

«Το έργο τέχνης ως δεύτερη ματιά και δεύτερη ζωή»

(Γκυ ντε Μωπασσάν – Γιώργος Ιωάννου – Ορχάν Παμούκ), στο *Ο ξανακερδισμένος τ(ρ)όπος της λογοτεχνίας- Έντεκα συγκριτικές αναγνώσεις της ευρωπαϊκής γραμματείας*, εκδ. Πατάκη, σσ. 199-211.

### **Κείμενο αποσπάσματος:**

Εν έτει 1895, ο γάλλος συγγραφέας Μαρσέλ Προυστ συντάσσει ένα μικρό δοκίμιο με θέμα τη «φιλοσοφία της τέχνης», όπου επιχειρεί να δείξει «πώς οι μεγάλοι ζωγράφοι μάς μυσούν στη γνώση και στην αγάπη του εξωτερικού κόσμου, [...] [πώς] “μας ανοίγουν τα μάτια” [...]»<sup>i</sup> στην παρατήρηση και τη θεώρησή του. Στη μελέτη αυτή, ο Προυστ δεν διστάζει να προστρέξει στο έργο του γάλλου ζωγράφου Ζαν-Μπατίστ Σαρντέν (Jean-Baptiste Chardin) –αριστοτέχνη της νεκρής φύσης και ταπεινών σκηνών του καθημερινού βίου– προκειμένου να ανεβάσει το ηθικό ενός βαρύθυμου νεαρού, ο οποίος, λόγω έλλειψης χρημάτων, δυσφορεί έναντι της πεζότητας της μεσοαστικής καθημερινότητας που τον περιβάλλει, ενώ εκείνος επιθυμεί τη λαμπρότητα ωραίων πραγμάτων που αδυνατεί να αποκτήσει. Στην προσπάθειά του να αποδράσει από το ταπεινό πατρικό του –με την εικόνα μιας άγευστης κοτολέτας στο τραπέζι μετά το φαγητό, της μητέρα του να πλέκει και του γάτου να στέκει κουλουριασμένος στην εταζέρα– ο νεαρός επισκέπτεται συχνά το Λούβρο για να χορτάσουν τα μάτια του ωραίες εικόνες από τα έργα των Βερονέζε (Veronese)<sup>ii</sup>, Κλωντ Λορραίν (Claude Lorrain)<sup>iii</sup> και Βαν Ντάικ (Van Dyck)<sup>iv</sup>.

Σ’ αυτό ακριβώς το σημείο επεμβαίνει το δοκίμιο του Προυστ και προτείνει μια τροποποίηση στη διαδρομή τού νεαρού μες στο μουσείο, παρασύροντάς τον στην αίθουσα με τα έργα του ζωγράφου Σαρντέν, που απεικονίζουν μαγειρικά σκεύη και διάφορα αντικείμενα της κουζίνας, κρασοπότηρα, γαβάθες με φρούτα, κομμάτια κρέατος, ψάρια κρεμασμένα στο τσιγκέλι και μεγάλες φραντζόλες ψωμί. Οι πίνακες του Σαρντέν, ανοίγοντας «παράθυρα σ’ ένα κόσμο [...] αναγνωρίσιμο» και, συγχρόνως, «ασυνήθιστα γοητευτικ[ό]», μπορούν, κατά τον Προυστ, να οδηγήσουν τον κατηφή νεαρό σ’ ένα είδος «πνευματικής ανάτασης», καθώς «θα μείνει άναυδος από την πολυτελή απεικόνιση εκείνου που ο

ίδιος έβρισκε τετριμμένο, από την ελκυστική αναπαράσταση μιας ζωής που θεωρούσε ανούσια»<sup>v</sup> και άνευ σημασίας.

Ασχέτως αν ο Προυστ δεν θα κατορθώσει να πείσει τον Πιερ Μενγκέ (Pierre Maingnet), αρχισυντάκτη του περιοδικού τέχνης *Εβδομαδιαία επισκόπηση* (*Revue hebdomadaire*), να δημοσιεύσει το εν λόγω δοκίμιο τότε, κατά τον Αλαίν ντε Μποττόν (Alain de Botton), ο γάλλος συγγραφέας μάς ενθαρρύνει με το κείμενο αυτό «να προσδώσουμε σε κάθε τι τη σωστή του αξία», επανεκτιμώντας συγχρόνως «την αντίληψη [μας] για το ωραίο»<sup>vi</sup>, η οποία δεν είναι αμετάβλητη, εν τέλει. Συνεπώς, σύμφωνα με τον Μαρσέλ Προυστ, οι μεγάλοι ζωγράφοι δύνανται να μας «ανοίξουν τα μάτια», εκπαιδεύοντάς μας υπαινικτικά να αναγνωρίζουμε την αισθητική αξία ορισμένων πτυχών της οπτικής –και εν γένει αισθητηριακής– εμπειρίας μας, που παραμελούμε συστηματικά.

Αν αληθεύει, λοιπόν, ότι «κάθε επιτυχημένο έργο τέχνης [ενέχει] την ικανότητα να αποκαθιστά μπροστά στα μάτια μας μια παραμορφωμένη ή παραμελημένη πλευρά της πραγματικότητας»<sup>vii</sup>, λογική συνέπεια αυτού είναι ότι η ομορφιά δεν κατοικεί πάντα στα αναμενόμενα σημεία ούτε καθλώνεται στα όρια της εικόνας που έχουμε γι' αυτήν. Ζητούμενο στην προκείμενη περίπτωση είναι η αισθητική αντίληψη που ωθεί –εν είδει φανταστικού ζωγράφου Ελστίρ<sup>viii</sup> στην *Αναζήτηση του χαμένου χρόνου*– τους ήρωες και τον αφηγητή των Γκυ ντε Μωπασσάν (στο διήγημα «Η κόμη»), Γιώργου Ιωάννου (στο πεζογράφημα «Η σαρκοφάγος») και Ορχάν Παμούκ (στο μυθιστόρημα *Το μουσείο της αθωότητας*) να ρίξουν «μια δεύτερη ματιά» στον περιβάλλοντα χώρο τους, ανακαλύπτοντας, σαν τον ζωγράφο τού Προυστ, το έργο τέχνης στην ταπεινότητα ενός λειψάνου της αρχαιότητας ή ενός ασήμαντου αντικειμένου της παρελθούσας ή της παρούσας πραγματικότητας.

Ας σταθούμε λίγο εδώ κι ας δούμε από κοντά τί πραγματεύονται τα συγκεκριμένα λογοτεχνικά έργα:

Στο διήγημα «Η κόμη» («La chevelure»<sup>ix</sup>) του Μωπασσάν, έχουμε την κατά Ζενέτ (Genette) ενδοδιηγηματική-ομοδιηγηματική αφήγηση<sup>x</sup> ενός πρωτοπρόσωπου αφηγητή –πρώην συλλέκτη παλαιών επίπλων και νυν έγκλειστου σε φρενοκομείο–, ο οποίος, με φόντο το Παρίσι του 19ου αιώνα, εξιστορεί στο ημερολογιακό του τετράδιο το ερωτικό

πάθος του για μια κοκκινόξανθη μακριά πλεξίδα από γυναικεία μαλλιά, που ανακάλυψε στη δυσδιάκριτη επί μέρες κρυψώνα ενός επίπλου της συλλογής του. Στο πολυσέλιδο μυθιστόρημα του Παμούκ *Το μουσείο της αθωότητας*<sup>xi</sup> (*Masumiyet Müzesi*), έχουμε την εξωδιηγηματική-ομοδιηγηματική<sup>xii</sup> αφήγηση ενός πρωτοπρόσωπου αφηγητή, που εξιστορεί με εξονυχιστική ακρίβεια εντομολόγου τον εμμονικά προσηλωμένο αλλά απελπισμένο έρωτα ενός γόνου πλούσιας οικογένειας, του Κεμάλ, για τη μακρινή και φτωχή εξαδέλφη του Φισούν, με φόντο την άκρως συντηρητική Κωνσταντινούπολη του '70 και του '80. Τέλος, στο σύντομο πεζογράφημα του Ιωάννου «Η σαρκοφάγος»<sup>xiii</sup> –που δεν αφήνω τυχαία τελευταίο–, ένας εξωδιηγηματικός-ομοδιηγηματικός αφηγητής εξιστορεί, σε πρώτο πρόσωπο πάντα, την ευφρόσυνη αγαλλίαση που αισθάνθηκε ανακαλύπτοντας σ' ένα στενό και σκοτεινό δρομάκι της Θεσσαλονίκης στη δεκαετία του '60 «μια θαυμάσια αρχαία σαρκοφάγ[ο]»<sup>xiv</sup>, που ένα ζευγάρι νεαρών εραστών είχε μετατρέψει σε φωλιά τού άστεγου ερωτικού του πάθους.

Περί έρωτος, λοιπόν, ο λόγος και στα τρία πεζογραφικά έργα της παρούσας μελέτης, είτε βιώνεται σε επίπεδο αυτοπάθειας είτε συνιστά κατ' αντανάκλασιν βίωμα άλλων, όπως στην περίπτωση της «Σαρκοφάγου». Πρωτίστως, όμως, περί ομορφιάς, η οποία, στην προκείμενη περίπτωση, –υπερβαίνοντας τον εθισμό της παραδοσιακής ποίησης και ζωγραφικής, που οικτρίζει ο αμερικανός συγγραφέας Ράλφ Γουόλντο Έμερσον (Ralph Waldo Emerson) από το 1844 ήδη– δεν «εντοπίζεται στα βουκολικά τοπία και στην άθικτη, γαλήνια φύση»<sup>xv</sup>, αλλά συντονίζεται με την καθημερινή πραγματικότητα των ηρώων ή του αφηγητή των έργων, ανακαλύπτοντας εναλλακτικές εστίες ομορφιάς στη φυσική τάξη του κόσμου που τους περιβάλλει.

Ο εντοπισμός –ή, μάλλον, η αποκάλυψη– της ομορφιάς, ταυτίζοντας την αισθητική αντίληψη με την ενδελεχή παρατήρηση ενός σύγχρονου – ανά περίπτωση– αστικού τοπίου, ωθεί τους ήρωες των Μωπασσάν και Παμούκ, αλλά και τον αφηγητή του Ιωάννου, να υιοθετήσουν μέσα στην πόλη διαδρομές ικανές να ενεργοποιήσουν «μια δεύτερη ματιά» εκ μέρους τους πάνω στην τετριμμένη και πεζή πραγματικότητα: να ανακαλύψουν, δηλαδή, την ομορφιά μέσω ενός άλλου τρόπου θέασης

του κόσμου – είτε περπατούν νωχελικά ανάμεσα στα μαγαζιά μian ηλιόλουστη παρισινή μέρα, ανίδεοι για την αποκάλυψη της ομορφιάς που τους περιμένει (όπως ο ήρωας του Μωπασσάν), είτε αναζητούν την ανάπαυση σε έρημους και σκοτεινούς δρόμους, καθώς «μόνο βαδίζ[οντας] σ' αυτούς, μπορεί κάτι το ελπιδοφόρο να προβάλλει εντός σου και κάπως να ηρεμήσει η ψυχή»<sup>xvi</sup> (όπως ο αφηγητής του Ιωάννου), είτε εστιάζουν με «μεθυσμένο νου» στα «φωτισμένα παράθυρα του σπιτιού» της αγαπημένης (όπως ο ήρωας του Παμούκ), στα

«παράθυρα του σπιτιού της Φισούν με τις πορτοκαλιές αποχρώσεις από τα αναμμένα φώτα στο εσωτερικό του, την καστανιά με τα κλαδιά της να λάμπουν στο φως του φεγγαριού, [και] τη σκούρα μπλε νύχτα στο βάθος, πάνω από τον ορίζοντα του Νισάντας, που σχηματίζουν οι καμινάδες και οι στέγες»<sup>xvii</sup>.

[...]

Πρωτίστως [...] ο αιφνίδιος εντοπισμός του *ωραίου* προσδίδει παγανιστικό χαρακτήρα στην έννοια της ομορφιάς, επειδή ακριβώς –εν αντιθέσει με τον Χριστιανισμό που την αντιμετωπίζει με καχυποψία, διαχωρίζοντας την εσωτερική αξία από την εξωτερική γοητεία– ο παγανισμός προσεγγίζει αισιόδοξα το φυσικό κάλλος, ερμηνεύοντας «την υπόσχεση που προσφέρει η εμφάνισή» του με την εξίσωση: «τα καλά πράγματα είναι ταυτόχρονα και [ωραία]»<sup>xviii</sup>.

Προς τούτο, ο αφηγητής του Ιωάννου ομολογεί ότι εκείνη η

«παραπεταμένη [...] [αλλά] θαυμάσια αρχαία σαρκοφάγος [που] είχε βαθιά σκαλισμένες τις πλευρές με έρωτες, [...], ενώ πάνω στο κάλυμμά της χαμογελούσε μισοπλαγιασμένο [και] ερεθιστικά γυμν[ό] ένα αγαλματένιο ζευγάρι ρωμαϊκής εποχής [...], ήταν ολόκληρη η λατρευτή ειδωλολατρία για μένα»<sup>xix</sup>,

με τον ίδιο τρόπο που ο ήρωας του Παμούκ αφοσιώνεται με θρησκευτική προσήλωση στην προσεκτική παρατήρηση του σώματος της όμορφης Φισούν και ο ήρωας του Μωπασσάν αγγίζει με «θρησκευτική ευλάβεια»<sup>xx</sup> τη μακριά κοκκινόξανθη πλεξίδα. Η ερωτική επιθυμία δεν υπονομεύει, συνεπώς, τις υψηλότερες αξίες, αλλά, αντιθέτως, τις στηρίζει και τις εντείνει.

Αν αληθεύει, όμως, ότι «η τέχνη είναι ένα αρχείο [παρόμοιας] προσεκτικής παρατήρησης»<sup>xxi</sup> του ωραίου, κατά τον Μαρσέλ Προυστ είναι εξίσου αληθές ότι *ωραίο* «είναι μόνον [ό,τι φέρει τη σφραγίδα] της επιλογής μας, του γούστου μας, της δικής μας αβεβαιότητας, [της] επιθυμίας και [της] αδυναμίας [μας]»<sup>xxii</sup>. Ας δούμε μία-μία τις λέξεις/προϋποθέσεις αυτού του ορισμού του *κάλλους*.

[...]

Εδώ έγκειται, λοιπόν, η κατά Μαρσέλ Προυστ σφραγίδα της αβεβαιότητας και της αδυναμίας μας έναντι της θέασης του *ωραίου*: εδώ έγκειται, επίσης, και η θεραπευτική δύναμη κάθε μουσειακής συλλογής και περισυλλογής ενός συλλέκτη: Καθώς ο ήρωας του Παμούκ συλλέγει υπομονετικά –με «παιδιάστικο αίσθημα αθωότητας»<sup>xxiii</sup>, όπως ομολογεί ο ίδιος, ακόμη και έναντι του κοροϊδευτικού βλέμματος της Φισούν<sup>xxiv</sup>– μία-μία τις ψηφίδες που απαρτίζουν το προσωπικό του μουσείο, η ανάκληση της μνήμης του παρελθόντος του μέσω της απαρίθμησης των εκθεμάτων (αναφέρω ενδεικτικά τη φράση του: «μπορώ να διηγηθώ την ιστορία μου, σαν να είναι ιστορία των αντικειμένων»<sup>xxv</sup>) δρα επάνω του με «παρηγορητική δύναμη»<sup>xxvi</sup> έναντι του φόβου της λήθης και του πόνου της απώλειας, με τον ίδιο τρόπο που ο ήρωας του Μωπασσάν –ελλείψει μουσειακού χώρου, καθώς είναι έγκλειστος σε φρενοκομείο– μετατρέπει τις ημερολογιακές σελίδες τού τετραδίου του σε μουσειακούς τοίχους ανάκλησης της μνήμης και παρηγοριάς της θλίψης του, συγχρόνως.

Ακόμη περισσότερο: Την ώρα που ο ήρωας-συλλέκτης του Παμούκ αγγίζει ένα-ένα τα εκθέματα, τα ακουμπάει στο σώμα του ή επιχειρεί να τα γευτεί (είναι χαρακτηριστικό το σημείο όπου ο Κεμάλ βάζει αργά στο στόμα του την άκρη του λεπτού ξύλινου χάρακα της Φισούν –«ένα από τα πρώτα γνήσια κομμάτια του μουσείου μας»<sup>xxvii</sup>, όπως λέει– και γεύεται επίμονα την πικρή του γεύση), ενώ ο ήρωας-συλλέκτης του Μωπασσάν βυθίζει ηδονικά τα δάχτυλά του στον κρουνό των νεκρών μαλλιών της πλεξίδας, ζεσταίνοντάς τα με φιλιά<sup>xxviii</sup>, και ο αφηγητής του Ιωάννου χαϊδεύει με το δάχτυλο το μάγουλο της σαρκοφάγου, η επίμονη παρατήρηση των εκθεμάτων –συνεπικουρούμενη από μια συγχορδία αισθήσεων, καθώς γεύεται τα ταπεινά αντικείμενα (στον Παμούκ), οσμίζεται την υγρασία της σαρκοφάγου (στον Ιωάννου) ή

αφουγκράζεται το θρόισμα από τον κυματισμό των μαλλιών (στον Μωπασσάν)–, μεταγγίζοντας στα άψυχα εκθέματα ένα άγγιγμα ψυχής, μετατρέπει την αισθητική αντίληψη μιας «δεύτερης ματιάς» σε αισθησιακή αναβίωση μιας «δεύτερης ζωής», εν τέλει.

Δεν είμαστε μακριά από τη μεταμόρφωση της πέτρας σε σάρκα («la métamorphose de la pierre en chair vivante et sensible»<sup>xxxix</sup>) κάτω από το βάρος ενός επίμονου βλέμματος, στα *Απομνημονεύματα του Αδριανού* της Μαργκερίτ Γιουρσενάρ (Marguerite Yourcenar), που μετουσιώνει, επί παραδείγματι, τη μαρμάρινη ψίχα του χεριού του Αντίνοου σε ζωντανή νεανική παλάμη. Ακόμη κι' όταν πρόκειται για μια «ειδική πέτρα», όπως είναι η πέτρα της σαρκοφάγου, «που έχει την ιδιότητα να κατατρώγει πιο γρήγορα τις ανθρώπινες σάρκες», το ανυποψίαστο ζευγάρι των εραστών, αγνοώντας «τα πτώματα τα τουμπανιασμένα, τη βρώμα και τη σαπίλα, που είχαν κάποτε διαποτίσει»<sup>xxx</sup> τη λάρνακα, της εμφυσά ζωή, χάρη στα γυμνά νεανικά του σώματα, και τη νεκρανασταίνει.

Συνεπώς, ανακεφαλαιώνοντας, οι συμπυκνωμένες δόσεις ανάμνησης που ενέχει η ασημαντότητα και των πλέον ταπεινών εκθεμάτων ή, ακόμη και θραυσμάτων του παρελθόντος δεν επικυρώνουν απλώς το –κατά Μαρσέλ Προυστ– «καθήκον της τέχνης [...] να μας κάνει να ταξιδέψουμε πίσω, προς την κατεύθυνση από όπου ήλθαμε», ενισχύοντας –μέσω μιας διεργασίας αναδίφησης σ' ένα προσωπικό μουσείο αναμνήσεων– την αυτογνωσία<sup>xxxi</sup> των ηρώων, καθώς αποτυπώνουν ένα τμήμα του εαυτού τους που δεν εκφράζεται εύκολα· ούτε ενσαρκώνουν μόνο τη θεραπευτική παρηγορία τους έναντι κάθε οδυνηρής εμπειρίας που δυσκολεύονται να αρθρώσουν, αλλά, επιπλέον, μορφοποιούν τις προσδοκίες τους για αναβίωση της ομορφιάς του παρελθόντος, ακόμη και μέσα από τα συντρίμια της (όπως τα συντρίμια της Σεβρολέτ μετά το ατύχημα της Φισούν<sup>xxxii</sup>, που περισυλλέγει και εκθέτει ο ήρωας του Παμούκ στο προσωπικό του μουσείο) ή –ας προσεχθεί– και τα σκουπίδια της, που ο ίδιος ήρωας διασώζει και εκθέτει στο «Μουσείο της Αθωότητας»: Ένα άδειο μπουκάλι γκαζόζας Μελτέμ που άγγιξαν τα χείλη της Φισούν, κενά σπιρτόκουτα, άχρηστα εισιτήρια από θερινά σινεμά όπου είχε πάει μαζί

της, κουκούτσια από ελιές που άφησε στην άκρη του πιάτου της, έως και γόπες, 4.213 γόπες από τσιγάρα που κάπνισε η Φισούν στα οκτώ χρόνια που πήγαινε να τη δει ο Κεμάλ στο πατρικό της<sup>xxxiii</sup>.

Αν «το άγγιγμα μιας ψυχής περνάει πρώτα από το σώμα»<sup>xxxiv</sup> – βασική προϋπόθεση κάθε αναβίωσης κατά τη Γουρσενάρ, επίσης– το ιδιαίτερο σχήμα κάθε γόπας της Φισούν, εκφράζοντας ανάγλυφα τα συναισθήματα και τις σκέψεις της πίσω από το σβήσιμο κάθε τσιγάρου στο σταχτοδοχείο (που άλλοτε έδειχνε «ανυπομονησία», άλλοτε μαρτυρούσε ένα «είδος οργής, [...] σαν να έλιωνε μεθοδικά το κεφάλι ενός φιδιού» κι άλλοτε ήταν σαν να «έβγαζε στη γόπα όλο της το άχτι για τη ζωή»<sup>xxxv</sup>), προσδίδει, στα μάτια του Κεμάλ, «ψυχή»<sup>xxxvi</sup> στις γόπες των τσιγάρων.

Καθώς ο έρωτας αντιμάχεται τον θάνατο, η συμβίωση μαζί του (όπως στο Μουσείο της αθωότητας, «όπου οι ζωντανοί [επιλέγουν να ζήσουν] με τους νεκρούς»<sup>xxxvii</sup>) –αν όχι η αναίρεσή του μέσω μιας «δεύτερης ματιάς/ζωής»– μετατρέπει τη συλλογή αντικειμένων σε μουσείο-σκουπιδότοπο, το οποίο, οπτικοποιώντας το διάγραμμα της ζωής του ήρωα-συλλέκτη και αντανακλώντας τις ανάγκες της ψυχής του επέκεινα του θανάτου, κατορθώνει να αφαιρέσει μέρος από τη δύναμη του Χρόνου και να το μετουσιώσει σε Χώρο: «Πραγματικά μουσεία είναι τα μέρη όπου ο Χρόνος μετατρέπεται σε Χώρο»<sup>xxxviii</sup>, δηλώνει emphatically ο ήρωας του Παμούκ.

Χαρτογραφώντας μια εύθραυστη ισορροπία του αντιθετικού ζεύγους *ζωή-θάνατος*, κάθε αντικείμενο-έκθεμα –συμπυκνώνοντας στον παρελθόντα Χρόνο μια «δεύτερη ματιά» που φιλοδοξεί να αναβιώσει στον παρόντα Χώρο μια «δεύτερη ζωή»– αποβαίνει δυνάμει ιδανικό μέσο επανόρθωσης μιας ανεστραμμένης πραγματικότητας, όπου ο θάνατος εγκολπώνεται τη ζωή, με τον ίδιο τρόπο που η νεκρική κλίση στη «Σαρκοφάγο» του Ιωάννου μετουσιώνεται σε γαμήλιο κρεβάτι με ερωτική ζωή.

Πλην όμως, χωρίς τη συνύπαρξη του αντιθετικού ζεύγους *ζωή-θάνατος*, που προείπαμε, κάθε αντικείμενο-έκθεμα, καταργώντας τη θεμελιώδη διάσταση της τέχνης να είναι «συμμετοχική»<sup>xxxix</sup>, εγκλωβίζει τη «δεύτερη ματιά» του ήρωα-συλλέκτη σ' ένα είδος άγονης αναζήτησης που οδηγεί στην ψυχοπάθεια (όπως συμβαίνει με τον ήρωα

του Μωπασσάν που καταλήγει έγκλειστος σε φρενοκομείο) ή στερεί αυτό καθαυτό το έκθεμα από μια «δεύτερη ζωή». Ουδόλως τυχαία, λοιπόν, ο αφηγητής του Ιωάννου, επιστρέφοντας στον γενέθλιο τόπο του μετά από χρόνια και ξαναπερνώντας από τα αγνώριστα πλέον μέρη όπου βρισκόταν άλλοτε εκείνο το στενό και σκοτεινό δρομάκι, ολοκληρώνει την πρωτοπρόσωπη αφήγησή του με την εξής κατακλείδα: «Όσο για τη σαρκοφάγο, την ξαναβρήκα προχτές, όχι χωρίς συγκίνηση, στον κήπο του μουσείου. Μου φάνηκε θλιβερή, σα να ξανάγινε τάφος.»<sup>xl</sup>



- i Alain de Botton, *How Proust can change your life / Πώς ο Προυστ μπορεί να αλλάξει τη ζωή σου* (1997), μτφρ. Ιωάννης Ανδρέου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2003, σ. 162.
- ii Ιταλός ζωγράφος της Αναγέννησης (16ος αι.).
- iii Γάλλος ζωγράφος του Μπαρόκ (17ος αι.)
- iv Φλαμανδός ζωγράφος τεχνοτροπίας Μπαρόκ (17ος αι.)
- v Alain de Botton, *Πώς ο Προυστ μπορεί να αλλάξει τη ζωή σου, ό.π.*, σ. 161.
- vi Στο ίδιο, σ. 163.
- vii Στο ίδιο, σ. 125.
- viii Ο οποίος ζωγραφίζει μόνο βαμβακερά φορέματα και λιμάνια, ωθώντας μας να αναγνωρίσουμε στην ταπεινότητα αυτή ένα βασικό χαρακτηριστικό της ομορφιάς, κατά τον Μαρσέλ Προυστ. (Βλ. σχετικά, στο ίδιο, σ. 176.)
- ix Προδημοσιεύτηκε στην ημερήσια εφημερίδα *Gil Blas* στις 13 Μαΐου 1884 και εκδόθηκε με άλλα διηγήματα του Μωπασσάν το 1886.
- x Στην ενδοδιηγηματική-ομοδιηγηματική αφήγηση, ένας αφηγητής δευτέρου βαθμού αφηγείται τη δική του ιστορία.
- xi Ορχάν Παμούκ, *Masumiyet Müzesi / Το μουσείο της αθωότητας* (2008), μτφρ. Στέλλα Βρετού, εκδ. Ωκεανίδα, Αθήνα 2009.
- xii Στην εξωδιηγηματική-ομοδιηγηματική αφήγηση, ένας αφηγητής πρώτου βαθμού διηγείται τη δική του ιστορία.
- xiii Από την ομώνυμη συλλογή πεζογραφημάτων του Γιώργου Ιωάννου *Η σαρκοφάγος*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1971, σσ. 69-71.
- xiv Στο ίδιο, σ. 69.
- xv Στο Alain de Botton – John Armstrong, *Art as Therapy / Η τέχνη ως θεραπεία* (2013), μτφρ. Αντώνης Καλοκύρης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2014, σ. 152.
- xvi Γιώργος Ιωάννου, «Η σαρκοφάγος», *ό.π.*, σ. 69.
- xvii Ορχάν Παμούκ, *Το μουσείο της αθωότητας, ό.π.*, σ. 113.
- xviii Alain de Botton – John Armstrong, *Η τέχνη ως θεραπεία, ό.π.*, σ. 121.
- xix Γιώργος Ιωάννου, «Η σαρκοφάγος», *ό.π.*
- xx “Je la pris doucement, presque religieusement », γράφει χαρακτηριστικά: Guy de Maupassant, “La chevelure”, in *Boule de suif – La Maison Tellier*, éd. Gallimard, coll. Folio, Paris (1973) 1992, p. 347.
- xxi Alain de Botton – John Armstrong, *Η τέχνη ως θεραπεία, ό.π.*, σ. 130.
- xxii Alain de Botton, *Πώς ο Προυστ μπορεί να αλλάξει τη ζωή σου*, σσ. 116-117.  
[...]
- xxiii Στο ίδιο, σ. 494. «Ήμουν απόλυτα ειλικρινής και πάντοτε αθώς», ομολογεί ο ίδιος ο Κεμάλ (στο ίδιο, σ. 495).
- xxiv Βλ. σχετικά, στο ίδιο, σ. 733.
- xxv Στο ίδιο, σ. 494. Χαρακτηριστική είναι, επίσης, η φράση του Κεμάλ: «[...] όσο ήμουν ξαπλωμένος [στο κρεβάτι του διαμερίσματος στην Πολυκατοικία Μερχαμέτ], τα πάντα γύρω μου με ανάγκαζαν να θυμάμαι, έφερναν πίσω μια μια τις αναμνήσεις μας» (στο ίδιο, σ. 245).
- xxvi Στο ίδιο, σ. 351. Ως προς την παρηγορητική δύναμη των αντικειμένων, ενδεικτική είναι και η φράση του ήρωα: «Όταν χάνουμε αυτούς που αγαπάμε, [...] παρηγοριά μπορούμε να βρούμε για πολλά χρόνια σ’ ένα αντικείμενο που θα μας τους θυμίζει, σε κάτι, δεν ξέρω τί μπορεί να είναι αυτό, ίσως ένα σκουλαρίκι, [...]» (στο ίδιο, σ. 225).
- xxvii Στο ίδιο, σ. 255.
- xxviii Βλ. σχετικά, Guy de Maupassant, “La chevelure”, *ό.π.*
- xxix Alexandre Terneuil, “Sa vision du «musée imaginaire»”, in “Yourcenar vraiment immortelle”, dossier par Bruno Blanckeman & Josyane Savigneau, *Le Magazine Littéraire*, No 550, Paris, décembre 2014, p. 81.
- xxx Γιώργος Ιωάννου, «Η σαρκοφάγος», *ό.π.*, σ. 70.
- xxxi “Τα αντικείμενα τέχνης δεν μας αρέσουν απλώς – σε ορισμένες [...] περιπτώσεις, είμαστε λιγάκι σαν αυτά. Είναι τα μέσα δια των οποίων καταλήγουμε να γνωρίζουμε τον εαυτό μας και να δείχνουμε στους άλλους ορισμένες πτυχές του αληθινού εαυτού μας”, ισχυρίζονται οι Alain de Botton & John Armstrong. Και προσθέτουν: “Πίσω από [κάθε] προτίμησή μας, [...], βρίσκεται μια παραδοχή: «Τα πιάτα αυτά είναι κατάλληλα για μένα επειδή θυμίζουν τον ουσιαστικότερο εαυτό μου. Μπορώ να χρησιμοποιήσω ένα τέτοιο πιάτο για να πω στους άλλους κάτι σημαντικό για το ποιος είμαι: για το πώς είναι να είμαι εγώ».” Στο *Η τέχνη ως θεραπεία, ό.π.*, σ. 48.
- xxxii Βλ. σχετικά, Ορχάν Παμούκ, *Το μουσείο της αθωότητας, ό.π.*, σσ. 759-760.  
[...]
- xxxiii Βλ. σχετικά, στο ίδιο, σσ. 416, 573, 399, 523, 604.
- xxxiv “Pour effleurer l’âme il faut passer par le corps”, αποφαίνεται ο Alexandre Terneuil αναλύοντας το έργο της. (“Sa vision du «musée imaginaire»”, in “Yourcenar vraiment immortelle”, *op. cit.*, p. 85.)
- xxxv Ορχάν Παμούκ, *Το μουσείο της αθωότητας, ό.π.*, σ. 607.
- xxxvi Στο ίδιο.
- xxxvii Στο ίδιο, σ. 760.
- xxxviii Στο ίδιο, σ. 772.
- xxxix Βλ. σχετικά, Alain de Botton & John Armstrong, *Η τέχνη ως θεραπεία, ό.π.*, σσ. 156, 159.
- xl Γιώργος Ιωάννου, «Η σαρκοφάγος», *ό.π.*, σ. 71.