ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ

ΜΥΣΤΙΚΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ
ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΟΣΟΦΙΣΜΟ ΤΟΥ 1900 ΣΤΗ «ΝΕΑ ΕΠΟΧΗ»
ΕΞΑΡΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΠΙΒΙΩΣΕΙΣ

(7 & 8 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 2007)

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ & ΓΕΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ
ΙΔΡΥΤΗΣ: ΣΧΟΛΗ ΜΩΡΑΪΤΗ

Αθήνα 1994), Παυσανίας, *Περιήγησις* 5.27.3 και Αιλιανός, *Ποικίλη ιστορία* 2.3.
25. Βλ. παραπάνω.
26. Ευσέβιος, *Εκκλησιαστική ιστορία* 7.18.
27. Όπως ακριβώς αποδίδονται και οι δύο στις ωραίες εικόνες του Σινά.
28. Επιφάνιος, *Επιστολή προς Θεοδόσιον τον βασιλέα*. Πβ. Jensen, *Face to Face...*, ό.π., σ. 134-135.
29. Πβ Grabar, *Christian Iconography*, σ. 84· Jensen, *Face to Face...*, ό.π., σ. 135-139.
30. Οι *Πράξεις Ιωάννου* χρονολογούνται συνήθως στο τέλος του δεύτερου ή την αρχή του τρίτου αιώνα. Ορισμένοι τις τοποθετούν ακόμα νωρίτερα. Βλ. P. Lalleman, *The Acts of John: A Two-Stage Initiation into Johannine Gnosticism*, Λουβέν 1988, σ. 268-70.
31. *Πράξεις Ιωάννου* 26-29. Πβ. Jensen, *Face to Face...*, ό.π., σ. 27-28.
32. Το σύγγραμμα χαρακτηρίζεται συνήθως γνωστικό αλλά ορισμένοι μελετητές το θεωρούν (πιθανότατα ορθότερα) δοκητικό.
33. Πορφύριος, *Περί του Πλωτίνου βίου και της τάξεως των βιβλίων αυτού* 1. Πβ. Jensen, *Face to Face...*, ό.π., σ. 29.
34. Κλήμης Αλεξανδρεύς, *Στρωματείς* 5.14. Πβ. Finney, *The Invisible God...*, ό.π., σ. 44.
35. Πλούταρχος, *Αλέξανδρος* 1.
36. Κατά Ιωάννην 14:6-7, 9, σε μετάφραση της Ελληνικής Βιβλικής Εταιρίας.
37. Κλήμης Αλεξανδρεύς, *Προτρεπτικός προς Έλληνας* 4.
38. Κλήμης Αλεξανδρεύς, *Στρωματείς* 5.1.
39. Κλήμης Αλεξανδρεύς, *Στρωματείς* 5.3.
40. Ειρηναίος, *Έλεγχος* 5.16.2.
41. Ειρηναίος, *Έλεγχος* 1.25.2.
42. Ειρηναίος, *Έλεγχος* 1.25.3-4.
43. Ευσέβιος, *Εκκλησιαστική ιστορία* 7.18· Επιφάνιος, *Προς Ιωάννην τον Αιλείας*.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗΣ

ΤΟ ΣΥΜΒΟΛΟ ΤΗΣ ΣΦΙΓΓΑΣ, ΣΥΜΒΟΛΟ ΣΥΜΒΟΛΟΥ

«Αν υπάρχει μια λέξη που θα μπορούσε να συνοψίσει τη ρομαντική αισθητική στο σύνολό της, τότε αυτή χωρίς αμφιβολία είναι η λέξη σύμβολο». Η παραπάνω ρήση του Tzvetan Todorov[1] μοιάζει απολύτως αιτιολογημένη από τη στιγμή που, για την πλειονότητα των ρομαντικών, η «τέχνη» και το «σύμβολο» αποτελούν δύο σχεδόν ταυτόσημες έννοιες. Είναι γνωστό ότι για τους ρομαντικούς η τέχνη ορίζεται από την οργανική ποιότητα της σύστασής της και, εν προκειμένω, από την αδιάσπαστη ενότητα μορφής και περιεχομένου στο εσωτερικό της. Αλλά στο βαθμό που αυτήν ακριβώς την οργανική ενότητα της τέχνης προσδιορίζουν οι ρομαντικοί μέσα από την έννοια του συμβόλου, καθίσταται ευνόητο γιατί η ρομαντική αισθητική ορίζεται συχνά ως μια αισθητική του συμβόλου. Διόλου τυχαίο, λοιπόν, που από τα τέλη του 18ου αιώνα το παράδειγμα του οργανισμού θα κυριαρχήσει στη ρομαντική αισθητική ως ένα σύμβολο του ίδιου του συμβόλου και παράλληλα ως πρότυπο κατανόησης του καλλιτεχνικού φαινομένου.

Αυτή ωστόσο η οργανική αντίληψη περί τέχνης που εγκαινίασε η ρομαντική αισθητική του συμβόλου θα καταρριφθεί στα μέσα της δεκαετίας του 1820 από τον G.W.F. Hegel, όταν θα ορίσει ως σύμβολο του συμβόλου όχι τον οργανισμό αλλά τη Σφίγγα[2]. Αντικαθιστώντας την αρμονία του οργανισμού με την τερατωδία

της Σφίγγας, ο Hegel δεν θα θεωρήσει ως ίδιον της τέχνης την οργανική υφή της σύστασής της αλλά αντιθέτως την αινιγματικότητά της. Είναι γνωστό βεβαίως ότι ο Hegel προσπάθησε να περιορίσει ιστορικά αυτή την αινιγματικότητα στους αρχαίους ανατολικούς πολιτισμούς που προηγήθηκαν του αρχαιοελληνικού και κυρίως στην αρχαία αιγυπτιακή τέχνη· όμως με βάση τα όσα αναπτύσσει στην *Αισθητική* του, αλλά και σε άλλα του έργα, όπως, για παράδειγμα, στην *Εγκυκλοπαίδεια*, γίνεται σαφές ότι η εν λόγω αινιγματική ποιότητα της τέχνης δεν εξοβελίστηκε ποτέ πλήρως, ούτε κατά την κλασική περίοδο της αρχαιοελληνικής τέχνης ούτε κατά τη χριστιανική περίοδο του ρομαντισμού[3]. Και ασφαλώς δεν διέφυγε καθόλου την προσοχή του ότι η ρομαντική αποθέωση του συμβόλου σήμανε την έναρξη ενός καλλιτεχνικού μυστικισμού που εξομοίωνε την τέχνη με τη θρησκεία. Από αυτήν την άποψη, η αινιγματικότητα της Σφίγγας έμοιαζε να ανταποκρίνεται πλήρως στη μάλλον μειωτική αντίληψη που είχε ο Hegel για την τέχνη, όταν τη χαρακτήριζε «πράγμα του παρελθόντος», ανίκανο να ανταποκριθεί στις ανάγκες και τα αιτήματα του σύγχρονου κόσμου. Και τούτο διότι, αν υπήρχε ένα πράγμα για τον Hegel που καθιστούσε τον καλλιτεχνικό λόγο υποδεέστερο του θρησκευτικού και του φιλοσοφικού, αυτό ήταν η συμβολική του ποιότητα, η αινιγματική του αδιαφάνεια, η αδυναμία του να πει ξεκάθαρα αυτό που εννοεί και επομένως η ανικανότητά του να εννοήσει πλήρως αυτό το οποίο λέει. Υπ' αυτή την έννοια, θα μπορούσε κανείς να πει ότι για τον Hegel, ο συμβολικός λόγος της τέχνης, συνολικά κρινόμενος, ήταν όπως ο λόγος μιας Σφίγγας.

Έχει επισημανθεί ότι με έναν περίεργο τρόπο οι αιτιάσεις του Hegel κατά της ρομαντικής αισθητικής του συμβόλου είναι σαν να προβλέπουν την έλευση του μοντέρνου συμβολισμού[4]. Είναι γνωστό ότι η ποιητική σχολή που δημιουργήθηκε κάτω από την καταλυτική επιρροή του Charles Baudelaire ονομαζόταν μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα σχολή της «παρακμής» (décadence), και ότι ένας δικός μας άνθρωπος, ο Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος, που θήτευσε στα γαλλικά γράμματα ως Jean Moréas, ανέλαβε το 1886 να αντικαταστήσει τον όρο «παρακμή» με τον όρο «συμβολισμός»[5].

Αλλά το σκεπτικό του Moréas στην επιλογή του όρου ήταν ολοφάνερα εγελιανής προέλευσης· διότι, αν αυτό που χαρακτήριζε την ποίηση των παρακμιακών ήταν η νοηματική σκοτεινότητα και ακατανοησία της[6], τότε, με βάση όσα είχε υποστηρίξει στην *Αισθητική* του ο Hegel, η έννοια του συμβόλου έμοιαζε η πλέον κατάλληλη για να συνοψίσει τον ποιητικό τους αποκρυφισμό. Ο Moréas, όπως ακριβώς ο Hegel μισόν αιώνα πριν, καθόρισε ως ειδοποιό χαρακτηριστικό του συμβόλου την ιδιότητά του να μην αποκαλύπτει ποτέ πλήρως αυτό που εννοεί[7]. Κι αυτός ο εγελιανισμός του Παπαδιαμαντόπουλου δεν θα έπρεπε να εκπλήσσει, στο βαθμό που η εξοικείωσή του με την *Αισθητική* του Hegel αποδεικνύεται και από την κριτική του παρέμβαση το 1878 στην περίφημη διαμάχη Βλάχου-Ροΐδη[8]. Εξίσου μυημένος στη φιλοσοφία του Hegel ήταν όμως κι ο Stéphane Mallarmé, ο οποίος, το 1891, καθόρισε την ποιητική του συμβόλου ως ποιητική της υποβολής, εφόσον η ουσιώδης ιδιότητα του συμβόλου να αποκρύπτει μέρος των όσων εννοεί δημιουργούσε όλες τις προϋποθέσεις ενός απόκοσμου και επομένως υποβλητικού λόγου[9]. Όπως για τον Hegel, έτσι και για τους Γάλλους συμβολιστές, η κρυψίνοια του λόγου θεωρήθηκε συστατική της ποιητικότητάς του κι όχι απλό παρεπόμενό της, όπως συνέβαινε στην περίπτωση του ρομαντισμού[10]. Υπ' αυτή την έννοια, δεν ήταν η ρομαντική αλλά η εγελιανή ερμηνεία του συμβόλου που κατέστησε το μοντέρνο συμβολισμό συνώνυμο ενός ποιητικού αποκρυφισμού και επέβαλε στο ποίημα να λειτουργεί ως άλυτος γρίφος αντίστοιχος με εκείνους της Σφίγγας. Με μια ουσιώδη διαφορά όμως: ενώ, για τον Hegel, η αινιγματικότητα του συμβόλου συνιστούσε κάτι αρνητικό και επομένως απορριπτέο, για τους συμβολιστές αυτή ακριβώς η αρνητικότητά του το καθιστούσε απολύτως ελκυστικό, επιθυμητό και επιδιωκόμενο.

Μια λογοτεχνία όπως αυτή του συμβολισμού, που, κατά τη φράση του Mallarmé, καθοριζόταν από τη «μυστηριακή της ποιότητα»[11], δεν μπορούσε παρά να καταστήσει τη Σφίγγα κυρίαρχο έμβλημά της. Το «σύμβολο κάθε συμβολισμού», σύμφωνα με τη διατύπωση του Hegel, έμελλε να κυριαρχήσει σε όλη τη συμβολιστική και μετασυμβολιστική λογοτεχνία, στα γραπτά των Poe,

Baudelaire, Régner, Mallarmé, Wilde, Laforgue, Rilke, Apollinaire και πολλών άλλων. Για τους καλλιτέχνες στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, η Σφίγγα δεν ήταν ένα ακόμη έμβλημα του μυστηρίου αλλά το ίδιο το μυστήριο στην πιο απόλυτη μορφή του. Η λογική της κατασκευής της ήταν, και παραμένει, ανεξιχνίαστη, καθώς μόνον εικασίες θα μπορούσε να κάνει κανείς για το τι ακριβώς υπαγόρευσε την αλλόκοτη σύνθεση ενός τέρατος με ανθρώπινο κεφάλι, σώμα λέοντα, ταύρου ή σκύλου, νύχια αρπακτικού, ουρά δράκοντα και φτερά πτηνού, του οποίου το βλέμμα μένει σταθερά προσηλωμένο σε ένα έσχατο νόημα, ερμητικά κλειστό στην ανθρώπινη κατανόηση. Όπως επίσης μόνον εικασίες μπορεί να κάνει κανείς για τη δυσοίωνη και ζοφερή παρουσία της μπροστά από τις αρχαίες αιγυπτιακές νεκροπόλεις. Το γεγονός ότι ακόμη και οι αρχαίοι Αιγύπτιοι των τελευταίων προχριστιανικών αιώνων είχαν ξεχάσει τον ακριβή λόγο της δημιουργίας της δεν μπορούσε παρά να προσθέτει στο μυστήριο της παρουσίας της[12]. Κι ασφαλώς ένα αντίστοιχο πέπλο μυστηρίου περιέβαλλε την αρχαιοελληνική Σφίγγα με εκείνες τις ανθρωποκτονίες της τις οποίες επέβαλλε η αδυναμία του ανθρώπου να λύσει ένα αίνιγμα, του οποίου η απάντηση κατά τρόπο ειρωνικό ήταν ο ίδιος ο άνθρωπος.

Ως άλυτος γρίφος αφ' εαυτής της, η Σφίγγα δεν έπαψε ποτέ να θέτει αναπάντητα ερωτήματα στους κατά καιρούς μελετητές της, αιγυπτιολόγους και μη. Για τον Baudelaire συνόψιζε το ίδιο το μυστήριο του Ωραίου και κατά συνέπεια της Τέχνης[13]. Για τον Apollinaire ήταν ο πατέρας των ποιητών[14], η Μούσα τους και το πρότυπό τους, αυτό που οι ίδιοι όφειλαν να γίνουν: μια Σφίγγα για τους συγχρόνους τους, όπως ακριβώς ο Jules Laforgue, που στην εποχή του προβαλλόταν ως «μια Σφίγγα για τα αινίγματα της οποίας ελάχιστοι ακόμη Οιδίποδες έχουν γεννηθεί»[15].

Μέσα από τη Σφίγγα ο συμβολιστής θα λατρέψει επίσης την αρχαία Αίγυπτο, δικαιώνοντας τον Hegel που την είχε χρίσει κοιτίδα κάθε συμβολισμού[16]. Ξένη προς τη δυτική ευαισθησία, η Αίγυπτος ήταν ανέκαθεν μια χώρα ζόφου και μυστηρίου: η χώρα της Σφίγγας, του Νείλου, των Πυραμίδων, των νεκροπόλεων, των ιερογλυφικών, του ιερατικού αποκρυφισμού. Για τη Δύση εξέφραζε πάντα κάτι ανορθολογικό και ασύμμετρο που δεν μπορούσε παρά να υστερεί σε σύγκριση με το πλαστικό κάλλος και την ορθολογική συμμετρία των αρχαιοελληνικών μορφών. Αλλά για τους «παρακμιακούς» (décadents) του συμβολισμού στα τέλη του 19ου αιώνα, η αρχαιοελληνική μεσότητα δεν ήταν παρά το άλλο όνομα της αστικής μετριότητας και μετριοπάθειας· θα προτιμήσουν την αιγυπτιακή δυσαρμονία από την αρχαιοελληνική αρμονία, δηλώνοντας, όπως ο Laforgue, ότι οι πολιτισμοί είναι σαν τα άτομα, κι ότι ανέκαθεν τα ανισόρροπα άτομα είχαν μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τα ισορροπημένα[17]. Ακόμα και η εκμετάλλευση της αρχαιοελληνικής Σφίγγας από τους συμβολιστές αναγόταν στην προϊστορική Ελλάδα των σκοτεινών μύθων και των ανορθολογικών ηρώων, στην πρωτόγονη Ελλάδα του νιτσεϊκού Διονύσου και του φροϋδικού Οιδιπόδειου, και όχι στην κλασική Ελλάδα που είχε θέσει στη βάση του πολιτισμού της η μοντέρνα χριστιανική Δύση. Κάτω από αυτούς τους όρους, η λατρεία της Σφίγγας στο συμβολισμό αναπαριστά μια κρίση στο εσωτερικό του δυτικού ορθολογισμού και χριστιανισμού· αποτελεί δείγμα ενός «οριενταλισμού» ή, καλύτερα, ενός «πρωτογονισμού» (primitivism), που είναι σύμφυτος με την ίδια την έννοια της «παρακμής» (décadence), αφού και στις δύο περιπτώσεις εκφράζεται το ζοφερό αίσθημα μιας γενικευμένης χρεοκοπίας του δυτικού κόσμου και των κατεστημένων του αξιών.

Τα νεοελληνικά γράμματα δεν έμειναν ανεπηρέαστα από τις παραπάνω εξελίξεις. Την εγελιανή καταδίκη του συμβόλου και μάλιστα με ευθείες βολές κατά του ρομαντικού μυστικισμού θα επαναλάβει το 1860 ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος, ενώ το 1867 ο Δημήτριος Βερναρδάκης θα συνδέσει το σύμβολο με την αρχαία Αίγυπτο για να το καταδικάσει, όπως ακριβώς ο Hegel, σαν μια υποδεέστερη φάση του ανθρώπινου πνεύματος[18]. Δεν θα ισχύσει όμως το ίδιο για έναν υπέρμαχο της συμβολιστικής υποβολής, όπως ήταν ο Κωνσταντίνος Καβάφης στα τέλη του 19ου αιώνα[19]. Ενθουσιασμένος με την αιγυπτιολογία της εποχής του, ο Καβάφης το 1893 θα χρίσει την αρχαία Αίγυπτο, και δη την περιοχή της Γκίζας, «παρθένον γην» για την ανάπτυξη μιας νέας ποιητικής[20]. Και μολονό-

τι ο Καβάφης ασπάζεται την ανωτερότητα της αρχαιοελληνικής συμμετρίας έναντι της αιγυπτιακής ασυμμετρίας, δεν παύει να ομολογεί τη μυστηριώδη σαγήνη που του ασκούν τα αιγυπτιακά μνημεία[21]. Το 1895 ο Καβάφης γράφει το ποίημα «Οιδίπους». Σύμφυτο με την ιδεολογία του αισθητισμού, το ποίημα εμπνέεται από ένα άλλο έργο τέχνης, το διαβόητο πίνακα του παρακμιακού Gustave Moreau, «ο Οιδίπους και η Σφίγγα»[22], και μάλιστα, όπως εξηγεί ο Καβάφης, όχι από αυτοψία του αλλά από μιαν «ανάγνωσιν περιγραφής» του[23]. Στο καβαφικό ποίημα η λύση του αινίγματος της Σφίγγας από τον Οιδίποδα θα δημιουργήσει ένα νέο αίνιγμα, το οποίο, όντας ευρύτερο και επομένως αθέατο στον Οιδίποδα, θα επενεργήσει εξίσου μοιραία με αυτό της Σφίγγας. Από τη στιγμή που ο Οιδίποδας με τη νίκη του επί της Σφίγγας χρίζεται βασιλιάς των Θηβών και επομένως σύζυγος της μητέρας του, η απάντησή του στο θανάσιμο ερώτημα της Σφίγγας αποδεικνύεται εξίσου θανάσιμη για τον ίδιο. Ο Οιδίποδας στο ποίημα του Καβάφη «*προαισθάνεται*» μελαγχολικά ότι η σιωπή που επέβαλε στη Σφίγγα είναι προσωρινή και πλασματική, ότι η Σφίγγα, σύμφωνα με τη χαρακτηριστική διατύπωση του ποιήματος, θα του ξαναμιλήσει παρακάτω με «*δυσκολώτερα και πιο μεγάλα αινίγματα που απάντησι δεν έχουν*»[24]. Το ποίημα γίνεται έτσι ένα ειρωνικό σχόλιο για την ίδια την ειρωνική συνθήκη της ύπαρξής μας, για την αδυναμία μας να προδικάσουμε το πλήρες νόημα των πράξεων και των ενεργειών μας. Κι αν το μελαγχολικό προαίσθημα του Οιδίποδα αποτελεί δείγμα της σοφίας του –της ίδιας ακριβώς σοφίας με την οποία επιλύει το αίνιγμα της Σφίγγας–, εντούτοις πρόκειται πάντα για μιαν αρνητικά προσδιορισμένη σοφία, που επειδή έχει συνείδηση των περιορισμών της, βγαίνει έξω από αυτούς, με αποτέλεσμα να έχει μονάχα «προαισθήματα». Διότι «προαισθάνομαι» δεν σημαίνει ότι «δεν βλέπω» αλλά ότι «δεν βλέπω καθαρά», ότι ψυχανεμίζομαι ή μισοβλέπω, και επομένως, ότι βρίσκομαι στο ημίφως ή, καλύτερα, σε εκείνο το «μισοειδωμένο» που ο Καβάφης θεωρεί ότι «εκόμισε στην τέχνη». Μόνο που αυτό ακριβώς το ημίφως, αυτό το μισοειδωμένο ορίζει, σύμφωνα με τον Hegel, τον Moréas ή τον Mallarmé, την τάξη του συμβολικού – αυτό δηλαδή

που ο μοντέρνος ποιητής, ως άλλη Σφίγγα, καλείται να εκφράσει και να πραγματώσει[25].

Το πλαίσιο της ειρωνείας μέσα από το οποίο διαβάζει ο Καβάφης την αρχαιοελληνική Σφίγγα αποδεικνύεται, ωστόσο, πιο δυσοίωνο και ζοφερό όταν στο προσκήνιο έρχεται η αρχαία αιγυπτιακή Σφίγγα – η «*προβληματική Σφίγγα της ερήμου*», όπως την αποκαλεί ο Πλάτων Ροδοκανάκης στο *Βυσσινί τριαντάφυλλο* το 1912[26], και την αναπλάθει εκ νέου ο Αριστομένης Προβελέγγιος στη συλλογή του *Εμπρός στο Άπειρον* το 1926. Το πρώτο στοιχείο το οποίο χαρακτηρίζει την εν λόγω Σφίγγα είναι η έρημος, ο «*πύρινος αέρας*» και «*τα ασάλευτα χωρίς αφρό κύματα ενός αμμώδους πελάγους*» που, όπως το θέτει ο Προβελέγγιος, «*απλώνεται τριγύρω ατέλειωτο και στείρο*»[27]. Με όρους της εγελιανής φιλοσοφίας θα λέγαμε ότι το στείρο και το ατελείωτο της ερήμου παραπέμπουν σε εκείνο το κακό Άπειρο που δεν γονιμοποιεί τίποτα, επειδή συνίσταται στην ατέρμονη και μονότονη επανάληψη του Ίδιου. Το άλλο σημαίνον γνώρισμα της αιγυπτιακής Σφίγγας είναι αυτό της απολίθωσης, μιας «*βάρβαρης δύναμης*», σύμφωνα με τον Ροδοκανάκη, που «*σκληραίνει*» τα πάντα και τα κάνει «*σαν από πέτρα γερά και αιώνια*», που «*ταριχεύει τα αισθήματα*» αλλά και κάθε άλλη μορφή ζωής[28], καθώς, και στο κείμενο του Προβελέγγιου, η Σφίγγα εξισώνεται με ένα θανάσιμο «*πέτρινο αγκάλιασμα*»[29], που αιτιολογείται και με βάση την παρετυμολογία της λέξης από το ρήμα σφίγγω. Προφανώς όλες αυτές οι αρνητικές παραστάσεις της ερήμου, της άμμου, της πέτρας, της απολίθωσης, της ταρίχευσης, του απείρου, της στειρότητας, της ασφυξίας, της βαρβαρότητας, εξηγούν γιατί ο Καβάφης αντιμετωπίζει, μέσα από τους στίχους ενός ποιήματος του Γεωργίου Στρατήγη, τα αιγυπτιακά μνημεία ως μορφές «θανάτου» κι όχι «ζωής», όπως τα αρχαιοελληνικά[30]. Μολονότι και στις δύο περιπτώσεις συναλλάσσεται κανείς με μνημεία και, επομένως, με μορφές θανάτου, τα αρχαιοελληνικά μνημεία μπορούν ακόμη να εμπνέουν, να γίνονται δηλαδή φορείς εκείνης της μετά θάνατον ζωής που αποκαλείται πνεύμα. Από την άλλη πλευρά, οτιδήποτε κι αν είναι αυτό που εμπνέουν τα αιγυπτιακά μνημεία τοποθετείται σταθερά έξω από την επικράτεια του

ανθρώπινου πνεύματος, σε μια περιοχή η οποία, εκτός από απαγορευμένη για τον άνθρωπο, αποδεικνύεται επίσης και απολύτως εχθρική, αν όχι θανάσιμη. Η μυστηριακή σιωπή αυτών των «γιγαντιαίων βουβών όγκων», όπως τους αποκαλεί ο Καβάφης[31], ενέχει εξαρχής κάτι δυσοίωνο και απειλητικό, καθώς κι αυτό ακόμη το γιγαντιαίο του μεγέθους τους δεν παραπέμπει στο Υψηλό του ρομαντισμού (μέσα από το οποίο, σημειωτέον, ο Kant διαβάζει τις αιγυπτιακές πυραμίδες), αλλά σε κάτι απολύτως άμορφο που, όπως φανερώνει και η καβαφική λέξη «όγκοι», αντιστέκεται σε κάθε προσπάθεια μορφοποίησης και επομένως νοηματικής προσπέλασης και κατανόησής του. Αυτό το πέτρινο και απολιθωμένο ογκώδες των αιγυπτιακών μνημείων δεν έχει τίποτα από την ανάλαφρη χάρη του πνεύματος που υπερίπταται των ιστορικών εποχών· δεν ξεκουράζει και δεν ταξιδεύει το μάτι, όπως η πλαστική συμμετρία των αρχαιοελληνικών μορφών, αλλά, αντιθέτως, το καταβάλλει και το καθηλώνει στην ίδια ακριβώς ακινησία που χαρακτηρίζει αυτά τα γιγαντιαία πέτρινα μνημεία της ερήμου.

Χαρακτηριστική, εν προκειμένω, είναι η πολιορκία της Σφίγγας από τον Πήγασο την οποία σκηνοθετεί ο Προβελέγγιος στο ομότιτλο ποίημα «Σφιγξ και Πήγασος» της συλλογής του *Εμπρός στο Άπειρον*. Ως γνωστόν, ο Πήγασος αποτελεί για το ρομαντισμό ένα στερεότυπο σύμβολο της καλλιτεχνικής φαντασίας και των αιθέριων πεταγμάτων της. Και η έλξη που ασκεί σε αυτό το αιθέριο πλάσμα των ουρανών το ακίνητο και σιωπηλό τέρας της ερήμου αιτιολογείται προφανώς από την έλξη που ασκεί καθετί το αντίθετο. Μόνο που δεν ισχύει το ίδιο και από την άλλη πλευρά. Διότι, όσο ο Πήγασος πολιορκεί τη Σφίγγα και της ζητάει «*να ενωθεί μαζί της*» για να «*του αποκαλύψει το μυστικό της*», τόσο η Σφίγγα τον απωθεί με μιαν απροσπέλαστη αδιαφορία και αταραξία που τον προειδοποιεί ότι δεν κρύβει κανένα μυστικό, «*καμία αλήθεια*», κι ότι η ένωσή του με «*το πέτρινο αγκάλιασμά της θα τον συνθλίψει*»[32]. Αιθεροβάμων, όπως κάθε ρομαντικός, ο Πήγασος ποθεί τη γείωσή του, αναζητά το γήινό του έτερον που θα προσδώσει τη σταθερότητα και τη στιβαρότητα που λείπουν από τις ονειροφαντασίες και τις χίμαιρές του. Μόνο που στο ποίημα

του Προβελέγγιου η Σφίγγα δεν αναπαρίσταται σαν δύναμη της γης, αλλά της Αβύσσου, του Χάους, του Ερέβους και του Μηδενός[33]. Υπ' αυτή την έννοια, η αναμέτρηση του αρχαιοελληνικού Πήγασου με την αιγυπτιακή Σφίγγα δεν οδηγεί σε μια διαλεκτική σύνθεση, γιατί εξαρχής η Σφίγγα δεν αποτελεί το συμμετρικό έτερον του Πήγασου αλλά κάτι απολύτως έτερον που ανθίσταται σε κάθε μορφή ιδιοποίησής του. Στην πραγματικότητα, η Σφίγγα στο κείμενο του Προβελέγγιου ορίζει εκείνη ακριβώς την επικράτεια του Απολύτου πάνω στην οποία θεμελιώνεται κάθε σχέση της καλλιτεχνικής φαντασίας με τα πράγματα. Κι η εύλογη επιθυμία της φαντασίας να συσχετιστεί με την ίδια της τη βάση δεν μπορεί παρά να απωθείται την ίδια στιγμή από την επίγνωσή της ότι κάθε συσχετισμός της με το Απόλυτο θα απέβαινε μοιραίος για την ίδια, καθώς θα ισοδυναμούσε με τη στείρωση και το στέρεμά της, την απολίθωσή της.

Μολονότι η οικονομία του παρόντος κειμένου δεν επιτρέπει την επέκτασή του σε άλλες χαρακτηριστικές Σφίγγες των νεοελληνικών γραμμάτων, όπως αυτές του Γρυπάρη, του Καζαντζάκη, του Σεφέρη, του Κοσμά Πολίτη, του Εμπειρίκου ή του Νίκου Εγγονόπουλου, το βέβαιο είναι ότι ο καλλιτέχνης των μετα-ρομαντικών εποχών θα λατρέψει καθετί «σφιγγώδες». Ο νεολογισμός ανήκει στον Κώστα Ουράνη[34] και δικαιώνει την πρόβλεψη του Hegel ότι η ρομαντική λατρεία του συμβόλου δεν θα οδηγούσε την τέχνη πουθενά αλλού παρά μονάχα στο μυστικισμό και τον αποκρυφισμό. Ο Hegel γνώριζε εξαρχής ότι οι οργανικές ιδιότητες που απέδιδαν οι ρομαντικοί στο καλλιτεχνικό σύμβολο είχαν αντληθεί από το χώρο της θρησκείας και ότι η προσπάθεια των ρομαντικών να μεταγγίσουν την αληθινή ιερότητα των θρησκευτικών συμβόλων στην τέχνη συνιστούσε μιαν ανέλπιδη αντιποίηση αρχής, καθώς το μόνο το οποίο εξέφραζε ήταν η αποξένωσή τους από τη δημόσια σφαίρα του πολιτικοκοινωνικού βίου. Στο βαθμό που, κατά τη διαβόητη φράση του Γερμανού φιλοσόφου, «δεν κλίνουμε το γόνυ ενώπιον του έργου τέχνης», η θεοποίηση της τέχνης από τους ρομαντικούς αποτελούσε για εκείνον δείγμα μιας ψευδούς θρησκευτικότητας που, όχι μόνον ενθάρρυνε την υιοθέτηση παρα-

θρησκευτικών συμπεριφορών, σαν κι αυτές που μεταγενέστερα ανέπτυξαν οι καλλιτεχνικές αδελφότητες του συμβολισμού, αλλά και οδηγούσε σε μιαν απόκοσμη τέχνη που, καθώς δεν εκφράζεται ποτέ από την εξωτερική πραγματικότητα, βρίσκει καταφύγιο σε όλα εκείνα τα εντελώς αόριστα και φευγαλέα «μαντέματα» της συμβολιστικής ποίησης που τη συναρτούν με το σφιγγώδες. Διότι, όταν η Σφίγγα στο κείμενο του Προβελέγγιου εξισώνεται με ένα «*παντοτινό φωτοσκίασμα*» μέσα από το οποίο δεν διαβάζει κανείς «*του κόσμου τα μυστήρια*» αλλά «*του δισταγμού τα μαρτύρια*»[35], ουσιαστικά δεν επικαλείται κάτι διαφορετικό από το «μελαγχολικό προαίσθημα» του Οιδίποδα που συντελείται στο συμβολικό ημίφως του καβαφικού «μισοειδωμένου». Αφορά κάτι που δεν μπορεί ποτέ να αρθρωθεί πλήρως με λέξεις, ως εάν τα λόγια να μην έφθαναν ή ως εάν να μην υπήρχαν λέξεις για αυτό που θεωρείται η σκοτεινή μήτρα και πηγή κάθε γλώσσας ή λόγου. Εύλογα τότε η Σφίγγα θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί με το άφατο και το άρρητο που προϋποτίθεται στη βάση κάθε πιθανής ρήσης και απόφανσης· να εξισωθεί, όπως και στον Hegel, με κάτι αρχέγονο και προϊστορικό, στο οποίο ο ανθρώπινος πολιτισμός επέβαλε σιωπή για να θεμελιωθεί ο ίδιος. Από αυτήν την άποψη, η σιωπή της αιγυπτιακής Σφίγγας ήταν η σιωπή του απολίτιστου, του βάρβαρου, του απνευμάτιστου, αυτού που ο άνθρωπος κατασίγασε για να μορφώσει παιδεία, γλώσσα, πολιτισμό – με μια λέξη, πνεύμα. Μέσα στον ακατάληπτο πρωτογονισμό της, η Σφίγγα ενσάρκωνε μια πραγματική απειλή για το ανθρώπινο πνεύμα που δεν μπορούσε παρά να απωθεί έναν φιλόσοφο του πνεύματος, όπως ήταν ο Hegel στις αρχές του 19ου αιώνα. Δεν ίσχυε όμως το ίδιο για ένα πολιτισμό που, στα τέλη του 19ου αιώνα, αυτοαποκαλούνταν «παρακμιακός»· που, κορεσμένος με τον ίδιο του τον πολιτισμό ή, μάλλον, με την πολιτισμική του υπερτροφία, «περίμενε τους δικούς του βαρβάρους»[36]. Και για τον παρακμιακό της εποχής, η ασάλευτη και σιωπηλή Σφίγγα της ερήμου δεν ήταν παρά το σκοτεινό απολίθωμα όλων εκείνων των πρωτόγονων και βάρβαρων δυνάμεων που συνόδευσαν τον άνθρωπο στα πρώτα του βήματα επί της γης. Τοποθετημένη στην Αφρική, από όπου υποτίθεται ότι ο

άνθρωπος αντίκρισε για πρώτη φορά τον κόσμο, αλλά και ριγμένη σε αυτή τη μέση του Πουθενά και του Τίποτα που είναι η έρημος, η Σφίγγα έμοιαζε στην πέτρινη ακινησία και σιωπή της να έχει απολιθώσει όλον το βαρβαρισμό που προηγήθηκε του πολιτισμού, καθώς κι αυτό ακόμη το μυστικό της δημιουργίας της έμοιαζε να το έχει πάρει για πάντα μαζί της και να το έχει απολιθώσει στο πέτρινο εσωτερικό της. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι η μυστηριακή σαγήνη που ασκούσε η ανατολική Σφίγγα στην αυτοαποκαλούμενη «παρακμιακή» Δύση του 19ου αιώνα ήταν η σαγήνη του προϊστορικού και του αρχέγονου, μέσα στο οποίο ο άνθρωπος ευελπιστεί να ανακαλύψει τις πιο μύχιες και σκοτεινές ρίζες της ύπαρξής του. Όμως την ίδια στιγμή η σαγήνη αυτή ενείχε ένα στοιχείο απώθησης και φόβου, καθώς, ως μέρος της νύχτας από την οποία είχε ανατείλει το φως του ανθρώπινου πνεύματος, η Σφίγγα αποτελούσε επίσης απαγορευμένο άβατο για το ίδιο το πνεύμα, κάτι στο οποίο ο ανθρώπινος λόγος δεν θα μπορούσε ποτέ να εισέλθει χωρίς την ίδια στιγμή να αντιμετωπίσει το απειλητικό ενδεχόμενο της οριστικής του δύσης και απολίθωσης. Χρησιμοποιώντας ένα λογοτεχνικό παράδειγμα της περιόδου, θα λέγαμε ότι η Σφίγγα των συμβολιστών ήταν κάτι σαν «την καρδιά του σκότους»· κάτι στο οποίο αν μπορούσε ποτέ ο πολιτισμένος άνθρωπος της Δύσης να διεισδύσει και να κοιτάξει βαθιά μέσα του, τότε τα μόνα λόγια που θα μπορούσε να ψελλίσει θα ήταν σαν κι αυτά του κυρίου Κουρτς στην ομότιτλη νουβέλα του Joseph Conrad: «η φρίκη, ο τρόμος»[37]· και σίγουρα αυτά θα ήταν και τα τελευταία του λόγια.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. T. Todorov, *Theories of the Symbol*, μτφ. C. Porter, Oxford, 1982, σ. 198-199.
2. G. W. F. Hegel, *Werke im 20 Banden*, τόμ. 13, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main 1971, σ. 465.
3. Για το θέμα, βλ. K. D. Magnus, *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*, New York 2001, σ. 120-168.

4. Βλ. S. Bungay, *Beauty and Truth*, Oxford 1984, σ. 82.
5. Βλ. Jean Moréas, «Ο συμβολισμός», στον τόμο *Τα πρώτα όπλα του συμβολισμού*, μτφ. Ε. Πανταζής, Γνώση, Αθήνα 1983, σ. 41-49.
6. Για τις διαμαρτυρίες κατά της νοηματικής σκοτεινότητας των «παρακμιακών» ποιημάτων, βλ. τις χαρακτηριστικές ενστάσεις του Paul Bourde («ποτέ τα πράγματα εκεί δεν αποκαλούνται με το όνομά τους») και του Anatole France («η ασυναρτησία είναι στη βάση του συστήματος») στον τόμο *Τα πρώτα όπλα του συμβολισμού*, ό.π., σ. 20 και σ. 54 αντίστοιχα.
7. Moréas, *ό.π.*, σ. 43.
8. Βλ. Ι. Παπαδιαμαντόπουλος, *Ολίγαι σελίδαι επ' ευκαιρία της μεταξύ των κ.κ. Ε. Δ. Ροΐδου και Αγγέλου Βλάχου αναφυείσης φιλολογικής έριδος*, Τυπογραφείον Εφημερίδος των Συζητήσεων, Αθήνα 1878.
9. Βλ. Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1945, σ. 869.
10. Η εν λόγω αινιγματικότητα στο ρομαντισμό καλύπτεται μέσα από την έννοια της «αλληγορίας», η οποία αξιολογείται ως υποδεέστερη του «συμβόλου», με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ένα αίνιγμα ή ένας γρίφος θεωρούνται κατώτεροι ενός ποιήματος ή ενός έργου τέχνης. Μολονότι οι ρομαντικοί αναγνωρίζουν ότι η νοηματική ασάφεια των λεγομένων ενός ποιήματος εκβάλλει σε κάποιου είδους αινιγματικότητα, δεν θεωρούν αυτή την αινιγματική ή αλληγορική όψη του ποιήματος προσδιοριστική της ποιητικότητάς του αλλά ένα επιμέρους υποπροϊόν της οργανικής και, επομένως, συμβολικής ύφανσης του λόγου του. Από αυτήν την άποψη, η ρήση του Peter Szondi ότι ο Hegel εξέλαβε ως «σύμβολο» ό,τι οι ρομαντικοί όριζαν ως «αλληγορία» θα μπορούσε να ισχύσει αυτούσια και για την περίπτωση του γαλλικού συμβολισμού, αν μάλιστα αναλογιστεί κανείς την επιρροή που άσκησε ο Hegel σε αυτόν. Βλ. Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, τόμ. 1, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main 1974, σ. 229.
11. Mallarmé, *ό.π.*, σ. 869.
12. Βλ. P. Jordan, *The Riddles of the Sphinx*, Phoenix 1999.
13. Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού*, μτφ. Δ. Καρούζου, Γκοβόστης, Αθήνα 1990, σ. 29.
14. G. Apollinaire, *Ποιήματα*, μτφ. Ν. Σπανιάς, Γνώση, Αθήνα 1982, σ. 10.
15. Βλ. J. L. Debauve, *Laforgue en son temps*, Paris 1972, σ. 199.
16. Βλ. Hegel, *ό.π.*, σ. 456.
17. Βλ. Jules Laforgue, *Mélanges posthumes*, Paris 1903, σ. 151-157.
18. Βλ. Μ. Δήτσα, *Νεολογία και κριτική*, Ερμής, Αθήνα 1988, σ. 154-167.
19. Για τη σημασία που έχει αυτή η έννοια της «υποβολής» στον Καβάφη, βλ.

τα όσα αναπτύσσει ο ίδιος ο ποιητής σε επιστολή του το 1896 στο Μ. Περίδης, *Ο Βίος και το έργο του Κωνσταντίνου Καβάφη*, Ίκαρος, Αθήνα 1948, σ. 313.
20. Βλ. Κ. Π. Καβάφης, *Τα Πεζά (1882;-1931)*, φιλολ. επιμ. Μ. Πιερής, Ίκαρος, Αθήνα 2003, σ. 86.
21. *Στο ίδιο.*
22. Για τον εν λόγω πίνακα, βλ. J. H. Reed, *Decadent Style*, Ohio 1985, σ. 130-131.
23. Κ. Π. Καβάφης, *Τα αποκηρυγμένα*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σ. 40.
24. Βλ. το τελείωμα του ποιήματος: «*Το βλέμμα του μελαγχολία γεμάτο / την Σφίγγα δεν κυττάζει, βλέπει πέρα / τον δρόμο τον στενό που πάει στας Θήβας, / και που στον Κολωνό θ' αποτελειώση. / Και καθαρά προαισθάνεται η ψυχή του / που η Σφιγξ εκεί θα τον μιλήση πάλι / με δυσκολώτερα και πιο μεγάλα / αινίγματα που απάντησι δεν έχουν*».
25. Υπ' αυτή την έννοια, η «αινιγματική όψη των αιγυπτιακών αγαλμάτων», την οποία αναγνωρίζει ο Γιώργος Σεφέρης στο ποίημα του Καβάφη «Δέησις», θα μπορούσε, δυνάμει του «μισοειδωμένου» των καβαφικών ποιημάτων, να θεωρηθεί ότι καλύπτει το σύνολο της ποιητικής παραγωγής του. Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, τόμ. 1, Ίκαρος, Αθήνα 2003 [[1]1944], σ. 380.
26. Πλάτων Ροδοκανάκης, *Το βυσσινί τριαντάφυλλο*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 24.
27. Αριστομένης Προβελέγγιος, *Εμπρός στο Άπειρον. Σφιγξ και Πήγασος*, Εκδόσεις Σιδέρη, Αθήνα χ.χ., σ. 37-38.
28. Ροδοκανάκης, *ό.π.*, σ. 24.
29. Προβελέγγιος, *ό.π.*, σ. 38.
30. Βλ. Καβάφης, *Τα πεζά*, ό.π., σ. 86.
31. *Στο ίδιο.*
32. Προβελέγγιος, *ό.π.*, σ. 38-39.
33. Βλ. τον αυτοχαρακτηρισμό της Σφίγγας ως «*κόρης της αβύσσου*», *ό.π.*, σ. 39.
34. Ο Ουράνης χρησιμοποιεί κατά κόρον την έννοια της «σφιγγώδους μορφής» τόσο στον ποιητικό του λόγο (όταν, επί παραδείγματι, στο γνωστό ποίημά του «Νοσταλγίες» παρομοιάζει τον εαυτό του με τις «σφιγγώδεις μορφές» των γέρων ναυτικών), όσο και στον κριτικό-δοκιμιακό λόγο του, όταν, επί παραδείγματι, αναφέρεται στη «σφιγγώδη μορφή» του Charles Baudelaire. Βλ. Κ. Ν. Ουράνης, *Κάρολος Μπωντελαίρ*, Αλεξάνδρεια 1918, σ. 8.
35. Προβελέγγιος, *ό.π.*, σ. 38.

36. Η παρακμή, όπως ορίστηκε από τον Théophile Gautier το 1868, χαρακτηρίζει ένα πολιτισμό «που έχει φθάσει στο ανώτατο σημείο της ωρίμανσής του», με αποτέλεσμα να αρχίζει να αποσυντίθεται εκ των έσω, από την ίδια την πολιτισμική υπερτροφία του. Δεν αποτελεί, εν ολίγοις, προϊόν πολιτισμικής υστέρησης και υπανάπτυξης, αλλά, αντιθέτως, πολιτιστικού πληθωρισμού που, καθώς αγγίζει τα όρια του κορεσμού, επιτρέπει τον ορισμό του παρακμιακού πολιτισμού ως «υπέρ-πολιτισμού». Βλ. Théophile Gautier, *Complete Works*, τόμ. 12, μτφ. S.C.De Sumichrast, London χ.χ., σ. 39.
37. Joseph Conrad, *Η καρδιά του σκότους*, μτφ. Αλ. Παπαθανασοπούλου, Πατάκη, Αθήνα 1989, σ. 129.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΒΙΣΤΩΝΙΤΗΣ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ

Επί αιώνες, ο τρόπος σκέψης στην Ευρώπη ήταν αριστοτελικός – και σε πολλές περιπτώσεις παραμένει. Η μεσαιωνική Ευρώπη, πάντως, ήταν απολύτως αριστοτελική, και η πλατωνική σκέψη, όπως και η αντίστοιχη μεταφυσική, επέστρεψε ουσιαστικά από την Αναγέννηση και εξής, πρώτα μέσω της μελέτης των νεοπλατωνιστών και στη συνέχεια των ίδιων των πλατωνικών κειμένων.

Η δυτική μεταφυσική είναι ένα τεράστιο κεφάλαιο και η ελληνική αντίστοιχη έχει τόσες διαφορές μαζί της όσες και ομοιότητες σχεδόν. Δεν ανάγεται, όπως πιστεύουν πολλοί, στο κλασικό δίπολο Ανατολή-Δύση, όπου η Δύση είναι η σκέψη, η λογική, ο ορθολογισμός και η Ανατολή η εταστική προσέγγιση, η άλλη πλευρά των πραγμάτων, η διάχυση μέσα στο άχρονο τοπίο του Θεού, η ένωση της ατομικής ψυχής με το θείον. Μπορεί μεν, από την προκρούστεια κλίνη της διοίκησης, αυτό που οι Αγγλοσάξονες αποκάλεσαν αντμινιστρέισον, να πέρασαν γενιές και γενιές στη Δύση, αλλά το πέρασμα από τον Αριστοτέλη στον Πλάτωνα δεν πραγματοποιήθηκε χωρίς τη λυσσαλέα αντίσταση της Καθολικής Εκκλησίας, αποκορύφωμα της οποίας υπήρξε η Ιερά Εξέταση. Όσο κι αν φαίνεται υπερβολικό, ο εκάστοτε Μέγας Ιεροεξεταστής στο Βατικανό ή την Ισπανία πίστευε ότι ενεργούσε ως επιμελής μαθητής του Αριστοτέλη που ήταν αναγκασμένος να παίξει το ρόλο του δημίου.