική οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι τέχνες με διαφορετική μορφή, όπως η βυζαντινή και η σύγχρονη, είναι δυνατόν να συγκρίνονται σε επίπεδο νοήματος παρ’ όλη την προφανή μορφολογική τους διαφοροποίηση. Κατ’ αυτόν τον τρόπο η ιστορική γνώση παύει να είναι μια νεκρή γνώση του παρελθόντος και εμπλέκεται στο παρόν. Ζωντανεύει και δικαιώνει αυτό που ζητούσε ο Νίτσε, ήδη από τον 19ο αιώνα, από την ίδια την ιστορική γνώση, δηλαδή να αποτελεί μία γνώση «για τη ζωή και για την πράξη, και όχι για το βολικό αποτράφημα απ’ όλη τη ζωή και την πράξη, ή, ακόμα χειρότερα, για τον εξωρισμό της φιλευπείρας ζωής και της δειλής και φάλλης πράξης» (Φ. Νίτσε, *Ιστορία και ζωή*, εκδ. Γνώση, σ. 13).

Μια τέτοια θέση όπως αυτή του Νίτσε με ώθει στη συνέχεια να διαφωνώ με ολόκληρο το εκπαιδευτικό σύστημα, έδω και άλλου, και να συμφωνήσω με τη ρήση του Γκαίτε: «...μου είναι ισιωτό οτιδήποτε αξίζει με διδάσκει χωρίς να αυξάνει τη δραστηριότητά μου ή να την ζωογονεί άμεσα».

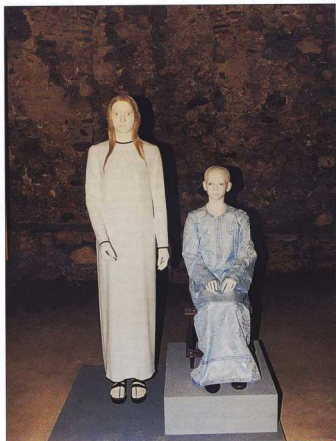
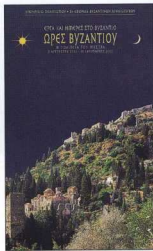
Ας δούμε όμως τι μας λέει το ίδιο το έργο*:

Μια γυναικεία μορφή, όρθια, ντυμένη στα λευκά, έχει δίπλα της καθισμένο ένα παιδί, ένα νεαρό αγόρι με ιερατικά ρούχα, συνύπαρξη που παραπέμπει σε μητρική σχέση. Και στις δύο μορφές κυριαρχεί η κατακόρυφος, η οποία προσδίδει ακινησία και στερεωτότητα. Ο χώρος τον οποίο καταλαμβάνουν ορίζεται από ένα ορθογώνιο επίπεδο, είναι δηλαδή χώρος ανθρωπίνος, ορθογωνισμένος-ορθολογισμένος.

Και τα δύο πρόσωπα διακατέχονται από μια αίσθηση μετέωρης και εν δυνάμει ακινησίας, η οποία εμπεριέχει την ένταση μιας εσωτερικής αναμονής για κάτι, το οποίο, αν και διαχύτο στο χώρο, εντούτοις δεν γίνεται αντιληπτό. Αυτό το ασάφες διαχύτο της περιρρέουσας ατμόσφαιρας, υποδηλώνεται από τη φωτεινή αχτίδα που διατρέχει κατά μήκος το χώρο, προσδίδοντας έτσι καταβύθιση στο διάσπαρτο, καθώς επίσης και από τους διαφορούς ήχους, είτε φυσικούς, όπως το φτερουγίσμα των πουλιών και ο παφλασμός του νερού, είτε μεταφυσικούς, όπως οι απόηχοι της καμπάνας και της ψαλμωδίας. Το μεταφυσικό περιεχόμενο, εκδηλό με τους δύο τελευταίους ήχους, επιτείνεται και από τα τρία μορφολογικά στοιχεία του γλυπτού έργου: τη λευκή και την ιερατική ενδυμασία της γυναικείας και του παιδιού αντίστοιχα, το μέγεθός τους, το οποίο ξεπερνά και του παιδιού αντίστοιχα, και τέλος την ιερατική μετωπική τους στάση, συναρτή με τη μετωπική στάση των βυζαντινών ζωγραφικών μορφών. Κατά συνέπεια, η μέχρι τούδε μητρική σχέση δέχεται να μετατρέπεται από φυσικό γεγονός σε μεταφυσικό αρχέτυπο και να ενδύεται ιερότητα. Η μητρότητα, που προϋποθέτει

γέννηση, αναγεται τώρα στη σφαίρα του αρχέτυπου της Γέννησης και Αναγέννησης, συμπαρασύροντας τη φωτεινή αχτίδα και τους ήχους, στα οποία προσδίδει ένα νόημα ακόμα όληο.

Την αναγωγή στη διάσταση του ιερού οριστικοποιεί και συγκεκριμενοποιεί η τοποθέτηση του έργου μέσα στο βυζαντινό παρελθόν. Έτσι, πάνω από τον ορθογωνισμένο ανθρώπινο χώρο, που περι-ορίζει τις μορφές, εκτείνεται η καμπυλωτότητα του ουρανού θόλου. Η φωτεινή αχτίδα που τον διατρέχει κατά μήκος συμπίπτει με τον άξονα του ναού με κατεύθυνση από τη Δύση στην Ανατολή. Κατεύθυνση που σύμφωνα με τη βυζαντινή ναοδομία συμβολίζει την πορεία από το σκοτάδι στο φως και από την ύλη στο πνεύμα. Κατ’ αυτόν τον τρόπο το εικαστικό σύνολο αποκτά προσανατολισμό, διευρύνοντας το νοηματικό του περιεχόμενο. Ο παφλασμός του νερού παραπέμπει τώρα δυναμικά στην υδάτινη μητέρα, σύμβολο τόσο της γέννησης όσο και της αναγέννησης. Το φτερουγίσμα επιτείνει την έννοια της αναγέννησης, υπονοώντας την προσέγγιση του ουρανού κόσμου μέσω του υδάτινου καθαριού, και τέλος οι



φωτ.: Θούλα Κυριακίδη



απόγειο ψαλμωδίας και καμπάνας συμβάλλουν στην ιερότητα του γεγονότος — ας μην ξεχνάμε ότι η Βάπτιση του Χριστού ως αρχετυπικό γεγονός μέσω του οποίου ο άνθρωπος αναγεννιάται, εμπειριχεί τους ήχους του νερού (Ιορδάνης) και του φτερουγίσματος (το Πνεύμα με τη μορφή Περιστερας).

Ολόκληρη αυτή η περιρρέουσα νοηματική φόρτιση διευρύνει ακόμα περισσότερο το μεταφορικό περιεχόμενο των μορφών. Έτσι, στο αρχικό ζεύγος μητέρα/πατήρ αντιστοιχεί το διευρυμένο ζεύγος μητέρα-Εκκλησία / παιδί-πιστός, όπου η πρώτη σχέση παραπέμπει περισσότερο στη γέννηση, ενώ η δεύτερη στην αναγέννηση. Σε αυτό το σημείο, όμως, θα ήθελα να προσθέσω ότι και στο επίπεδο της γέννησης έχουμε να κάνουμε περισσότερο με μια μεταφορική γέννηση, παρά με το ίδιο το βιολογικό γεγονός. Πρόκειται για τη συνειδητοποίηση της «γέννησης μου», γεγονός που βοηθάει τον άνθρωπο να κόψει, και μέσα στη συνειδητή του, τον ομφάλιο λώρο, να ανεξαρτητοποιηθεί από τη μητέρα και να ολοκληρωθεί ως άτομο. Άρα πρόκειται και εδώ, στην ουσία, για μια αναγέννηση.

Πώς όμως επιτελούνται και οι δύο αναγεννήσεις; Μέσω της συνάντησης με τον πατέρα. Όπως, στο φυσικό επίπεδο, καθήκον της μητέρας, που αγαπάει ελκυστικά, είναι να αποσιώσει και να αποσιωπάει από πάνω της το παιδί μέσω της συνάντησης, της αναφοράς στον πατέρα, ώστε να μπορέσει το παιδί να ξεκινήσει το δρόμο της αυτονομίας και της ολοκλήρωσης, έτσι και στο μεταφυσικό επίπεδο, καθήκον της μητέρας-Εκκλησίας είναι η ολοκλήρωση του ανθρώπου μέσω της συνάντησής με τον ουράνιο Πατέρα, το Θεό. Αυτή η πορεία προς κάτι το άφαντο, φαίνεται και στις δύο μορφές: Η στάση της γυναίκας με το δεξί χέρι ελαφρά προτεταμένο παραπέμπει στον Ηνώχο, ενώ το αγόρι έχει τα χέρια του σχεδόν μετωπια, χωρίς να ακουμπάει οριστικά στους μηρούς, έτοιμα για την επόμενη κίνηση.

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η γλυπτική του Γιώργου Νικολαΐδη, που έχουμε μπροστά μας, κρύβει μέσα της ένα «λυτρωτικό» περιεχόμενο. Είναι αυτό το άδηλο και μετέωρο στοιχείο που εντοπίσαμε στην αρχή, το οποίο αποκτά πλέον νόημα, άρα μορφή και περιεχόμενο. Πρόκειται για την αναζήτηση του πραγματικού νοήματος της ζωής, του σημείου δηλαδή όπου καταλείπεται ο κατακερματισμός της ανθρώπινης υπαρξής και, κατά συνέπεια, φύση και μεταφυσική αποκοπή το ίδιο νόημα, διαφορετικής όμως κλίμακας — να σημαίνει άραγε κάτι το γεγονός ότι το νόημα αυτό υποβάλλεται από τη σχέση μητέρας και παιδιού ή ονομα εϊδίται να συμβολίζει την πιο αδιόλετη και απεριόριστη μορφή αγάπης;

Αυτή η σύγκλιση, σε επίπεδο νοήματος, ενός σύγχρονου γλυπτού και ενός βυζαντινού ναού, παρέχει ταυτόχρονα και μία απάντηση στη συχνή μεμψιμοιρία για την απουσία Ελλήνων επισκεπτών από τους αρχαιολογικούς χώρους και τα μουσεία. Με κάποια δόση υπερβολής, θα απαιτούσα ότι πρόκειται για υγιή αντίδραση, στο βαθμό που κανείς δεν φροντίζει να καταστήσει εμφανείς στον επισκέπτη το νόημα του μνημείου. Και το νόημα αυτό δεν προέρχεται μόνο από την ιστορική του διάσταση αλλά και, κυρίως, από την α-ιστορική. Αυτό σημαίνει ότι το ιστορικό «γεγονός», μνημείο ή αντικείμενο, που έχει μπροστά του ο θεατής αποτελεί, σε τελευταία ανάλυση, μία ακόμα προσπάθεια, σε αισθητικό επίπεδο αυτή τη φορά, ώστε να δοθεί απάντηση στα αιώνια υπεράσκα ανθρώπινα ερωτήματα, δηλαδή «τι είμαι, τι είναι ο κόσμος και γιατί υπάρχουμε». Καλλιεργείται έτσι η αίσθηση ότι αυτό που έχω απέναντί μου με αφορά άμεσα και το παρελθόν μετατρέπεται σε ένα συνεχές παρόν.

Νομίζω ότι κάθε προσπάθεια με σκοπό το «Ξαναζωντανέμα» της ιστορίας μόνο μέσω εκδηλώσεων όπως η πιο πρόσφατη στο Ολυμπείο της Αθήνας, αλλά και άλλες, σε ολόκληρη τη χώρα, με πανελλήνιο ή χωρίς, παρ' όλο που δεν με βρίσκει αντίθετο επί της αρχής, καταλήγει εντούτοις, ως ένα σημείο, με τον τρόπο της να νεκρώνει και όχι να ζωντανεύει. Και αυτό συμβαίνει διότι το μνημείο αντάγει σε ένα μορφολογικό σκηνογραφικό στοιχείο, μία εικονική αισθητική απόλαυση που, όπως τόσες άλλες στην εποχή μας, θα λήξει με το πέρας της εκδήλωσής. Αυτή η επικαριοποίηση προς την κατεύθυνση της θεαματικοποίησης, η τόσο προσφυής στα χρόνια μας, συγκρατεί μόνο το παρελθοντολογικό κέλυφος του μνημείου και όχι το περιεχομένο του, όχι την αλήθεια του, διότι η αλήθεια είναι ο τόπος όπου δεν υπάρχει λήθη. Είναι το σημείο όπου πιθανόν να καταργηθεί το παρελθόν και να αντάγει σε παρόν, σημειώνοντας παράλληλα και το μέλλον. Διότι τελικά, για να δανειστώ και πάλι τα λόγια του Νίτσε, «δεν βλέπω τι νόημα θα είχε η κλασική φιλολοία στην εποχή μας αν όχι το να επιδρά αντικειμενα — δηλαδή ενόπια στην εποχή και με αυτό τον τρόπο επάνω στη εποχή» και ως ελπίσουμε, προς όφελος μιας μελλοντικής εποχής» (Νίτσε, ό.π., σ. 15) και στη θέση της «κλασικής φιλολογίας» «ας βάλε κανείς σιδηρόπεδο θέλει από το ιστορικό (του) παρελθόν, συλλογικό δηλαδή και ατομικό.

*Το κείμενο που αναφέρεται στο ίδιο το έργο είναι αναδημοσίευση από τον αντίστοιχο κατάλογο της έκθεσης.