

# Γιώργος Μυλωνάς, Τάσος Μαντζαβίνος: Το κοράκι

ΕΠΟΠΤΕΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ 1 ΙΟΥΛΙΟΣ-ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 2017 / Τέχνες

<https://epopteia.gr/891/giorgos-mylonas-tasos-mantzavinos-to/>

Από Διός άρξασθε.

Το κοράκι δεν είναι ένα ακόμη πουλί, δεν είναι απλά ένα είδος ανάμεσα στ' άλλα. Όπως ο αετός, έτσι και το κοράκι είναι σύμβολο πανάρχαιο. Είναι πουλί που τρώει πτώματα, αλλά και κάτι περισσότερο: *οσφραίνεται* τον θάνατο, και μαζεύεται ένα σμήνος από αυτά κοντά στο πλάσμα που πρόκειται να πεθάνει. Στη φαντασία του αρχαϊκού ανθρώπου -και ασφαλώς όχι μόνον αυτού-, το *οσφραίνομαι* τον θάνατο σημαίνει ότι *ειδοποιούμαι* από τον θεό του θανάτου, τον οποίον και αναμένω. Έτσι, το κοράκι έγινε σύμβολο του θανάτου. Έτσι το καρφώσαμε στον ουρανό, ένα σμήνος άστρων, κι ο αστερισμός του βλέπει προς τη Δύση, "ὁ Κόραξ βλέπων εἰς δυσμὰς" -καθώς εξηγεί ο Ερατοσθένης στους *Καταστερισμούς* του-, έχει το μάτι καρφωμένο στο άστρο του Άδη.

Ως πουλί του θανάτου λοιπόν, το κοράκι πετάει μέσα στην ερμηνεία του κόσμου στους λαούς όλους: στην Κίνα, την Ινδία, τη Μεσοποταμία, την Αίγυπτο, αλλά και στην Ελλάδα, όπως αφηγείται η μυθολογία και μας φανερώνει ο εξαίσιος κύλικας του αγγειογράφου Πιστόξενου στους *Δελφούς*.

Από τους Έλληνες πέρασε στους Ρωμαίους, κι από κει στους αλχημιστές του Μεσαίωνα, ως σύμβολο διάλυσης και θανάτου. Πέρασε όμως και στους Κέλτες, κι έγινε ο μεγάλος θεός Μπράν (που σημαίνει Κοράκι), θεός του θανάτου και της συμφοράς. Οι άποικοι τόφεραν στην Αμερική, όπου τα κοράκια ως τις μέρες μας ζουν στις μεγαλουπόλεις όπως και στην εξοχή. Οι αρχαίοι Έλληνες εξέφρασαν την απέχθειά τους προς τον ήχο των κορακιών, το γνωστό κρά, κι έχουν πολλές ιστορίες γι αυτό. Στην Αμερική το κοράκι (raven) έγινε και crow – μια λέξη που δεν σημαίνει τίποτε αλλά μιμείται τον ήχο που βγάζει το κοράκι – το

μονότονο, επαναληπτικό ήχο.

Ο Έντγκαρ Άλλαν Πόε, με την Πτώση του σπιτιού των Ώσερ, την Αφήγηση του Άρθουρ Γκόρντον Πημ, τη Λίγεια και με το Κοράκι κυρίως, πέρασε ως ένας από τους μεγάλους που μας έδωσε ο σκοτεινός ρομαντισμός. Με τον όρο αυτό, οι κριτικοί αναφέρονται συνήθως στη λογοτεχνία εκείνη που κυριαρχείται από αυτό που ο Ζ. Φρόϋντ ονόμασε “ανοίκειο”, ή για να το πούμε αλλιώς, το επίφοβο, το αλλότριο στοιχείο του φανταστικού. Ο Πόε δεν ήταν ο μόνος. Ο ρομαντισμός στο σύνολό του σχεδόν κοιτούσε με προσοχή το εξωκόσμιο και τον θάνατο. Μια αντίληψη που γεννήθηκε με τον Φάουστ, δεν περιμένει κανείς να ξαφνιάζεται από την παρουσία του διαβόλου. Ωστόσο, τη μεγάλη μετάβαση του ρομαντικού στη σκοτεινή και ανατριχιασμένη πλευρά της ψυχής μας την έδωσαν ο Χόφμαν, ο Λούντβιχ Τικ, η Μαίρη Σέλλευ, ο Κόλλεριτζ κ. ά. Η διαφορά ανάμεσα στο ρομαντικό και τη σκοτεινή του πλευρά συνίσταται στην αφήγηση ενός ανοίκειου ικανού να προκαλέσει ανατριχίλα. Ο θάνατος δεν είναι ανοίκειος. Η συμφωνία με τον διάβολο δεν παρουσιάζεται ως ανοίκειο στοιχείο. Παράλογο ίσως, αλλά ο Μεφιστοφελής δεν οδεύει στο ανοίκειο: “Εγώ είμαι το πνεύμα που αιώνια αρνιέται. Κι έτσι πρέπει, γιατί καθετί που γεννιέται είναι άξιο και να καταστραφεί”, λέει. Αυτό δεν είναι το φροϋδικό ανοίκειο• είναι η βάση της εγγελιανής διαλεκτικής. Ο Φράνκενστάϊν όμως δεν είναι η ιστορία ενός πεθαμένου που ένας ικανός χειρουργός τον επανέφερε στη ζωή, είναι η ιστορία ενός αλλότριου πλάσματος που αναζητά τον ζωοδότη του, κι αυτή η αναζήτηση συνιστά μακάβρια απειλή για τον χειρουργό.

Ο Πόε δεν έκανε τόσο μεγάλη εντύπωση στην πατρίδα του, όσο στη Γαλλία. Τράβηξε προς το μέρος του τον κύκλο των μεταρομαντικών ποιητών που οι κριτικοί ονόμασαν συμβολιστές και οι ίδιοι αυτοαποκλήθηκαν “οι παρακμιακοί”: Μπωντλέρ, Μαλαρμέ, Ρεμπώ, Βερλαίν. Ο Μπωντλέρ χαρακτήριζε τον Πόε “αδελφή ψυχή” , μετέφρασε πολλά έργα του και έγραψε λαμπρά δοκίμια γι αυτόν, ενώ ο Μαλαρμέ, που επίσης μετέφρασε το Κοράκι, βεβαίωσε πως ο αιώνας του Πόε αρνήθηκε να ακούσει τη φωνή του επειδή αυτή

τραγούδησε τον ύμνο του θανάτου. Δεν θα ήταν δίκαιο εδώ να παραβλέψουμε την επίδραση που είχε Το κοράκι στην τέχνη: τα λαμπρά έργα του Γκωγκέν, τα σχέδια του Μανέ και τις λιθογραφίες του Ντωμιέ.

Στην Αγγλία, αναγνωρίζεται μια ισχυρή επίδραση του έργου πάνω στον Ντίκενς (ο οποίος ενδιαφερόταν πάρα πολύ για παραψυχικά φαινόμενα), αλλά και στον ηγέτη του προραφαηλιτισμού Ντάντε Γκάμπριελ Ροσέτι. Ενδιαφέρον εδώ έχει ένα δριμύ σχόλιο του Ροσέτι σε βάρος του Μανέ: τον χαρακτηρίζει “ηλίθιο” διότι εικονογραφεί το Κοράκι ωςάν ο Πόε να ήταν ένας υποχόνδριος. Ο Ροσέτι εικονογράφησε και αυτός το Κοράκι, με τέσσερα σχέδια σε φόρμα τυπική του προραφαηλιτισμού.

Στην Ελλάδα, γνωρίσαμε ασυνήθιστα πολλές μεταφράσεις του έργου. Μια καταγραφή υπεύθυνη μας έδωσε η Κατερίνα Σχινά στο “Edgar Allan Poe – 21 ιστορίες και Το Κοράκι”. Αλλά και τους εικαστικούς μας κέντρισε: τον Μάριο Πράσινο, τον Λεωνίδα Χρηστάκη, και μερικούς ακόμη που αν δεν εικονογράφησαν το ποίημα πάντως εμπνεύστηκαν από αυτό. Άλλης ώρας έργο η αναφορά στη σχέση εικαστικών και Πόε• εδώ αρκεί να έχουμε στο νου μας ότι ο Μαντζαβίνος εκφράστηκε με ένα κείμενο το οποίο είναι οικείο και στην Ελλάδα.

Ας επιστρέψουμε στον Πόε, για να μπορέσουμε να δούμε τι έφερε τον Μαντζαβίνο τόσο κοντά του. Στο Κοράκι, ο Πόε δεν λέει κάτι άγνωστο ή επίφοβο: όλοι γνωρίζουμε ότι ο θάνατος είναι αμετάκλητος, ότι η πόρτα της ζωής κλείνει με αυτόν οριστικά. Το ανοίκειο στοιχείο είναι όχι το μήνυμα, όχι ο κήρυκας, αλλά ο τρόπος με την οποία ο πανδαμάτωρ θάνατος μεταδίδει το μήνυμά του. Οπότε, το κοράκι δεν δίνει μια πληροφορία, δεν δίνει μιαν απόφαση ή ένα χρησμό. Το κοράκι είναι αυτό το ίδιο το άνοιγμα στον κόσμο της βεβαιότητας του θανάτου. Το κοράκι απαντά στο ερώτημά μας τονίζοντας μονολεκτικά το νόημα του θανάτου, λέγοντάς μας πως ο θάνατος είναι ταυτόχρονα κλείσιμο της ζωής και άνοιγμα στην αιωνιότητα, της οποίας το μόνο χαρακτηριστικό είναι η αποσύνδεση από ό,τι μας συνιστά.

Στο σημείο αυτό η φωνή του Κορακιού συναντάται με την τροχιά του Τάσου Μαντζαβίνου.



Το Αυτοβιογραφικό του Μαντζαβίνου (έργο panel με πολλά τετράγωνα σχέδια και σημειώσεις του) αρχίζει με μια μαύρη φιγούρα, τη χήρα μητέρα, σε στάση ικεσίας και ταυτόχρονα αυτοπροστασίας, με τον ζωγράφο να την κοιτά ενώ η καρδιά του πάλλει. Συνεχίζει με την ίδια μαύρη μορφή, με την ίδια περίπου κίνηση, πεσμένη στο χώμα, ενώ γύρω της και πάνω της υπάρχουν δυό μαυροπούλια, δυό κοράκια. Στην τρίτη εικόνα του έργου ο ουρανός έχει το χρώμα του κυπαρισσιού, το γαλάζιο το θυμίζει το φεγγάρι, η ψυχή του ζωγράφου είναι ένα άπαρτο κάστρο που απέξω του γυρίζει ένας σκύλος. Ακολουθεί απεικόνιση του ζωγράφου να κρατάει ομπρέλα, προσπαθώντας να αποφύγει τη βροχή, την όχληση. Στην πέμπτη εικόνα ο ζωγράφος συναντά τη μάσκα με το αμφίσημο βλέμμα της, που του επιτρέπει να ανάβει το τσιγάρο του ήρεμος. Μετά, ο ζωγράφος θρηνεί πάνω από τη χήρα, που κείται πεθαμένη, ενώ ο ουρανός είναι μια απειλή πάνω του. Στο επόμενο, ο ζωγράφος βλέπει τον εαυτό του σαν έναν ηθοποιό, κι έπειτα σαν έναν άνθρωπο που τον σώζει μόνον η μάσκα, ενώ ο Πήγασός του είναι ένα άλογο πεθαμένο. Ακόμη και στο καρουσέλ, τον πυρακτωμένο ζωγράφο τον κυκλώνουν μαυροπούλια κι άλλα σκοτεινά πουλιά ενώ τα αλογάκια είναι επίφοβα όντα. Στην πλατεία, τον χώρο του κόσμου, ο ζωγράφος τη θυμάται σαν ένα χώρο όπου κυριαρχούν τα σκυλιά. Πίσω, στο βάθος, μια εκκλησία – ένα στοιχείο που μοιάζει εδώ αλλόκοτο. Ακολουθεί μια εικόνα που θα την έλεγα πιά τρυφερή: πάλι η χήρα, πιά ήρεμη, μπροστά από το σπίτι, μέσα στην αυλή. Ο ουρανός εδώ είναι μπλέ. Στην επόμενη σειρά, βλέπουμε τον ζωγράφο να εκτίθεται στον θεατή. Αλλά δεν πρόκειται για πορτρέτο, πρόκειται για σχόλιο. Αμέσως δίπλα, το διαβάζουμε: “Ο ζωγράφος, η πόλη. Ο ζωγράφος, η πάλη. Ο ζωγράφος, η νύχτα.” Για όποιον ακόμη δεν καταλαβαίνει, ακολουθεί το Η μάσκα μου, σαν λαμπιόνι με επιζωγραφισμένο στόμα ευτυχισμένο, τριγυρισμένη από τον πυρετό του καρουσέλ. Η έμπνευση, είναι

μια στιγμή αιφνιδιασμού, ίσως τρόμου, όπου έρχεται η μαύρη μητέρα με το παιδί της, και πάλι η ίδια. Ανάλλαχτες και μόνες μορφές. Κι έπειτα, δύο ερωτικά: ο ζωγράφος φιλάει με πάθος ερωτικό μια (ή την) γυναίκα. Προσέχω τη λεζάντα: Ο ζωγράφος, το φιλί, ο ζωγράφος. Πρόκειται για επανάληψη όχι τυχαία: το φιλί πέφτει ανάμεσα στον ζωγράφο. Εκείνος του θυμίζει τι το περικλείει, εκείνο του θυμίζει ποια τα έγκατά του. Κι έπειτα, η γυναίκα στο μπάνιο, με τη σελήνη να της ορίζει το φως της. Στην τελική σειρά της συνεκτικής αυτοβιογραφικής αφήγησης, ο ζωγράφος βλέπει τον εαυτό του ως έναν καρνάβαλο• μια απαξιωτική εικόνα, που ακολουθείται αμέσως από την αγέρωχη αντιστροφή: ο ζωγράφος έχει γίνει θαλερό δένδρο και το άσαρκο άλογο του καρναβαλιού είναι ζωηρό άτι που τρέχει στον αγρό. Έπειτα, νάμαστε πάλι: ο ζωγράφος στο χάρτινο άλογο, κι έπειτα ο ζωγράφος χυμένος στην πλατεία: αλλού το τσιγάρο του, αλλού τα παπούτσια του, τα μέλη του κορμού του διαλυμένα, ένας πιωμένος. Η μάσκα του είναι κι αυτή ακόμη γερασμένη και θλιμμένη, ο ζωγράφος να την παρακαλεί, να τη στηρίζει. Νιώθεις πως ακούς τη φωνή του να της λέει: Είμαι εγώ ακόμη ο πολεμιστής σου, δεν είμαι; Ένας πολεμιστής με τ' άλογό του και τη ολόζεστη ερωτική καρδιά του, αυτός δεν είμαι;

Ο Μαντζαβίνος δεν εκφράζεται μόνον στο αυτοβιογραφικό του. Ακολουθώντας μια μέθοδο των εικονογράφων του Μεσαίωνα που συνέχισαν κορυφές όπως ο Γκόγια (στα έργα της σειράς “Ο ύπνος της λογικής γεννάει τέρατα”) και άλλοι μεγάλοι, ο Μαντζαβίνος βάζει συχνά επισημάνσεις ή σχόλια ως εναύσματα ή και ως τίτλους, έτσι που ο θεατής να μην αφήνεται στην εντύπωσή του αλλά να κατευθύνεται σε μιαν ανάγνωση που ο καλλιτέχνης επιλέγει. Ο Μαντζαβίνος χρησιμοποιεί αυτή τη μέθοδο για να κάνει τον θεατή του αποδέκτη ενός μηνύματος. Μερικές φορές το μήνυμα φαίνεται νάναι απομακρυσμένο από το εικονιζόμενο θέμα, και τότε διαπιστώνουμε ότι ο πίνακας δεν είναι απλά μια εικόνα αλλά μια επιφάνεια της ψυχής του ζωγράφου. Έτσι βλέπουμε σε ένα έργο του να γράφει το φαινομενικά άσχετο “πάλι μόνος [υπογραμμισμένο από τον καλλιτέχνη] πάλι δεν διέκρινα τη μάσκα να με περιγελά, έσταζε αίμα η ψυχή της, μάλλον ξεχείλισε

δηλητήριο”. Αλλού: “Καλύτερα κουφός και στραβός”. Μηνύματα που μας υποχρεώνουν να στραφούμε στην ίδια την πηγή του καλλιτέχνη.

Το θεμελιακό κύτταρο της τέχνης του Τάσου Μαντζαβίνου είναι η ρήξη. Μακριά από κάθε διάθεση να βάλουμε την τέχνη του Μαντζαβίνου σε ψυχαναλυτικό ανάκλιτρο, είμαστε υποχρεωμένοι να αναφερθούμε στο πλουτώνιο ρήγμα σε διάλογο με το οποίο δομείται η τέχνη αυτή. Μια τέχνη όπου οι αστραπές της έχουν μαύρο φως, μια τέχνη άρνηση υποταγής, μια τέχνη αντίστασης σε ό,τι επιχειρεί να επιβληθεί ως το περιέχον το εγώ. Ο ίδιος ο ζωγράφος δεν αρνείται το ρήγμα αυτό, που εμφανίζεται στις μορφές και τα καθοδηγητικά σχόλια που συχνά παρατίθενται: “Κι αυτά πούχω λείπουν”, διαβάζουμε σ’ένα πίνακα.

Με αφορμή την έκδοση του προκείμενου βιβλίου, ο ίδιος ο καλλιτέχνης μας μίλησε γι αυτό:

” Απ’ όσο θυμάμαι τον εαυτό μου κυριαρχεί ο θάνατος. Οι χήρες, η μελαγχολία, το μοιρολόι συνιστούν τον κόσμο του πένθους. Αυτό ζωγραφίζω κι αυτόν θεωρώ ως τη μόνη αλήθεια. Όλα αυτά είχαν ένα αίσθημα ενοχής μήπως και λέω κάτι βαρύγδουπο τάχα. Μέχρι τώρα, δηλαδή, δεν μπορούσα να το θέσω έτσι ωμά, γιατί όταν είσαι μικρός στα χρόνια, ακόμη και στην ηλικία των 40 – 45, κάτι τέτοιο, νομίζω, ακούγεται ψεύτικο.

Το αίσθημα του πένθους δεν ήταν μόνο εγκεφαλικό, αλλά και βιωματικό• από τον χαμό του πατέρα, που είχα χάσει δύο χρονών ως την εικόνα της μάνας που κουβαλούσε την απώλεια και ήταν σαν καθρέφτης ενός άνδρα που δεν ζει. Τα μαύρα ρούχα δεν τάβγαλε ποτέ της. Θυμάμαι ακόμη παιδί πώς τα ψυχοσάββατα στολίζανε τα κόλλυβα και τα κουφέτα στα πιάτα, με τρόπο που έδειχνε τελετουργικό. Πόση ζωή είχε μέσα της αυτή η πράξη, αυτή η προσφορά στο θάνατο! Ήταν ένα μοναδικό εργόχειρο, ένα κέντημα του πένθους, που είχε μεγάλη απήχηση εντός μου. Ό,τι έχει, λοιπόν, σχέση με τον θάνατο, αυτό ζωγραφίζω.

Το έργο του Θ Υψηλάντης (στα πόδια του οποίου βρίσκεται το

κεφάλι του καλλιτέχνη), το αφιερώνει “στη μνήμη της γιαγιάς μου. Ασημί απόγευμα, όπως παλιωμένο τάμα. Η γιαγιά-νόνα έφτιαχνε πιάτα με κόλλυβα στολισμένα. Τα άφηνε στα σκαλιά της Εκκλησίας, όπως όλες οι γριές ή χήρες”.

Πέρα από το αίσθημα του θανάτου, το μαυροπούλι, κατ’αντιστοιχία με το κοράκι του Πόε, κυριαρχεί στη ζωγραφική μου χρόνια τώρα. Ως άγγελος του θανάτου, ως κακό μήνυμα, είναι ένα στοιχείο που διατρέχει το έργο μου. Όταν πέθανε ο πατέρας μου, ήρθε ένας θεός ν’αναγγείλει το κακό. Στη μορφή, λοιπόν, του κορακιού εγώ αυτό το πρόσωπο βλέπω.

Σ’ένα έργο με χρονολογική ένδειξη 1960, αποτυπώνει ανάμνηση(;) :

“Το μαύρο φως με σκέπασε. Κοιμήθηκα στο λίκνο μου τρυφερά, όμορφα. Η νόνα ίσως στο άλλο δωμάτιο ψιθύριζε με τον άνδρα αγγελιοφόρο [...]

Θα ξημερώσει, θα μοιάζει λάμπα ξυραφιού, σκληρό κατάψυχρο φως.

Η νόνα θα με αρπάξει να με πάει αλλού.

Σταματάω λίγο γιατί κουράστηκα ψυχικά.

Τελικά ο καθρέφτης μου λέει ψέμματα. Οι έξωθεν λένε άλλα.

Ψηλαφώ!”.

Τα σκληρά λόγια εκφράζουν την οδύνη, τον πόνο που του προκαλεί η ρήξη. Και σ’ένα σχέδιο του 2002 θα εικονίσει Παιδί στην εξοχή, μόνο. Ωστόσο, πάνω από το κυρίως θέμα της εικόνας, μέσα σε τετράγωνο, ένα κοράκι.

Το κοράκι στον Πόε, [συνεχίζει] είναι εκεί για να του υπενθυμίζει την πραγματικότητα: «τέλειωσε, δε θα την ξαναδείς ποτέ». Κι αυτός προσπαθεί να συνδιαλλαγεί με το οδυνηρό γεγονός της απώλειας, με την απουσία. Καθώς, λοιπόν, πλάθει ιστορίες για να τη φέρει κοντά του, το κοράκι τι κάνει; επαναλαμβάνει την απουσία και «θυμίζει» διά της παρουσίας του

στο συγγραφέα ότι *κουβαλά ένα κενό*. Αυτό το γνωρίζω πάρα πολύ καλά, τι σημαίνει δηλαδή το κενό. Κρατώ επάνω μου ένα παλιό φυλαχτό, αγορασμένο απ' το Μοναστηράκι, όπου μπορεί να βάλεις κάτι που θεωρείς «ιερό», μια αγαπημένη φωτογραφία, οτιδήποτε. Σκέφτηκα, λοιπόν, τι να βάλω εγώ... ε, λοιπόν, δεν έβαλα τίποτα, γιατί αυτό που κουβαλάω, είναι αυτό το κενό. Το κενό, η απουσία δηλαδή του πατέρα μου, που φέρω επάνω μου σαν φυλαχτό.

Παρενθετικά: το φυλαχτό έχει τις ρίζες του στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Τότε οι στρατιώτες το είχαν μαζί τους βάζοντας μέσα κάτι, σαν ευλογία, σαν όμορφη ανάμνηση ή σαν προσμονή.

Έτσι ανοίγει στα μάτια μας ο πίνακας Αινείας: ο ήρωας που κουβαλάει στις πλάτες του τον πατέρα φανερώνει βαθύτερες δομές της ύπαρξης του καλλιτέχνη. Κι αλλού, πάλι, ο Αινείας μεταφέρει το άγαλμα της θεάς του ενώ η πόλη έχει παραδοθεί στις φλόγες. Η παρουσία της μητέρας που είναι πάντοτε μια μορφή τυλιγμένη στα μαύρα, πάντοτε σε θέση δεσπόζουσα, με τα μαυροπούλια συνοδούς της. Είναι η ίδια μορφή που εικονίζεται στο έργο του Ο καλλιτέχνης να τον επικαλύπτει ή να τον διακατέχει.

Όμως, ο θάνατος δεν τελειώνει με την απουσία του πατέρα και τη μητέρα χήρα. Ο θάνατος βρίσκεται και μέσα στη ρήξη με την κοινωνία. Ο Μαντζαβίνος δεν κρύβει την πραγματικότητα που βιώνει. Η ψυχή του εικονίζεται σε πολλούς πίνακες, πάντοτε σαν κάστρο που το θέλει άπαρτο, πάντοτε στα όπλα, αέναα κλειστό προς όσους το πλησιάζουν. Γιατί το νιώθει πως όποιος το πλησιάζει είναι εχθρός. Πρόσεξε, λέει στον εαυτό του: “Οι κουβέντες θα τσακίσουν την ψυχή σου” Και “οι βλαστήμιες ολοταχώς όπισθεν καθρέφτη” – κρύβονται αλλά και караδοκούν οι εχθροί. “Ζω σε χώρα χωρίς εγώ. Δεν ανήκω πουθενά. Ποτέ δεν ήμουν ένας μέσα στον όχλο. Έβλεπα εφιάλτες από μικρός. Εκδιώχθηκα από ομάδες.” Κάποτε νιώθει ηρωικός: εικονογραφεί τον εαυτό του μέσα στο κάστρο της ψυχής του κλεισμένον να φορά τη στολή του μαχητή• μ' αυτήν να κοιμάται, μ' αυτήν να ρεμβάζει, μ' αυτήν να αφουγκράζεται. Πάντα ετοιμοπόλεμος,



πάντοτε βέβαιος πως δεν τον αντιλαμβάνονται οι άλλοι, ο κόσμος. Εικονίζει τον εαυτό του να δημιουργεί, αλλά δεν του διαφεύγει ότι “Εδώ σχεδόν μισούν τους ζωγράφους. Θέλουν τους ζωγράφους βουτηγμένους στη μιζέρια, [...] να είναι δουλικοί”. Αλλά, ερωτά μπροστά στον Μπουφέ της νόνας του: “Μας νοιάζει αν δεν μας καταλαβαίνουν;” Αλλά σε άλλο πίνακα, με τίτλο Το βράδυ ο δράκος, ερωτά εαυτόν εν σχολίω: “εσύ θα βάλεις μυαλό στους ανθρώπους;”

Σε αρκετούς πίνακες βλέπουμε μια σκόρπια λέξη: προσπάθεια. Μια προσπάθεια όμως που δεν δείχνει να δικαιώνεται αλλά να είναι η πρώτη ύλη του ηρωισμού. Ο Μαντζαβίνος είναι μέσα στο κάστρο του, αλλά δείχνει μεγάλο θαυμασμό για τους ήρωες. Δεν ελπίζει σε αλλαγή του κόσμου από τη δράση τους, αλλά ακριβώς αυτή η αδυναμία, αυτό το ατελέσφορο, τους κάνει ήρωες. Ο Καραγκιόζης ανήκει κι αυτός στους ήρωες, διότι είναι ένας αρνητής, ένας που παλεύει να διατηρήσει τον εαυτό του εκτός του συρφετού, ενάντια στις συνθήκες που θέλουν να επιβληθούν. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνω ότι η ελληνικότητα του Μαντζαβίνου είναι αναμφισβήτητη και του είναι αγαπητή, όμως δεν έχει ρίζα της το υπεροχικό πάθος του Κωστή Παρθένη αλλά την ανυπότακτη ταπεινότητα του Φώτη Κόντογλου – στον οποίον και αφιερώνει ένα έργο του. Αυτό το δείχνει η τόσο συχνή παρουσία της εκκλησιάς στα έργα του Μαντζαβίνου, και κυρίως η συχνή, όλο σεβασμό, παρουσία στο έργο του ταμάτων. Το καπνισμένο ασήμι των ταμάτων τον γοητεύει τόσον ώστε το τάμα να είναι μια υπόμνηση της αντίστασης του ανθρώπου στο θάνατο, στη δυστυχία. Κι έτσι, θα εξηγήσει ότι το έργο του είναι “τιμή στα ιερά των μνημών μου, στα βάσανα και τις άκαρπες μάχες, στις νίκες μου και στις ήττες μου”. Σε παλιότερη συνέντευξή μας για την εφημερίδα Huffington Post, είπε :

«Όλη η ζωγραφική, αν θες όλη η τέχνη, αυτό πρέπει να δείχνει: ότι πρέπει να αντιστεκόμαστε. Να έχουμε το τσαγανό να είμαστε ο εαυτός μας, όχι όμως με την έννοια της «τσογλανιάς». Ξέρεις, υπάρχουν άνθρωποι που ζουν λάθρα. Αυτός, όμως, που δεν χτίζει άμυνες, κάστρα προσωπικά, καταστρέφεται. Πρώτα και κύρια με τη

ζωγραφική έχω την ανάγκη να εκφραστώ. Ν' αντισταθώ στον οδοστρωτήρα της ταχύτητας, να σταθώ απέναντι στην κατάργηση της μνήμης.

Όπως και στη ζωή παιδεύεται κανείς για να γίνει "κάτι", έτσι και στη ζωγραφική. Ζωγραφίζοντας για τον εαυτό σου, μπορείς να "μιλήσεις" και σε άλλους ανθρώπους. Νιώθω προνομιούχος, γιατί έτσι μπορώ να εκφράζω τα συναισθήματά μου, να μιλάω μέσα από τα έργα μου».

Έκφραση, όμως, είναι μια λέξη που στη ζωγραφική που το σημασιόμοφό της καθορίζεται από τον δημιουργό, όχι από το κοινό ούτε από τους κριτικούς και τους θεωρητικούς, οι οποίοι είναι πάντοτε στην άλλη όχθη από αυτήν του δημιουργού.

Η εικαστική γλώσσα του Τάσου Μαντζαβίνου είναι από μόνη της ένα όλον συγκροτημένο από προσωπικές του μνήμες. Παρακολουθώντας το έργο του βλέπουμε να κυκλοφορούν σαν απηχήσεις, σαν φάσματα, μνήμες άλλοτε αναγνωρίσιμες κι άλλοτε όχι και τόσο. Υπάρχει εδώ η ιστορία, σωσμένη μάλλον από μέσ' από θρύλους και θεάματα των παιδικών του (κάποτε και των δικών μας) χρόνων. Από την αρχαιότητα κρατιέται ο Μεγαλέξανδρος, ο Αινείας (στον οποίο έχω ήδη αναφερθεί), η Περσεφόνη (γυναίκα του Άδη), αναφορές στον Πήγασο, τους γίγαντες, τον Καραγκιόζη, από τον Άγιο Νικόλαο με την πλατεία του στα Κάτω Πατήσια, από λαϊκά λουναπάρκ, από στάμπες, παλιά κεντήματα, παλιά έπιπλα, παλιά βαπόρια κλπ, ανακατεμένα με το σύγχρονο στοιχείο, κινητά τηλέφωνα, αυτοκίνητα και τα όμοια.

Ο Μαντζαβίνος ξεπέρασε πολύ γρήγορα τον εξπρεσιονισμό και πέρασε στη διαμόρφωση της προσωπικής του γλώσσας. Δεν θέλει να μένει στην ασφάλεια της ήδη κατοικημένης τέχνης. Ο ίδιος λέει σ' ένα του έργο: "Πάντα βλέπω από την αρχή την αλλαγή του φωτός. Ο ήλιος συντρίβεται σε κομματάκια πάνω στα φυλλάματα".

Βασικό στοιχείο της τέχνης του είναι η απόρριψη του ορθολογισμού. Το ύφος του δεν είναι ανάπτυγμα του κλασικού σε νεωτερική μορφή, όπως βλέπουμε συχνά στον Μόραλη, ούτε ένα

πέρασμα στα ελληνικά του νεώτερου ευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού, όπως βλέπουμε σε πολλούς καλλιτέχνες μας. Ο Μαντζαβίνος απορρίπτει όλες τις δυτικές αναψηλαφήσεις του εικαστικού, θέλοντας να ακούσει τους ήχους που στέλνουν τα έγκατα, πάρα πολύ πιο κάτω από τον ορθό λόγο, κάτω και από τη φαιά ουσία, τολμώ να πω. Λέει σ' ένα του έργο που βρίσκεται στη λαμπρή συλλογή Φέλιου: "Η ηδονή να αγγίζεις για λίγο την τρέλα, το κοίταγμα του τρελού. Να βουτάς για λίγο στο βράδυ του εγκεφάλου, αυτού που μόνο το σώμα του βρίσκεται στη γη."

Ακρωτηριασμένα μέλη, ανολοκλήρωτες μορφές, υπαινικτικά, εξωλογικά, συχνά με στραπατσαρισμένα μηνύματα επάνω τους – αυτός είναι ο κόσμος που μας δίνει ο Μαντζαβίνος. Μιλώντας στην συνέντευξη που ανέφερα πιο πάνω, ο Μαντζαβίνος τονίζει:

«Ο θεατής πρέπει να πάει στο έργο, να δουλέψει το μυαλό του, αλλιώς του έρχονται όλα μασημένα. [...] Ο καταιγισμός της εικόνας, οι χιλιάδες φωτογραφίες που καθημερινά μας κατακλύζουν, έχουν κάνει κακό στις τέχνες. Αυτό, και η ταχύτητα της εποχής. Ο χρόνος και η φθορά του χρόνου παύουν να έχουν σημασία, αδυνατούμε να τον συναισθανθούμε• χάνουμε την στιγμή, το παρόν. Έτσι, έρχεται και η κατάργηση της μνήμης, που για εμένα είναι ευνουχισμός σε επίπεδο προσωπικό, αλλά και πνευματικός θάνατος σε συλλογικό επίπεδο».

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Μαντζαβίνος αρνείται να δίνει τελειωμένες μορφές και εικόνες. Αυτός, ο κατ' εξοχήν ερωτικός, μας υποχρεώνει να αναρωτηθούμε: είναι ο έρωτας κι ο θάνατος δυό αντίρροπες δυνάμεις ή πρόκειται για την ίδια, τη μόνη δύναμη; Είναι η ζωή κίνηση εκκρεμούς ανάμεσα στην ηδονή και το θάνατο, ή ο θάνατος παρ-ακολουθεί κάθε ηδονή;

Θάθελα κι άλλα να πω, νιώθω πως έχω αφήσει ακάλυπτα πολλά, πάρα πολλά από αυτά που συνθέτουν την τέχνη του Τάσου Μαντζαβίνου. Όμως, πρέπει για τώρα να αρκεσθώ σε αυτά, υπακούοντας στην αρχαία προτροπή, που μας ζητάει την εν τω ευτυχείν σωφροσύνη. Άλλωστε, ο Μαντζαβίνος μας εφιστά την προσοχή στο never, nevermore του κορακιού, αφήνοντάς μας όμως

ανοιχτή την θύρα της αισθητικής προβληματικής.