

ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΕΒΑΣΤΑΚΗ*

ΔΥΟ ΕΚΔΟΧΕΣ, ΔΥΟ ΕΚΔΟΡΕΣ

Σκοτεινοί λόγοι αναμοχλεύουν τὸ ἐρώτημα γιὰ τὴν ἱστορικὴ ἀντοχὴ κάποιων καλλιτεχνικῶν προσεγγίσεων ἢ περιηγήσεων. Κοιτώντας τὴν διακινούμενη εἰκαστικὴ ὕλη, ἢ ὅ,τι τὴν ἐπικαλεῖται, νοιώθω διαρκῶς τὸ ἐγγάρακτο, δυσάρεστα σχηματισμένο ἐρώτημα. Καὶ δὲν ἐννοῶ αὐτὸ πού ἐκκινεῖ ἀπὸ τὴν κατηγοριοποίηση τῶν καλλιτεχνικῶν γεγονότων κατὰ μίᾳ ποιητικὴ ἱεράρχηση—ἀν δηλαδή τὰ «ὑψηλότερου» ἐπιπέδου ἔργα ἀνθίστανται, σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ «χαμηλοῦ» ἐπιπέδου τὰ ὁποῖα εἶναι θνησιγενῆ—ὅσο ἐκείνα τὰ ἐρωτήματα πού φυτεύονται στὴν ἰδρυτικὴ συνθήκη τοῦ ἔργου καὶ τῆς κοινωνικῆς του συνεκφορᾶς. Ἐξακολουθεῖ, π.χ., νὰ ὑφίσταται τὸ αἶτημα χρόνου, δευτέρας ἀναγνώσεως, ἀναστοχασμοῦ, κ.λπ.; Ἐξακολουθεῖ νὰ τὸ προϋποθέτει τὸ ἴδιο τὸ ἔργο ἀλλὰ καὶ νὰ τὸ διατυπώνει ὁ δημιουργός; Εἶναι ἡ ἀνάγνωση τοῦ ἔργου τέχνης μιά πράξις διάρκειας; Ἐντάσσεται μέσα στὴν ἠθικὴ τοῦ ἔργου ἢ πολλαπλὴ πλαστικὴ διαπραγματεύση τῶν μερῶν του, τῶν μελῶν του; Καὶ κάτι τέτοιο ἀποτελεῖ τὴν ὀριστικὴ ὑλοποίησή του; Ἡ ἐπιμονὴ καὶ ἡ φόρμα ἀποτελεῖ τὸ καλλιτεχνικὸ του τεκμήριο;

Ὡς πρόφαση χρησιμοποιοῦ δύο ἐκθέσεις ζωγραφικῆς πού ἔγιναν μέσα στὸ 2004 καὶ πού κατὰ τὴν γνώμη μου ἀπαντοῦν στὰ ἐρωτήματα, δηλαδή τὰ ξαναθεματίζουν: τοῦ Χρήστου Μποκόρου καὶ τοῦ Ἀλέκου Λεβίδη. Ἐπελέγησαν ὡς παραγωγικές, ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν (πολλῶν ἀναξιόλογων καὶ λίγων ἀξιόλογων) εἰκαστικῶν-ἐορταστικῶν ἐκδηλώσεων τοῦ 2004, γιὰ δύο λόγους. Πρῶτον, ἔχουν ὡς θεμελιακὸ ἀναφορικὸ-ἀφηγηματικὸ τους πυρήνα τὸ πραγματικὸ ἢ ἀκριβέστερα τὸ ἀναγνωρίσιμο. (Ἐς σημειώσω ἐδῶ ὅτι ἀπὸ τὸ —ἀπωλεσθὲν πιά— νεωτερικὸ διάδημα, κληροδοτήθηκε ἡ ἐλευθερία νὰ νοοῦμε τὴν ἀφήγηση ὄχι μόνο ὡς παράσταση ἀλλὰ καὶ ὡς ἐκδήλωση ἀφηρημένων δομικῶν στοιχείων.) Καὶ δεύτερον, πρόκειται γιὰ ἐργασίες δύο ἔγκυρων, διαφορετικῆς ἰδιοσυγκρασίας καὶ γενιᾶς, ἀλλὰ ὑψηλοῦ ἐπιπέδου δημιουργῶν, οἱ ὁποῖοι μὲ τὴν ζωγραφικὴ τους μεταβάλλουν τὴν ἀναφορά τους σὲ ἓναν βαθὺ ἐνεστώτα. Ἀλλωστε σὲ μιά πυκνὴ ζωγραφικὴ διαπίστευση τὸ ἔργο ἀπολακτίζει τὸν ἱστορισμὸ καὶ γίνεται τὸ ἴδιο ἱστορικὸς χρόνος. Ἡ πιὸ ἀπλὰ εἶναι ὠραῖο.

Αὐτὴ ἡ ἀπωθημένη λέξις, τὸ ὠραῖο (καὶ ὄχι τὸ «καταπληκτικὸ» ἢ τὸ «ἐνδιαφέρον», τὰ πιὸ συνηθισμένα, δηλαδή, ἐπίθετα πού κρύβουν τὴν ἀπόλυτη ἀδιαφορία ἢ τὴν ἀποστροφή ἢ τὴν πλήξη), ἀπαιτεῖ μιά ἄλλη ἐπικαιρότητα. Καὶ —ἀλίμονο— μιά ἰσχυρὴ θεωρητικὴ «κατοχύρωση». Τὸ ὠραῖο ἐγείρει μιά καχυποψία. Θεωρεῖται τόσο αὐτονόητο, πού γίνεται παρωχημένο. «Τί θὰ πεῖ ὠραῖο;» θὰ ἀναρωτηθεῖ κάποιος κειμενογράφος ἀπὸ τὴν νεοφώτιστη πτέρυγα τῆς ἱστορίας. «Ἐνα βιντεο—ὑπερέμφασης— τοῦ Μπρούς Νάουμαν ἢ ἓνας βιντεοσκοπημένος αὐτοτραυματισμὸς τῆς Ἀμπράμοβιτς δὲν εἶναι ὠραῖα ἔργα; Τί ἐννοοῦμε μὲ τὸν ὄρο ὠραῖο; Ὁ Πικάσσο μὲ τίς δεσποινίδες τῆς Ἀβινιὸν ἐξόργισε τὸ μικροαστικὸ γοῦστο ἀλλὰ ἱστορικὰ εἶναι βε-

* Ὁ Δ. Σεβαστάκης εἶναι λέκτορας τοῦ ΕΜΠ.

βαιωμένο ότι θήτευσε στο ώραϊο», κ.λπ. Πίσω από την σχετικοκρατία της αλληλουχίας των δικηγορίστικων συλλογισμών, έμφωλεύει και καλλιεργείται ή «ύποψία» ότι το ώραϊο μπορεί να κατοικεί παντού και στο ό,τιδήποτε. Και το «παντού» και το «ό,τιδήποτε» οδηγεί στην συντριπτική κριτική σιωπή. Την έκλειψη της κριτικής. Η μορφολογική και ήθικη δημοκρατία του ώραϊου, ή πολυσημία που γίνεται πανσημία, αποσυνθέτουν την έννοια, αλλά κυρίως την επιθυμακή βάση του ώραϊου.

Πίσω από την έννοιοκρατική ευκολία και τις άφελεις παραχωρήσεις της διακινούμενης (και προσοχή: υποχρεωτικά διεθνούς) τέχνης, κρύβεται ή τύρβη του απόμακρου από το αναγκαίο. Από το έργο που στο σώμα του διακρίνεται και ή αίτια που το γέννησε.

Ο Άλέκος Λεβίδης είναι εξαιρετικά πολύγλωσσος ζωγράφος. Μεταχειρίζεται ένα μεγάλο εύρος τεχνικών και τρόπων αφήγησης, συνήθως χωρίς να διαψεύδεται. Μετά τα τελευταία έργα του που εξέθεσε εντός του 2004, στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών της Μ. Διακοπούλου, ουσιαστικά εκθειάζει τρόπους, αναπτύσσει δηλαδή παράλληλες, αυτάρκειες, πλαστικές ενέργειες ως μεγάλα σύνολα συνεκφορών. Η εικόνα του συστήνεται από μιά, μερικές φορές, θαυμάσια συμφόρηση γεγονότων, αφηγημένων περιστατικών. Μικρά τεμάχια εικόνων διαλεγόμενων και στις λιγότερο πειθαρχημένες στιγμές διαπληκτιζόμενων. Ο Λεβίδης είναι λόγιος ζωγραφικά, και τολμηρός. Είναι σαφής και καθαρός στα αιτήματα που διατυπώνει. Τα έργα ρυμοτομοούνται σε περιοχές πιο σχολαστικά εξιστορημένες, σε άλλες πιο φευγαλέες και με τεταμένη την ύλη τους. Συχνά στις εικόνες του παρεισφρέουν μικρά σχόλια από μεγάλους ζωγράφους της νεωτερικότητας, τολμηρά και εύρηματικά. Παράξενο, αλλά τα έρωτήματα της έκθεσης έχουν περισσότερο να κάνουν με την ιστορική σχέση του ζωγράφου με την γενιά του και λιγότερο με καθαυτό ζωγραφικά προβλήματα. Ένδεχομένως γιατί ο Λεβίδης είναι προικισμένος παραστατικός ζωγράφος και έχει λυμένα πολλά πλαστικά προβλήματα ακόμα κι όταν ο πολυκερματισμός της επιφάνειας διασπᾶ και απορρυθμίζει τους διαλόγους του.

Το 1944, έτος κατά το οποίο γεννήθηκε ο Λεβίδης, είναι μιά σκληρή χρονιά για τον τόπο μας. Ο πόλεμος και ο έπερχόμενος εμφύλιος έδωσαν άλλες διαστάσεις στο νεωτερικό διάδημα. Έννοω ότι το διατύπωσαν στρεβλά και με έναν χαρακτήρα του ιστορικά επείγοντος. Η πρώτη μεταπολεμική γενιά δεν είχε την ευχέρεια ώστε να έσωτερικεύσει τις όποιες προτάσεις διατύπωνε το Παρίσι (και ή αναδυόμενη Νέα Υόρκη). Η γενιά του μετεμφυλίου ήθελε να ένταχθει σε μιά κανονικότητα, σε μιά πολιτικοπολιτιστική συγχρονία. Έγινε γενιά-δραπέτης και ο νομαδισμός της στελέχωσε με φυγή και άγωνία τα έργα και τις ήμέρες της.

Ο Α. Λεβίδης σπούδασε αρχιτεκτονική από το '64 έως το '69, αλλά λίγο νωρίτερα παρακολούθησε μαθήματα σχεδίου δίπλα στους Μαλάμο και Κοντόπουλο. Ένδιαφέρον καλλιτεχνικό ζευγος. Ένας εξαιρετικά ευχερής αφηγηματικός σαν τον Μαλάμο, με έναν εξαιρετικά ευχερή της αφαίρεσης, τον Κοντόπουλο. Και οι δύο της γενιάς του '30 (ο Λυδάκης έντάσσει τον Μαλάμο στην μεταπολεμική γενιά, αλλά το 1913 που γεννήθηκε τον ώριμάζει κατά τον μεσοπόλεμο). Και οι δυο ζωγράφοι

είναι φορεῖς τῶν ἐλεγμένων καί —ἐκ τοῦ ἀποτελέσματος— τεκμηριωμένων ἀντιφάσεων τῆς γενιᾶς τοῦ '30. (Ἀντιφάσεις πού ἐκδηλώθηκαν βίαια καί παραμορφωτικά, κατὰ τὴν πρώτη μεταπολεμικὴ γενιά.) Φαίνεται ὅτι αὐτὸ τὸ πολύπλοκο διδακτικὸ μίγμα ὁδήγησε τὸν Λεβίδη στὸ νὰ ἀνοίξει ὅλα τὰ ἐρωτήματα—μέτωπα ὄχι μόνο τρόπων καί ζωγραφικῶν μεθόδων ἀλλὰ καί ἐρωτήματα περὶ καταγωγῆς καί πολιτικοῖστορικοῦ κελύφους. Σὲ ἓναν μεγάλο βαθμὸ αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ ἐρωτήματα ἐκβάλλουν στοὺς ἐπιλεγμένους ἀπὸ τὸν ζωγράφο τρόπους συνθέσεως καί πλαστικῆς πραγματώσεως. Ὁ καλλιτέχνης διατηρεῖ μιὰ ἐνεργὸ γειτνίαση τῆς πραγματωμένης ζωγραφίᾳς καί τῆς συστημικῆς ἀπορίας πού φύεται πάνω της. Γενικότερα οἱ ζωγράφοι τὸν 20ὸ αἰῶνα ἐξῆλθαν ἀπὸ παραδόσεις καί παραδοχές καί μετὰ τὰ πολλαπλὰ πολιτισμικὰ ρήγματα πού εἰσηγήθηκα (καί θεσμοθέτησε) τὸ μοντέρνο (εἴτε στὴν ἐννοιοκρατικὴ εἴτε στὴν μορφοκρατικὴ ἐκδοχὴ του), ἔπρεπε εἴτε νὰ διαλέξουν ἀνάμεσα στοὺς τρόπους πού χαρτογράφησε ἡ ἱστορία εἴτε ἐπιμελῶς νὰ τοὺς ἀποφύγουν κατὰ τίς ἐπιταγές τῆς θεολογίζουσας πρωτοπορίας. Πολὺ συχνὰ ξαναβλέποντας ζωγράφους τοῦ πρόσφατου παρελθόντος, οἱ ὁποῖοι σχετίστηκαν μ' αὐτὸ τὸν ἐξωτερικὸ τρόπο μὲ τὴν μορφή—σὰ νὰ τὴν διάλεξαν ἀνάμεσα στίς συνεκτιθέμενες ἄλλες καί τὴν «ἀγόρασαν» καί δὲν τοὺς προέκυψε ὡς ἀναγκαῖος δημιουργικὸς ὄρος—, καταλαβαίνει κανεὶς πολὺ καλύτερα τίς ὠραιολογίες καί τοὺς φιλολογικoὺς πλατυασμοὺς στοὺς ὁποῖους περιέπεσαν. Ἡ πειθαρχία ὡς πρὸς τὴν ἐκφραστικὴ ἐπιθυμία εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολη, εἰδικὰ ὅταν κανεὶς ζῆσει ἐντὸς μιᾶς ὑποχρεωτικῆς ἐλευθερίας. Καί πολλοὶ ἐνδοτικοὶ τῆς περιφέρειας ἀλλὰ καί τοῦ (πολιτικοῦ καί πολιτισμικοῦ) κέντρου σπατάλησαν κομμάτια πολὺτιμου ταλέντου σὲ φοβικὲς ἀνοησίες-ἀντίγραφα, μάλιστα, ἀνοησιῶν. Ὁ Λεβίδης λοιπὸν εἶναι ἀπὸ αὐτοὺς πού λόγῳ, ἴσως, ἀστικῆς καταγωγῆς, προφανῶς καί λόγῳ καλλιτεχνικῆς προίκας, δὲν ἐνεπλάκη, δὲν παγιδεύτηκε, σὲ ἐπικαιρικὲς εὐκολίες. Χωρὶς νὰ γίνῃ ἀναχωρητῆς. Καταλήγει σὲ μιὰ ἐξαιρετικὰ σύνθετη διάρθρωση εἰκόνας πού μεταχειρίζεται ἐπιθετικὰ κληροδοτημένους τρόπους ἀλλὰ καί πού συστήνει τὴν δική της ζωτικότητα. Εἶναι θαυμαστὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Λεβίδης ἐπιβιώνει θυμικὰ πάνω ἀπὸ τίς μεθοδολογικὲς καί πλαστικὲς του λύσεις.

Ὁ Χρῆστος Μποκόρος ἀπὸ νωρίς, σχεδὸν ἀπὸ τὰ φοιτητικὰ του χρόνια, ἦταν ζωγραφικὰ ἀποφασισμένος. Ἦταν ψυχραίμος εἴτε πρὸς τίς μετεμπρεσιονιστικὲς ἀντιφάσεις εἴτε πρὸς τίς ἀπλουστεύσεις τοῦ νεοφώτιστου ἐξπρεσιονισμοῦ οἱ ὁποῖες, κατὰ τὴν δεκαετία τοῦ '80, ἐπηρέαζαν τὴν ΑΣΚΤ. Ἡ σχέση του μὲ τὸ ὄρατὸ συγκροτοῦνταν πάνω σὲ ἰσχυρὲς καί ἰσχυρόγυμες ἀποφάσεις. Χρησιμοποιοῦσε μιὰ σύνθετη καί ἀπαιτητικὴ τεχνικὴ συναρθρώσεως τῶν συμπληρωματικῶν χρωμάτων, γιὰ νὰ πεῖ συνήθως μιὰ μικρὴ καί ἐμπρόθετα ἀόριστη κουβέντα. Π.χ. ἓναν τοῖχο ἄσπιλο καί σιωπηλό, ζωγραφισμένο μὲ ἐξαιρετες πειθαρχίες ὠχρας καί ψυχρῶν ὑπόγκριζων σκιῶν, ὁ ὁποῖος κορυφώνεται σὲ μιὰ πενιχρὴ πρίζα, σὲ μιὰ κόκκινη κλωστή. Ἡ ἐκτενὴς χρῆση μιᾶς τέτοιας χρωματικῆς ἡσυχίας, μιᾶς τεταμένης —ἀπὸ τὴν χρῆση τῶν συμπληρωματικῶν— χρωματικῆς ἐξειρήνευσης παρήγαγε τὴν δική της ἔνταση ἐντὸς τῆς εἰκόνας. Μὲ τὰ χρόνια φαίνεται ὅτι τὸ βαθύ, κερδισμένο λεξιλόγιο δὲν τοῦ ἀρκοῦσε. Ἡ σπουδαία παραστατικότητά του χρειαζόταν καί μιὰ δεύτερη: ἓνα σύ-

στημα έννοιων που διακονούν στον δικό τους ισχυρισμό για να νοθετήσουν τον θεατή. Και σ' αυτή την δεύτερη φάση, το ακριβές και εύκρινες εικονογραφικά διάβημα εξακολουθούσε να νοσηματοδοτεί έναν «άγραφο» χώρο. Οί δοκιμές του με θέμα την έλια είχαν αυτή την διπλή ευστάθεια. Στην τελευταία του έκθεση —έντός του 2004 στην γκαλερί Ζουμπουλάκη— ο Χρήστος Μποκόρος παρουσίασε μια κατασκευή από κάθετα άνηρητημένες παλαιές και φθαρμένες σανίδες που καταλήγουν σε μια έρεβώδη τονικά περιοχή, αλλά έκκινούν από άνθη, ώραία ζωγραφισμένα στην λιπόσαρκη κάτω πλευρά τους. "Άνθη που έκμεταλλεύονται τον φυσικό ξυλώδη προπλασμό των σανίδων, όπως συχνά και πειστικά κάνει ο ζωγράφος. Παραλλήλως με το ξύλινο σκηνικό και σκοτεινό «λιβάδι» συνεκτέθησαν τρεις άνδρικοί κορμοί, έπίσης κτισμένοι με ένα καιρίο και ευθύβουλο σχέδιο. Τα έργα είναι περισσότερο υποσχέσεις έργων, υπαινιγμοί ενός κελύφους εύκρατης ζωγραφικής. Ο Χρήστος Μποκόρος, στην τελευταία του έκθεση, διαχειρίζεται τις ενδιαφέρουσες αντιφάσεις του. Είναι ζωγράφος ύψηλού διανοητικού αλλά και τεχνικού επιπέδου που αναμετράται από τη μια με τον δύσκολο καιρό και από την άλλη με την ίδια την τεχνική του επάρκεια. "Ό,τι και να πει κανείς σήμερα, θα είναι λιγότερο από το «πραγματικό». Το «πραγματικό» έπινοεί αυτόμάτως τους τρόπους έκφορας του, έφόσον αίρεται, αναρτάται στην θέση του ιδανικού. Το έξιδανικευμένο «πραγματικό» δέν έχει ανάγκη την μεσιτεία του καλλιτέχνη για να μνημειωθεί. Φαίνεται ότι ή χαμηλόγνωμη και πυκνή ζωγραφικότητα του Μποκόρου, παρ' ότι «περιλαμβάνει» —άπολύτως— τον δημιουργό της, παρ' ότι την αισθάνεται και δέν την διεκπεραιώνει, δέν του αρκεί για να πει όσα ένδεχομένως θα ήθελε. Στην τελευταία του έκθεση ή έννοιοκρατική έμβολή είναι έντονότερη. Ο πολιτικός θρήνος για την Άριστερά και το άντάρτικο, για το άλλοτο ιστορικό έρώτημα του μετεμφυλίου, αλλά κυρίως ένα είδος πολιτιστικού θρήνου που εκδηλώνεται από την αναχώρηση του ίδιου του ζωγράφου στην μικρή όρεινή κοινότητα. "Όλες αυτές οι επικλήσεις προοικονομούν νοσηματικά τις λίγες συνθέσεις του. Κυρίως όμως κατά τους ισχυρισμούς του ζωγράφου και όχι τόσο από την έσωτερική οικονομία των έργων. Αυτές οι επικλήσεις όμως αποτελούν έναν κώδικα, ένα μικρό νεύμα προς τον όμόδοξο. Δέν τά χρειάζεται ή ζωγραφική για να είπωθεί, αλλά ο θεατής για να «μιλήσει» μαζί της.

Έν τέλει ο ζωγράφος είναι συνεπής. Πάντα έπινοούσε τρόπους ισχυρής έπαφής με το θεατή και με την ιστορική σύμπτωση. Αυτό έδράζονταν σε ένα ισχυρό ζωγραφικά σύστημα, δέν ήταν εικονογραφική παραχώρηση, δέν κατέληγε σε ζωγραφική έκπτωση. Το ίδιο συμβαίνει και τώρα. Βεβαίως ή καθοδηγητική μέριμνα του καλλιτέχνη πιθανόν να περιορίζει τον αυτο-σχολιασμό των έργων από την φόρμα, από τις άβεβαιότητες και τις πλαστικές έπινοήσεις. Τα καθιστά περισσότερο εύαλωτα στην φιλολογική παρανάγνωση, τά κάνει να αποκρύπτουν παρά να φανερώνουν. Ο θεατής μπορεί να αναμετρηθεί πιό ολοκληρωτικά με τά ύπαρκτικά του έρωτήματα έξ άφορμής του πυκνοδομημένου έργου τέχνης παρά αναθέτοντας στο έργο έναν τέτοιο ρόλο ή παρά αναλαμβάνοντας το έργο μια τέτοια αποστολή. Ο θεατής δεσμεύεται περισσότερο από τά στοιχειά προθετικότητας του καλλιτέχνη. Έχει την ψευδαίσθηση ότι καταλαμβάνει όλικά το έργο έπειδή μόρεσε να συνεννοηθεί με τις

προθέσεις του καλλιτέχνη. Στην ζωγραφισμένη επιφάνεια συμπιέζονται και διαστρωματώνονται αντικρουόμενες προθέσεις, λογικές και ήθικες ασυνέπειες. Η ζωγραφισμένη —μη προμοδοτημένη αφηγηματικά— επιφάνεια αφηγεῖται στο τέλος πειστικότερα. Η έννοια —ιστορικά— δεν έγινε φόρμα παρ' ὅλο που σφετερίστηκε την ήθικη τῆς φόρμας. Οὕτως ἢ ἄλλως ὅμως ὁ Χ. Μποκόρος ὡς ποιοτικός ζωγράφος μπορεῖ στις περισσότερες περιπτώσεις νὰ διχαλώνει τὴν ποιητικὴ του δικαιοπραξία. Ἄκόμα καὶ ἂν ὁ κριτικὸς θεατῆς πηγαίνει στὴν ἔκθεσή του προσδοκῶντας περισσότερο μιὰ ζωγραφικὴ συντελεσμένη καὶ ὄχι ἀπαραιτήτως ἔξυπνη.

Νὰ πὺ ἐπανεγείρεται τὸ θεμελιακὸ ἐρώτημα στὸ ὁποῖο κατέληξε τὸ νεωτερικὸ ἄκρο: Γιὰ νὰ συντελεσθεῖ ἡ ζωγραφικὴ λειτουργία, χρειάζεται ἡ παραστατικότητα ἢ ἡ φόρμα —εἶναι ἱστορικὰ καὶ νοηματικὰ αὐτεξούσια καὶ ἀποτελεῖ τὸ ὑπέρτατο στοιχεῖο πληρώσεως ὅλων τῶν ἐκφραστικῶν ἐρωτημάτων— ὅπως ἰσχυρίστηκαν οἱ φορμαλιστικὲς ἐκδοχὲς κάθε εἴδους; Ὁ Χρῆστος Μποκόρος μὲ τὴν δουλειά του ἀνακαλεῖ ἐκ νέου τὰ πλεῖστα. Τὸ εἶδος τοῦ θεατῆ πὺ ἀναζητᾷ τὸν πλοῦτο τῶν χρωματικῶν καὶ σχηματικῶν ρυθμῶν, ἀλλὰ καὶ τὸ εἶδος τοῦ θεατῆ πὺ χρειάζεται μιὰ σκηρικὴ δράση τοῦ ἔργου ὡς περιβάλλοντος ἱστορικῶν φράσεων. Ἡ δουλειά του ἀπευθύνεται ἀλλὰ καὶ προϋποθέτει καὶ στις δύο κατηγορίες δράσεων. Συστῆνει ἕνα δικό της εἶδος ποιοτικῆς πληρότητας — ὅπως συμβαίνει μὲ κάθε ἔργο πὺ αἰτεῖται τὸ Ὑψηλό.

