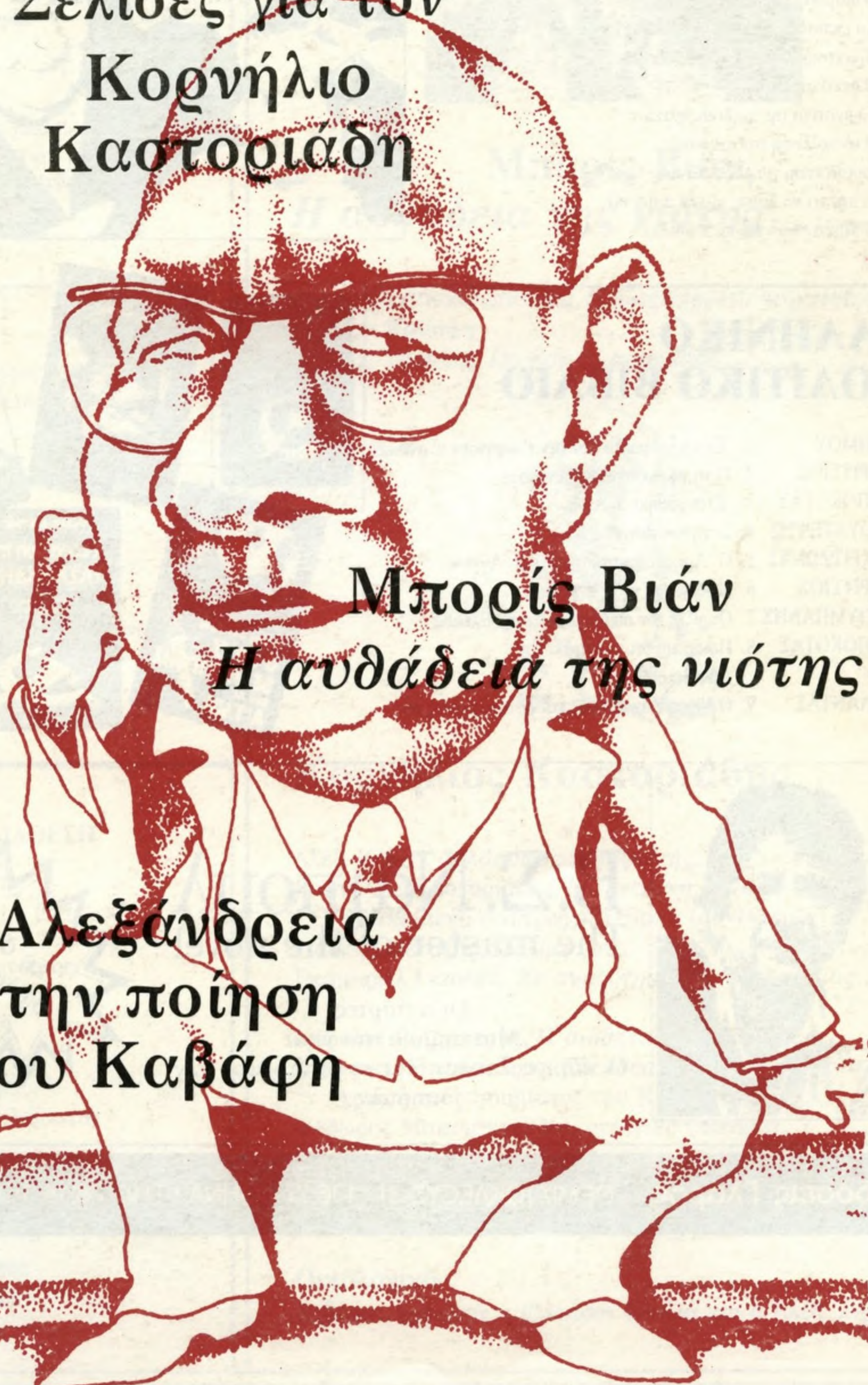


# ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ,  
ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

Σελίδες για τον  
Κορνήλιο  
Καστοριάδη



Μπορίς Βιάν  
*Η αυθάδεια της νιότης*

Η Αλεξάνδρεια  
στην ποίηση  
του Καβάφη



## ΜΑΡΙΑ ΜΟΝΤΕΣΣΟΡΙ

1. Να χτίσουμε τον κόσμο που ταιριάζει στο παιδί
2. Το όραμα μιας νέας αγωγής
3. Η διαμόρφωση του ανθρώπου
4. Να εκπαιδεύσουμε το ανθρώπινο δυναμικό
5. Πρακτικός οδηγός στη μέθοδό μου
6. Ο δεκτικός νους
7. Το μυστικό της παιδικής ηλικίας
8. Η ανακάλυψη του παιδιού
9. Εκπαίδευση για έναν καινούργιο κόσμο
10. Τι πρέπει να ξέρετε για το παιδί σας
11. Η Μοντεσσόρι και το παιδί σας



## ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ

- |               |  |
|---------------|--|
| Τ. ΔΗΜΟΥ      | 1. Ένα γαρύφαλλο που δεν τ' αφήνουν ν' ανθίσει |
| Θ. ΔΡΙΤΣΙΟΣ   | 2. Γιατί με σκοτώνεις σύντροφε                 |
| Ρ. ΜΠΟΚΟΤΑΣ   | 3. Έτσι χάθηκε ο Άρης                          |
| Γ. ΒΟΥΛΤΕΨΗΣ  | 4. Συναγωνιστής Ακέλας                         |
| Κ. ΓΚΡΙΤΖΩΝΑΣ | 5. Ο Άρης Βελουχιώτης και οι Άγγλοι            |
| Θ. ΔΡΙΤΣΙΟΣ   | 6. Η εξέγερση της Τασκένδης                    |
| Θ. ΡΟΥΜΠΑΝΗΣ  | 7. Οι ρίζες του σοσιαλισμού στην Ελλάδα        |
| Ρ. ΜΠΟΚΟΤΑΣ   | 8. Ποιός κρύβει το κεφάλι του Άρη Βελουχιώτη   |
| Δ. ΒΛΑΝΤΑΣ    | 9. Ο Νίκος Ζαχαριάδης και 22 συνεργάτες του    |



## Β.Σ. Νάιπουλ The master of the novel

Οι αντάρτες  
Μια σημαία στο νησί  
Ο κύριος Στόουν και οι σύντροφοι των  
ιπποτών



Εκδόσεις Γλάρος

ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 31 • 106 77 ΑΘΗΝΑ • ΤΗΛ. 36.18.457 - 36.19.167

## ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ

Μηνιαία Επιθεώρηση Τέχνης, Κριτικής και Κοινωνικού Προβληματισμού

### ΕΚΔΟΣΗ-ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ

Κ.Γ. Παπαγεωργίου  
Στενών Πόρτας 20, Αθήνα  
τηλ. 7234122

### ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Κώστας Γουλιάμος  
Αλέξης Ζήρας  
Νίκος Λάζαρης  
Στέφανος Μπεκατώρος  
Κώστας Γ. Παπαγεωργίου  
Κατερίνα Πλασσαρά  
Σπύρος Τσακνιάς

### Φωτοστοιχειοθεσία-Εκτύπωση:

Γ. Λεοντακιανάκος και Υιοί  
Δουκ. Πλακεντίας 31, Χαλάνδρι  
Τηλ. 68.12.457

Αναπαραγωγή φιλμς:  
Αντώνης Σωτηρόπουλος

Τιμή τεύχους 150 δρχ.  
Εξαμ. 750 δρχ. — Ετήσια 1500 δρχ.  
Ετήσια Οργανισμών Τραπεζών κλπ.  
3.500 δρχ.

### Εξωτερικού:

Εξαμ. 1.000 δρχ.  
Ετήσια 2.000 δρχ.

### Για φοιτητές-μαθητές:

Εξαμ. 500 δρχ. — Ετήσια 1.000 δρχ.

Εμβάσματα — επιταγές — συνεργασίες,  
έντυπα:

Κ.Γ. Παπαγεωργίου,  
Στενών Πόρτας 20, Αθήνα — 161 21

## ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ

Αθήνα:  
Πομόνης Διονύσιος  
Ζαλόγγου 1,  
τηλ. 36.20.889

Θεσσαλονίκη:  
Ανθούλα Πουλουκτσή  
Λασάνη 9  
τηλ. 237.463

Πάτρα:  
Αντ. Μεθενίτης  
Κανακάρη 178  
τηλ. 270.950

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ



### Μπορίς Βιάν, *Η αυθάδεια της νιότης* ..... 3

Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Η Αλεξάνδρεια στην ποίηση  
του Καβάφη* ..... 12  
Γιάννης Υφαντής, *Ποίηση (5 ποιήματα)* ..... 19



### Κορνήλιος Καστοριάδης ..... 20

Αλέξ. Ζήρας, *Φιλόσοφος ή σοφιστής;* ..... 20  
Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η εργατική δύναμη δεν είναι  
αντικείμενο διαπραγμάτευσης (συνέντευξη)* ..... 21  
Γιάννης Μεταξάς, *Παλίμψηστο* ..... 25  
Γκαμπριέλ Γκανιόν, *Σε αναζήτηση της αυτονομίας* ... 28

Χάρολντ Ρόζεμπεργκ, *Η αισθητική της κρίσης* ..... 29  
Στέφανος Μπεκατώρος, *Ελεύθερος κόσμος, η δεύτερη  
γραφή ενός ποιήματος του Κ. Βάρναλη* ..... 32  
Θόδωρος Μπασιάκος, *Νομοτέλειες (ποίημα)* ..... 35  
Αθηνά Σχινά, *Το καλλιτεχνικό αντικείμενο ως πηγή  
γνώσης* ..... 36  
Γιώργης Μανουσάκης, *Φωτογραφικό αρχείο (ποίημα)* . 39

**Οικολογικά** ..... 41  
**Βιβλίο:** γράφουν η Ελισάβετ Κοτζιά και ο Αλέξ. Ζήρας 43



# Γραμματα και Τεχνες

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

Αρ. 120

Αρ. 30, Ιούλιος 1954

Γιάννης Σκαρίμπας, μια μέρα



Παναίτ Ιστράτι

Ο άνθρωπος που δεν προέβλεψε πουθενά

Τόμας Μαν

Βελόνη από την κοιλιά του

Ο Ουάλλις Φόκνερ ποιητής

Η ποίηση του Τ.Κ. Παπατσώνη

# Γραμματα και Τεχνες

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

Αρ. 180

Αρ. 33, Σεπτέμβριος 1954

## Γιώργος

Τάκης Βαρβιτσιώτης

Ολυμπία Καράγιωρα

Μελισσάνθη

Αλέξ. Ζήσης

Στεφ. Μ.

Ελένη Γιαννακοδήμου

Ανέκδοτα κείμενα του Γιώργου Σκαρίμπας

Πορτογαλική Λογοτεχνία (δέκα χρόνια)

# Γραμματα και Τεχνες

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

Αρ. 190

Αρ. 34, Οκτώβριος 1954

# Γραμματα και Τεχνες

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

Αρ. 200

Από το τεύχος

Νο

Μάννα

Χρ

Κα

Μα

Νίκο

της Κα

Εκτώ

Αλέξ. Ζή

Βέης

Βαββέρη

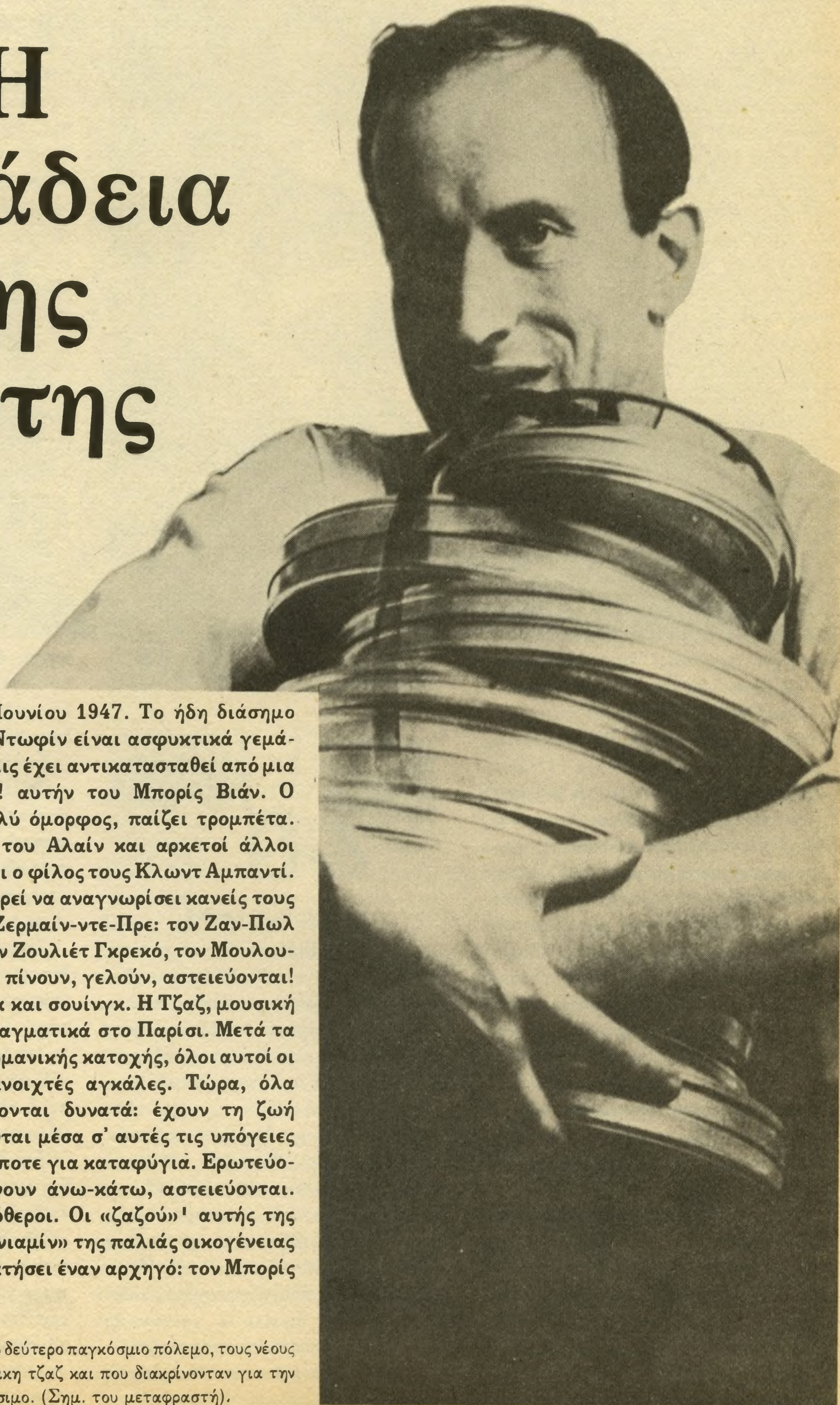
Σταύρος Βαβ

Κατερίνα Αγγ

# Η αυθάδεια της νιότης

**ΜΠΟΡΙΣ ΒΙΑΝ.** Παρίσι 10 Ιουνίου 1947. Το ήδη διάσημο «Ταμπού-Κλαμπ» της οδού Ντωφίν είναι ασφυκτικά γεμάτο. Το παλιό καλό πικ-απ μόλις έχει αντικατασταθεί από μια ορχήστρα, και τι ορχήστρα! αυτήν του Μπορίς Βιάν. Ο Μπορίς, πολύ ψηλός και πολύ όμορφος, παίζει τρομπέτα. Δίπλα του είναι ο αδερφός του Αλαίν και αρκετοί άλλοι μουσικοί που έχει εκπαιδεύσει ο φίλος τους Κλωντ Αμπαντί. Μέσα στη ζεστή αίθουσα, μπορεί να αναγνωρίσει κανείς τους «παλιούς» φίλους του Σαιν-Ζερμαίν-ντε-Πρε: τον Ζαν-Πωλ Σαρτρ, τον Ραιημόν Κενώ, την Ζουλιέτ Γκρεκό, τον Μουλουτζί, τον Αλμπέρ Καμύ. Όλοι πίνουν, γελούν, αστειεύονται! Όλοι χορεύουν ζίτερμπουργκ και σουίνγκ. Η Τζαζ, μουσική της ελευθερίας, εισβάλλει πραγματικά στο Παρίσι. Μετά τα τέσσερα μαύρα χρόνια της γερμανικής κατοχής, όλοι αυτοί οι νέοι την υποδέχτηκαν με ανοιχτές αγκάλες. Τώρα, όλα επιτρέπονται και όλα φαίνονται δυνατά: έχουν τη ζωή μπροστά τους και εκτονώνονται μέσα σ' αυτές τις υπόγειες αποθήκες που χρησίμευαν κάποτε για καταφύγιά. Ερωτεύονται, αγκαλιάζονται, τα κάνουν άνω-κάτω, αστειεύονται. Είναι όμορφοι, αστείοι, ελεύθεροι. Οι «ζαζού»<sup>1</sup> αυτής της νέας «τρελής εποχής», οι «βενιαμίν» της παλιάς οικογένειας των εκκεντρικών, έχουν αποκτήσει έναν αρχηγό: τον Μπορίς Βιάν.

1. Έτσι ονόμαζαν οι Γάλλοι, κατά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, τους νέους εκείνους που λάτρευαν την αμερικάνικη τζαζ και που διακρίνονταν για την εκκεντρική τους κομψότητα στο ντύσιμο. (Σημ. του μεταφραστή).



## Μπορίς Βιάν, Η αυθάδεια της νιότης

### ΛΑΜΠΡΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ ΚΑΙ ΣΟΥΡΠΡΑ-Ι-Ζ ΠΑΡΤΥ

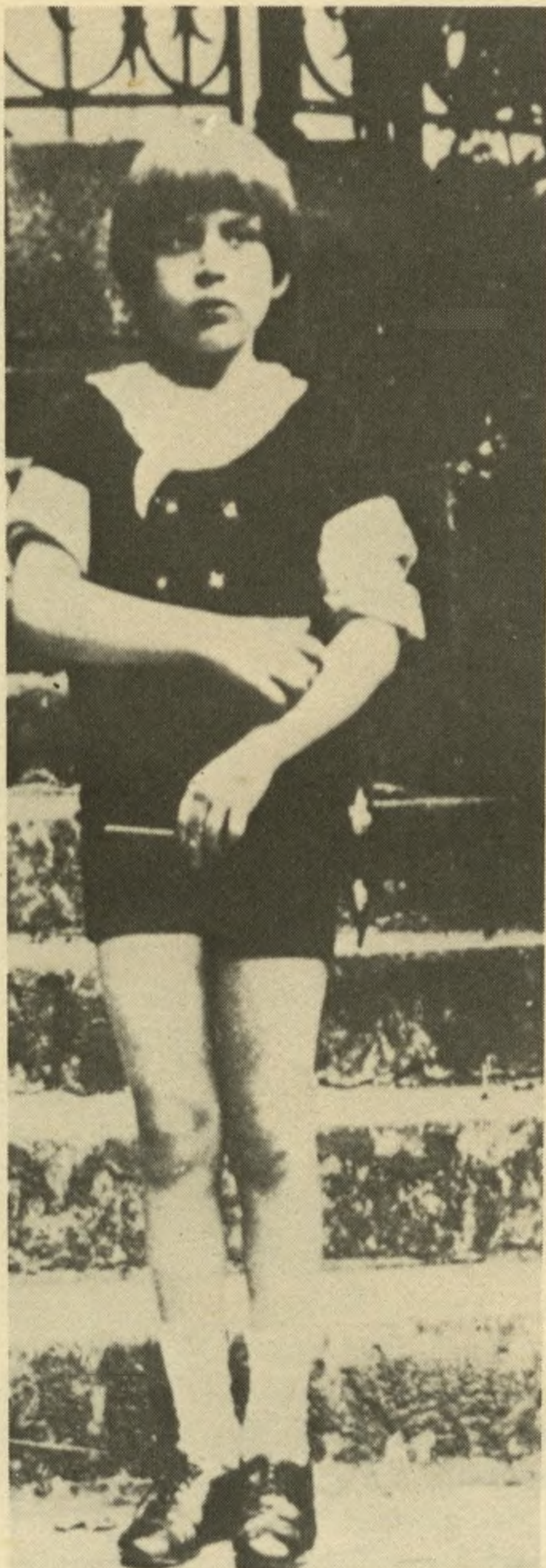
Σε τι οφείλει το όνομά του Μπορίς; Στο γεγονός ότι η μητέρα του θαύμαζε την όπερα *Μπορίς Γκοντούνοφ*, που είχε δει στο Παρίσι πριν από τον πόλεμο, σε σκηνοθεσία του Ντιαγκίλεφ και με πρωταγωνιστή τον Τσαλιάπιν. Το Μάρτιο του 1920, γεννιέται λοιπόν στη Βιλ ντ' Αβραί, ένας «Μπορίς» που έχει για νονές τη μουσική, το τραγούδι και το χορό. Και όταν αργότερα, μερικοί θα νομίσουν πως είναι Ρώσος, λόγω του ονόματός του, εκείνος θα κάνει πως συμφωνεί και θα γράψει ένα χιουμοριστικό τραγούδι με τίτλο *Είμαι Σλάβος...*

Το πατρικό του σπίτι, στη Βιλ ντ' Αβραί, είναι επιβλητικό. Πρόκειται για ένα ωραίο αρχοντικό δίπλα σε λιμνούλες. Ο πατέρας του, Πωλ Βιάν, είναι ένας μοντέρνος μεγαλοαστός, καλλιεργημένος, ανοιχτόκαρδος, που ζει άνετα από τα εισοδήματά του. Ανατρέφουν μαζί με τη γυναίκα του την κόρη τους (Νινόν) και τους τρεις γιους τους (Αελιό, Μπορίς και Αλαίν) δίχως να τους εμψυχήσουν υπερβολικό σεβασμό (είναι το λιγότερο που μπορεί να πει κανείς) για τις ιεραρχίες και τις παραδοσιακές κοινωνικές αξίες. Σε όλους θα μείνει κάτι απ' αυτή την ανατροφή, περισσότερο όμως στον Μπορίς...

Έχουν γείτονα και φίλο το βιολόγο Ζαν Ροστάν, ο οποίος είναι, όπως και ο Πωλ Βιάν, φανατικά αντικληρικός!

Σε ηλικία πέντε χρονών, χάρη σε μια δασκάλα που είχε σπίτι του, ο Μπορίς ξέρει να διαβάζει άνετα: η πρώτη του γυναίκα θα πει αργότερα ότι ο Μπορίς έχει ανατραφεί σαν «πριγκιπόπουλο», πράγμα που αληθεύει. Άλλωστε η μητέρα του τον βρίσκει σύντομα «αυταρχικό, υπέροχο και τέλειο» αυτό τα λέει όλα! Όμως, το 1929, ο πατέρας του χάνει ένα μεγάλο μέρος της περιουσίας του: οι φυτείες που είχε και στις οποίες είχε επενδύσει τα χρήματά του παύουν να αποδίδουν.

Πρέπει να αλλάξει τον τρόπο ζωής του: νοικιάζει λοιπόν το μεγάλο σπίτι στην οικογένεια Μενουχίν (στους γονείς του νεαρού Γεχούντι, του μελλοντικού βιολονίστα) και εκείνος με την οικογένειά του εγκαθίσταται στο σπιτάκι του φύλακα, το οποίο και επεκτείνει. Στο βάθος του κήπου φτιάχνει μια αίθουσα



Ο Μπορίς Βιάν μικρός

χορού: Ο Πωλ Βιάν, ακόμη και σ' αυτή την περίοδο οικονομικών δυσχερειών, δεν χάνει το κέφι του! Με το θάνατό του, το 1944, (τον σκοτώνουν διαρρήκτες) κληροδοτεί αυτό το κέφι στο γιο του Μπορίς πιο ακέραιο απ' ό,τι την περιουσία του.

Αφού παρακολούθησε τις μικρές τάξεις στο λύκειο των Σεβρών και ύστερα στο λύκειο Ος, στις Βερσαλίες, ο Μπορίς με τον «τραβηγμένο σκελετό» («Ήμουν είκοσι χρονών στα δεκατέσσερα») λέει ο ίδιος. «Ήμουν ψηλότερος απ' όλους») μπαίνει στο λύκειο Κοντορσέ, στο Παρίσι. Μαθητής με πολλά χαρίσματα, παίρνει σε ηλικία δεκαπέντε χρονών το απολυτήριο γερμανικών — λατινικών — ελληνικών. Ένα χρόνο αργότερα, αρρωσταίνει από έναν παροξυσμό τυφοειδούς

πυρετού, αλλά ξαναγράφεται στην τελευταία τάξη του λυκείου και δεκαεπτά χρονών παίρνει ένα δεύτερο απολυτήριο φιλοσοφίας και μαθηματικών!

Περνάει μια ευτυχισμένη εφηβεία. Ασκείται στην ποίηση και αρχίζει να γράφει τα *Εκατό Σονέτα*. Παρόλο που σπουδάζει, βρίσκεται σε συνεχείς διακοπές ανάμεσα στη Βιλ ντ' Αβραί και την ιδιοκτησία του Λαντεμέρ (στο Κοτοντέν). Με δύο σουρπράιζ πάρτυ την εβδομάδα, κρατάει τη φόρμα του! Του αρέσουν τα κορίτσια, αλλά διατηρεί τα γούστα καλοαναθρεμμένου νέου: «Μ' άρεσαν πολύ οι μικρές ίσιες μύτες, χωρίς κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, τα όμορφα μπουρζουάδικα φουστάνια, καταλαβαίνεις, του τύπου κρεπ μους, αυτά που κανείς δεν προσέχει (...)». Παρόλα αυτά απαιτούσε: «Τα κορίτσια να χορεύουν καλά». Στα σουρπράιζ πάρτυ μαθαίνει, κι αυτό είναι σημαντικό, να συμπεριφέρεται «διαρκώς σαν οικοδεσπότης».

Σε ηλικία δεκαοχτώ χρονών ανακαλύπτει την τζαζ από τα κόνσέρτα του Ντιούκ Έλλιγγκτον. Μαθαίνει τρομπέτα και παίζει στα πάρτυ. Το 1939 σταματάει: η καρδιά του είναι ευαίσθητη... Παρόλα αυτά ξαναρχίζει να παίζει ένα χρόνο αργότερα και γράφεται στην ξακουστή λέσχη τζαζ, το Χοτ Κλαμπ.

Την ίδια χρονιά μπαίνει στο Πολυτεχνείο. Περνάει τις εισαγωγικές εξετάσεις σε μια μεγάλη αίθουσα και σ' ένα ποίημά του θα μιλήσει για την «Τεράστια τζαμαρία, κατσαρόλα θορυβώδης, / όπου βράζουν μυαλά που κολυμπούν μέσα στη μοίρα τους»...

Σαν καλός φοιτητής — μηχανικός, ο Μπορίς εκδίδει ένα φυλλάδιο με τίτλο *Φυσιογνωμία των μεταλλουργικών προϊόντων*. Το έργο αυτό έχει για επίγραμμα την παρακάτω φράση του Ανατόλ Φρανς: «Ένας ωραίος στίχος έκανε περισσότερο καλό στη Γαλλία απ' όλα τα αριστουργήματα της μεταλλουργίας».

Τον Ιούνιο του 1940, είναι η ώρα της ήττας και της φυγής. Ενώ η Γαλλία «κουνάει τ' ακρωτηριασμένα μέλη της» (τάδε έφη Μπορίς), η οικογένεια Βιάν φτάνει στο ακρωτήριο Μπρετόν, στη χώρα των Βάσκων. Ο Μπορίς συναντάει εκεί την Μισέλ Λεγκλίζ, ένα «φλερτ» του αδερφού του Αλαίν. Διακόπτει λοιπόν με την Μονέτ, τη «φιλενάδα» στιγμής, και ο Αλαίν, χωρίς να φέρει αντίρρηση, απο-



Ο Μπορίς Βιάν με την ορχήστρα του

τραβιέται. Στο ακρωτήριο Μπρετόν, ο Μπορίς γνωρίζει επίσης ένα δεκαπεντάχρονο αγόρι που φαίνεται για είκοσι χρονών: τον Ζακ Λουσταλό, που τον έλεγαν «Ταγματάρχη». Ωραίος, πλούσιος, τρελάρας, ο Λουσταλό γλεντάει τη ζωή του με τον Μπορίς, που τον αγαπάει και τον θαυμάζει. Ο «Ταγματάρχης», που είναι μονόφθαλμος, παίζει συνεχώς με το γυάλινο μάτι του, κάνει πως το τρυπάει με βελόνα, το αφήνει και πέφτει μέσα στο πιάτο του ή το καταπίνει κάνοντας τις κυρίες να φρικιάζουν! Βέβαια χάνει συχνά πολλά γυάλινα μάτια, πλουτίζοντας έτσι τον οπτικό του!

Μια μέρα που βρίσκει ένα από τα γυάλινα μάτια στο χαλάκι της πόρτας, το κοιτάζει και φωνάζει: «Τι καλά! το βλέπω και με κοιτάζει!». Τον διακρίνει μια εκλεπτισμένη ευγένεια, είναι γενναιόδωρος και σπάταλος (ανάβει ένα τσιγάρο και μετά πετάει τον αναπτήρα), πίνει πολύ και χορεύει τέλεια. Του αρέσει ό,τι είναι παράδοξο και απροσδόκητο. Δίπλα του ο Μπορίς μπόρεσε να μπει στο βασιλείο του παράδοξου. Και δε θα ξαναβγεί ποτέ πια απ' αυτό.

### Ο ΚΑΛΥΤΕΡΟΣ ΤΟΥ ΦΙΛΟΣ ΠΕΦΤΕΙ ΑΠΟ ΕΝΑ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΚΑΙ ΣΚΟΤΩΝΕΤΑΙ

Γοητευμένος απ' αυτό τον υπέροχο φίλο, ο Βιάν θα διηγηθεί πολλές από τις περιπέτειές τους μέσα στα έργα του. Όμως, στις 7 Ιανουαρίου 1947, ο «Ταγματάρχης» θα δρασκελίσει ένα μπαλκόνι και θα σκοτωθεί. Πολλές φορές αποχαιρετούσε κάποιον με παράξενο τρόπο. Αυτή τη φορά όμως, ήταν η τελευταία. Ήταν 23 χρονών. Αυτοκτονία ή ατύχημα; Κανείς ποτέ δεν θα μάθει την αλήθεια...

Όπως ο «Ταγματάρχης», έτσι και ο Μπορίς θα παραμείνει παιδί, ακόμη κι όταν θα γίνει εικονοκλάστης: αυτός ο τρελάρας θα παραμείνει ένας ορθολογιστής, αυτός ο παλαβιάρης θα αναδειχθεί σε ηθικολόγο, αυτός ο καλαμπουρτζής θα γίνει επίσης, μερικές φορές, ένας απελπισμένος...

Όταν τελειώνουν οι διακοπές στο ακρωτήριο Μπρετόν, ο Μπορίς δεν εγκαταλείπει την Μισέλ. Επιστρέφουν μαζί στο Παρίσι, όπου ξαναρχίζουν τα μαθή-

ματα στο Πολυτεχνείο. Κάθε βράδι η Μισέλ έρχεται και τον περιμένει στην έξοδο της σχολής και τον συνοδεύει μέχρι το σταθμό του Σαιν-Λαζάρ, απ' όπου εκείνος παίρνει το τραίνο για να γυρίσει στη Βιλ ντ' Αβραί. Παντρεύονται τον Ιούλιο του 1941. Ο γιος τους, Πατρίκ, γεννιέται τον Απρίλιο του επόμενου χρόνου. Μένουν στο διαμέρισμα των γονιών της Μισέλ, όμως κάθε Σαββατοκύριακο επιστρέφουν στη Βιλ ντ' Αβραί, όπου φυσικά οργανώνουν σουρπράιζ πάρτυ.

«Το πικ-απ έφτυνε ένα μελαγχολικό μπλουζ κι ο αέρας ήταν βαρύς από σκόνη και μυρωδιές, μερικοί ζαζού χόρευαν σφίγγοντας στην αγκαλιά τους κοντές κοπέλες που λίκνιζαν τους πισινούς τους».

Τώρα είναι ακόμα πιο ζωηρός, κυρίως με τη γυναίκα του. Ο Βιάν λατρεύει τα «λογοπαίγνια» που κληρονόμησε από



## Μπορίς Βιάν, Η αυθάδεια της νιότης

τον Λιούις Κάρολ (το συγγραφέα του έργου *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*). Πηγή έμπνευσης των πρώτων λογοτεχνικών του ευρημάτων είναι κυρίως τα ομαδικά παιχνίδια.

Γιατί στη Βιλ ντ' Αβραί παίζουν σκάκι κι ένα παιχνίδι που λέγεται «το εξάισιο πτώμα», το περίφημο παιχνίδι των υπερρεαλιστών: κάθε παίχτης σημειώνει διαδοχικά μια λέξη, στη γραμματική σειρά της φράσης (υποκείμενο, ρήμα, αντικείμενο), και στο τέλος, διαβάζουν όλοι μαζί το αποτέλεσμα. Βγαίνουν φράσεις ακατανόητες (η πρώτη από τις οποίες ήταν «το εξάισιο πτώμα γελάει με το χαρούμενο κρασί» απ' όπου βγήκε και η ονομασία του παιχνιδιού). Μέσα σ' αυτά τα μαγικά κατασκευάσματα, η τύχη παίρνει τη μορφή του πεπρωμένου και το παράλογο γίνεται ποίηση.

Η αφέλεια, τα νιάτα και το πνεύμα αυτής της παρέας φαίνεται να αψηφούν μια Ιστορία που έχει υποκύψει στη φρικαλέα σοβαρότητα του πολέμου.

Τώρα είναι 22 χρονών και αρχίζει να γράφει το πρώτο του μυθιστόρημα, *Ταραχή στα Άνδαινα*, που θα κυκλοφορήσει μετά το θάνατό του. Σκέφτεται ακόμη να γράψει (κιόλας!) τα *Απομνημονεύματά* του. Του αρέσει να τοποθετεί τη γέννησή του την ημέρα που «όπως ξέρουμε όλοι, ο Νέρων, που ήταν τότε Πάπας, απελευθέρωσε τον Μιθριδάτη που είχε σαπίσει στα μπουντρούμια της Μαρίας Στιούαρτ»... Πρόκειται για ένα κείμενο που προαναγγέλλει τη συνέχεια: Ο Βιάν θα αφιέρωνε τη ζωή του, τη σύντομή ζωή του, στο να τινάξει στον αέρα τη λογική, να αναστατώσει τις λέξεις, να κάνει να συγκρουστούν οι ιδέες, οι τέχνες, οι αγωνίες και οι χαρές — και όλα αυτά με τον πιο άνετο επιφανειακά τρόπο.

Παίρνοντας το δίπλωμα του μηχανικού, αρχίζει να εργάζεται στην ANFOR, τη Γαλλική Εταιρία Τυποποίησης. Αυτός που μερικές φορές οι φίλοι του τον φωνάζουν Μπιζόν Ραβί', αναγραμματισμός του ονόματος Μπορίς Βιάν, δεν αφήνει τον εαυτό του να «τυποποιηθεί». Τις ώρες που περνάει στο γραφείο της εταιρίας, συντάσσει με μεγάλη ακρίβεια διάφορες «κλίμακες τυποποιημένων ύβρων για το μέσο Γάλλο».

Όμως αυτό που τον ενδιαφέρει κυρίως είναι η τζαζ. Με τον αδερφό του Αλαίν και το φίλο του Κλωντ Αμπαντί, που παίζει κλαρινέτο, (ενώ την ημέρα είναι τραπεζίτης) φτιάχνει μια ορχήστρα που από το 1944 θα υιοθετήσει το στυλ της Νέας Ορλεάνης. Αμέσως μετά την απελευθέρωση, οι φίλοι του Βιάν εμφανίζονται παντού: μια φορά μάλιστα θα παίξουν και στο ψυχιατρείο της Βιλζουίφ. Όταν γίνονται διαγωνισμοί σαρώνουν όλα τα βραβεία. Δεν διστάζουν να επιβάλουν στο κοινό που τους ακούει την αγάπη τους για τη τζαζ, είδος μουσικής άγνωστο στο ευρύ κοινό εκείνη την εποχή. Ο μεγάλος κανόνας αυτών των νέων ιπποτών είναι να μην παίζουν κομμάτια που δεν τους αρέσουν. Όταν το κοινό τους παρακαλεί να παίξουν τη μεγάλη επιτυχία της εποχής *Besame mucho*, ο Μπορίς Βιάν, αδιάλλακτος, απαντάει: «Όχι, δεν θα παίξουμε το *Besame mucho*, θα παίξουμε κομμάτια του Ντιούκ Έλλινγκτον». Αργότερα θα πει: «Δύο πράγματα υπάρχουν μόνο: ο έρωτας και η μουσική της Νέας Ορλεάνης ή του Ντιούκ Έλλινγκτον. Ο,τιδήποτε άλλο πρέπει να εξαφανιστεί».

Στην παρέα προστίθεται και ο Κλωντ Λυτέρ, που παίζει και αυτός κλαρινέτο. Οι Αμερικανοί στρατιώτες χορεύουν με τη μουσική τους. Για ανταμοιβή τους δίνουν τρόφιμα που, σ' αυτή την περίοδο έλλειψης τροφίμων, ισοδυναμεί μ' ένα καλό μισθό! Ο Βιάν και οι φίλοι του γνωρίζουν για πρώτη φορά τα (αμερικάνικα) ντόνατς, τις μηλόπιτες και τα τοστ, που ήταν πολύχρωμα και χοντρά σαν λεξικά. Στο τραγούδι *Rock and Roll-mops*, ο Βιάν θα μιλήσει με χιούμορ για την αμερικάνικη κουζίνα.

Έπαιζαν συχνά μέσα σε υπόγειες αποθήκες, που ήταν ο μόνος τρόπος (τον είχε ανακαλύψει ο Κλωντ Λυτέρ) για να μην ενοχλούνται οι γείτονες. Μια μέρα, που ο ιδιοκτήτης ενός μπαρ αρνήθηκε να τους πληρώσει, αποφάσισαν να πάρουν μαζί τους μερικές νότες του πιάνου: όταν επέστρεψε ο ιδιοκτήτης βρήκε το όργανο ξεδοντιασμένο... του έλειπαν αρκετά πλήκτρα.

Έχοντας αναγνωριστεί πια σαν Γάλλος ειδικός της τζαζ, ο Βιάν γράφει άρθρα για την εφημερίδα *Μάχη*. Μια μέρα λέει: «Κάθε φύσημα στην τρομπέτα μου λιγοστεύει τις μέρες μου». Αυτή η φράση αποτελεί μια ωραία εικόνα του

χρόνου που περνάει. Πράγματι κάθε φύσημα κουράζει την καρδιά του. Το ξέρει καλά, όμως συνεχίζει.

Το 1950 θα σταματήσει να παίζει. Όμως η τζαζ θα μείνει μέσα του. Ο φίλος του και τραγουδιστής Ανρί Σαλβαντόρ (με τον οποίο θα γράψει το τραγούδι *Πρέπει να καλαμπουρίζουμε* το «Μάμπο των Γαλατών») θα πει για τον Βιάν: «ζούσε μόνο με τη τζαζ, άκουγε με τη τζαζ, εκφραζόταν με τη τζαζ».

Άλλωστε αυτή τον οδηγεί στον κινηματογράφο, όπου το 1945 αρχίζει μια λαμπρή καριέρα... κομπάρσου στο έργο *Η κυρία και το φλερτ της*, όπου πρωταγωνιστεί ένας άγνωστος άνθρωπος του τσίρκου, ο Ρομπέρ Ντερύ. Ο Βιάν, ο αδερφός του και μερικοί φίλοι τους «υποδύονται» τα μέλη μιας ορχήστρας. Όπως θα το περίμενε κανείς, βάζουν τα δυνατά τους! Βρίσκονται παντού, παίζουν ακατάπαυστα μέσα στα καμαρίνια και πίσω από τα ντεκόρ. Μερικές φορές μάλιστα παίζουν και στο πλατώ. Ενώ έχουν προσληφθεί για δυο μέρες γυρίσματος, θα κάνουν τους ανθρώπους των κινηματογραφικών στούντιο να χορεύουν για μια εβδομάδα.

Αργότερα, ο Μπορίς Βιάν θα παίξει κι άλλους μικρούς ρόλους: στο κινηματογραφικό έργο του Αλεξάντρ Αστρύκ *Κακές συναντήσεις* (με τον Όρσον Γουέλς), στο έργο του Ζαν Ντελανουά *Η Παναγία των Παρισίων* (με την Τζίνα Λολοπριγκίτα και τον Άντονι Κούν) και στο *Επικίνδυνες Σχέσεις* του Ροζέ Βαντίμ. Αυτή η εμπειρία θα αποτελέσει την πηγή έμπνευσης του διηγήματός του *Ο Κομπάρσος*.

Ο Βιάν και η γυναίκα του έχουν μια καλή κινηματογραφική παιδεία και πηγαίνουν ανελλιπώς στην Ταινιοθήκη του Παρισιού. Τους αρέσουν κυρίως οι αμερικάνικες κωμωδίες (οι αδερφοί Μαρξ, ο Τσάπλιν), η Μαίριλιν Μονρόε, ο Όρσον Γουέλς, αλλά και οι χολλυγουντιανές υπερπαραγωγές.

---

### ΦΤΙΑΧΝΕΙ ΕΝΑ ΜΠΕΣΤ-ΣΕΛΛΕΡ ΣΕ 10 ΗΜΕΡΕΣ

---

Ο Μπορίς λατρεύει τις μηχανές, και φυσικά τα ωραία αυτοκίνητα: τις Μπε-Εμ-Βε, τα Πανάρ, τα Όστεν-Χάλεϋ και κυρίως την υπέροχη Μπραζιέ του 1911, την «παλιά του φιλενάδα» που ήταν

1. Που σημαίνει στα γαλλικά «κατενθουσιασμένο αγριοβούβαλο».

διάσημη σε όλο το Σαιν-Ζερμαίν-ντε—Πρε, όπου βασίλευε σαν απόλυτος μονάρχης. Μετά το «Ταμπού-Κλαμπ», μεταναστεύει στις 11 Ιουνίου 1948 στο «Κλαμπ Σαιν-Ζερμαίν» που είναι πιο κλειστό και πιο αριστοκρατικό. Εδώ υποδέχεται όλους τους μεγάλους νέγρους μουσικούς που θα περάσουν από το Παρίσι: τον Ντιούκ Έλλιγκτον, τον Τσάρλι Πάρκερ και τον Μάιλς Ντέιβις. Σιγά-σιγά, σταματάει να είναι ο εμψυχωτής του κλαμπ, αλλά παραμένει η κυριότερη προσωπικότητά του. Μια μέρα, ανακαλύπτει ένα καινούριο παιχνίδι, που θα έχει μέλλον: «Κάποτε έπαιξα για μιάμιση ώρα ένα ηλεκτρικό μπιλιάρδο με ποδαράκια που κατευθύνεις εσύ ο ίδιος, που ονόμαζαν φλιπεράκι».

Γράφει τα σπουδαιότερα έργα του μεταξύ του 1946 και του 1953. Το πιο πολυσυζητημένο από τα μυθιστορήματά του, *Θα φτύσω στους τάφους σας*, γεννιέται από ένα στοίχημα που είχε βάλει με τον εκδότη και φίλο του Ζαν ντ' Αλλουέν, ο οποίος είχε ζηλέψει την επιτυχία που μόλις είχε ο εκδοτικός οίκος Γκαλλιμάρ, με τη μετάφραση του έργου του Τζαίημ Τζαίηζ *Δεν υπάρχουν ορχιδέες για την Κυρία Μπλάντις*. «Θέλεις ένα μπεστ-σέλλερ;» ρώτησε ο Βιάν. «Δώσε μου δέκα μέρες καιρό και θα σου φτιάξω ένα». Είναι η εποχή της μαύρης αμερικανικής λογοτεχνίας, που λάνσαρε κατά ένα μεγάλο μέρος στη Γαλλία ο Ζαν-Πωλ Σαρτρ. Ο Βιάν γράφει το βιβλίο, που το διαρθρώνει σαν σενάριο, και ισχυρίζεται ότι πρόκειται για μετάφραση ενός μυθιστορήματος ενός νέγρου συγγραφέα, που είχαν αρνηθεί να εκδώσουν οι αμερικάνοι εκδότες!

Οι κριτικοί δεν σχολιάζουν αμέσως το βιβλίο. Όμως, μετά τέσσερις μήνες από την έκδοσή του, κάποιος ονομαζόμενος Ντανιέλ Παρκέρ, ενάρετος διευθυντής της Ένωσης Κοινωνικής και Ηθικής Δράσης, καταγγέλλει το βιβλίο με τη δικαιολογία ότι ωθεί τους έφηβους στον έκλυτο βίο. Ο κύριος Παρκέρ θα περάσει στην ιστορία της λογοτεχνίας. Το ίδιο και ο Μπορίς Βιάν. Ο τελευταίος όμως στην κατηγορία των απατεώνων — δημιουργών ενώ ο πρώτος στην κατηγορία των υποκριτών. Στο εδώλιο του κατηγορούμενου βρίσκει καλή παρέα: ο Παρκέρ έχει επίσης καταγγείλει τους εκδότες Γκαλλιμάρ για τη *Μαύρη Άνοιξη*, τον Ντενοέλ για τον *Τροπικό του Καρκίνου* και τον Μωρίς Ζιροντιά για



τον *Τροπικό του Αιγόκερω*, τρία έργα του αμερικανού συγγραφέα Χένρυ Μίλλερ... (Αργότερα θα αποκαλυφθεί ότι ο Παρκέρ είχε καταδικαστεί παλιά για προσβολή της δημοσίας αιδούς!).

Δυο μήνες μετά απ' αυτή την υπόθεση, που είχε αναστατώσει τον τύπο, κάποιος σκοτώνει τη φιλενάδα του και αφήνει δίπλα στο πτώμα το βιβλίο *Θα φτύσω στους τάφους σας*, ανοιχτό στη σελίδα όπου ο ήρωας του βιβλίου σκοτώνει τη φιλενάδα του! Ο κύριος Παρκέρ διπλασιάζει τις κατηγορίες του και το βιβλίο τις πωλήσεις του: οι πελάτες επιδράμουν κυριολεκτικά στα βιβλιοπωλεία για να βρουν το βιβλίο-ανθρωποκτονία. Με την ίδια μανία όμως εισβάλλουν και οι γονείς στα δωμάτια των παιδιών τους για να ανακαλύψουν το διαβολικό αντικείμενο...

Ο Βιάν αποφασίζει να εκμεταλλευτεί αυτή την απροσδόκητη διαφήμιση που οφειλόταν στον Παρκέρ και το δολοφόνο: γράφει το έργο *Όλοι οι νεκροί έχουν το ίδιο δέρμα* (πάλι με το όνομα του συγγραφέα Βέρνον Σάλλιβαν), αρχίζει να γράφει στα αγγλικά το «Πρωτότυπο» του πρώτου μυθιστορήματος καθώς και μια θεατρική προσαρμογή αυτού του έργου. Το θεατρικό έργο αρχίζει να παίζεται τον Απρίλιο του 1948, με πρωταγωνιστή τον Ντανιέλ Ιβερνέλ. Όπως συνέβη και για το θεατρικό έργο του Σαρτρ, *Η Πόρνη που σέβεται*, έτσι και για το έργο του Βιάν απαγορεύεται να αναγράφεται ο τίτλος του στις διαφημιστικές αφίσες που έχουν τοποθετηθεί στους σταθμούς του μετρό! Οι Παριζιάνοι μαθαίνουν έτσι, κάπως αόριστα, ότι στο θέατρο Βερλαίν παίζεται «το έργο του Μπορίς

Βιάν», βασισμένο στο αμερικανικό «πρωτότυπο».

Στις 22 Μαΐου 1948, ο Βιάν πηγαίνει με τη γυναίκα του στο Λονδίνο για να αγοράσει δίσκους αλλά και για να ντυθεί «κομψά». Οι «ζαζού» ντύνονται κομψά, και όταν έχουν λίγα λεφτά, παίρνουν το αεροπλάνο για το Λονδίνο: «την αεριωθούμενη Αλβιόνα». Μετά απ' αυτό το σύντομο ταξίδι, πέρασε το καλοκαίρι στο ακρωτήριο της Αντίμπ, στο σπίτι του Μισέλ-Μωρίς Μποκανόφσκι, που θα γινόταν αργότερα υπουργός Βιομηχανίας του στρατηγού Ντε Γκωλ και στον οποίο εκμυστηρεύεται ότι είναι ο συγγραφέας του έργου *Θα φτύσω στους τάφους σας*. Πολλοί όμως είχαν ήδη αρχίσει να το υποψιάζονται...

Στις 3 Ιουλίου 1949, παρά την αγόρευση του δικηγόρου Ζωρζ Ιζάρ, το δικαστήριο απαγορεύει την πώληση του μυθιστορήματος. Έχουν ήδη πουληθεί 110.132 αντίτυπα του βιβλίου. Το έργο *Όλοι οι νεκροί έχουν το ίδιο δέρμα* (μέσα στο οποίο βρίσκουμε έναν Νταν Παρκέρ «ερωτομανή και εγκληματία νέγρο») θα πουληθεί σε 42.000 αντίτυπα, το *Και θα σκοτώσουμε όλους τους κακομούτσουρους* σε 25.000 αντίτυπα. Τέλος το έργο *Έχουν μαύρα μεσάνυχτα* φτάνει τα 6.800 αντίτυπα. Όσο κι αν προσπαθεί ο Βιάν, η λογοτεχνική φλέβα του Σάλλιβαν έχει στερέψει. Δεν πειράζει όμως. Κέρδισε λίγα χρήματα και είπε αυτό που ήθελε για το ρατσισμό. Ο Βιάν μισεί το ρατσισμό και θα μιλήσει συχνά γι' αυτόν μ' ένα χιούμορ που καταστρέφει τα πάντα: «Στην Αμερική συναντάει κανείς αρκετά αυτοκίνητα για γαιδάρους που τα σέρνουν νέγροι. Οι γάιδαροι ξαπλώνουν σαν πασάδες πάνω σε μαξιλάρια, τρώγοντας παγωτό σοκολάτα, ανοιχτού ή σκούρου χρώματος, ανάλογα με το χρώμα του δέρματός τους». Κανόνισε επίσης τους λογαριασμούς του με τους κριτικούς, η πλειονότητα των οποίων αποδοκίμασε το έργο του: «Κριτικοί, είστε μοσχάρια (...) Παρατήστε ήσυχο τον κόσμο με τις υψηλές ιδέες σας, και προσπαθήστε να γίνετε χρήσιμοι σε κάτι (...). Δεν έχετε άλλα περιθώρια. Κινδυνεύετε».

1. Λογοπαίγνιο με τις λέξεις: avion à réaction (αεριωθούμενο αεροπλάνο), albiion à réaction (αεριωθούμενη Αλβιόνα).

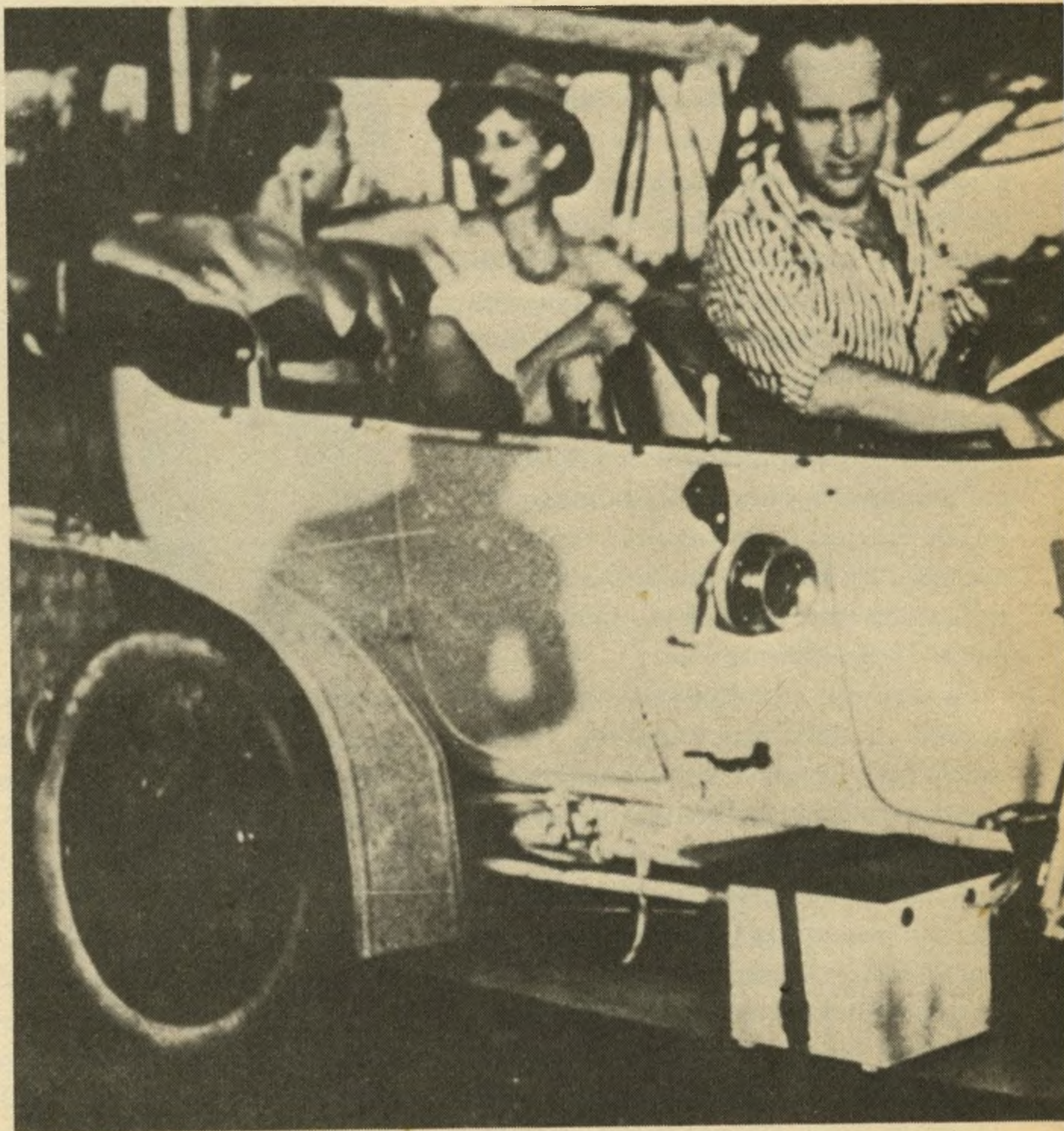
## Μπορίς Βιάν, Η αυθάδεια της νιότης

Στην πραγματικότητα, το πρόβλημα είναι πολύ απλό: το 1946-1947 κυκλοφόρησαν τα πραγματικά μεγάλα μυθιστορήματα του Βιάν (*Ο αφρός των ημερών*, *Το Φθινόπωρο στο Πεκίνο*, *Ο σκουληκοσκανδαλιάρης και το πλαγκτόν*). Όμως οι κριτικοί, που ήταν πολύ απασχολημένοι με το να καταστρέψουν τον Βέρνον Σάλλιβαν και το μεταφραστή του, δεν μπόρεσαν να αντιληφθούν την ομορφιά και την καινοτομία αυτών των τριών έργων. Τι διαφορά ανάμεσα στο θόρυβο που έγινε για το *Θα φτύσω στους τάφους σας* και τη σιωπή που υποδέχτηκε τον «αληθινό» Βιάν!

Ο ίδιος θα πει αργότερα: «Δεν είμαι πορνογράφος. Άρχισα μ' ένα πολύ καλό βιβλίο. Ένα βιβλίο που μ' αρέσει πολύ, πολύ αγνό, γεμάτο συναισθήματα: τον *Αφρό των ημερών*».

Είναι πολύ δραστήριος: κάνει διαλέξεις (πάνω στη «Χρησιμότητα της ερωτικής λογοτεχνίας»), ραδιοφωνικές εκπομπές, συνεργάζεται με το περιοδικό «Τζαζ Χοτ», στη σύνταξη του οποίου ήταν τότε ο Φρανκ Τενό (σημαντική συνεργασία λόγω της ευρύτητάς της, της σοβαρότητας και του πνεύματός της), γράφει άρθρα που έχουν μεγάλη απήχηση για την επιστημονική φαντασία τους («Ένα νέο λογοτεχνικό είδος» στο περιοδικό *Μοντέρνοι Καιροί* του Οκτωβρίου 1951) κλπ.

Τα χρονικά του Ψεύτη, που δημοσιεύονται στους *Μοντέρνους Καιρούς* προσδίδουν λίγο χιούμορ σ' ένα περιοδικό από το οποίο αυτό λείπει σχεδόν παντελώς. Αγαπάει πολύ την ομάδα του περιοδικού, και διατηρεί καλές σχέσεις με την Σιμόν ντε Μπωβουάρ (η οποία τον συμβουλεύεται για τη δυσκοιμία της της τζαζ) και τον Ζαν-Πωλ Σαρτρ (τον οποίο υπερασπίζεται όταν δέχεται επιθέσεις από τους κριτικούς και που ήθελε να στήσει ένα άγαλμά του απέναντι από τη Γαλλική Ακαδημία στο Παρίσι...). Τον περιγράφει με τον ακόλουθο τρόπο: «Σαρτρ: φιλόσοφος, του οποίου η δραστηριότητα δεν έχει απολύτως καμιά σχέση με τα καρώ πουκάμισα, τις υπογειες αποθήκες και τα μακριά μαλλιά και που αξίζει να τον αφήσουν για λίγο ήσυχο». Το τρίτο πρόσωπο της τριάδας των υπαρκτιστών του περιοδικού *Μοντέρνοι Καιροί*, είναι ο φιλόσοφος Μερλώ-Ποντύ, που ο Βιάν ονομάζει «ο Ποντυφιάζων»<sup>1</sup>. Θα συνεχίσει να μπερδεύει



αυτά τα τρία ονόματα και να φτιάχνει τα περίφημα λογοπαίγιά του: Μπερλουάρ ντε Μπωβουάρ, Ποντάρτρ ντε Μερλεμπωβύ κλπ.

Του αρέσει η καλή κουζίνα και η εκλεπτισμένη της «απλότητα». Βρίσκει τις αγαπημένες του συνταγές μέσα στον τσελεμεντέ του 1867 του Ζυλ Γκουφέ, ενός παλιού «αξιωματικού της κουζίνας» του Τζόκευ Κλαμπ. Η σπεσιαλιτέ του Γκουφέ είναι το μοσχάρι.

Όσον αφορά τα ποτά, ο Βιάν έχει ειδικευτεί στο πιο προδοτικό κοκτέιλ που γέμισε ποτέ τα ποτήρια διανοουμένων: ένα είδος Αλεξαντρά από βερμούτ, τζιν και συμπυκνωμένο γάλα. Αυτό το «μαλακτικό» είναι μια πραγματική επανάσταση για τον ουρανίσκο...

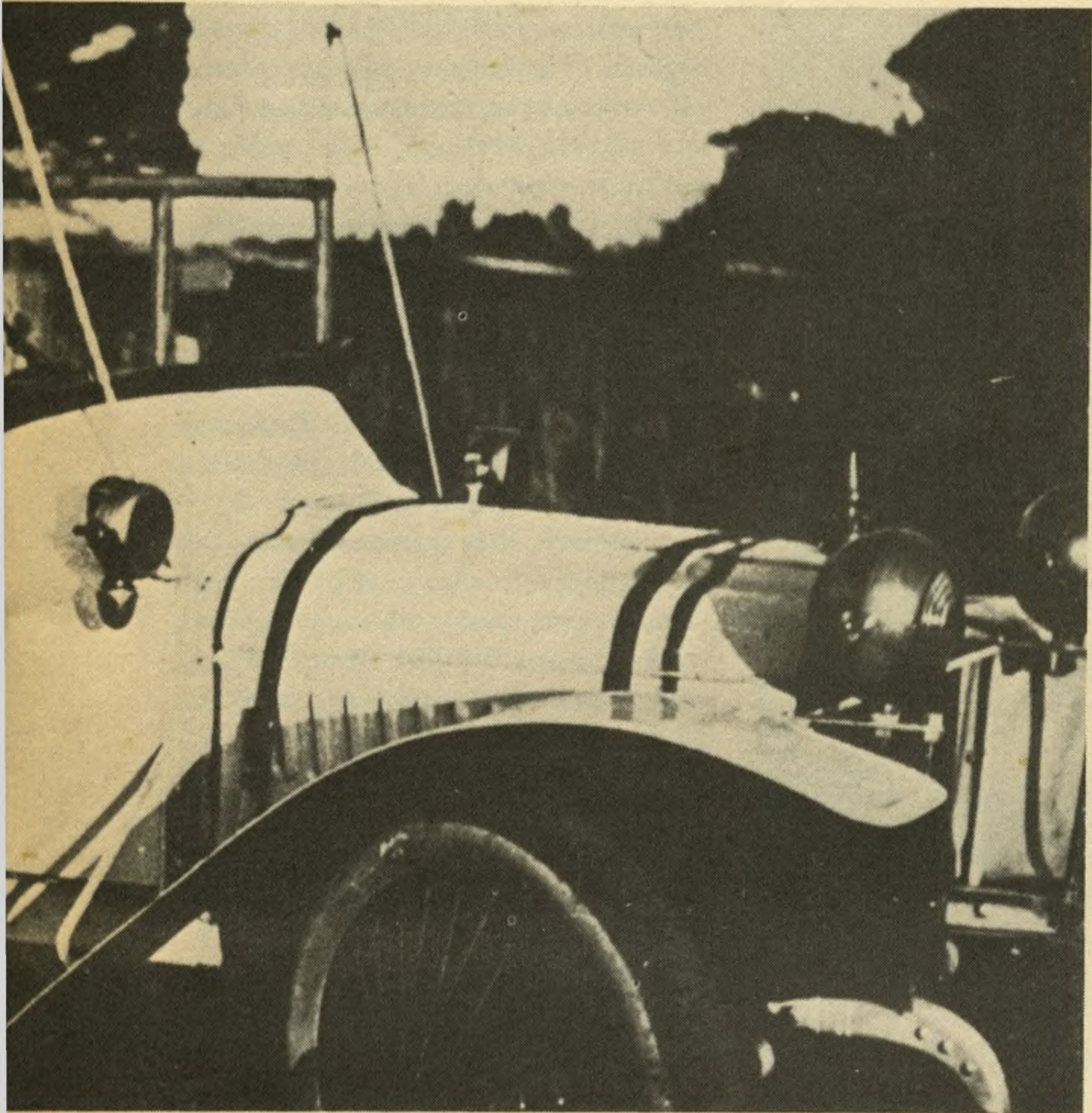
Άλλο χόμπυ: τα κόμικς. Άλλωστε τα μυθιστορήματά του είναι γεμάτα από «φούσκες» και ονοματοποιίες...

### Ο ΜΠΟΡΙΣ ΒΙΑΝ ΖΕΙ ΑΠΟ ΤΙΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ

Το Φεβρουάριο του 1946, ο Βιάν παραιτείται από την AFNOR και εργάζεται στον Οργανισμό Χάρτου μέχρι τον Αύγουστο του 1947. Μετά, χάρη στον Βέρνον Σάλλιβαν, προσπαθεί να ζήσει με την πένα του. Με τη γυναίκα του Μισέλ, αποκτάει και δεύτερο παιδί, την Κάρολ, αλλά το 1951 χωρίζει και εγκαταλείπει για πάντα το σπίτι της λεωφόρου Πουασωνιέρ, όπου οργανώνονταν τα περίφημα «πάρτυ-τάρτας» που έφτιαχνε η Μισέλ. Εγκαθίσταται σ' ένα μικρό σπίτι στο τελευταίο πάτωμα μιας πολυκατοικίας της λεωφόρου Κλισύ και συνδέεται με την Ούρσουλα Κάμπλερ, χορεύτρια των μπαλέτων του Ρολάν Πετί. Θα την παντρευτεί το Φεβρουάριο του 1954.

Μετά την αποτυχία πώλησης των τελευταίων έργων του Σάλλιβαν, πρέπει να βρει κάτι άλλο. Αρχίζει λοιπόν να ασχολείται με τις μεταφράσεις. Άλλοτε πρόκειται για φοβερή αγγαρεία, όπως το έργο *Η ιστορία ενός στρατιώτη*, του στρατηγού Μπράντλεϋ, άλλοτε για

1. Ακόμα ένα λογοπαίγνιο με τις λέξεις: Le Pontife (ο Ποντίφικας), Le Pontyfiant και Merleau-Ponty.



πραγματική ευχαρίστηση, όπως το *Η δεσποινίς Ζυλί* και το *Ερρίκος ο 14ος* του Στάιντμπεργκ ή όπως τα μυθιστορήματα επιστημονικής φαντασίας του Αμερικάνου Βαν Βογκτ. Όμως επικρατεί η αρνητική πλευρά των μεταφράσεων: «Γράφω τόσα άνευ αξίας πράγματα, μόνο για να ζήσω. Αυτή η ίδια η πράξη μ' αηδιάζει παρόλο που το επιθυμώ συχνά, και παρόλες τις ιδέες που θα ήθελα ν' αρπάξω στο πέρασμά τους. Όμως αυτές οι ιδέες έχουν χαθεί για πάντα, σαν χτύποι της καρδιάς».

Το 1953 κυκλοφορεί *Ο ψυχοβγάλτης*, με πρόλογο του Ραιημόν Κενώ. Ο «Μπορίς Βιάν, γράφει ο Κενώ, θα γίνει Μπορίς Βιάν». Αυτό το αριστούργημα δεν είχε καμιά επιτυχία. Ο Βιάν παρέμενε Βιάν, διάσημος και συγχρόνως ακατανόητος.

Τι να κάνει; Να ταξιδέψει; Δεν του αρέσουν τα ταξίδια. Στις 7 Ιουνίου του 1953 γράφει: «Τα ταξίδια ανατρέφουν τη νεολαία μέσα σ' ένα αυτοκίνητο σαν την Μπραζιέ και όχι σ' ένα αυτοκινητάκι της σειράς». Σνομπάρει; Όχι, απλώς θέλει να πρωτοτυπήσει και αγαπάει κυρίως τη δυσκολία. Ένα αυτοκίνητο του 1911,

παθαίνει συχνά βλάβη και τρέχει μόνο με 45 χιλιόμετρα! Έτσι περιορίζει τα ταξίδια του με το αυτοκίνητο στο Κνοκέ λε Ζουτ, τις Κάννες, τη Ντωβίλ, τη Μεζέβ και το Σαιν-Τροπέζ: το ότι ο Βιάν δεν πήγε ποτέ στην Αμερική παραμένει ένα μεγάλο ερωτηματικό για τη ζωή του. Εκτός από την έλλειψη χρημάτων, τον απώθησαν ίσως και οι ιδέες του για το ρατσισμό και το κυνήγι των κομμουνιστών, που εκείνη την εποχή είχε εξαπολύσει ο Μακάρθου.

Μια μέρα δήλωσε ότι μόνο για ένα λόγο θα πήγαινε στην Αμερική: για να αγοράσει «ένα μεγάλο αυτοκίνητο». Δυο μήνες πριν πεθάνει, θα ονειρευτεί «ένα αμερικάνικο αυτοκίνητο, πλάτους 11,30 μέτρων» και θα προσθέσει: «Το μάκρος του δεν το ξέρω, χάνεται μέσα στη νύχτα».

Παρά την αποτυχία των πρώτων ποιητικών του συλλογών *Μελωδίες από μπελτέ* (1949), δουλεύει ένα καινούριο κύκλο ποιημάτων που θα κυκλοφορήσει μετά το θάνατό του, με τον τίτλο *Δεν θάθελα να τα τινάξω*.

Η 8η Ιουνίου 1952 είναι μια σημαντι-

κή ημερομηνία: Μπαίνει στο Κολέγιο της Παταφυσικής σαν «γδάρτης πρώτης κατηγορίας» (το θεατρικό του έργο *Γδάρσιμο για όλους* άρεσε σ' όλη την παρέα του). Η παταφυσική είχε καθοριστεί πριν από 50 χρόνια από τον Ζαρό (τον συγγραφέα του *Βασιλιά Ούμπου*) σαν μια «επιστήμη φανταστικών λύσεων». Ένας «ακέραιος» παταφυσικός είναι «ένας άνθρωπος που χάνει την αλήθεια, αλλά που διανθίζει με ειρωνία την έρευνά του». Η αλήθεια, εδώ είναι βασικά. Ο Βιάν υποστηρίζει με υπερηφάνεια ότι «μόνο το Κολέγιο της παταφυσικής δεν επιχειρεί να σώσει τον κόσμο». Αντίθετα μάλιστα, ένας από τους σκοπούς του είναι «να αναγνωριστεί σαν άχρηστο στην κοινωνία!». Το Κολέγιο ιδρύθηκε το 1948, και συγκεντρώνει συγγραφείς όπως ο Πρεβέρ, ο Ιονέσκο, ο Κενώ, ζωγράφους όπως ο Μαξ Ερνστ, σκηνοθέτες όπως ο Ρενέ Κλαιρ, τραγουδιστές όπως ο Ανρί Σαλβαντόρ, καθώς επίσης Γάλλους και ξένους φυσικούς και μαθηματικούς. Ο Βιάν βρίσκεται εδώ σαν το ψάρι στο νερό και ανεβαίνει γρήγορα τα σκαλοπάτια αυτής της αυστηρά ιεραρχημένης κοινωνίας: στις 11 Μαΐου 1953, φτάνει στη θέση του Υπερβατικού Σατράπη! Από δω και πέρα θα αφιερώσει ένα μεγάλο μέρος της ζωής του σε «παταφυσικές εκδηλώσεις»: παρασημοφορήσεις, δείπνα και ομιλίες.

Στο θέατρο, το έργο του *Γδάρσιμο για όλους*, που τόσο άρεσε στους παταφυσικούς, δεν το υπεράσπισαν παρά μερικές μορφές της γαλλικής ελίτ. Ο Ζαν Κοκτώ βλέπει στο έργο αυτό ένα «φωνητικό μπαλέτο μιας εξαισίας αυθαδέιας, έργο ελαφρύ, βαρύ, όμοιο με τους διακεκομμένους ρυθμούς, των οποίων το μυστικό ξέρει μόνο ο Μπορίς». Τα θεατρικά του έργα, αναμιγνύουν πράγματι μ' έναν πολύ πρωτότυπο και ριζοσπαστικό τρόπο, τη βία, το παράλογο και το καλαμπούρι. Το κοκτέιλ είναι όμως πολύ βαρύ για το κοινό.

---

#### ΑΝΑΛΑΜΒΑΝΕΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΣΤΗ ΦΙΛΙΠΣ

---

Ο Μπορίς απεχθάνεται κυριολεκτικά τον πόλεμο: λέει ότι το χαρακτηριστικό του πολέμου είναι ότι διεισδύει γιατί



## Μπορίς Βιάν, Η αυθάδεια της νιότης

«αυτοί στους οποίους αρέσει ο πόλεμος θεωρούν τον εαυτό τους ικανό να τον μεταδώσουν σ' εκείνους που δεν διασκεδάζουν μ' αυτόν».

Το 1954, έξι μήνες πριν αρχίσει ο πόλεμος της Αλγερίας, γράφει το *Τραγούδι του λιποτάκτη*. Η πρώτη του εκτέλεση (που ποτέ δεν τραγουδήθηκε) τέλειωνε μ' αυτά τα λόγια που τα χαρακτηρίζει ένας αρκετά πολεμικός ειρηνισμός:

*Ειδοποιήστε τους χωροφύλακές σας  
ότι έχω μαζί μου όπλα  
και ότι ξέρω να πυροβολώ».*

Αργότερα θα πει:

*«Ειδοποιήστε τους χωροφύλακές σας  
ότι δεν θα έχω όπλα.  
Και ότι μπορούν να πυροβολήσουν...»*

Η διόρθωση αυτή, δεν θα εμποδίσει την απαγόρευση του τραγουδιού από το ραδιόφωνο. Τον Οκτώβριο του 1955 αναλαμβάνει να συντάξει τον κατάλογο της μουσικής τζαζ στη Φίλιπς. Ξαναβρίσκει εκεί τον παλιό του φίλο Μισέλ-Μωρίς Μποκανόφσκι, Γενικό Διευθυντή της Εταιρίας Φοντάνα. 15 μήνες μετά, παίρνει τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή, στη Φίλιπς. Βρίσκει το καινούριο αυτό επάγγελμα πολύ διασκεδαστικό. Κάνει εγγραφές τραγουδιών (μερικές φορές πάνω σε δικούς του στίχους) με την Μαγκαλί Νοέλ, τον Ανρί Σαλβαντόρ και άλλους. Κάνει κιόλας μια δοκιμή με την Μπριζίτ Μπαρντώ, δοκιμή που θα αλλάξει μερικά χρόνια αργότερα. Το 1957, εφευρίσκει τη λέξη «σωλήνας» (αντί για τη λέξη «επιτυχία»). Πριν απ' αυτόν, χρησιμοποιούσαν τη λέξη «σαλάμι». Σπάνια μια καινούρια λέξη θα εξαφανίσει τόσο γρήγορα και ολοσχερώς την παλιά.

Ο Μπορίς, όταν ήταν 12 χρονών, υπέφερε από καρδιακές διαταραχές που επιδεινώθηκαν από τον παροξυσμό του τυφοειδούς πυρετού που είχε περάσει στα δεκάξι του. Έπρεπε να κάνει μια ήσυχη ζωή, πράγμα βέβαια που δεν έκανε ποτέ. Αρρωσταίνει βαριά τον Ιούλιο του 1956 από πνευμονικό οίδημα. Πρέπει να κάνει μια αυστηρή θεραπεία, γιατί η εγχείρηση είναι επικίνδυνη. Όμως αρνείται να «ζήσει καθιστός» όπως του είχαν συστήσει οι γιατροί, και αρχίζει να



Με τον Ιονέσκο

κουράζεται πάλι πολύ. Έτσι, παθαίνει άλλη μια κρίση, τον Σεπτέμβριο του 1957. Τότε λέει στη γυναίκα του: «Δεν πρόκειται να πατήσω τα σαράντα, γι' αυτό μην κρεμιέσαι πολύ πάνω μου». Τον επόμενο χρόνο, φοβούμενος διαρκώς μια πιθανή επανάληψη της φοβερής ταχυπαλμίας, προσέχει την υγεία του. Παρόλα αυτά, στις αρχές του 1959, αισθάνεται μεγάλη κόπωση και όλοι γύρω του διαπιστώνουν πόσο πρόωρα έχει γεράσει.

Το πρωί της 23ης Ιουνίου παρευρίσκει στην προβολή της ταινίας *Θα φτύσω στους τάφους σας*, από το ομώνυμο μυθιστόρημα, του οποίου έχει δεχτεί εδώ και καιρό ότι είναι ο συγγραφέας. Το σενάριο, που είχε γράψει, έπεσε τελικά στα χέρια μιας κινηματογραφικής εταιρίας που δεν είχε διαλέξει ο ίδιος, και που είχε αρνηθεί να ακολουθήσει τις συμβουλές του. Την ημέρα αυτή έπρεπε ν' αποφασίσει αν θα έδινε ή όχι την άδεια να αναφέρεται το όνομά του στην ταινία. Χαιρετάει ευγενικά το σκηνοθέτη και τον παραγωγό που ήταν μέσα στην αίθουσα και κάθεται. Η καρδιά του χτυπάει ακατάστατα. Λίγα λεπτά μετά την έναρξη της προβολής, το κεφάλι του πέφτει απότομα προς τα πίσω. Τον μεταφέρουν ανίσθητο στο νοσοκομείο Λαενέκ, όπου

και πεθαίνει χωρίς να συνέλθει. Ήταν 39 χρονών. Την επόμενη μέρα, η γυναίκα του παίρνει ένα απαίσιο ανώνυμο γράμμα μ' αυτά τα λόγια: «Και τώρα, αν φτύναμε στον τάφο του;»

Τον τελευταίο καιρό εκμυστηρευόταν στους αναγνώστες του με έμμεσο ή άμεσο τρόπο την κατάσταση της υγείας του: «Είμαι σίγουρος ότι αυτό που υποφέρω αυτή τη στιγμή είναι πολύ άσχημο για την καρδιά μου. Έπρεπε να είμαι πιο προσεχτικός (...). Έχω ακόμα πολλά να κάνω πριν πεθάνω».

Ο Μπορίς Βιάν είχε ήδη κάνει πολλά. Την επομένη του θανάτου του γεννιόταν δίκαια ένας από τους «μύθους» του αιώνα, ο «μύθος του Μπορίς Βιάν», βιωμένο όνειρο αντικομφορμισμού και αιώνιας νιότης.

### ΕΝΑΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΡΥΦΕΡΟΣ ΚΑΙ ΣΚΛΗΡΟΣ

Μηχανικός, τζάτζμαν, κομπάρσος, μυθιστοριογράφος, μεταφραστής, χρονογράφος, ποιητής, παταφυσικός, ζωγράφος, θεατρικός συγγραφέας, στιχουργός — συνθέτης, καλλιτεχνικός διευθυντής, συγγραφέας μπαλέτων, ακόμα και όπερας: ο κατάλογος που απαριθμεί τις δραστηριότητες του Μπορίς Βιάν, αυτού του «εφευρέτη» σε όλους τους τομείς, είναι ατέλειωτος.

Οι πιο λαμπρές πλευρές του ταλέντου του είναι οι στίχοι τραγουδιών, το μυθιστόρημα και το θέατρο.

Το μαύρο χιούμορ (η «ευγένεια της απελπισίας» όπως έλεγε ο ίδιος) είναι το κύριο θέμα των θεατρικών έργων του και των τραγουδιών—ποιημάτων του. Τα «πιθανά» και «απίθανα» *Τραγούδια* του (που ποτέ κανείς δεν ερμήνευσε καλύτερα από τον ίδιο) συγκεντρώνουν μερικές από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του: *Οι Χαρούμενοι Χασάπηδες*, *Πόνεσέ με Τζώνου*, *Δεν είμαστε εδώ για να μας κατσαδιάσετε*, *Είμαι σνομπ*, *Το μοιρολόι της προόδου*, *Κινηματογράφος*. Το *Τραγούδι του Λιποτάκτη* υπήρξε για ολόκληρες γενιές το αποκορύφωμα της ανατρεπτικότητας, γιατί δεν άρεσε μόνο ο αντιμιλιταρισμός του, αλλά και ο λείος και γεμάτος πάθος τρόπος με τον οποίο μεταδίδεται το μήνυμά.

Οι καθαρά ποιητικές συλλογές του αφιερώνουν μεγάλο μέρος στα λογοπαί-

γνια, τα καλαμπούρια, τις φωνητικές κατασκευές, και στα κάθε είδους ποιητικά παράδοξα. Μεταχειρίζεται τη γλώσσα με μια ασέβεια ερωτευμένου και, πέρα από τις προκλήσεις και την επιφανειακή ευκολία, αναβλύζει, κάθε στιγμή, μια βαθιά αγνότητα και σοβαρότητα: πίσω από τον αστείσμό κρύβεται η συγκίνηση.

Η μεγαλύτερη δημόσια υπόθεσή του (που αφορά στο έργο *Θα φτύσω στους τάφους σας*) άρχισε από μια πλάκα με τη δίκη και τη λογοκρισία κατέληξε στο γκροτέσκο και στην παρανόηση, για να τελειώσει στην πίκρα της ταινίας. Πίσω από την ηθελημένη πρόκληση και το καλαμπούρι αυτού του μπεστ-σέλλερ, που του είχαν παραγγείλλει, υπήρχε έκδηλα κάτι άλλο: η εκδίκηση του σώματος και του ενστίχτου (του νέγρου) πάνω στον ανίσχυρο λόγο ενός (λευκού) πολιτισμού που δεν έχει περισσότερο πνεύμα απ' ό,τι έχει το δέρμα του.

*Ο αφρός των ημερών*, που ο Ραιημόν Κενώ χαρακτήρισε σαν «το πιο δυνατό σύγχρονο μυθιστόρημα αγάπης» είναι το αποκορύφωμα του έργου του. Όπως όλα τα έργα που έγραψε ο Βιάν έτσι κι αυτό είναι ένα νεανικό έργο, «μια θαυμάσια νιότη που δεν έπαψε ποτέ να γαργαλάει τα δάχτυλα του ποδιού της μούμιας» (Νοέλ Αρνώ). Παραμορφώνει το όνομα του Σαρτρ σε «Ζαν-Σολ Παρτρ» όπως και τους τίτλους των έργων του (*Το γράμμα και το Νέον*<sup>1</sup> *La Lettre et le Néon*). Δεν υπάρχει πρόθεση σαρκασμού σ' αυτές τις ενέργειες, αλλά απλά μια δυνατή επιθυμία: να αστείευτεί με σοβαρά πράγματα. Εξάλλου πουθενά δεν ζητάει την άδεια για να χοροϊδέψει κάποιον. Ξέρει ότι, έτσι κι αλλιώς, δεν θα του την έδιναν συχνά: οι ελευθερίες κατακτώνται...

Στο θέατρο, η λιτότητα και η αγριότητα κάνουν θαύματα, ιδίως στα έργα *Γδάρισμο για όλους*, *Το τσάι των Στρατηγών* και *Οι χτίστες της αυτοκρατορίας* (έργο που ο Ζαν Νεγκρονί ανακάλυψε το 1960 στο θέατρο Ρεκαμιέ). Αλλά το *Κεφάλι της Μέδουσας* και η *Χλωμή σειρά*, άλλες κωμωδίες τρόμου, προχωρούν πολύ μακριά: στον διαμελισμό των σωμάτων, την τρέλα και τη ματαιότητα. Το έργο *Ο Γάλλος κυνηγός* βρίθει από «κλειδιά» και ο τρόπος που λειτουργούν δεν δείχνει κανένα οίκτο για το λογοτε-

χνικό, καλλιτεχνικό και δημοσιογραφικό Παρίσι της 4ης Δημοκρατίας.

Δεν μπορούμε να καταγράψουμε τα γλωσσικά «κόλπα» του Βιάν, που τον καθιέρωσαν σαν ένα μακρινό απόγονο του Ραμπλαί και κοντινό συγγενή του Ζαρού.

Μέσα στα ποιήματα της συλλογής *Δεν θα ήθελα να τα τινάζω* ή στο μυθιστόρημα *Ο ψυχοβγάλτης*, αυτό που κυριαρχεί είναι το λεκτικό κωμικό με τους νεολογισμούς του, τα λογοπαίγνια του, ιδίως στα κύρια ονόματα, με τα εφφέ της απαρίθμησης — συσσώρευσης της αντίθεσης, της έκπληξης, της υπερβολής.

Μέσα στο *Σκουληκοσκανδαλιάρη* και το *πλαγκτόν* και στο *Τελευταίο από τα επαγγέλματα* (πολύ αντικληρική παράσταση) η βιαιότητα φτάνει στο αποκορύφωμά της, με το συνδυασμό άγριου κυνισμού και σάτιρας.

Μέσα στους *Χτίστες της αυτοκρατορίας* ή τα *Διηγήματα*, βασιλεύει ο απόλυτος παραλογισμός που ανατρέπει και βεβηλώνει.

Όμως παντού βρίσκουμε την ίδια φλόγα, την ίδια απλοϊκότητα και, στο βάθος, την ίδια πίκρα. Ο Βιάν, το είπε μόνος τού σε μια σημαντική φράση: «Ένας χιουμορίστας δεν έχει το δικαίωμα να είναι χαρούμενος. Μπορεί να γελάει βέβαια, αλλά οφείλει πάντα στο γέλιο του να αντηχεί το πένθιμο κουδούνι των προφητών».

Ας επαναλάβουμε ότι στο έργο του

Βιάν τα πάντα είναι νέα, και σχεδόν τίποτα δεν έχει γεράσει. Η επιτυχία που γνώρισε ανάμεσα στους νέους δεν πρέπει να μας κάνει να πιστέψουμε ότι απευθυνόταν μόνο σ' αυτούς. Το έργο του είναι μια προειδοποίηση. Η αυθάδειά του, νεανική και σχεδόν ανεξέλεγκτη, είναι ο δικός του τρόπος για να διεκδικήσει αυτό το εύθραυστο πράγμα, που ανήκει σε όλους, γέρους και νέους, που ονομάζεται ελευθερία. Είτε πρόκειται για κωμωδίες τρόμου, είτε για γλυκόπικρες τραγωδίες (όπως τα μυθιστορήματά του), είτε για ποίηση με αχαλίνωτο χιούμορ, αισθάνεται κανείς πάντα την επιθυμία του να παίζει το ρόλο της ζωής ενάντια στο θάνατο, έστω και αν υπάρχει μια κάποια απαισιοδοξία.

Το έργο του Βενιαμίν Κονσταντ *Αδόλφος* δεν είναι τυχαία ένα από τα πιο αγαπημένα του βιβλία. Ο Βιάν ξέρει καλά ότι η ελευθερία δεν είναι εύκολο πράγμα. Έχει πειστεί όμως ότι ο άνθρωπος οφείλει, κάθε στιγμή, να προσπαθεί να την κατακτήσει, με τη φαντασία, το όνειρο και το καλαμπούρι. Ο ίδιος έπαιξε το παιχνίδι, παρά πολύ τίμια. Και το έργο του δείχνει ότι το κέρδισε\*.

Οι τίτλοι των έργων του Μπορίς Βιάν στα ελληνικά είναι αυτοί που έχουν δώσει κατά καιρούς οι μεταφραστές των έργων του στα ελληνικά.

**Μτφρ.: ΧΑΡΑΛ. ΒΑΡΕΛΗΣ**

## ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ

### ΑΦΙΕΡΩΜΑ

### ΣΤΟΝ

## ΚΩΣΤΑ ΚΑΡΥΩΤΑΚΗ

1. Αντί για το *Είναι και το μηδέν* (*L'Être et le Néant*).

# Η Αλεξάνδρεια στην ποίηση του Καβάφη

Η συχνότητα, με την οποία διοργανώνονται δημόσιες εκδηλώσεις, δημοσιεύονται άρθρα και γράφονται βιβλία για τον Αλεξανδρινό ποιητή Κ.Π. Καβάφη, φανερώνει, όχι μόνο την ευρύτατη απήχηση του έργου του αλλά και τις απεριόριστες δυνατότητες ερμηνείας και σχολιασμού που το έργο αυτό διαθέτει. Σήμερα, που συμπληρώθηκε μισός αιώνας από τότε που η καβαφική ποίηση ταξιδεύει μέσα στο χρόνο χωρίς το δημιουργό της, είμαστε πια πεπεισμένοι πως η ποίηση αυτή ανήκει στη δικαιοδοσία της αιωνιότητας.

Μερικές φορές ακούγονται, βέβαια, και κάποιες στενόμυαλες και στενόκαρδες αντιρρήσεις, πολύ πιο αραιά και πολύ πιο άτονα απ' ό,τι στην εποχή που ζούσε ο ποιητής. Μια αραβική παροιμία λέει πως πετροβολάει κανείς την καρδιά που έχει καρύδια, όχι εκείνη που δεν έχει.

---

## Δημήτρης Δασκαλόπουλος

---

Μιλώντας στην Αλεξάνδρεια για τον Καβάφη, δύσκολα αποφεύγεις τον πειρασμό να συνδέσεις αυτά τα δύο ονόματα. Διάλεξα το αποψινό θέμα, όχι μόνον επειδή ήθελα να ακουστούν δημοσίως οι ευχαριστίες μου προς την πόλη που με φιλοξενεί αλλά και επειδή πιστεύω ότι στη σχέση Καβάφη και Αλεξάνδρειας έχουμε μια από τις σπάνιες περιπτώσεις ουσιαστικής αλληλεξάρτησης και συσχετισμού. Η θέση την οποία κατέχει η Αλεξάνδρεια στην καβαφική ποίηση βρίσκεται στην καρδιά, στο κέντρο αυτής της ποίησης. Δεν πρόκειται για ένα μοτίβο, που επαναλαμβάνεται κατά τρόπο οκνηρό και ανιαρό· είναι η δραστική συνισταμένη προσωπικής και ποιητικής ζωής· ο συγκερασμός του πραγματικού με το φανταστικό· η ακροβασία ανάμεσα στο μύθο και την ιστορία· είναι, τέλος, ένα από τα πολλά μυστικά αυτής της ποίησης, που αναδεικνύει το πάθος και τη διάρκειά της. Οπωσδήποτε δεν είναι η επίπεδη και συχνά απλοϊκή εξύμνηση μιας αγαπημένης πολιτείας.

Γιατί, αν το καλοξετάσουμε, όλοι οι ποιητές αναγνωρίζουν κάποτε — ποιος λίγο, ποιος περισσότερο — τις οφειλές τους προς τον τόπο όπου είδαν το φως της ζωής, ιδίως όταν έχουν ζήσει σ' αυτόν τον τόπο κάμποσα από τα πρώτα,

κρίσιμα χρόνια τους. Η γενέθλια γη ξέρει να διεκδικεί τα δικαιώματά της. Σκεφθείτε τον αυστηρό και βλοσυρό Κάλβο· δεν παραλείπει να γράψει μια από τις ωδές του για τη Ζάκυνθο, την πατρίδα του. Ο Παλαμάς δε λησμονεί την Πάτρα, που την εγκατέλειψε σε σχεδόν νηπιακή ηλικία, ούτε το σπίτι που γεννήθηκε στην πόλη αυτή. Ο αριστοκρατικός Μαλακάσης του μονόκλ και της καλής κοινωνίας στρέφεται, ώριμος πια, προς το Μεσολόγγι, για να μας αφήσει τις ωραιότερες ποιητικές του σελίδες μέσα από τις μνήμες και τους θρύλους της πόλης που τον γέννησε. Τα παραδείγματα είναι άπειρα. Θυμηθείτε, ακόμη, τη Σκιάθο του Παπαδιαμάντη, την Κρήτη του Καζαντζάκη και του Πρεβελάκη, τη Μονεμβασιά του Ρίτσου. Η σχέση του ποιητή με το περιβάλλον του παίρνει κάποτε άλλες διαστάσεις· γίνεται δεσμός με τόπους διαφορετικούς από εκείνους της καταγωγής του ή με ευρύτερες γεωγραφικές περιοχές: ο Σικελιανός και οι Δελφοί, ο Ελύτης και το Αιγαίο. Τέλος, υπάρχει και η οριακή εξομολόγηση του Τάκη Σινόπουλου, εξομολόγηση άλλης χροιάς, άλλου βάθους και άλλης αγωνίας: «Είναι ένας άνθρωπος που έρχεται συνεχώς από τον Πύργο».

Ο Καβάφης αποφεύγει να υπακούσει στις παροτρύνσεις της νοσταλγίας και του ύμνου. Η ποιητική του μέθοδος είναι εντελώς διαφορετική. Και όσες φορές η θεματολογία του τον πλησιάζει σε τέτοιες ποιητικές εκφορές, ο στίχος του έχει μια φαινομενική απάθεια, απροσμέτρητου όμως εσωτερικού βάθους. Το 1914 θα γράψει στο ποίημα «Φυγάδες»:

*Πάντα η Αλεξάνδρεια είναι. Λίγο να βαδίσεις  
στην ίσια της οδό που στο Ιπποδρόμιο παύει,  
θα δεις παλάτια και μνημεία που θ' απορήσεις.  
Όσο κι αν έπαθεν απ' τους πολέμους βλάβη  
όσο κι αν μίκραινε, πάντα θαυμάσια χώρα.*

Το 1916 θα γράψει στο ποίημα «Εν εσπέρα»:

*Και βγήκα στο μπαλκόνι μελαγχολικά—  
βγήκα ν' αλλάξω σκέψεις βλέποντας τουλάχιστον  
ολίγη αγαπημένη πολιτεία,  
ολίγη κίνηση του δρόμου και των μαγαζιών.*

Παρά τα γεγονότα ότι η καβαφική βιβλιογραφία αριθμεί



αρκετά βιβλία γύρω από το αποψινό μας θέμα, και μάλιστα με συναφείς τίτλους («Η Αλεξάνδρεια του Καβάφη», «Καβάφη και Αλεξάνδρεια», «Στην Αλεξάνδρεια του Καβάφη»), τα βιβλία αυτά δεν κατορθώνουν να ξεφύγουν από την παγίδα της νοσταλγικής περιγραφής, του τουριστικού αξιοθέατου ή του εύκολου ιστορικού συνειρμού. Πριν μια δεκαετία μόλις, διερευνήθηκε η θέση την οποία κατέχει η Αλεξάνδρεια στην καβαφική ποίηση καθώς και η πολύπλοκη στάση του ποιητή απέναντι στην πόλη. Στο εξαιρετικά ενδιαφέρον βιβλίο του «Η Καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου» ο καθηγητής Edmund Keeley διαπραγματεύεται τα πολλαπλά επίπεδα (πραγματικό, μεταφορικό, αισθησιακό, μυθικό) στα οποία κινείται η σχέση Καβάφη και Αλεξάνδρειας καθώς και την οικουμενική της προοπτική. Έτσι, η από πλευράς μου διαπραγμάτευση του θέματος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα ελεύθερο, προσωπικό σχόλιο στο βασικό βιβλίο του Keeley.

Θα προσπαθήσω να ξεχωρίσω τα πρωταρχικά στοιχεία που μας προσφέρει το καβαφικό έργο για την Αλεξάνδρεια. Αφού εντοπίσω και σχολιάσω τα στοιχεία αυτά, θα αποπειραθώ να διατυπώσω κάποια συμπεράσματα. Διευκρινίζω ότι δεν περιορίζομαι στα 154 ποιήματα του «κανόνα» αλλά ενισχύω και διευρύνω την ανάπτυξη του θέματός μου με τα στοιχεία που μας προσφέρει το σύνολο της ποιητικής παραγωγής του Καβάφη, δηλ. και τα λεγόμενα «Ανέκδοτα», που κυκλοφόρησαν το 1968 και ο πρόσφατος τόμος των «Αποκηρυγμένων», που εκδόθηκε το 1983. Το τελευταίο αυτό βιβλίο το θεωρώ σαν ένα από τα σημαντικά κέρδη του περσινού εορτασμού του «έτους Καβάφη».

Για λόγους μεθοδολογικούς και μόνον, μπορούμε να διακρίνουμε σε δύο κατηγορίες τα ποιήματα που μας ενδιαφέρουν. Στην πρώτη υπάγονται εκείνα στα οποία ρητώς αναφέρεται το όνομα της Αλεξάνδρειας καθώς και οι παράγωγες λέξεις «Αλεξανδρέυς» και «Αλεξανδρινός». Για λόγους συνεννόησης ονομάζω, του λοιπού, τα ποιήματα αυτά Αλεξανδρινά. Στη δεύτερη κατηγορία, την οποία βρίσκω περισσότερο ενδιαφέρουσα, εντάσσω τα ποιήματα εκείνα στα οποία προϋποτίθεται ως πλαίσιο και σκηνικό η Αλεξάνδρεια, χωρίς όμως να δηλώνεται το όνομά της. Για λόγους που θα φανούν πιο κάτω, ονομάζω του λοιπού τα ποιήματα αυτά «αισθησιακά».

Στο σύνολο της ποιητικής παραγωγής του Καβάφη, η Αλεξάνδρεια αναφέρεται σε 25 ποιήματα. 22 απ' αυτά ανήκουν στον «κανόνα», 2 στα «Ανέκδοτα» και 1 στα «Αποκηρυγμένα». Σε τρία από τα ποιήματα αυτά η λέξη Αλεξάνδρεια απαντά και στον τίτλο ή μόνον στον τίτλο. Πρόκειται για τα: «Πρέσβεις από την Αλεξάνδρεια» (του 1918), «Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια» (του 1924) και «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.» (του 1929).

Σε τρία επίσης, από τα 25 αυτά ποιήματα — «Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον» (του 1911), «Πρέσβεις από την Αλεξάνδρεια» (του 1918) και «Μέσα στα καπηλεία» (του 1926) — η λέξη απαντά 2 φορές σε κάθε ποίημα.

Σε δύο ποιήματα — «Έμπορος Αλεξανδρέυς» (του 1893) και «Ηγεμών εκ Δυτικής Αιβύης» (του 1928) — η λέξη Αλεξάνδρεια συνυπάρχει με τις λέξεις Αλεξανδρέυς και Αλεξανδρινός, αντιστοίχως. Τα αριθμητικά δεδομένα μας προσφέρουν και ένα σημαντικό, συγκριτικό στοιχείο: στην ποιητική σκηνοθεσία του Καβάφη η Αλεξάνδρεια κατέχει την πρώτη θέση, από άποψη συχνότητας αναφορών, με τα 25 ποιήματα στα οποία κατονομάζεται. Ακολουθεί η Αντιόχεια (11 ποιήματα), η Ρώμη (10 ποιήματα), η Αθήνα (5) και έπονται η Κωνσταντινούπολη, η Βηρυττός και η Σπάρτη (με 4 ποιήματα κάθε μια).

Για να τελειώνουμε, όμως, με την ανιαρή αλλά πάντως εύγλωττη παράθεση των αριθμών, σημειώνω ότι η λέξη Αλεξανδρέυς (που δηλώνει την καταγωγή των προσώπων) απαντά σε 5 ποιήματα, ενώ η λέξη Αλεξανδρινός (που έχει διπλή σημασία: δηλώνει τον κάτοικο της πόλης αλλά και ό,τι έχει σχέση με την πόλη) απαντά σε 6 ποιήματα. Ακραία και οριακή περίπτωση το ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», όπου στους 34 στίχους του συναντάμε τη λέξη 5 φορές.

\* \* \*

Οι μεγάλοι και μοιραίοι έρωτες ξεκινούν συχνά με





## Η Αλεξάνδρεια στην ποίηση του Καβάφη

απώθηση και αποστροφή. Στα εικοσιένα περίπου χρόνια του ο Καβάφης, σε επιστολή του προς τον αγαπημένο και πρόωρα χαμένο φίλο του Μικέ Ράλλη, θα γράψει ότι μισεί την Αλεξάνδρεια. Δέκα χρόνια αργότερα, σ' ένα πρώτο σχέδιασμα του ποιήματος «Η Πόλις» δε θα διστάσει να πει:

*Μισώ τον κόσμο εδώ και με μισεί,  
εδώ που την ζωή μου την μισή  
επέρασα.*

Δεκατρία χρόνια αργότερα (βρισκόμαστε στο 1907 κι ο ποιητής είναι σαραντατεσσάρων ετών) θα εξομολογηθεί σ' ένα σημειώμά του:

«Την συνήθισα πια την Αλεξάνδρεια, και πιθανότατα και πλούσιος αν ήμουν, εδώ να έμνησκα. Αλλά με όλον τούτο πώς με στενοχωρεί. Τι δυσκολία, τι βάρος που είναι η μικρή πόλις — τι έλλειψις ελευθερίας. Θα έμνησκα εδώ (δεν είμαι πάλι βέβαιος όλως διόλου αν θα έμνησκα) γιατί είναι σαν πατρίς, γιατί σχετίζεται με τες αναμνήσεις της ζωής μου. Αλλά πώς εχρειαζόνταν σ' έναν άνθρωπο σαν κ' εμένα — τόσο διαφορετικό — η μεγάλη πόλις. Η Λόνδρα, να πούμε...».

«Το σημείωμα αυτό μας λέει όσα χρειαζόμαστε», γράφει ο Keeley. «Το “Την συνήθισα πια την Αλεξάνδρεια” υποδηλώνει μια μακριά ιστορία αναγκαστικής προσαρμογής, που τώρα έχει φτάσει σε κάποια οριστική απόφαση. Ωστόσο το βάρος των μικρών πόλεων — και ιδιαίτερα η έλλειψη ελευθερίας για “έναν άνθρωπο σαν κ' εμένα — τόσο διαφορετικό” — εξακολουθούν να υπάρχουν και στα σαραντατέσσερά του χρόνια, στην τρίτη δεκαετία αυτής της σχέσης αγάπης μίσους με τη μικρή του κόχη στον κόσμο. Η προσαρμογή, η απόφαση, δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμα τούτη τη στιγμή. Όσο κι αν ο ποιητής έχει πια αποδεχτεί την πόλη “πατρίδα”, σαν τόπο των πιο ουσιαστικών του αναμνήσεων (και συνακόλουθα και σαν πρωταρχική πηγή της ερωτικής του έμπνευσης), δεν “είναι βέβαιος όλως διόλου” ότι θα ‘μενε στην Αλεξάνδρεια, αν ήταν αρκετά πλούσιος για να μπορεί να ζήσει κάπου αλλού. Στο τέλος του σημειώματος ο ποιητής στρέφεται σε μια νέα γη ελπίδας, μια πόλη μεγαλύτερη, ίσως και καλύτερη από τούτη: “Η Λόνδρα, να πούμε”. Κι όσο κι αν ο γενικός τόνος του σημειώματος, μ' όλες τις διακυμάνσεις και τις επιφυλάξεις του, μας πείθει πως ο ποιητής δεν το ‘χει πραγματικά σκοπό ν' αφήσει τη μικρή του κόχη για μια καλλίτερη πόλη, η παρόρμηση της πρώτης στροφής από το σχέδιασμα του 1894 βρίσκεται ακόμα μέσα του, δεκατρία χρόνια απ' όταν το έγραφε».

Στα χρόνια που ακολουθούν την εξομολογητική σημείωση που διάβασα πριν λίγο, έχουμε δυο σημαντικές ενδείξεις για τη μεταστροφή του Καβάφη. Η συνειδητή απόφαση πως δεν υπάρχει ελπίδα για άλλη πόλη, καθώς και η απερίφραστη παραδοχή του γεγονότος ότι η πόλις θα τον ακολουθεί πάντοτε, μετακινεί το θέμα της σχέσης τους από το προσωπικό στο ποιητικό επίπεδο. Αυτή ακριβώς η μετακίνηση, που κάνει να ανοίγουν πολλαπλές δυνατότητες ποιητικού μετασχηματισμού, οριοθετεί τη βαθύτερη και γιαυτό διαρκέ-

στερη σχέση του ποιητή με την πόλη.

Η πρώτη ένδειξη είναι το ποίημα «Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον». Γραμμένο το 1910, δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1911, χρονιά οριακή και κρίσιμη, όπως ξέρουμε, για την παραπέρα πορεία της καβαφικής ποίησης. Η αφοπλιστική αναγωγή της Αλεξάνδρειας σε σύμβολο και ιδανικό, όπως προτείνεται σ' αυτό το ποίημα, δηλώνει σαφέστατα το πέρασμα από την πραγματική στη μεταφορική πόλη. Αυτή η συμπυκνωμένη θεώρηση της Αλεξάνδρειας δεν είναι η πεμπτουσία και η κατάληξη μιας πολύχρονης ποιητικής διαδικασίας που έχει προηγηθεί. Είναι η προαναγγελία ενός τελικού συμπεράσματος. Στα επόμενα χρόνια, ως το τέλος του βίου του, ο Καβάφης θα προσπαθήσει — και θα πετύχει — να προσδώσει νοηματικό και ποιητικό βάθος σε τούτο το συμπέρασμα.

Η δεύτερη ένδειξη προέρχεται από την εκδοτική ιστορία του ποιήματος «Η Πόλις». Πρωτοσχεδιασμένο με αισθήματα αποστροφής προς την Αλεξάνδρεια, το 1894 όπως είδαμε, θα σιτέψει με τον καιρό, για να μας παραδοθεί στην πολύ γνωστή μορφή που ξέρουν σήμερα ακόμα και οι μαθητές του γυμνασίου. Στη θεματική συλλογή που καταρτίζει ο ποιητής το 1917, το ποίημα που διαλέγει να προτάξει είναι «Η Πόλις». Το γεγονός αυτό, όπως έχει κιόλας σχολιαστεί, «υπογραμμίζει απλούστατα πόσο ήθελε να τονίσει την εικόνα της “πόλης”, στην παρουσίαση των ποιημάτων του».

Η πρώτη φορά που ο Καβάφης εισάγει σε ποίημά του την Αλεξάνδρεια, χρονολογείται σχετικά νωρίς (το 1892 στο ποίημα «Σαμ ελ Νεσίμ»), προτού δηλ. αποκτήσει η φωνή του τη σιγουριά και τη βεβαιότητα της ώριμης δημιουργίας του. Όπως παρατηρεί ο καθηγητής Γ.Π. Σαββίδης, είναι «το πρώτο, και μόνο δημοσιευμένο [= όσο ζούσε ο ποιητής] ποίημα του Καβάφη με θέμα σχετικό με τον ιθαγενή πληθυσμό της νεότερης Αιγύπτου και ειδικότερα της Αλεξάνδρειας». Η παρατήρηση είναι πολύ ενδιαφέρουσα, γιατί μας κατευθύνει εμμέσως στη θεματολογία των Αλεξανδρινών ποιημάτων του Καβάφη, που κι αυτή με τη σειρά της υποδηλώνει τον ποιητικό χειρισμό της πόλης, οσάκις πρόκειται για ιστορικά, μυθολογικά ή φανταστικά περιστατικά, σε αντίθεση προς την ποιητική αίσθηση και βίωση της σύγχρονης πόλης. Το 1893 ο Καβάφης γράφει το ποίημα «Έμπορος Αλεξανδρέυς». Ένας μπαγαπόντης, πολυλογάς έμπορος, επιστρέφει στην Αλεξάνδρεια μετά από ένα χρόνο απουσίας στη Ρώμη, όπου ξεγέλασε τους ανίδεους ρωμαίους, μοσχοπουλώντας ακριβά το σάπιο του κριθάρι. Χαρακτηρίζει τη γενέτειρά του Αλεξάνδρεια «ευρυάγεια», με φαρδείς δηλ. δρόμους, χαρακτηρισμό που θα αναπτύξει και αργότερα ο Καβάφης στο ποίημα «Φυγάδες», με σταθερότερη και δραστικότερη ποιητική ματιά. Μετά τα δύο αυτά ποιήματα, μόλις το 1911 θα ξαναφανεί στην ποίηση του Καβάφη η Αλεξάνδρεια. Έχουμε δηλαδή μια σιωπή περίπου είκοσι χρόνων, διάστημα ιδιαιτέρως μεγάλο, που δε δηλώνει τίποτε άλλο παρά τις εσωτερικές ανακατατάξεις στην ψυχολογία του ποιητή απέναντι στην πόλη. Μετά το 1911 ο Καβάφης αποφασίζει να μιλήσει χωρίς προσχήματα και προφάσεις, μέσα πάντα από τη μέθοδο της προσωπικής του ώριμης δημιουργίας. Ο συμβιβασμός με το περιβάλλον έχει συντελεσθεί και η άλλοτε πνιγνή ατμόσφαιρά του γίνεται πηγή

έμπνευσης και τροφοδοσίας για την ενδυνάμωση και την πραγματοποίηση του ποιητικού του οράματος.

Μίλησα πιο πάνω για τη θεματολογία των Αλεξανδρινών ποιημάτων. Τα ποιήματα αυτά στην πλειονότητά τους και σε μια πρώτη θεώρηση, κινούνται στο επίπεδο της ιστορίας, του μύθου και της φαντασίας. Επομένως, και η αναφορά της πόλης αποκτά υπόσταση μέσα από τα συμφραζόμενα, μέσα από το σενάριο του κάθε ποιήματος. Η πόλη είναι το χρονολογικό ή γεωγραφικό στίγμα, που ανοίγει τον ορίζοντα πίσω από κάθε ποίημα. Φέρνω μερικά παραδείγματα:

Όσο κι αν δοξασθείς, τα κατορθώματά σου  
στην Ιταλία και στην Θεσσαλία  
όσο κι αν διαλαλούν οι πολιτείες,  
όσα ψηφίσματα τιμητικά  
κι αν σ' έβγαλαν στη Ρώμη οι θαυμασταί σου,  
μήτε η χαρά σου, μήτε ο θρίαμβος θα μείνουν,  
μήτε ανώτερος -τι ανώτερος;- άνθρωπος θα  
αισθανθείς,  
όταν, στην Αλεξάνδρεια, ο Θεόδοτος σε φέρει,  
επάνω σε σινί αιματωμένο,  
του αθλίου Πομπήτου το κεφάλι.

(Ο Θεόδοτος).

Αλλά ιδού οι πρέσβεις επανήλθαν. Χαιρετούν.  
Στην Αλεξάνδρεια επιστρέφουν, λεν. Και δεν ζητούν  
χρησμό κανένα.

(Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια).

Κείμαι ο Ιασής ενταύθα. Της μεγάλης ταύτης πόλεως  
ο έφηβος ο φημισμένος για εμορφιά.  
Μ' εθαύμασαν βαθείς σοφοί· κι επίσης ο επιπόλαιος,  
ο απλούς λαός. Και χαίρομουν ίσα και για  
τα δυο... Μα απ' το πολύ να μ' έχει ο κόσμος  
Νάρκισσο κ' Ερμή,  
οι καταχρήσεις μ' έφθειραν, μ' εσκότωσαν. Διαβάτη,  
αν είσαι Αλεξανδρέυς, δεν θα επικρίνεις. Ξέρεις  
την ορμή  
του βίου μας· τι θέρμην έχει· τι ηδονή υπερτάτη.

(Ιασή Τάφος)

Ήταν η εποχή καθ' ην βασίλευεν,  
εν άκρα ευλαβεία, ο γέρων Ιουστίνος  
κ' η Αλεξάνδρεια, πόλις θεοσεβής,  
αθλίους ειδωλολάτραις αποστρέφονταν.

(Είγε ετελεύτα)

Εγράφη εν Αλεξανδρεία υπό Αχαιού·  
έβδομον έτος Πτολεμαίου, Λαθύρου.

(Υπέρ της Αχαιικής Συμπολιτείας πολεμήσαντες)

Παρά ταύτα δεν είναι πάντοτε εύκολο θέμα — και κυρίως δεν είναι μονοδιάστατο θέμα— να απομονώσουμε το επίπεδο αναφοράς της Αλεξάνδρειας και να του προσδώσουμε αποκλειστική σημασιодότηση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, και μάλιστα με αντίστροφη χρονική λειτουργία το καθένα, είναι τα ποιήματα «Καισαρίων» και «Μέρες του 1909, '10 και '11». Ο «Καισαρίων», όπως έχει αποδείξει ο Κ.Θ.



Δημαράς στο δοκίμιό του «Η τεχνική της έμπνευσης στα ποιήματα του Καβάφη», ένα από τα σημαντικότερα δοκίμια που έχουν γραφτεί μέχρι σήμερα για τον ποιητή, είναι ίσως το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα της ποιητικής μεθόδου και του τρόπου που λειτουργεί η έμπνευση στον ποιητή. Ο αναγνώστης—ποιητής του ποιήματος, που παίρνει στα χέρια του μια συλλογή επιγραφών των Πτολεμαίων, εν μέρει για να εξακριβώσει μια εποχή και εν μέρει για να περάσει την ώρα του, λίγο πριν κοιμηθεί, είναι ένας σύγχρονός μας, που ανακαλεί από τα περασμένα ένα νεκρό πρόσωπο για το οποίο η ιστορία δεν μας παρέδωσε πολλές πληροφορίες, και το απαθανατίζει στο συγκεκριμένο ποίημα:

Και τόσο πλήρως σε φαντάσθηκα,  
που χθες την νύχτα αργά, σαν έσβυεν  
η λάμπα μου -άφησα επίτηδες να σβύνει-  
εθάρρεψα που μπήκες μες στην κάμαρά μου,  
με φάνηκε που εμπρός μου στάθηκες· ως θα ήσουν  
μες στην κατακτημένη Αλεξάνδρεια,  
χλωμός και κουρασμένος, ιδεώδης εν τη λύπη σου,  
ελπίζοντας ακόμη να σε σπλαχνισθούν  
οι φαύλοι - που ψιθύριζαν το «Πολυκαισαρή».

Σύγχρονός μας είναι και ο άνθρωπος που περιγράφει στο «Μέρες του 1909, '10, και '11» τον νεαρό, έκλυτο σιδερά, πρόσωπο που θα αγνοήσει και πάλι η ιστορική μνήμη.



## Η Αλεξάνδρεια στην ποίηση του Καβάφη

Σύγχρονός μας είναι, όμως, και ο σιδεράς, που προφανώς ζει στη μη κατονομαζόμενη Αλεξάνδρεια της εποχής και ο ποιητής τον συνδέει με τους αντίστοιχους νέους των αρχαίων ένδοξων καιρών της πτολεμαϊκής πόλης. Από το παρόν, δηλ. πάμε εδώ προς το παρελθόν:

*Διερωτώμαι αν στους αρχαίους καιρούς  
είχεν η ένδοξη Αλεξάνδρεια νέον πιο περικαλλή,  
πιο τέλειο αγόρι από αυτόν – που πήε χαμένος:  
δεν έγινε, εννοείται, άγαλμά του ή ζωγραφιά:  
στο παληομάγαζο ενός σιδερά ριχμένος,  
γρήγορ' απ' την επίπονη δουλειά,  
κι από λαϊκή κραιπάλη, ταλαιπωρημένη, είχε φθαρεί.*

Το ποίημα αυτό γραμμένο το 1928, λίγα χρόνια πριν το θάνατο του ποιητή, εισάγει μια σύμμεικτη τακτική: είναι το μοναδικό από τα Αλεξανδρινά ποιήματα του Καβάφη που διαπραγματεύεται σύγχρονο θέμα και, ταυτόχρονα, μνημονεύει ρητώς την Αλεξάνδρεια. Σαφώς ερωτικό, συσχετίζει την πραγματική εντύπωση με την ιστορική αναδρομή, χωρίς να χρησιμοποιεί προσωπεία ή επινοημένες σκηνοθεσίες. Μερικές από τις Αλεξανδρινές συνθέσεις του Καβάφη έχουν ερωτικό υπόστρωμα («Τα επικίνδυνα», «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)», «Μέσα στα καπηλειά—», «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)», «Ιασή Τάφος») αλλά η ιστορική ή ιστορικοφανής διάστασή τους μετακινεί το κέντρο βάρους, εξαγνίζοντας, κατά κάποιον τρόπο, το ερωτικό πάθος. Αντιθέτως, όπου εξυπακούεται και προϋποτίθεται, χωρίς να κατονομάζεται, η Αλεξάνδρεια ως χώρος της δράσης, η ερωτική διάσταση είναι αποκλειστική και απροκάλυπτη. Η έλλειψη εδώ χρονικής προοπτικής δεν εξωραϊζει το ερωτικό πάθος αλλά το προβάλλει με την αμεσότητα της λεπτομερειακής αυτοψίας, του ειλικρινούς βιώματος ή της βασανιστικής μνήμης.

Ο Καβάφης γράφει ερωτικά ποιήματα από νωρίς, από τότε σχεδόν που αρχίζει να στιχουργεί. Τα ποιήματα αυτά που περιγράφουν, όπως θα έλεγε ο ίδιος, έρωτες της ρουτίνας, είναι και τα μόνα όπου το ερωτικό υποκείμενο είναι γυναίκα. Πρόκειται για τα νεανικά ποιήματα «Ο Βεϊζαδές προς την ερωμένην του», το «Dünya Güzeli», «Όταν, φίλοι μου, αγαπούσα...», και το «Ένας έρωσ». Αν εξαιρέσουμε το τελευταίο, που αποτελεί ελεύθερη σχετικά διασκευή της ιδιωματικής μπαλάδας «Auld Robin Gray» της λαίδης Anne Lindsay-Barnard (που πρωτοδημοσιεύει ο Καβάφης το 1886 με τίτλο «Μάταιος, μάταιος έρωσ» και ξαναπιάνει το 1896), όλα τα υπόλοιπα ποιήματα που ανέφερα πιο πάνω ανήκουν στη διετία 1884-85. Κατά τη δεκαετία του 1890 ο Καβάφης θα συνθέσει ποιήματα όπως το «Ένας γέρος», όπου περιγράφεται ένας θλιβερός και απογοητευμένος γέρος που θυμάται πόσο λίγο χάρηκε τα χρόνια «που είχε και δύναμι, και λόγο, κ' εμορφιά» και ακόμα:

*Θυμάται ορμές που βάσταγε· και πόση  
χαρά θυσίαζε. Την άμυαλή του γνώσι  
κάθε ευκαιρία χαμένη τώρα την εμπαιζει*

Γράφει ακόμη, στην ίδια δεκαετία, τον «Πολυέλαιο»,

ποίημα που θα παραμείνει στα συρτάρια του για μια συναπτή εικοσαετία και θα δημοσιευτεί μόλις το 1914:

*Σε κάμαρη άδεια και μικρή, τέσσαρες τοίχοι μόνοι,  
και σκεπασμένοι με ολοπράσινα πανιά,  
καίει ένας πολυέλαιος ωραίος και κορώνει·  
και μες στη φλόγα του την καθεμιά πυρώνει  
μια λάγνη πάθησις, μια λάγνη ορμή.*

*Μες στην μικρή την κάμαρη, που λάμπει αναμένη  
από του πολυελαίου την δυνατή φωτιά,  
διόλου συνειθισμένο φως δεν ειν' αυτό που βγαίνει.  
Γι' άτολμα σώματα δεν είναι καμωμένη  
αυτής της ζέστης η ηδονή.*

Όσο κι αν εδώ ακούγεται ευκρινώς η ερωτική φωνή των αντικειμένων που θα κορυφωθεί αργότερα στον φετιχισμό του ποιήματος «Ο δεμένος ώμος», ο ποιητής δεν έχει ταυτίσει ακόμα την Αλεξάνδρεια με την αισθησιακή πόλη που θα ανακαλύψει σε λίγο. Η εντελώς προσωπική ερωτική του ποίηση ξεκινάει το 1903, όταν γράφει τον Ιούνιο, πιθανότατα, του έτους αυτού το ποίημα «Δυνάμωσις». Τούτο το ποίημα, που βρίσκω να είναι από τα ελάχιστα ερωτικά με φιλοσοφικές θέσεις, τόσο ρητά διατυπωμένες (και γι' αυτό κάπως αμήχανες και κραυγαλέες) μοιάζει με προγραμματική δήλωση που θέλει να δικαιώσει το ερωτικό πάθος:

*Όποιος το πνεύμα του ποθεί να δυναμώσει  
να βγη απ' το σέβας κι από την υποταγή.  
Από τους νόμους μερικούς θα τους φυλάξει,  
αλλά το περισσότερο θα παραβαίνει  
και νόμους κ' έθιμα κι' απ' την παραδεγμένη  
και την ανεπαρκούσα ευθύτητα θα βγη.  
Από ταις ηδοναίς πολλά θα διδαχθή.  
Την καταστρεπτική δεν θα φοβάται πράξι·  
το σπίτι το μισό πρέπει να γκρεμισθή.  
Έτσι θ' αναπτυχθή ενάρετα στην γνώσι.*

Το επόμενο έτος 1904, ο Καβάφης φαίνεται να βρίσκει τον τόνο του συνθέτοντας, ανάμεσα σε άλλα, και τα ποιήματα «Ο Σεπτέμβρης του 1903», «Ο Δεκέμβρης του 1903», «Ο Γενάρης του 1904», «Επέστρεφε», «Σταις σκάλαις» και το «Στο θέατρο». Στα δύο τελευταία κυρίως, αρχίζει να φαίνεται καθαρά το σκηνικό της Αλεξάνδρειας. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι πέντε απ' αυτά τα ποιήματα, που ανήκουν στα λεγόμενα «Ανέκδοτα», δεν δημοσιεύτηκαν όσο ζούσε ο ποιητής. Όπως παρατηρεί ο Keeley, «αν και ο Καβάφης άρχισε να γράφει προσωπική ερωτική ποίηση ήδη από τα 1904, δε δημοσίεψε σύγχρονα ερωτικά ποιήματα παρά μόνον στα 1912· εξάλλου, ορισμένα από τα πιο υποκειμενικά, όπως φαίνεται, ποιήματα αυτού του είδους (για παράδειγμα εκείνα όπου μια φωνή σε πρώτο πρόσωπο σχολιάζει ένα συγκεκριμένο ή πιθανό εραστή, ή του μιλάει) δε δημοσιεύτηκαν ποτέ όσο ζούσε. Και από τη στιγμή που άρχισε να δημοσιεύει ερωτικά ποιήματα, που διαδραματίζονταν στην πόλη κάτω από το παράθυρό του, συνέχισε με συνέπεια, σ' ολόκληρη τη σταδιοδρομία του, αναθεωρώντας και τυπώνοντας ποιήματα πρωτο-



γραμμένα σε παλαιότερες εποχές (σε ορισμένες περιπτώσεις, ακόμα και δέκα χρόνια νωρίτερα) μαζί με την τρέχουσα δουλειά του· έτσι, κάθε χρόνο, παρουσίαζε και μερικά ερωτικά ποιήματα με σκηνικό τη σύγχρονή του Αλεξάνδρεια, μέσα στους χοντρούς φακέλους όπου συγκέντρωνε χρόνο με το χρόνο τα γραφτά του και τα μοίραζε στο διαλεχτό του κοινό. Αυτή η ιστορία μας αφήνει να υποθέσουμε μερικά πράγματα για την εξέλιξη του Καβάφη. Πριν απ' όλα, το ερωτικό του όραμα και η θέα της πόλης κάτω από το παράθυρό του έχουν συγχωνευτεί σχεδόν απόλυτα, ως την εποχή που αρχίζει να δημοσιεύει ερωτικά ποιήματα που διαδραματίζονται στη σύγχρονη πόλη· έτσι η Αλεξάνδρεια, όπως τουλάχιστον την απεικονίζει στο έργο του γίνεται γι' αυτόν μια εικόνα της Αισθησιακής Πόλης [...] 'Όταν, λοιπόν, ο Καβάφης αποφάσισε ν' αποκαλύψει τις διαστάσεις της Αισθησιακής Πόλης του (στα 1912-13 αρχίζει η ουσιαστική του στροφή προς αυτή την κατεύθυνση), φαίνεται πως προγραμμάτισε το έργο του έτσι, ώστε οι αναγνώστες του να έχουν μπροστά τους μια λίγο-πολύ συνεχή εικόνα της σύγχρονης Αλεξάνδρειας, πλάι στην ιστορική και μυθική περιοχή που εγκαλούσε η πόλη. Μ' αυτόν τον τρόπο, θα είχαν πάντα στο νου τους την πραγματική πόλη, στη μορφή που την παρουσίαζε ο ποιητής, καθώς θα μεταφέρονταν μέσα από επάλληλα ποιήματα στον κόσμο της ιστορίας και του μύθου, πιο πέρα».

Η αποδεδειγμένη πια ταύτιση της Αλεξάνδρειας με την αισθησιακή πόλη, μας οδηγεί κατευθείαν στον ερωτικό Καβάφη. Θέμα μου, βέβαια, δεν είναι η ερωτική διάσταση του Αλεξανδρινού, ζήτημα λίγο εξετασμένο, συχνά παρεξηγημένο και λίγο-πολύ αδιερεύνητο. Θα πρέπει όμως να δούμε, έστω και περιληπτικά πώς περνάει η γενέτειρα του ποιητή μέσα στην καβαφική ποίηση. Ποιο είναι το σκηνικό, πώς και πού κυκλοφορούν οι εραστές στη φωτισμένη νύχτα και πώς η μνήμη ανακαλεί από τον καιρό στιγμές και περιστατικά του «σύντομου, ωραίου βίου». Γιατί και εδώ ο Καβάφης, όπως συμβαίνει και σε όλα τα υπόλοιπα ποιήματά του, είναι ο άνθρωπος που πρέπει να δει για να πει. Η ανθρωποκεντρική ποίησή του, με τους επώνυμους ήρωες, τις επώνυμες πόλεις

και τις επώνυμες ιστορικές περιόδους, είναι σαφέστατα ρεαλιστική, καθώς είναι και ο ίδιος ένας άνθρωπος του πλήθους, κατά το χαρακτηρισμό του Ι. Σαρεγιάννη.

Τα αισθησιακά ποιήματα είναι υπερδιπλάσια από τα Αλεξανδρινά. Η σκηνοθεσία τους είναι εναλλασσόμενη, με κάποια σταθερά πάντως μοτίβα, που σου δίνουν την αίσθηση διαφορετικού κάθε φορά τόπου και χρόνου. Προτιμημένη ώρα είναι η νύχτα, κάποτε το σούρουπο και, σπανιότερα, ένα φεγγερό πρωί ή η λάμψη του μεσημεριού. Ιδιαίτερη θέση κρατάει το σπίτι, είτε με την πρωταρχική έννοια της εστίας και του οικείου περιβάλλοντος, είτε ως χώρος έκνομης, συνήθως, ηδονής. Και βέβαια, όλα τα συμφραζόμενα του σπιτιού: η πόρτα, η κάμαρη, ο καναπές, το κρεβάτι, τα έπιπλα, οι σκάλες, το μπαλκόνι, που γίνεται πάντα ένα μέσο αποστασιοποιημένης επικοινωνίας με τα όσα συμβαίνουν στην κίνηση του δρόμου. Η καταξίωση όλων αυτών των πραγμάτων από τον Καβάφη δεν οφείλεται, πιστεύω, μόνον στη «φυλαχθείσα ηδονική συγκίνηση», όπως λέει ο ίδιος στο ποίημα «Κάτω απ' το σπίτι», που θα σας διαβάσω αμέσως, αλλά κυρίως στην απτή, ρεαλιστική συνάφειά του με τα αντικείμενα και το περιβάλλον:

*Χθες περπατώντας σε μια συνοικία  
απόκεντρη, πέρασα κάτω από το σπίτι  
που έμπαινα σαν ήμουν νέος πολύ.  
Εκεί το σώμα μου είχε λάβει ο Έρωσ  
με την εξαισία του ισχύν.*

*Και χθες σαν πέρασ' απ' τον*

*δρόμο τον παληό  
αμέσως ωραίσθηκαν απ' την γοητεία του έρωτος  
τα μαγαζιά, τα πεζοδρόμια, οι πέτρες,  
και τοίχοι, και μπαλκόνια, και παράθυρα·  
τίποτε άσχημο δεν έμεινε εκεί.*

*Και καθώς στεκόμουν, κ' εκύτταξα την πόρτα,  
και στέκομουν, κ' εβράδυνα κάτω απ' το σπίτι,  
η υπόστασίς μου όλη απέδιδε  
την φυλαχθείσα ηδονική συγκίνησι.*

Εξίσου ιδιάζουσα θέση με το σπίτι κρατάει και ο δρόμος, τόπος συνάντησης των εραστών αλλά και τόπος όπου αβέβαιες κινήσεις και ανεκπλήρωτες ερωτικές στιγμές περνούν και χάνονται, για να αποτυπωθούν αργότερα σε ανάμνηση.

Μόνιμο σκηνικό αποτελούν και οι χώροι των δημόσιων συγκεντρώσεων, το καφενείο, η ταβέρνα, το καπηλειό, μέρη όπου ο ακατάλληλος πια για προφυλάξεις έρωτας, συχνά τελειώνεται. Από την άλλη μεριά υπάρχουν τα θέατρα, το καζίνο και τα σπίτια της διαφθοράς. Σε μια μάλιστα περίπτωση, το «λίαν ειδικό σπίτι της διαφθοράς». Κι ακόμη: οι απόκεντρες συνοικίες, τα εμπορικά καταστήματα, οι προθήκες. Στους περισσότερους απ' αυτούς τους χώρους κυκλοφορεί ο λαός των καβαφικών νέων, ηλικίας από 20 έως 30 ετών. Συνήθως φτωχά παιδιά, υπάλληλοι ή τεχνίτες, κάποτε ύποπτες φυσιογνωμίες με «μεσολαβήσεις ντροπισμένες», που δε διστάζουν να παραδώσουν το σώμα τους για λίγα χρήματα ή για κάποια φορεσιά.

## Η Αλεξάνδρεια στην ποίηση του Καβάφη

Μέσα σ' αυτή την κίνηση του δρόμου και των μαγαζιών συντελούνται συχνά οι μικρές ή μεγάλες ερωτικές και ανθρώπινες στιγμές. Παράλληλα η πόλη ακολουθεί τη δική της μοίρα σε μια μεταβολή που συνδέεται με το πέρασμα των χρόνων και την αναπόφευκτη φθορά της ηλικίας. Η μεταβολή αυτή διαπιστώνεται από τον Καβάφη σε δυο περίπου σύγχρονα ποιήματα, το «Απ' τες εννιά» και το «Ο ήλιος του απογεύματος», γραμμένα το 1918 και 1919 αντιστοίχως. Στο πρώτο, ανάμεσα σε άλλα, λέει:

*Το είδωλον του νέου σώματός μου,  
απ' τες εννιά που άναψα την λάμπα,  
ήλθε και με ήυρε και με θύμισε  
κλειστές κάμαρες αρωματισμένες,  
περασμένην ηδονή -τι τολμηρή ηδονή!  
Κ' επίσης μ' έφερε στα μάτια εμπρός,  
δρόμους που τώρα έγιναν αγνώριστοι,  
κέντρα γεμάτα κίνηση που τέλεψαν,  
και θέατρα και καφενεία που ήσαν μια φορά.*

Και στο δεύτερο:

*Την κάμαρην αυτή, πόσο καλά την ξέρω.  
Τώρα νοικιάζονται κι αυτή κ' η πλαγινή  
για εμπορικά γραφεία. Όλο το σπίτι έγινε  
γραφεία μεσιτών, κ' εμπόρων, κ' Εταιρείες.*

Τέσσερα χρόνια πριν το θάνατό του ο ποιητής θα γράψει ένα σύντομο, επιγραμματικό ποίημα, με τίτλο «Στον ίδιο χώρο». Είναι πέντε μόλις στίχοι, κάπως αδέξιοι κατά τη γνώμη μου, αλλά πολύ χρήσιμοι και ενδεικτικοί για το αποψινό μας θέμα. Είναι, κατά κάποιο τρόπο, μια απάντηση υπερήφανη και θαρραλέα για ό,τι έχει μεσολαβήσει από τότε που ο νεαρός Καβάφης έβρισκε αποκρουστική την Αλεξάνδρεια. Μετά την απαρηγόρητη αυτογνωσία που περικλείει «Η Πόλις», το ποίημα «Στον ίδιο χώρο» δείχνει τη μέθοδο που αναιρεί το «δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό». Ακούστε το:

*Οικίας περιβάλλον, κέντρων, συνοικίας  
που βλέπω κι όπου περπατώ· χρόνια και χρόνια.*

*Σε δημιούργησα μες σε χαρά και μες σε λύπες:  
με τόσα περιστατικά, με τόσα πράγματα.*

*Κ' αισθηματοποιήθηκες ολόκληρο, για μένα.*

Η σχέση του Καβάφη με την Αλεξάνδρεια, όπως εκδηλώνεται σε τούτο το ποίημα, παρακάμπτει και αγνοεί τη συμβατική ανταπόκριση της αμοιβαίας συνύπαρξης ενός ανθρώπου και μιας απρόσωπης πολιτείας. Είναι κάτι βαθύτερο και εντονότερο. Είναι αναγωγή σε ιδεατές περιοχές. Μια επικοινωνία που η διάρκεια και η έντασή της εξαρτάται, σε μεγάλο βαθμό, από το βάθος του αισθήματος που κουβαλάει μέσα του ο κάτοικος της πόλης, κι από το βάθος των μεταμορφώσεων που μπορεί η ίδια η πόλη να αντέξει.

Δεν είμαι καθόλου βέβαιος ότι εξάντλησα την πολυπλοκότητα της ματιάς του Καβάφη πάνω στην αρχαία ή τη σύγχρονή του Αλεξάνδρεια. Το γεγονός είναι ένα: η πολυθρύλητη αυτή σχέση, χάρισε στην ελληνική λογοτεχνία την πρώτη της ποιητική πόλη. Μια πόλη της οποίας την ιστορική γοητεία είχε εκτιμήσει από το 1922 ο E.M. Forster, και ανανέωσε τη διεθνή ακτινοβολία της ο Lawrence Durrell στο «Αλεξανδρινό Κουαρτέτο» του. Φαντάζομαι ότι και ο Σεφέρης δεν θα είχε πλησιάσει με τόση επιμονή τον Καβάφη και, ιδίως, δεν θα είχε περιλάβει στο δικό του έργο κάποιους στίχους, αν δεν είχε ζήσει — στα χρόνια του πολέμου — το κλίμα και τη φυσιογνωμία της Αλεξάνδρειας.

Με δυο λόγια: Δε γνωρίζω, σε ολόκληρη τη νεοελληνική λογοτεχνία, σχέση τόσο ποιητικά γόνιμη, χρονικά επίμονη και ευρηματικά ανεξάντλητη, όσο η σχέση του Καβάφη με την Αλεξάνδρεια. Η πόλη των Πτολεμαίων έχει τόσο πολύ ταυτιστεί πλέον στην κοινή συνείδηση με την ποίηση και τη ζωή του Καβάφη, ώστε η εξέταση του δεσμού τους να μοιάζει με θεμελιώδες, αυταπόδεικτο θεώρημα. Ο ποιητής χωρίς την πόλη του και η πόλη χωρίς τον ποιητή της είναι δυο πράγματα ανολοκλήρωτα και λειψά.

Διαλέξη που έγινε στην Αλεξάνδρεια και επαναλήφθηκε στο Κάιρο, στα πλαίσια των εκδηλώσεων «Καβάφεια» (Δεκέμβριος 1984).

### άνέκδοτα ποιητικά ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ '84

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΓΓΕΛΑΚΗ-ΡΟΥΚ • ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΓΓΕΛΑΚΗΣ  
ΡΟΥΛΑ ΑΛΑΒΕΡΑ • ΣΤΑΥΡΟΣ ΒΑΒΟΥΡΗΣ  
ΕΛΕΝΗ ΒΑΚΑΛΟ • ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΝΣ • ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΡΑΛΗΣ  
ΜΙΧΑΛΗΣ ΓΚΑΝΑΣ • ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΚΟΥΜΑΣ  
ΝΙΚΟΣ ΔΑΒΒΕΤΑΣ • ΒΕΡΟΝΙΚΗ ΔΑΛΑΚΟΥΡΑ  
ΣΕΦΗ ΔΑΡΑΚΗ • ΤΑΣΟΣ ΔΕΝΕΓΡΗΣ  
ΚΙΚΗ ΔΗΜΟΥΛΑ • ΑΘΩΣ ΔΗΜΟΥΛΑΣ  
ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΖΕΝΑΚΟΣ • ΝΑΝΑ ΗΣΑΪΑ  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΙΣΑΡΗΣ • ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ  
ΡΟΥΛΑ ΚΑΚΛΑΜΑΝΑΚΗ • ΕΚΤΩΡ ΚΑΚΝΑΒΑΤΟΣ  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΚΟΥΛΙΔΗΣ • ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ Κ. ΚΑΡΑΒΑΣΙΛΗΣ • ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΒΕΛΗΣ  
ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΥΔΗΣ • ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΑΣΣΙΟΣ  
ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ • ΤΑΣΟΣ ΚΟΡΦΗΣ  
ΚΛΕΙΤΟΣ ΚΥΡΟΥ • ΜΑΡΙΑ ΛΑΓΓΟΥΡΕΛΗ  
ΝΙΚΟΣ ΛΑΖΑΡΗΣ • ΤΑΣΟΣ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ  
ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΛΙΟΝΤΑΚΗΣ • ΣΤΕΛΙΟΣ ΛΥΤΡΑΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ • ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΥΡΟΥΔΗΣ  
ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΜΕΝΙΔΗΣ • ΕΡΡΙΚΟΣ ΜΠΕΛΙΣ  
Κ.Χ. ΜΥΡΗΣ • ΓΙΑΝΝΗΣ ΝΕΓΡΕΠΟΝΤΗΣ  
ΘΑΝΑΣΗΣ Θ. ΝΙΑΡΧΟΣ • ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ  
Δ.Π. ΠΑΠΑΔΙΤΣΑΣ • ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΠΑΣ  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΤΙΑΝΣ • ΓΙΟΛΑΝΤΑ ΠΕΓΚΛΗ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΤΑΜΙΤΗΣ • ΜΑΝΟΛΗΣ ΠΡΑΤΙΚΑΚΗΣ  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ • ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΕΡΓΟΠΟΥΛΟΣ  
ΑΝΤΩΝΗΣ ΤΡΙΦΥΛΛΗΣ • ΣΠΥΡΟΣ ΤΣΑΚΝΙΑΣ  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΕΡΕΝΤΗΣ • Θ.Δ. ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ  
ΝΙΚΟΣ ΦΩΚΑΣ • ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΣΤΙΕΡΗΣ  
ΝΤΙΝΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ • ΔΗΜΗΤΡΑ Χ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ



ΟΔΥΣΣΕΑΣ

**Γιάννης Υφαντής**

**Ον τρόπον η Έλαφος**

Περιστρεφόταν με αχτίνες λαμπερές· δεν ήξερα αν ήταν  
λουλούδι ή τροχός. Γύρω η άμμος.  
Κ' ήταν εκεί γυναίκες που για πόδια είχαν σαγόνια  
κροκοδείλου.  
Κι άνοιγαν κι έκλειναν τα πόδια τους που ανάσαιναν το χρόνο.  
Κι άσθμαιναν γιατί χρόνος δεν υπήρχε.  
Κ' ήταν χάρτες  
Τα πρόσωπά τους και φανέρωναν  
τη βαναυσότητα που είχαν οι ψυχές τους, ερπετά  
ρίζες αιλουροειδών, στριμμένα νεύρα που δε λύγιζαν. Και  
φεύγω.  
Κ' ήταν εκεί νοσοκομείο. Και ψάχνω: «Πτέριξ Α'», «Πτέριξ  
Β'». Στρίβω  
μπαινώ στην εκκλησία: Εικόνες, όλο εικόνες, πουθενά  
ένας καθρέφτης· πουθενά.  
«Θέλω την παρουσία μου, την παρουσία μου  
όν τρόπον η έλαφος επιποθεί  
τας πηγάς των υδάτων».

**Μπροστά στην Πύλη**

Και φτάσαμε στην πύλη του βραχόκηπου το βράδυ.  
Κι έπρεπε να διαβούμε μέσ από  
τον τρομερό βραχόκηπο  
αψηφώντας  
τις πέτρινες μορφές που ζωντανεύουν και ορμούν  
με τρομερές κραυγές κι απαίσιες όψεις. Έπρεπε. Μέσα  
στη νύχτα.  
Και ρώτησα το γέροντα φρουρό αν γινόταν  
άλλη φορά να ρθούμε ξεκινώντας πιο νωρίς  
και φτάνοντας στην πύλη αυτή νωρίς (το μεσημέρι ή  
τ' απόγευμα)  
μέσα στο φως της μέρας να διαβούμε το βραχόκηπο για  
νάσαι  
λιγότερος ο τρόμος. Μα ο γέρος  
απάντησε πως θάταν μάταιο κάτι τέτοιο:  
« Όσο νωρίς κι αν ξεκινήσεις» είπε «εδώ  
στην πύλη τούτη πάντα φτάνεις βράδυ».

**Το δύσκολο πέρασμα**

Ζώντας σε παραμύθια και θρησκείες, περνώντας  
μες από θρύλους, πολιτείες και λαούς  
άκουσα και για κείνο το γεφύρι που το πλάτος του δεν  
είναι πιο μεγάλο από την κόψη ξυραφιού.  
Μόνο από κείνο το γεφύρι λένε θα μπορούσες να  
περάσεις προς το φως.  
Κι όπως οι πιο σοφοί εξηγούν διαβαίνεις το γεφύρι  
εκείνο μόνο αν ο ίδιος είσαι φως.

**Πόσο ελάχιστα**

Σκοτάδι στην κουζίνα κι ούτε ξέρω  
μέχρι πού  
φτάνει ο εαυτός μου. Ψαύω.  
το διακόπτη  
τον πατώ  
γίνεται φως.  
Και ο λαμπτήρας μια πελώρια σταγόνα γυάλινη ή  
διάφανος καρπός που έχει σπόρο ηλεκτρικό.  
Και στα συρτάρια τα μηδέν των κρίκων.  
Τράβηξες το συρτάρι. Το μαχαίρι  
Με την αθέρα που διψά μέσα στη λάμψη της·  
θέλει να δροσιστεί· μα ποιον να σφάζεις;  
Η βούρτσα τα βαμμένα τα μαλλιά κ' η σκούπα η δούλα  
της.  
Γέφυρα το σκαμνί ποτάμι η γάτα και της πόρτας το  
προφίλ που με κοιτάζει μ' ένα μάτι  
κλειδαρότρυπα. Τι βλέπει;  
Παίζω με το μαχαίρι· το γυρίζω  
μέσα στα χέρια μου κ' η λάμψη του  
γίνεται φτερωτή πάνω στους τοίχους. Και μετά;  
Παίρνω ένα λεμόνι και το κόβω. Η χαρά  
του μαχαιριού μέσα στη σάρκα και ο ήχος απ' το  
κόψιμο. Ανοίγει  
ένα μεγάλο στόμα που φορεί πρασινοκίτρινο σκουφί  
Μα όχι.  
Τούτο είν' ένα πρόσωπο υγρό κι αχτινωτό που με  
κοιτάζει  
με τους λοξούς του σπόρους. Κοίταξέ με  
ήλιε-παιδί, ώ κοιτάξέ με πρόσωπό μου (από ποια  
χώρα;) κοιτάξέ με.  
Πόσο ελάχιστα γνωρίζω από μαχαίρια και καθρέφτες.

**Καθρέφτες**

Στους περισσότερους ανθρώπους βλέπεις  
τον εαυτό σου «δι εσόπτρου εν αινίγματι». Σχεδόν  
πάντα μπροστά σου στέκουν ή περνούν  
στενοί καθρέφτες, ραγισμένοι ή θολοί. Και σκέφτομαι  
που η παρουσία του Θεού ή όπως λένε η Δευτέρα  
Παρουσία άλλο δε θα 'ναι  
παρά ένας καθρέφτης καθαρός, μεγάλος, όπου  
ολόκληρο  
θα δεις τον εαυτό σου κι ολοκάθαρη  
της παρουσίας σου την ουσία θα χαρείς.

Από τη συλλογή «Ο καθρέφτης του Πρωτέα»



## Κορνήλιος Καστοριάδης: φιλόσοφος ή σοφιστής;

Η συζήτηση του Κ. Καστοριάδη είναι απόσπασμα από μια ευρύτερη συνέντευξή του προς τον καθηγητή της φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού Ε.Α. Ελ. Μαλέμ, δημοσιευμένη στην εφημ. Ο Κόσμος (Le Monde) τον Δεκέμβριο του 1977. Το κείμενο του Καναδού κοινωνιολόγου Γκαμπριέλ Γκανιόν είναι ο επίλογος του ομότιτλου δοκιμίου του, δημοσιευμένου στον τόμο Κοινωνιολογία και Κοινωνίες (Sociologie et Sociétés), τόμος XIV, 2, σελ. 113-118. Τέλος, το «Παλίμψηστο» του Γ. Μεταξά είναι το κείμενο μιας πρότασης για ραδιοφωνικές εκπομπές που θα ήταν αφιερωμένες σε σημαντικούς σταθμούς της σύγχρονης φιλοσοφικής και πολιτικής σκέψης.

A.Z.

Δεν είναι λίγοι αυτοί που διαλέγουν τελικά την επιθυμία για διαυγή σκέψη, αποσπώντας από τη γοητεία ή την ενορασιακή προσμονή της επανάστασης το βασικό της επιχείρημα: ότι μόνο με τη δράση μπορούμε να αλλάξουμε τον κόσμο.

Το πρόβλημα βέβαια δεν είναι καινούριο. Τίθεται όμως όσο ποτέ άλλοτε πιεστικά στις σύγχρονες οντολογίες: από τον Σαρτρ και τον Μαρκούζε ως τον Αλτουσέρ. Παραλλάζοντας κάπως το ερώτημα και απλουστεύοντάς το, αναλογιζόμαστε αν μπορεί, πράγματι, να υπάρξει μια ενότητα, όπου να έρχονται σε αντίθεση και να συντίθενται η επαναστατική δράση και ο αυτοέλεγχός της — η γνώση ότι μια τέτοια δράση αναδύεται από την έλλογη ανάγκη των ανθρώπων ν' αλλάξουν τις συνθήκες ζωής τους.

Μια «φιλοσοφία» που θα πρόβαλλε ένα αίτημα σαν κι αυτό θα ηχούσε περίεργα, γιατί θα ήταν σαν να ακύρωνε από μόνη την εξουσία της. Σα να εγκατέλειπε τη θεωρητική της πανοπλία, δηλαδή την υπεράσπιση της εξειδικευμένης γνώσης, και να γειωνόταν σε μια «φιλοσοφία» που στρέφει όλη την ισχύ της στη διερεύνηση της εταιρότητας και όχι της

ταυτότητας των συνισταμένων της κοινωνίας. Σημαίνει ακόμα την εγκατάλειψη της λατρείας του απόλυτου, με άλλα λόγια κάθε συνεκτικού και δήθεν ολοκληρωμένου συστήματος — γιατί τα φιλοσοφικά συστήματα και οι πολιτικές εκδοχές τους, από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη ως τον Μαρξ, προϋπόθεσαν πάντοτε το απόλυτο και μόνο μέσα από το απόλυτο επιβεβαιώνονται.

Από τον ακτιβιστικό τροτσκισμό των φοιτητικών χρόνων του, στην Αθήνα της δεκαετίας του 40, ως την ιδεολογική ρήξη του με τον «υπαρκτό σοσιαλισμό» — με την έκδοση του περ. Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα — ο Κορνήλιος Καστοριάδης δεν φαίνεται να έχει παρεκκλίνει και πολύ από την τροχιά των ανθρώπων που έχουν σημαδευτεί ανεξίτηλα από την πολιτική. Ρηξικέλευθος; Σίγουρα εδώ εντοπίζεται η μεγαλύτερη συνέπειά του. Πολύ πιο πριν από τις ανοιχτές και οπωσδήποτε όχι θεσμικά φιλοσοφικές προτάσεις του στη Φαντασιακή Θέσπιση της Κοινωνίας, σε μια εποχή όπου καταύγαζε ακόμα ο μύθος της Οκτωβριανής Επανάστασης, ο Κ. Καστοριάδης προσπαθεί να συνεχίσει το διάλογο των

ουτοπιστών σοσιαλιστών, ένα διάλογο ακυρωμένο εδώ και δεκαετίες από την προώθηση του διπολικού διλήμματος: μαρξισμός ή αστισμός. Ποιο είναι άραγε το πραγματικό περιεχόμενο του σοσιαλισμού; Η αποφασιστική απάντηση — που προϋποθέτει τη συμβολή μιας σειράς σοσιαλιστών, απωθημένων στο περιθώριο της επίσημης ιστορίας του μαρξισμού (Α. Πάνεκουκ, Κ. Κορς) —, δεν μπορεί παρά να δοθεί μέσα από τη ριζοσπαστικά διαφορετική στάση απέναντι στο νόημα της ιστορίας. Γιατί το κρατούν νόημα της ιστορίας, αυτό που προωθείται και παραδίδεται προς κατανάλωση από τα ιερατεία των επαγγελματιών φιλοσόφων, αισθητικών, πολιτικών και τεχνοκρατών, είναι αυτό που τοποθετεί σε πρωτοκαθεδρία — ανεξαρτήτως κοινωνικών συστημάτων — τις αξίες ποσοτικής παραγωγής και εμπορευματοποίησης.

Αν η ιστορία δεν είναι ένας ορθολογικός μηχανισμός — ωστόσο αδιαφανής και απρόσιτος για τους ανθρώπους — τότε παύει να προβάλλει τη νομοτελειακή της εγκυρότητα, μια εγκυρότητα που υποστηρίζει την «έγνοια» της για τις ανθρώπινες επιθυμίες χωρίς οι επιθυμίες αυτές να ορίζουν το

μηχανισμό που νομοθετεί για λογαριασμό τους! Το θεμελιώδες που απουσιάζει εδώ είναι η ετερότητα, η ύπαρξη και γνώση του άλλου, του σχετικού. Αν δεν αίρεται το απόλυτο της γνώσης, το αναπότρεπτο της μιας και μοναδικής διαδικασίας πάνω στην εξέλιξη των κοινωνιών, τι είναι αυτό που καλούμαστε να υπερασπίσουμε; Μήπως την ιδεολογία-παραγωγή της επαναστατικής μνήμης, που απλώς δανείζει το μυθοποιητικό της περίβλημα ώστε να διαιωνίζεται η θεσμοποιημένη της πολιτική έκφραση;

Το φαντασιακό, αυτή η έννοια-κλειδί που μας προτείνει ο Κ. Καστοριάδης, είναι το άνοιγμα μέσα από το οποίο ο άνθρωπος, ως συλλογική έκφραση, θέλει να ονοματίσει και πάλι τα πράγματα. Σπρωγμένος από μια ανάγκη που δεν μπορεί να ικανοποιηθεί από τη συμβατική σχέση αίτιο-αποτέλεσμα, ούτε από τους συμβατικούς κώδικες που ορίζουν τη γλώσσα, τις επιθυμίες, τα ήθη του, ο άνθρωπος επιτέλους παίρνει στα χέρια του την ιστορία για να κάνει ενδεχόμενο το απίθανο και πιθανό το αδύνατο.

ΑΛΕΞ ΖΗΡΑΣ

## Κορνήλιος Καστοριάδης: «Η εργατική δύναμη δεν είναι αντικείμενο διαπραγμάτευσης»

*Εδώ και αρκετά χρόνια έχετε αφιερώσει πολλά από τα κείμενά σας στην κριτική του μαρξισμού. Ποιες είναι οι βασικές θέσεις αυτής της κριτικής;*

Κάθε μορφή κριτικής του μαρξισμού, ακόμα και κάθε διάλογος γύρω στον μαρξισμό, οφείλει να έχει ως σημείο εκκίνησης την ιστορική μοίρα του μαρξισμού, η οποία βασικά συγκεντρώνεται στο εξής γεγονός: ότι ο μαρξισμός έγινε ιδεολογία ενός αριθμού κρατών που εξουσιάζουν, εκμεταλλεύονται και συνθλίβουν το ένα τρίτο των ανθρώπων του πλανήτη μας.

Κι έτσι μπαίνει κατευθείαν το επόμενο, γιγάντιας σημασίας ερώτημα: πώς συνέβη και μια σοσιαλιστική ή επαναστατική θεωρία, όπως υποτίθεται ότι είναι ο μαρξισμός, προσφέρεται ως ιδεολογική κάλυψη τέτοιων καθεστώτων; Οσοδήποτε βλακώδες και ρηχό μοιάζει να είναι το ότι το Γκουλάγκ ενυπάρχει στον Μαρξ, άλλο τόσο ρηχό και βλακώδες είναι να διακρίνεις και να φέρνεις σε αντιπαράθεση μια κοινωνικοπολιτική θεωρία και την συγκεκριμένη εφαρμογή της μέσα στην ιστορία. Πρέπει να σκεφτούμε ότι υπάρχει, όντως, μια ιδιαίτερα έντονη σχέση μεταξύ των κύριων στοιχείων της μαρξικής σκέψης και της υλοποίησης της μαρξιστικής θεωρίας στην πράξη.

*Αυτό είναι που προβάλλετε ως συμπέρασμα στο βιβλίο σας Μαρξισμός και επαναστατική Θεωρία (1964), ένα βιβλίο που οριοθετεί εξάλλου τη στάση σας απέναντι στον μαρξισμό: το ότι δηλ. αποκηρύξατε τουλάχιστον την οικονομική θεωρία του Μαρξ.*

Πραγματικά. Η οικονομική θεωρία του Μαρξ αποτελεί ένα ακλόνητο στοιχείο που μας αποδειχνει την κατεύθυνση προς την οποία ήταν στραμμένη η σκέψη του Μαρξ, όπως και τον τρόπο με τον οποίο θα προσχωρούσαν στη συνέχεια οι πιστοί στον μαρξισμό. Φυσικά και δεν είναι χωρίς σημασία που αυτός ο άνθρωπος κατανάλωσε σαράντα χρόνια από τη ζωή του με σκοπό να ολοκληρώσει την οικονομική θεωρία του, χωρίς ωστόσο να κατορθώσει να τη φέρει σε πέρας. Ούτε είναι χωρίς σημασία το ότι οι πιστοί ζουν με τη βαθιά πίστη ότι ο Μαρξ εφεύρε τους νόμους της οικονομίας που πιστοποιούν την πτώση του καπιταλισμού. Δύο θέσεις που είναι άρρηκτα δεμένες μεταξύ τους: χρειαζόταν να εφευρευθούν οι νόμοι — χρειάζεται να πιστέψουμε ότι υπάρχουν όντως αυτοί οι νόμοι. Και αν δεν έχουν όλοι την ικανότητα να τους ξέρουν, υπάρχουν πάντοτε οι θεωρητικοί του κόμματος που διαβάζουν για λογαριασμό των άλλων το *Κεφάλαιο*.

→



## Κορνήλιος Καστοριάδης: Φιλόσοφος ή σοφιστής;



*Μιλήσατε για την ύπαρξη νόμων στο μαρξισμό. Υπάρχουν πραγματικά τέτοιοι νόμοι;*

Ας διαλέξουμε ένα παράδειγμα, που άλλωστε είναι και θεμελιώδους σημασίας για το ζήτημα. Ο Μαρξ πιστεύει ότι ανακάλυψε ένα νόμο που ορίζει την αύξησή του ποσοστού εκμετάλλευσης στα καπιταλιστικά καθεστώτα. Με λίγα λόγια: υποτίθεται ότι στη σχέση «σύνολο κέρδους — σύνολο ημερομισθίων» το πρώτο μέρος αυξάνει σταθερά με το πέρασμα του χρόνου. Για εκείνον όμως που δεν θέλει να προσποιείται τον τυφλό μπροστά στην πραγματικότητα, ο νόμος του Μαρξ έχει ακυρωθεί από την ίδια την ιστορική εξέλιξη.

Μέσα σε διακόσια χρόνια πορείας του καπιταλισμού αυξήθηκαν και τα πραγματικά ημερομίσθια, σε μια προοπτική χρόνου μάλιστα μπορούμε να πούμε ότι αυξήθηκαν όσο και η παραγωγικότητα της εργασίας. Αυτό πάει να πει ότι η αναλογία εκμετάλλευσης έχει μείνει, τουλάχιστον, σταθερή. Γιατί συνέβη αυτό; Απλούστατα διότι οι εργάτες πάλεψαν για να κατορθώσουν να αυξήσουν τα ημερομίσθιά τους,

πράγμα που το πέτυχαν.

Αν τώρα ξαναγυρίσουμε στη θεωρία του Μαρξ για να εντοπίσουμε πού βρίσκεται το λάθος θα δούμε ότι συμβαίνει το εξής καταπληκτικό. Το ότι δηλαδή αν ακολουθήσουμε πιστά τη μαρξική σκέψη στο παράδειγμα που αναφέραμε θα πρέπει να δεχτούμε ότι από τη δημιουργία του κεφαλαίου απουσιάζει η ταξική πάλη, ή, μάλλον, η ταξική πάλη υπάρχει μόνο χάριν του κεφαλαιούχου ο οποίος κερδίζει συνεχώς. Και η απουσία αυτή της πάλης των τάξεων δεν οφείλεται βέβαια σε κάποιο κενό της θεωρίας που εύκολα συμπληρώνεται. Οφείλεται σ' αυτό το ίδιο το αξίωμα του Μαρξ όταν ανέλυε το φαινόμενο του καπιταλισμού: ότι η εργατική δύναμη είναι ένα εμπόρευμα όπως και όλα τα άλλα. Σαν εμπόρευμα που είναι έχει ένα ορισμένο και σταθερό κόστος παραγωγής, ενώ το αποτέλεσμα μιας μέρας εργασίας μεγαλώνει όλο και περισσότερο, στο βαθμό που επιδρά πάνω του η πρόοδος της τεχνολογίας. Από εδώ θα μπορούσαμε να εφαρμόσουμε τη συλλογιστική αυτή στην έννοια της αξίας παραγωγής: η αξία, λοιπόν, που παράγεται κατά τη διάρκεια μιας μέρας εργασίας είναι εξ υπαρχής

αμετάλλαχτη, ενώ η σύνολη αξία των εμπορευμάτων, που συμψηφίζονται στην, υποτίθεται, αμετάλλαχτη κατανάλωση του εργάτη, ελαττώνεται με την πάροδο του χρόνου.

Η διαφορά αυτή, που ο Μαρξ την αποκάλεσε *υπεραξία*, μεγεθύνεται όσο περνάει ο καιρός, όπως μεγεθύνεται και η αναλογία εκμετάλλευσης της εργατικής τάξης. Τούτο είναι το σκεπτικό του Μαρξ. Ένα σκεπτικό εξ υπαρχής λαθεμένο, γιατί παραβλέπει ή αναγκάζεται να παραβλέψει (αν θέλει να επιβεβαιώνει τη θεωρία του) την αντίδραση, τον αγώνα των εργαζομένων. Με άλλα λόγια το λάθος του βρίσκεται στο ότι θεωρεί ως δεδομένη την εμπορευματική φύση της εργασίας.

*Είναι μια άποψη που ήδη την έχετε διατυπώσει το 1953, σε γραπτά σας όπου αναλύετε τις δυνάμεις που ενυπάρχουν στον καπιταλισμό, και την έχετε επαναδιατυπώσει αρκετά συχνά.*

Γιατί, πράγματι είναι ένα θεμελιακής σημασίας σημείο. Η εργατική δύναμη, κατά την άποψή μου, δεν είναι *εμπόρευμα* σ' ό,τι αφορά την ανταλλακτική της αξία. Δεν υπάρχει κανένα εμπόρευμα που διαπραγματεύεται από μόνο του την αξία που έχει, και, συνεπώς, δεν αγωνίζεται για να την αυξήσει. Το κάρβουνο δεν έκανε ποτέ απεργία για να αυξηθεί η τιμή του. Η εργατική δύναμη δεν είναι αντικείμενο διαπραγμάτευσης σ' ό,τι αφορά την *αξία χρήσης* της στα πλαίσια της παραγωγής. Όταν ένας έμπορος αγοράζει ένα τόνο κάρβουνο γνωρίζει, τουλάχιστον για μια δοσμένη περίοδο της τεχνολογικής ανάπτυξης, πόσες θερμίδες ενέργειας θα παραχθούν από το κάρβουνο αυτό. Όταν όμως τύχει και αγοράσει μια εργατική μέρα είναι αδύνατο να γνωρίζει εκ των προτέρων πόσες παραγωγικές κινήσεις θα μπορέσει να καρπωθεί. Γιατί αυτό εξαρτάται από τα όσα θα τύχουν στο χώρο εργασίας, από το αν οι εργάτες θα αναλωθούν στην παραγωγή ή θα διαλέξουν να αντιταχθούν σ' αυτήν με την αποχή ή την απεργία.

Είναι αδύνατο λοιπόν να οριστούν *αντικειμενικά*, μ' άλλα λόγια χωρίς να συνδέονται με τις διαθέσεις και τη δράση των εργατών, η εμπορευματική αξία και η αξία χρήσεως της εργατικής δύναμης. Αλλά ο Μαρξ — όπως και όλοι οι οικονομολόγοι — είναι αναγκασμένος να αποσιωπά αυτή την άποψη και να θεωρεί την εμπορευματική αξία και την αξία χρήσεως της εργατικής δύναμης, ως *δεδομένες*, ανεξαρτήτως από την ανθρώπινη συμμετοχή σ' αυτές. Με ποιον τρόπο μπορείς να ορθώσεις ένα σύστημα οικονομικών κανόνων όταν η κύρια μεταβλητή του συστήματος, δηλαδή η εργασία, είναι ρευστή; Αναγκάζεται έτσι να δεχτεί ως αξίωμα αυτό στο οποίο προσβλέπει, στοχεύει ο καπιταλισμός, αυτό που επιδιώκει και έχει, σε πολλές περιπτώσεις, πετύχει: το να μεταμορφώσει δηλαδή τον εργάτη σ' ένα παθητικό και μόνο αντικείμενο εκμετάλλευσης.

Όσα αναφέρονται στο *Κεφάλαιο* προϋποθέτουν ότι ο καπιταλισμός έχει αποδυναμώσει κάθε προσπάθεια της εργατικής τάξης να αντισταθεί. Αλλά ένας τέτοιος καπιταλισμός είναι εκτός τόπου και χρόνου, ανάγεται στην περιοχή της φαντασίας και απεικνίζεται σε έναν κόσμο όπου κυριαρχεί απολύτως το κεφάλαιο.

Η διάγνωση ότι η προοπτική του καπιταλισμού, το να μεταμορφώσει μ' άλλα λόγια τον εργάτη σε αδρανές αντι-

κείμενο, είναι κάτι το ουτοπικό, μας ωθεί σε μια συλλογιστική που είναι σπουδαιότερη απ' αυτή που έχει τη δύναμη να μας εισάγει η οικονομική θεωρία. Μια συλλογιστική που δημιουργεί τις προϋποθέσεις να γίνει κατανοητό αυτό που έχω ονομάσει *θεμελιώδη αντίφαση του καπιταλισμού*.

*Έπειτα απ' όλα αυτά έχουμε άραγε ακόμα την ελπίδα ότι θα διαμορφώσουμε και θα ορίσουμε ένα καινούριο σοσιαλιστικό και επαναστατικό πρόγραμμα;*

Όπως δεν θεωρείται ο σοσιαλισμός αναγκαίο, μεταβατικό στάδιο στην εξέλιξη της ιστορίας, με τον ίδιο τρόπο δεν υπάρχει και επιστήμη των κοινωνικών φαινομένων η οποία να εξασφαλίζει την επικράτηση του σοσιαλισμού. Μια τέτοια επιστήμη θα μπορούσε να γίνει πανάκεια, στα χέρια ορισμένων ειδικών, για την παγίωση ενός υποτιθέμενου σοσιαλιστικού συστήματος. Το σοσιαλιστικό πρόγραμμα είναι το πρόγραμμα που τείνει προς τη δημιουργία μιας κοινωνίας με νέα μορφή. Και δημιουργείται η κοινωνία αυτή, ως ιστορικό αποτέλεσμα, με τη δράση μιας ορισμένης κατηγορίας ανθρώπων. Ήδη από τις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα οι εργάτες αμφισβητούν τις κατεστημένες αρχές της κοινωνίας. Και όχι μόνο της καπιταλιστικής κοινωνίας, αλλά κάθε κοινωνίας που θεωρείται ως *ιστορική*. Οι εργάτες δεν αγωνίζονται μόνο εναντίον της οικονομικής εκμετάλλευσής τους, αλλά και εναντίον αυτής καθαυτής της θεσμικής κυριαρχίας. Θέλουν να εγκαθιδρύσουν μια καινούρια τάξη πραγμάτων που να στηρίζεται στις αρχές της ισότητας, της συνεργασίας και της ελευθερίας. Με τη δράση *αυτών των ανθρώπων* θα ξεπηδήσουν καινούριες έννοιες που ενσαρκώνονται σε καινούριες μορφές οργάνωσης και που έρχονται σε αντιπαράθεση με έναν κόσμο που έχει σχηματιστεί εδώ και χιλιετίες: με τον κόσμο της κρατικής εξουσίας, τον κόσμο της ιεράρχησης και της ανισότητας, τον κόσμο της κυριαρχίας των λίγων πάνω στους πολλούς.

Στην εξέλιξή του αποδυναμώνεται το κίνημα αυτό, προτού κατορθώσει να βρει το στόχο του. Γραφειοκρατικοποιείται, δανείζεται και οικειοποιείται τα καπιταλιστικά πρότυπα κοινωνικής οργάνωσης όπως και ανάλογες θεωρητικές έννοιες. Η συνάντηση αυτού του κινήματος με τον μαρξισμό — και σε αρκετές χώρες, απλούστατα, ο μαρξισμός κυριάρχησε πάνω στον σοσιαλισμό — είναι μια αποφασιστική στιγμή για την εξέλιξη των σοσιαλιστικών ιδεών. Γιατί σ' ένα δεύτερο και πιο αφανές αλλά και πιο σημαντικό επίπεδο είναι ο μαρξισμός που μεταβλήθηκε σε *διάυλο μεταβίβασης* των καπιταλιστικών προτύπων και εννοιών προς το κίνημα των εργατών (ορθολογισμός, ιεράρχηση, πρωτοκαθεδρία της θεωρίας και των ερμηνευτών της, οικονομισμός).

Το σοσιαλιστικό όμως κίνημα εξακολούθησε να δρα και θα εξακολουθήσει. Συνεχίζει να συντηρεί μέσα του την αρχέτυπη μορφή του, της διαρκούς δηλαδή πάλης των εργαζομένων εναντίον της εκμετάλλευσης και της αποξένωσης που επιβάλλει και προβάλλει η κρατική εξουσία. Εκφράζεται με καθαρότητα, έχοντας πάντοτε μπροστά του τον ίδιο σκοπό: στις ευρωπαϊκές χώρες μεταξύ του 1917 και

## Κορνήλιος Καστοριάδης: Φιλόσοφος ή σοφιστής;

του 1923· στην Ισπανία το 1936-1937· στην Ουγγαρία το 1956. Συνταιριάζει με άλλα κινήματα που είναι προσανατολισμένα επίσης προς την ίδια κατεύθυνση όπως λ.χ. με το κίνημα των νέων (τον Μάιο του 1968), με το κίνημα των γυναικών, με το οικολογικό κίνημα κτλ.

Την κατεύθυνση αυτή μπορούμε να την ορίσουμε με μια λέξη: αυτονομία. Η αυτονομία στηρίζεται πάνω στην εξαφάνιση των ηγετικών ομάδων της κοινωνίας, πάνω στην εξαφάνιση των απολυταρχικών θεσμών που ενσαρκώνουν και πυροδοτούν την κυριαρχία — και πρώτ' απ' όλα το ίδιο το κράτος. Η αυτονομία προϋποθέτει την αληθινή, τη βασισμένη στην πραγματικότητα αυτοδιαχείριση και τον αυτοκαθορισμό της κοινωνίας. Αυτοκαθορισμός ή αυτοοργάνωση της κοινωνίας πάει να πει, με την απόλυτη σημασία της, εκφρασμένη δυνατότητα να οργανώνεται και να θεσμοποιείται από μόνη της η κοινωνία. Γιατί εκφρασμένη; Διότι η κοινωνία είναι πάντοτε αυτοκαθοριζόμενη, μόνο που δεν το έχει συνειδητοποιήσει. Οι σημερινές κοινωνίες ανήκουν στην κατηγορία των ιστορικών κοινωνιών που υπήρξαν ως τώρα. Στο σύστημα εκείνο όπου η κοινωνία που αναπαριστά το είναι της μέσα στην ιστορία αυτοελέγχεται και θεωρεί ότι η ύπαρξή της, η οργάνωσή της οφείλονται σε δυνάμεις εξωκοινωνικές, λ.χ. σε κάποιον μυθικό ήρωα, στο Θεό, στους νόμους της φύσεως ή στα όρια της λογικής. Είναι όμως καιρός να καταλάβουμε ότι δεν έχουμε πια την πολυτέλεια να αποποιούμαστε την ευθύνη μας σχετικά με την οργάνωση της κοινωνίας που οραματιζόμαστε. Ούτε, πολύ περισσότερο, με το να επικαλούμαστε τη βοήθεια και τη στήριξη του λογικού. Επιθυμούμε την ελευθερία, τη δικαιοσύνη, την ισότητα. Αυτό δεν είναι ούτε κάτι το

λογικό ούτε κάτι το παράλογο· στην ουσία είναι κάτι έξω από τις συμβατικές λογικές κατηγορίες.

Και μόνο η σκέψη ότι οι ιστορικοί νόμοι προσφέρουν μια εγγύηση για τον ερχομό μιας δίκαιης κοινωνίας — ή μιας κοινωνίας όπου το πρόβλημα του δικαίου, ως τέτοιο, μπορεί να χάσει τη σημασία του, είναι τέλεια παραφροσύνη. Η σκέψη ότι έχουμε τη δυνατότητα να καθορίσουμε, μια κι έξω, τι είναι, ως τις απώτερες λεπτομέρειές της, μια δίκαιη κοινωνία, και να βεβαιώσουμε ότι μια δίκαιη κοινωνία είναι *ορθολογικότερη* από μια άδικη κοινωνία, είναι άδεια από κάθε ιδιαίτερο νόημα. Και ο συλλογισμός ότι μια ανάλογη, εκ των προτέρων, *αποδεικτική θεωρία*, έχει τη δύναμη να αλλάξει την τύχη των πραγμάτων, έστω και στο ελάχιστο, είναι ανοησία. Το 'Αουσβιτς και το Γκουλάγκ δεν δικαιολογούνται εκ των υστέρων. Υπάρχουν ή δεν υπάρχουν. Καταπολεμούνται στη γένεσή τους.

Απ' όλα όσα αναφέραμε, αν έχει κάτι μια κάποια πολιτική σημασία, αυτή εκφράζεται πολύ αλλά στα εξής: στόχος μας είναι να υπενθυμίζουμε διαρκώς στους ανθρώπους μια βασική αλήθεια, που άλλωστε τη γνωρίζουν πολύ καλά από μόνοι τους, αλλά που τη λησμονούν όταν ασχολούνται με τα δημόσια πράγματα: ούτε η προώθηση του καπιταλισμού, ούτε οι νόμοι της ιστορίας, ούτε κανένα κόμμα μπήκαν ποτέ στην υπηρεσία των υποθέσεών τους. Κανένα από αυτά τα σχήματα δεν πρόκειται να τους υπηρετήσει. Επομένως η μοίρα τους θα είναι εκείνο που οι ίδιοι θα θελήσουν και θα κατορθώσουν να σχηματίσουν».

Μτφρ.: Π. ΑΜΒΡ.

**ΕΤΟΙΜΑΖΕΤΑΙ**

**ΑΦΙΕΡΩΜΑ**

**ΣΤΟΝ**

**ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ**

# Παλίμψηστο



## Μια προσέγγιση στη Φαντασιακή δέσμιση της κοινωνίας του Κορνήλιου Καστοριάδη

Ξεκινώντας κάποια στιγμή ο στοχαστής από μια «σημείωση πάνω στη μαρξιστική θεωρία της Ιστορίας» βλέπει με τον καιρό, και μέσα σε συνθήκες που δεν τον αφήνουν να ξεδιπλώσει «εξαντλητικά ως την τελείωση» την σκέψη του, ότι δεν είναι κυρίως εξωτερικοί παράγοντες αυτοί που φέρνουν εμπόδια για την «ολοκλήρωση», όσο η ίδια η εσωτερική δομή που στοχάζεται. Η αποσπασματικότητα και το «μισοτελειωμένο» συνοδεύουν απ' την αρχή ως το τυπικό τέλος της (με την εμφάνιση των αποτελεσμάτων) την εργασία της σκέψης.

Αυτό θα 'πρεπε να ήταν κοινός τόπος, κι όμως ενοχλεί τόσο τους συγγραφείς, όσο και τους «δέκτες» τους: τους πρώτους γιατί ονειρεύονται την τελειωμένη ολότητα: τους δεύτερους, γιατί ξεχνάνε πως το έργο δεν γράφτηκε «για να τους αρέσει», αλλά για ν' αναλάβουν τις ευθύνες τους με το να οικοδομήσουν αυτοί οι ίδιοι την ανάγνωση του πάντα ημιτελούς οικοδομήματος του συγγραφέα: σπίτι μέσα σε σπίτι, σκαλωσιές μέσα σε σκαλωσιές.

Η εργασία της σκέψης του στοχαστή μετράει εξίσου και περισσότερο με το αποτέλεσμα (που έτσι κι αλλιώς μεταφέ-

ρει), κι αν ο στοχαστής αξίζει κάτι, αν έχει κάτι να δείξει, κυρίως αυτή την εργασία της σκέψης του διαθέτει. Διότι «εργάζεται», μεταφορικά αλλά και μη μεταφορικά, αφού η σκέψη προκατανοείται εδώ σαν βασικό είδος του πράττειν. Προκατανόηση άλλωστε ιστορικά εύλογη, και παλιοκαιρίτισσα όσο και η «γλώσσα που πράττει».

### Γιάννης Μεταξάς

Όμως ο συγγραφέας δεν διαπιστώνει μόνο ότι η αρχική «σημείωσή» του, όσο κι αν βαθιάει, παραμένει ημιτελής. Βλέπει επίσης πως δεν οικοδομεί μια «θεωρία για τον αναγκαία αποσπασματικό χαρακτήρα του στοχασμού», αλλά απλώς ότι επωμίζεται αυτόν τον τρόπο σύνταξης του γραπτού του που έχει ως θέμα του ακριβώς μια «θεωρία της Ιστορίας» στραμμένη — υποτίθεται — στην επανάσταση: στον μαρξισμό.

Στεκόμενος κριτικά απέναντι στη

μαρξιστική θεωρία (όπως και σε κάθε καθαρή θεωρία\*) ο συγγραφέας δεν επιδιώκει βέβαια να φτιάξει μια περισσότερο αυστηρή και «καθαρή» θεωρία ή «μεταθεωρία». Κι αυτό σιγά σιγά τον οδηγεί σε καινοτομίες και νεοπλασίες, τόσο στην αντίληψη όσο και στην γλώσσα του (νεολογισμοί), προσπαθώντας να ξεφύγει από τον φαύλο κύκλο της «καθαρής θεωρίας» που κάθε στιγμή τον διεκδικεί κατηγορώντας τον σαν ήδη θεωρητικό.

Αλλάζοντας αντίληψη — και — γλώσσα, νέες οντότητες και λέξεις αναδύονται — διατυπώνονται: η Ιστορία ως δημιουργία εκ του μηδενός, η θεσμιζουσα και θεσμισμένη κοινωνία, το κοινωνικό φαντασιακό, η παραγνώριση από την παραδοσιακή σκέψη του κοινωνικο-ιστορικού τρόπου Ύπαρξης, η θέσμιση της κοινωνίας ως δικό της έργο.

Έννοιες που για τις πρώτες «σημειώσεις» ήταν σημεία άφιξης, αρχικά αποτελέσματα της εργασίας της σκέψης, αλλά σιγά σιγά στις κατοπινές «σημειώσεις» γίνονται πλέον αφετηρίες και σημεία εκκίνησης, έννοιες που καταστάλαξαν «μετά την μεταστροφή — μεταμόρφω-

\* Δηλ. απόλυτη θεωρία.

## Κορνήλιος Καστοριάδης: Φιλόσοφος ή σοφιστής;

ση» και απαιτούν από τον στοχαστή να ξαναδεί «τα πάντα» με βάση τις ιδέες αυτές. Αποσπασματικά και περιοχικά ξεκινώντας η σκέψη —μετά τη ριζική επανατοποθέτησή της— διεκδικεί κι επιθυμεί σχεδόν απεριόριστα· ο στοχαστής οφείλει να μετριάσει την ίδια του την καινοτομία: Να αρνηθεί τη «σκέψη που μιλάει στο όνομα —τάχα— κάποιου, ή χάριν κάποιου», δίχως ν' αναλαμβάνει τις ευθύνες του αυτός που την εκφέρει.

Έτσι ο συγγραφέας ξαναρίχνεται στο διάβασμα της επιστημονικής και φιλοσοφικής *Παράδοσης*. Και διαπιστώνει ότι όλη η κληρονομημένη σκέψη είναι αιχμάλωτη του τρισχιλιόχρονου ιστορικού κόσμου που την διαμόρφωσε (αλλά και τον διαμόρφωσε) κι ότι η «εργασία της σκέψης» του από δω και πέρα θα 'χει να αναμετρηθεί μ' όλην αυτήν την *Επιβολή της Παράδοσης*.

Επιβολή, που δεν μπορεί κανείς —θεαματικά πατροκτονώντας— να τα βάλει μαζί της και που για να καταστραφεί χρειάζεται να υπονομευθούν λεπτομερειακά τα όρια και οι εσωτερικές της αναγκαιότητες. Παράδοση που με το επιβλητικό της Είναι κατάφερε να αποκρύψει (με τεράστιες πολιτικές συνέπειες) αυτό ακριβώς που ο συγγραφέας βλέπει πλέον σαν το πιο σημαντικό. Και προσβλέποντας αποκλειστικά σ' αυτό ετοιμάζει τους μηχανισμούς της υπονόμησης, στήνοντας ήδη νέα Πραγματικότητα μες στην Παλιά, την οποία προσπαθεί να καταστρέψει για να οικοδομήσει *ΑΛΛΙΩΣ* ή —καλύτερα— για να επιτρέψει έναν άλλο τρόπο οικοδομείν, μια νέα σχέση με το οικοδομείν και τα οικοδομήματα.

Θέλοντας να δείξει τώρα τη νέα σκοπιά του ο Κορ. Καστοριάδης προσπαθεί να μιλήσει για την ιδιαιτερότητά του, εμμένοντας στη βασική έννοια — κλειδί: το κοινωνικό φαντασιακό ή απλώς το φαντασιακό που δεν το βλέπει σαν αντανάκλαση και εικόνα κάποιου πράγματος (εικόνα τινός) αλλά —αντίθετα— σαν κοινωνική και ψυχική δημιουργία, ακατάπαυστη και *Α-καθόριστη, μορφών και εικόνων*, που δίχως αυτές δεν μπορεί καν να μπει το πρόβλημα της «εικόνισης κάποιου πράγματος».

Άλλωστε είναι αυτή η ιδέα της «εικόνας τινός» που ευθύνεται και για την όποια *καθαρή θεωρία* (σαν *Βλέμμα Εποπτεύον*) που ενάντια της τάχτηκε ο στοχαστής, όταν πρωτάρχησε «από τα



μέσα» την κριτική της μαρξιστικής θεωρίας για την Ιστορία. Δίχως την συγκεκριμένη αυτή δουλειά και οδό που ακολούθησε, ίσως να μην έφτανε καν και στην τωρινή του άποψη για τις «καθαρές θεωρίες» και τον χαρακτήρα του φαντασιακού καθώς και για το είδος της Παράδοσης, την αυθεντία της οποίας μάχεται.

Επιμένοντας πάντα ότι δεν κάνει θεωρία, ονομάζει —νεολογίζοντας και πάλι— τον χαρακτήρα της δουλειάς του *διαύγηση*, που γι' αυτόν είναι πάντα α ξεχώριστη από μια πολιτική βλέψη κι ένα πολιτικό πρόταγμα: ο στοχαστής, είναι πολιτικός στοχαστής και η εργασία της σκέψης του *στόχηση πολιτική*. «Καθαρή θεωρία» δεν μπορεί να συσταθεί, γιατί δεν υπάρχει τόπος έξω από την Ιστορία και την κοινωνία για να «θεωρήσουμε», να «συγκροτήσουμε» ή να αντανακλάσουμε και τις δύο (κοινωνία και Ιστορία) «στην ολότητά τους».

Μας απομένει η ενδοϊστορική σκέψη

που δεν μπορεί να είναι άλλο παρά διάσταση βασική της ιστορικής πράξης. Και πώς αλλιώς, αφού το αντίθετο, δηλαδή η πράξη νοημένη σαν μερική διάσταση της θεωρίας, εύκολα ελέγχεται ή μάλλον «πέφτει από μόνο του» μέσα από την ίδια την εκτύλιξη (κι όχι τη θεωρία) της Ιστορίας. (Ασφαλώς κάθε απαιτητική εξιστόρηση της Ιστορίας προϋποθέτει γλώσσα, σκοπιά και πάλι γλώσσα, όμως δεν παύει να 'ναι «ενδοϊστορική πράξις» που φέρει τις βλέψεις και το πρόταγμά της).

Ο Κορ. Καστοριάδης υπερασπίζεται τον δημιουργικό χαρακτήρα της διαύγησης όταν την ορίζει ως *εργασία* μέσα από την οποία οι άνθρωποι προσπαθούν να σκεφτούν αυτό που κάνουν και να γνωρίσουν αυτό που σκέπτονται. Γι' αυτόν η διάκριση της παραδοσιακής φιλοσοφίας σε *θεωρία, πράξη, ποίηση* είναι *παράγωγη*, δηλαδή κατασκευή φιλοσοφική που κρύβει Αυτό που ήταν πριν απ' αυτήν κι επιμένει ακόμη: το ότι δηλαδή η ιστορία είναι *Ποίησης*, όχι μιμητικό ποίημα, αλλά *δημιουργία* μέσα και χάρις στο ποιείν—πράττειν και παριστάνειν—λέγειν των ανθρώπων.

(Αυτό εξάλλου το ποιείν—πράττειν και παριστάνειν—λέγειν *θεσμοθετούνται* κάποια στιγμή στην Ιστορία —από τους Έλληνες— σαν *πράξη σκεπτόμενη* και σκέψη που ποιεί τον εαυτό της).

Όμως όλες αυτές οι διευκρινίσεις—διαυγάσεις που απευθύνονται προς τους άλλους δεν μιλάνε εξ ονόματός τους, ούτε θέλουν να τους πείσουν στο όνομα εν γένει κι αφηρημένα του Όντος, της Φύσης, του Λόγου ή της ιστορικής νομοτέλειας. Δεν «εκπροσωπούν» αλλά στηρίζονται πάνω στην ίδια την ευθύνη του στοχαστή που αφήνεται ήδη στον *δημόσιο έλεγχο*:

Το αν ο λόγος του, η βλέψη και το πρόταγμά του μπορούν να ελεγχθούν (εφ' όσον βέβαια δεν παραληρεί), αυτό έχει σχέση τόσο με την αντιπαράθεση μιας άλλης —υποτίθεται— πιο ανθεκτικής άποψης για την ποικιλία της Ιστορίας, που να μας πηγαίνει *σήμερα* πέρα κι από την υπερευέλκτικη κι ιστορικά απελευθερωτική *διαύγηση* του κοινωνικού φαντασιακού, όσο και —κυρίως μ' αυτόν— με τον έλεγχο που μπορεί να ασκήσει κανείς στο ευρύτερο κοινωνικό κίνημα της Αυτονομίας με το πρόταγμα —βλέψη του οποίου συναντιέται ο λόγος του στοχαστή και δίχως το οποίο δεν θα

'ταν παρά «ιδιωτική γλώσσα».

Μ' αυτήν την έννοια ο έλεγχος είναι πάντα πολυδιάστατα πολιτικός κι όχι απλά λεκτικός, αφού η γλώσσα από μόνη της δεν μπορεί να ελέγξει εξαντλητικά τις καινούριες αξίες και σημασίες που θεσμίζει ένα μαχόμενο κοινωνικό κίνημα, αντιπαραθέτοντας απλώς και μόνο κριτήρια και κατηγορίες μιας προγενέστερης (κι ως τώρα κρατούσας) θέσμησης, την οποία η καινούρια συλλογική δημιουργία έρχεται ακριβώς να αμφισβητήσει ριζικά.

\*

Ο πρόλογος έχει εδώ τυπικά υπογραφεί από τον συγγραφέα και το παλίμψηστο έχει μαζί του κι αυτό ιστορηθεί. Όμως ένα απόσπασμα από τη Φαντασική Θέσμηση της Κοινωνίας (που θα μπορούσε να 'μπαινε σαν προμετωπίδα ή σαν ακροτέλεμα του Προλόγου της) μας σπρώχνει να κλείσουμε —λες και μ' επίγραμμα— με τα ίδια τα λόγια του

Κ. Καστοριάδη:

«Αυτό το πεδίο —το θεωρητικό πεδίο— είναι ασφαλώς περιορισμένο και, σύμφωνα με το ίδιο το περιεχόμενο αυτών που λέμε, το ζήτημα δεν είναι να καθιερώσουμε, μια και καλή, μια νέα θεωρία — μια ακόμη— αλλά να διατυπώσουμε μια αντίληψη που να μπορεί να εμπνεύσει μια απεριόριστη ανάπτυξη και, κυρίως, να μπορεί να εμψυχώνει και να φωτίζει μια πραγματική δραστηριότητα — πράγμα που τελικά θ' αποτελεί γι' αυτήν ένα τεστ. Αλλά δεν πρέπει ωστόσο να υποτιμήσουμε τη σημασία αυτού του πεδίου. Αν η θεωρητική εμπειρία δεν αποτελεί, από μια άποψη, παρά μέρος της ιστορικής εμπειρίας, από μια άλλη, είναι η ολοκληρωτική σχεδόν μετάφρασή της σε μια άλλη γλώσσα· κι αυτό είναι ακόμα πιο αληθινό για μια θεωρία όπως ο μαρξισμός που διέπλασε την πραγματική ιστορία και διαπλάστηκε από αυτή με τόσους τρόπους. Μιλώντας για τον απολογισμό του μαρξισμού και για τη δυνατότητα μιας νέας αντίληψης, μιλούμε

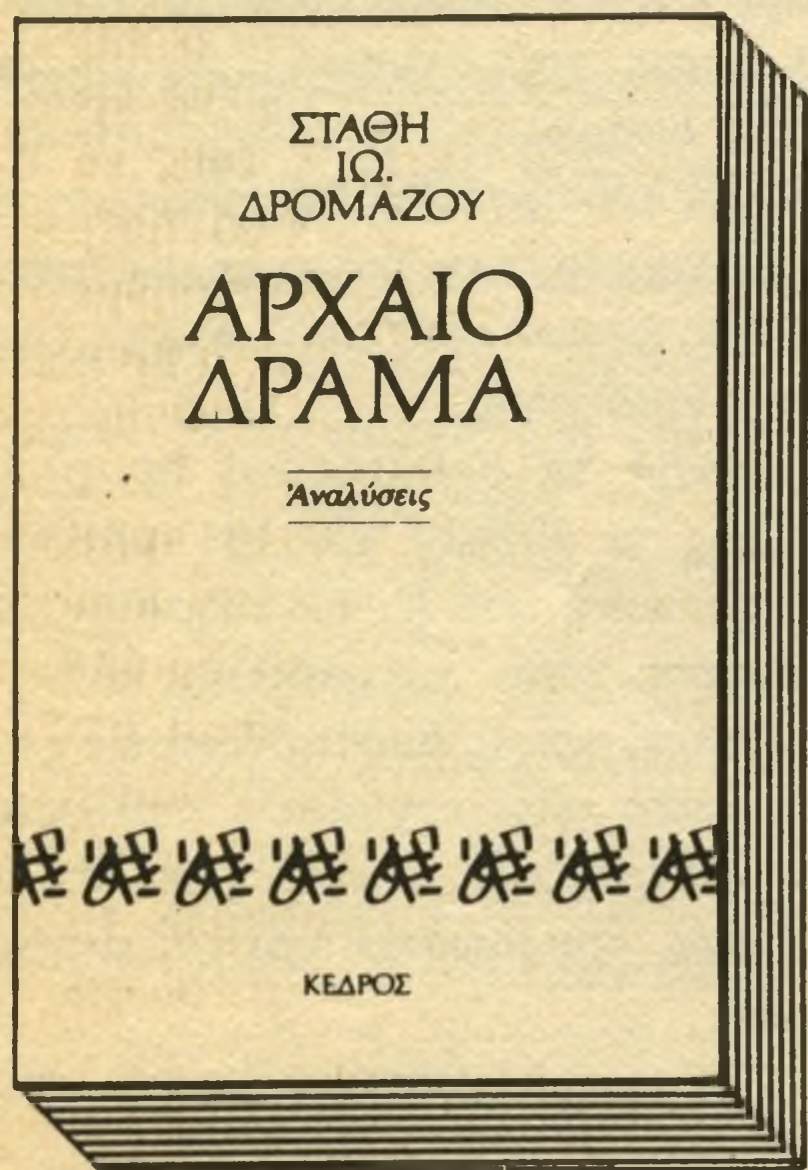
ακόμα μ' ένα κριτικό μεταθετικό τρόπο, για την πραγματική πείρα ενός αιώνα και για τις προοπτικές του παρόντος. Ξέρουμε πολύ καλά ότι τα προβλήματα που μας απασχολούν δεν μπορούν να λυθούν με θεωρητικά μέσα, ξέρουμε όμως επίσης ότι δεν θα λυθούν και χωρίς διαύγαση των ιδεών.

Έχουμε ανάγκη πρώτα απ' όλα να καταλάβουμε και να ερμηνεύσουμε την να το καταφέρουμε παρά σχετικοποιώντας την, δείχνοντας πως καμία από τις μορφές της παρούσας κοινωνικής αλλοτρίωσης δεν είναι μοιραία για την ανθρωπότητα.

Εκείνο που πρέπει να αποφύγουμε είναι να μεταμορφώσουμε την Παρούσα κοινωνική αλλοτρίωση σε απόλυτο και να προβάλλουμε ασυνείδητα, στο παρελθόν, σχήματα και κατηγορίες που εκφράζουν ακριβώς τις πιο βαθιές όψεις της καπιταλιστικής πραγματικότητας, εναντίον της οποίας αγωνιζόμαστε».

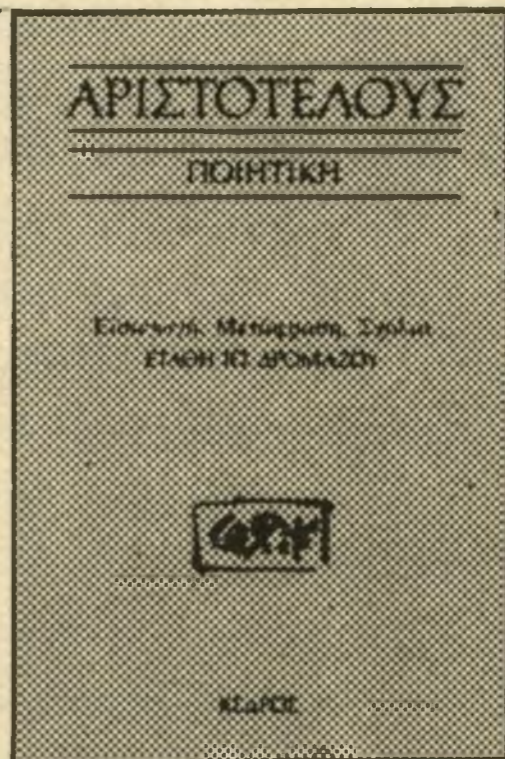
## εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ:

# ΣΤΑΘΗΣ ΙΩ. ΔΡΟΜΑΖΟΣ

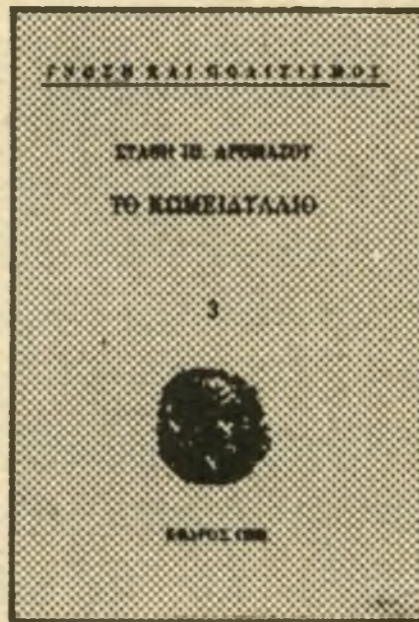


Οι αναλύσεις του ΔΡΟΜΑΖΟΥ επανασυνδέουν την πραγματικότητα, την ιστορία, τη ζωή με τα λεγόμενα και τα δρώμενα στην ορχήστρα, αποδίδοντας στο έργο το «σύγχρονο χαρακτήρα του, το νόημα και το μήνυμά του. Εφοδιάζεται ο δεατής με ένα ουσιαστικό εισιτήριο για την παράσταση και ταυτόχρονα ενισχύεται αποφασιστικά ο δυναμισμός και η επιχειρηματολογία της ρεαλιστικής ερμηνείας, που κέρδισε έδαφος τα τελευταία χρόνια.

**ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ**  
Αναλύσεις

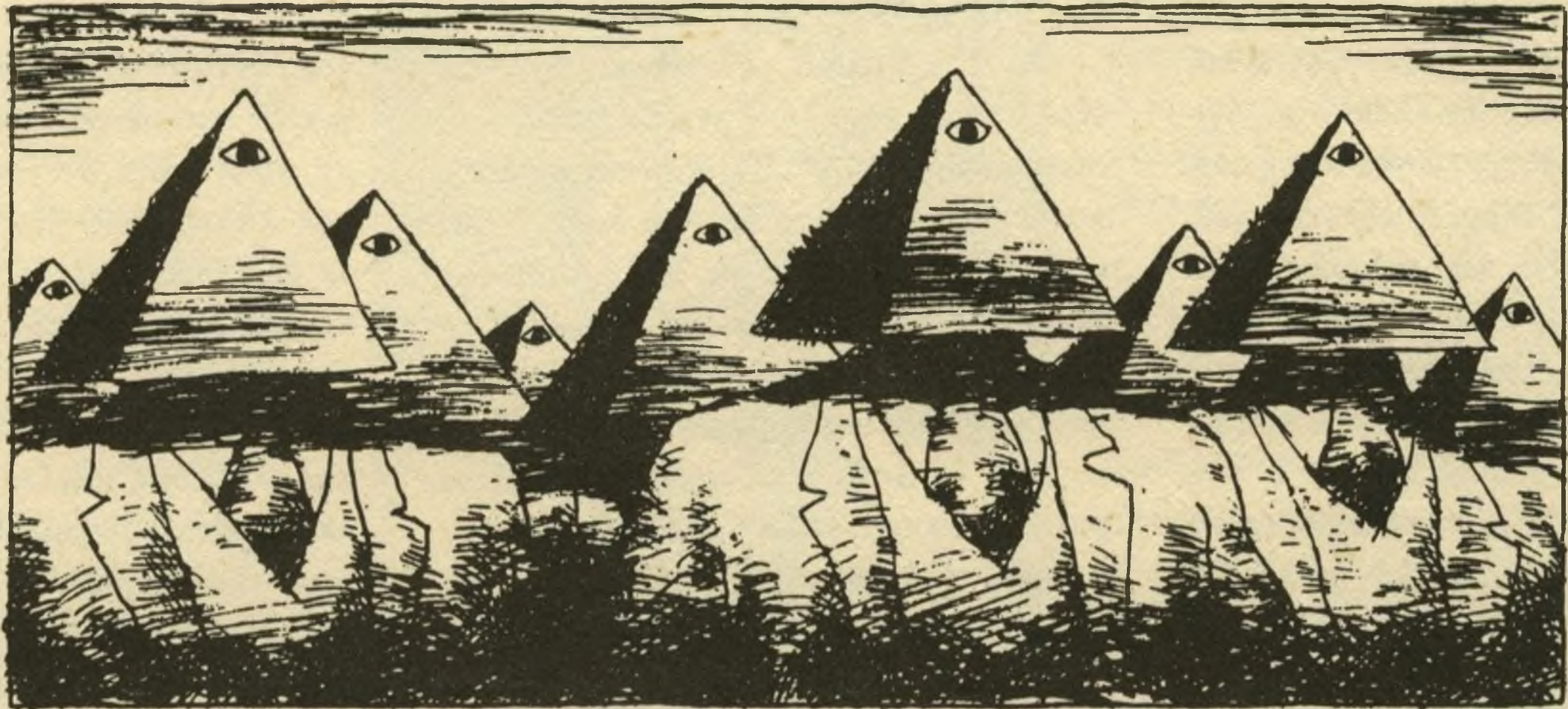


**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ**  
ποιητική  
Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια



**ΤΟ ΚΩΜΕΙΔΥΛΛΙΟ**

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ** Γεωργίου Γενναδίου 6 - Τηλ. 36.15.783  
Ζαλόγγου 6 - Τηλ. 36.02.007 - 36.17.826



## Σε αναζήτηση της αυτονομίας

Θα πρέπει να χρωστάμε ευγνώμοσύνη στον Κορνήλιο Καστοριάδη για το ότι ξανάδωσε ζωή στις φιλοσοφίες της ελευθερίας, ακολουθώντας την παράδοση που εγκαινίασαν ο Σαρτρ και ο Γκίρβιτς (Gurvitch), προτού οι διάφορες ενσαρκώσεις του στρουκτουραλισμού και του νεο-μαρξισμού φράξουν τον ορίζοντα των διανοουμένων, ήδη από τη δεκαετία του 60. Οι επιστημολογικές βάσεις είναι πολύ καλύτερα θεμελιωμένες στη θεωρία του απ' ό,τι στον Γκίρβιτς, που είναι πολύ περιοριστικά κοινωνιολόγος· το πρόταγμα του ως διανοούμενου είναι καλύτερα αφομοιωμένο απ' ό,τι του Σαρτρ, που είναι πολύ δεμένο με το τυχαίο των συμπτώσεων και από τον οποίο Σαρτρ περιμένουμε πάντα τη θεωρία της ιστορίας που θα πρέπει να αποτελέσει τον δεύτερο τόμο της *Κριτικής του Διαλεκτικού Λόγου*.

Ωστόσο για τον Καστοριάδη η ελευθερία δεν είναι αποκλειστικά και μόνο ορισμός ενός αρχέγονου χάους από τον αυθορμητισμό των μηχανισμών της επιθυμίας: ένα κοινωνικό φαντασιακό που ταυτοχρόνως εναντιώνεται και θεσμίζει, πλαισιώνει και προωθεί την ελευθερία στην ίδια κίνηση μ' αυτό. Έτσι η καινούρια φιλοσοφική προοπτική, όντας ανοιχτή, επιτρέπει να συλλάβουμε καλύτερα τις βαθύτερες σημασίες των σύγχρονων θεωρητικών κατασκευών ενός Ενγκάρ Μορέν ή ενός Αλέν Τουρέν, που επεξεργάζονται με το δικό τους τρόπο, στη φιλοσοφία των επιστημών και στη θεωρία της κοινωνιολογίας, τις έννοιες που θα

πρέπει να επενδυθεί ένας καινούριος τρόπος γνώσης, όπου το φαντασιακό και η παραγωγή θα αντικαθιστούσαν το ορθολογικό και την αναπαραγωγή.

Αλλά, εφ' όσον κανένας δεν έχει ασχοληθεί σοβαρά με την επεξεργασία αυτής της λογικής των «μαγμάτων», της οποίας λογικής αισθανόταν και ο Πιαζέ την ανάγκη, μολονότι ξεκινούσε από διαφορετικούς διανοητικούς ορί-

---

### Γκαμπριέλ Γκανιόν

---

ζοντες, δεν μπορούμε ακόμα να αποσπαστούμε τελείως από την παραδοσιακή σκέψη. Δύσκολα θα μπορούσαμε σήμερα να φανταστούμε πως θα ήταν δυνατό, χωρίς να αποχωριστούμε ένα σύστημα λογικής που κατατέμνει σε όρους «ευδιάκριτους» και «συγκεκριμένους», να κατορθώσουμε να συλλάβουμε αυτό που είναι το θεμελιώδες των θεσμισμένων κοινωνικών εννοιών της φαντασίας. Το χωράφι λοιπόν παραμένει ανοιχτό με όλη την αοριστία του, όπως δείχνουν και οι πρόσφατες προσπάθειες του Μισέλ Σερ (Serres) να το ξεχερσώσουν.

Με την προσμονή μιας καινούριας λογικής, στο εσωτερικό των μετασχηματισμών που επηρεάζουν την κοινωνικο-ιστορική διάσταση, ανάμεσα στο καινούριο και στο θεσμισμένο, ανάμεσα σε μόδες περαστικές και προτάσεις που προβάλλουν τη ρήξη με το παρελ-

θόν, η διάκριση είναι δύσκολη. Ωστόσο, μια από τις θερμότερες ευχές για μια κοινωνιολογία της αυτοδιαχείρισης θα ήταν να περιφρουρήσει όσο μπορεί συνεπέστερα τις σχισμές απ' όπου θα μπορούσαν να ξεπηδήσουν η πολιτιστική δημιουργία και η επαναστατική πράξη.

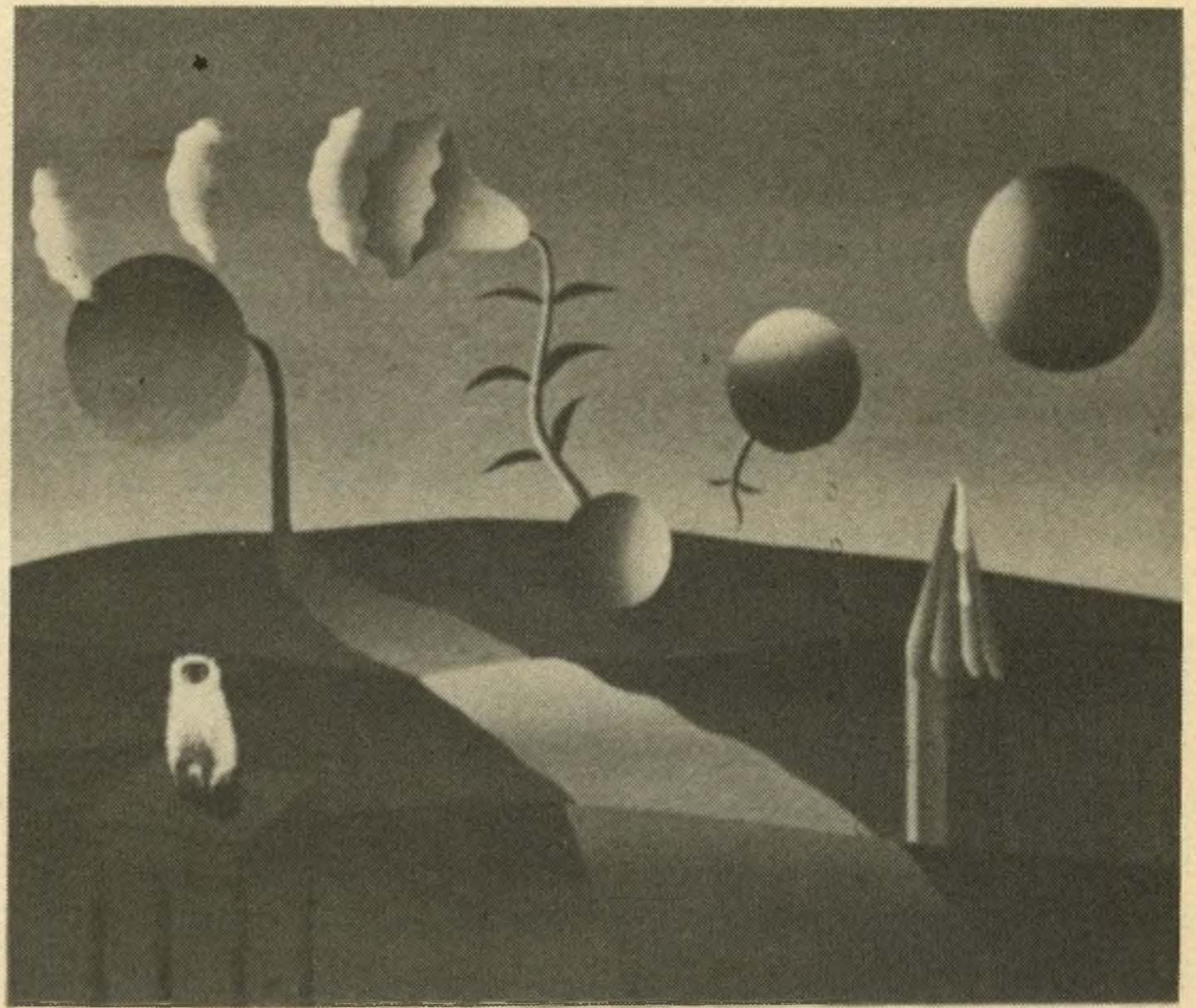
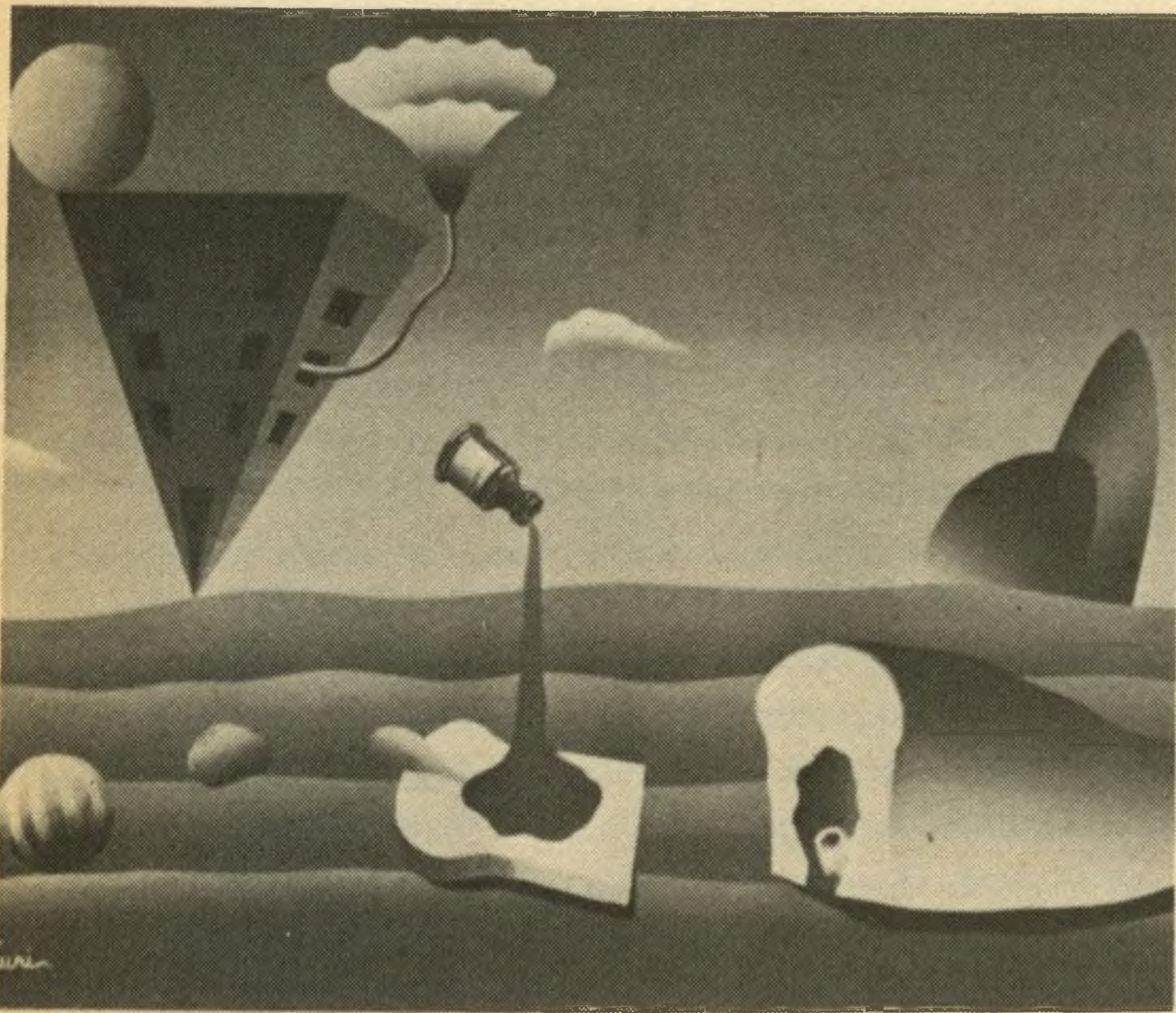
Αυτή η καινούρια επιστημολογική αβεβαιότητα εκφράζεται το ίδιο καλά, στο επίπεδο των μεθόδων αντίληψης της κοινωνίας, με τις διάφορες μορφές θεσμικής ή κοινωνιολογικής παρέμβασης, μέσω των οποίων μορφών οι ερευνητές εκφράζουν, μ' έναν ορισμένο υποκειμενισμό, όπου ο παρατηρητής και το παρατηρούμενο είναι αξεδιάλυτα, την άρνησή τους να διαλέξουν ανάμεσα στην υποκίνηση-προπαγάνδα του οργανικού διανοούμενου και του σημείου του Σείριου\*, προσφιλδύς στους ασηπτικούς ακόλουθους της λειτουργικότητας.

Παρά τα δυσεπίλυτα προβλήματα, χωρίς τα βιβλία και την προσωπική στράτευση του Κ. Καστοριάδη, δε θα είμαστε τόσο πολυάριθμοι στην αναζήτηση, χωρίς αυστηρά επιστημονικά πρότυπα ούτε εγγυήσεις μετακοινωνικών σταθερών, των δρόμων της αυτονομίας, του δυνατού και του φαντασιακού.

Μτφρ.: ΑΛΕΞ. ΖΗΡΑΣ

---

\* Εννοούνται αυτοί που είναι αμετακίνητοι — όπως απλανές είναι το άστρο του Σείριου — στις απόψεις τους.



## Η αισθητική της κρίσης

Ο Kenneth Burke επαίνεσε κάποτε ένα κείμενο για τον «πλούτο των αντιφάσεών του». Αυτό το είδος του πλούτου κάνει να ξεχωρίζει το έργο «Epoch and Artist» (Εποχή και καλλιτέχνης) του David Jones.

Ο Jones όχι μόνο κρατάει ασυμβίβαστη στάση, αλλά βρίσκει μεγάλη ευχαρίστηση στο να αποκαλύπτει και να εκθέτει τις αντιφάσεις της εποχής του: ένας αγγλοσάξωνας που πλησιάζει τώρα τα εβδομήντα αφοσιωμένος στην τοπική κουλτούρα και σε άλλες δεξιοτεχνικές δραστηριότητες (φτιάχνει χάλκινες επιγραφές, εικονογραφήσεις βιβλίων). Πριν αρχίσει να γράφει τάχτηκε νωρίς στο πνεύμα του καθολικισμού και ήταν αρκετά ευαισθητοποιημένος σε θέματα που αφορούσαν τη λειτουργία και την παράδοση. Γι' αυτόν, ο άνθρωπος είναι στην ουσία του ένας επιδέξιος εργάτης. Σήμερα ο Jones πιστεύει πως ο άνθρωπος—δημιουργός έχει φθαρεί από τη μηχανή και πως η φύση του απειλείται από την αυτοματοποίηση. Έτσι, για πρώτη φορά εμφανίζεται μια ανισότητα ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στην κουλτούρα που τον περιβάλλει και είναι αναγκασμένος να κολυμπάει ενάντια στο ρεύμα, αντί να αφεθεί να παρασυρθεί απ' αυτό. Το «Epoch and Artist» συντίθεται από εμπνεύσεις και ιδέες που ξεκινούν από τον τόπο καταγωγής του: αποτελείται από λόγους που είχαν δοθεί στο ραδιόφωνο, μικρά δοκίμια, πολλά γραμμένα για δημοσιεύσεις Καθολικών. Μια ματιά σ' αυτά τα ενδιαφέροντα δεν δίνει καμιά φανερό υπόσχεση για διαφωτισμό πάνω στη μοντέρνα τέχνη.

Αν και για τον Jones οι συνθήκες που επικρατούν στον 20ο

αιώνα είναι άθλιες, αυτός είναι παράδοξα γεμάτος ενθουσιασμό για το χρόνο και για τα πολιτιστικά του επιτεύγματα και το βιβλίο του είναι δείγμα ενός από τα πιο εύστοφα είδη του σύγχρονου γραπτού λόγου σε μορφή και σε ουσία. Η ενασχόλησή του με τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία ίσως έχει να κάνει με το βαθύτερο ενδιαφέρον του εσωτερικού του κόσμου για σύγχρονα προβλήματα δημιουργίας. Κι αυτό μου φαίνεται ότι είναι ο αποφασιστικός παράγοντας της διαφοράς του από ένα συνηθισμένο θρηνωδό της πολιτιστικής πτώσης: ενώ έχει συνειδητοποιήσει πως βρίσκεται περικυκλωμένος από τη σύγχρονη παρακμή, αντί να στραφεί στην καταγγελία δειγμάτων αυτής της παρακμής, αρκείται στα ερωτήματα που του δημιουργεί. Ο εικοστός αιώνας του προσφέρει μια μοναδική πρόκληση για κινητοποίηση και γι' αυτό του είναι ευγνώμων. Ενώ θεωρεί αυταπόδεικτο πως ο δυτικός πολιτισμός έχει περάσει στην τελική του κρίση, η τελική σύγκριση που επακολουθεί δεν αποτελεί γι' αυτόν, παρά ένα πολύτιμο μέσο προσανατολισμού.

Οι λογοτεχνικές μορφές που κυριαρχούν στο μυαλό του Jones είναι ο Hopkins και ο Joyce. Σε μια εισαγωγή για το πρώτο βιβλίο του Jones «In Parenthesis» ένα ποίημα—νουβέλα πάνω στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, ο T.S. Eliot σημειώνει ότι η γραφή του Jones είχε κάποια στενή σχέση με αυτήν του Joyce, αλλά αρνήθηκε την παρουσία κάποιας σημαντικής επιρροής. Η βάση της ομοιότητας βρίσκεται στην επίγνωση του Jones ότι μέσα από τα φαινόμενα του παρελθόντος διαφαίνονται καθαρά αυτά που συμβαίνουν σήμερα—η υπόθεση που ο Joyce και ο Karl Marx ονόμασαν «εφιάλτη της ιστορίας». Αυτή η επίγνωση ανήκει στο πνεύμα της εποχής και είναι το ίδιο κυρίαρχη στη σκέψη τόσο του Picasso όσο και του Freud ή του Thomas Mann. Ο Jones κλείνει



### Χάρολντ Ρόζεμπεργκ



## Χάρολντ Ρόζεμπεργκ, Η αισθητική της κρίσης

περισσότερο προς τον Joyce, παρά προς τον Eliot ή τον Picasso, δεν παύει όμως παράλληλα να είναι και τοπικιστής· η πεποίθησή του ότι η τέχνη πρέπει να έχει άμεση σχέση με το περιβάλλον του καλλιτέχνη και τις επιρροές που δέχεται, τον οδηγεί στο να αναμιγνύει στις αφηγήσεις του τοπικά χρονικά, ονόματα τόπων και να χρωματίζει τη ρητορική του με ουαλλικές φράσεις και ιδιωματισμούς. Όλα αυτά τον έκαναν να γίνει πιο δυσπρόσβατος στους Αμερικανούς αναγνώστες. Το αποτέλεσμα είναι ότι στα 69 του ο Jones είναι για μας ένας καινούριος συγγραφέας: το έργο του «In Parenthesis», που εμφανίστηκε στην Αγγλία το 1937, πρωτοδημοσιεύτηκε στις ΗΠΑ το 1962 από ένα νέο εκδότη. Για το δεύτερο βιβλίο του «The Anathemata» ο Auden έγραψε πως «χωρίς τις πλούσιες και χρήσιμες σημειώσεις που παραθέτει ο Jones, είναι απίθανο αν θα μπορούσε κάποιος εκτός από τον συγγραφέα να καταλάβει το ποίημα». Στις ΗΠΑ δημοσιεύτηκε δέκα χρόνια μετά τη δημοσίευσή του στην Αγγλία. Το καθένα απ' αυτά τα έργα χρειάστηκε μια δεκαετία για να συντεθεί και ο Jones, αρχίζοντάς τα, τα θεωρούσε πράγματα που έκανε για τον εαυτό του, χωρίς την πρόθεση να διαβαστούν από άλλους. Τελικά είναι ένας απ' αυτούς τους καλλιτέχνες που αποδεικνύουν την ύπαρξη της πολιτιστικής κρίσης, σαν μια δεδομένη πραγματικότητα, με το να ενσωματώνουν την αρχή της δυσκολίας στην εργασία τους.

Οι «ιερές» λέξεις της προγενέστερης αισθητικής — μορφή, σχήμα, σύνθεση, παρουσίαση — αμφιταλαντεύονται ως προς την εσωτερική τους σημασία. Η απόλυτη πεποίθησή του ότι δεν υπάρχει άλλος δρόμος για την τέχνη παρά μόνο να πηγαίνει μπροστά, διαφαίνεται στα λόγια του: «Στην άσκηση της τέχνης, είτε πρόκειται για λογοτεχνικό έργο, είτε για ζωγραφική, είτε ακόμη για κατασκευή ξύλινων κουταλιών, κάθε φορά μαθαίνεις κάτι, ανακαλύπτεις κάτι μέσα από τις εκπληκτικές αντιφάσεις και μεταμορφώσεις που δημιουργούνται μπροστά σου και όλ' αυτά οφείλουν να τα αποδίδουν οι λέξεις, είτε χρησιμοποιούνται με κάποια στενή, κοινότυπη και κατά κάποιο τρόπο «βολική» σημασία για την περίπτωση είτε με κάποια πλατύτερη, υπερφυσική έννοια». Η κατάρρευση της παραδοσιακής αυστηρότητας έχει δημιουργήσει μια «πολιτιστική κατάσταση» που προάγει την ανακάλυψη μικτών όρων.

Όσον αφορά τα προβλήματα σχετικά με την ποίηση ο Jones αποδεικνύει ότι για να φτάσουμε σε μια αντικειμενική σταθερότητα, μια ριζική αλλαγή θα μπορούσε να είχε συμβεί «όχι στις δικές μας τάσεις και ροπές, αλλά στην πραγματική πολιτιστική κατάσταση πραγμάτων». Μια καινούρια παράδοση θα μπορούσε να είχε εμφανιστεί, «γιατί καμιά απόλυτη και ακραία πειθαρχία δεν μπορεί να είναι αληθινή, ενεργητική και ολοκληρωμένη, αν δεν έρθει σε μας με την προστακτική φόρμουλα της καθημερινής παράδοσης». «Αλλά», ο Jones καταλήγει, «η κατάσταση δεν έχει αλλάξει, εκτός από τα πρώτα χαρακτηριστικά της που έχουν πάρει άλλες προεκτάσεις και έχουν ενταθεί».

Σύμφωνα με τον ντετερμινισμό του Jones η πορεία διαμόρφωσης της τέχνης στις μέρες μας προκύπτει όχι μέσα από την καταστρεπτική θέληση των καλλιτεχνών και των συγγραφέων, αλλά μέσα από τις προσπάθειές τους να επιβεβαιώσουν τον ορισμό του ανθρώπου σαν καλλιτέχνη κάτω από ιστορικά αδύνατες συνθήκες. Η τέχνη δεν έχει πάρει οριστική μορφή

τελειότητας, την οποία οφείλει να αναζητεί κάθε μεταγενέστερη γενιά. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι η άσκηση της τέχνης θα συνεχίζεται με οποιονδήποτε τρόπο όσο οι συνθήκες το επιτρέπουν. Οι αισθητικές αρετές, που δεν είναι πια αληθινές, πρέπει να εξαλειφθούν σαν εμπόδια. Δεν πρέπει να υπάρχουν κώδικες που να υπαγορεύουν «τι οφείλει κάποιος να ξέρει», ή που να τον ωθούν στο «να προσπαθήσει να αισθανθεί» ή στο «να εξοικειωθεί»: «Ο καλλιτέχνης πρέπει να εργάζεται μέσα στα όρια της αγάπης του».

Για να ερευνήσουμε κατά πόσο η τέχνη καταφέρνει πραγματικά να υπάρχει στη σημερινή τεχνοκρατία, ο Jones προτείνει μια ανταλλαγή αναφορών από σχεδιαστές καπέλων, χειρόνακτες, μέχρι παραγωγούς συμβόλων που επικαλύπτουν τις «ανιχνεύσεις» τους με τη χειρωνακτική εργασία. Σαν ένας παραδοσιολόγος χωρίς παράδοση, ο Jones δέχεται οποιαδήποτε χαρακτηριστικά γνωρίσματα που επιβάλλονται στην τέχνη από το αντι-καλλιτεχνικό ρεύμα. Για παράδειγμα, «ο ακραίος εκλεκτισμός ήταν και είναι αναπόφευκτος. Την ίδια στιγμή μια αντίρροπη τάση ήταν και είναι αναπόφευκτη». Δηλαδή, «αυτός ή εκείνος ο άνθρωπος “σπρώχνει”, προσπαθεί να συλλάβει αυτή ή εκείνη την έννοια μέχρι εκεί που του επιτρέπει το αισθητήριό του σ' αυτό ή σ' εκείνο το περιορισμένο πλαίσιο», το οποίο, ο Jones προσθέτει, δεν υπονοεί ότι ο καλλιτέχνης σήμερα πιστεύει στην προσωπική έκφραση ή ότι προσπαθεί μάταια να είναι γνήσιος, αυθεντικός. Στην περίπτωση του μη παραδοσιακού πολιτισμού, ο κάθε καλλιτέχνης θα προσπαθούσε να λύσει τα γενικότερα προβλήματα της τέχνης μόνος του. Με άλλα λόγια θα δημιουργούσε μια δική του «κουλτούρα». Αν και συνδεδεμένος και μάλιστα με θερμά αισθήματα με το φίλο του Eric Gill, ο Jones υποχρεώνεται να τον κριτικάρει γιατί «είχε τη συνήθεια να εργάζεται σαν να έπρεπε με κάθε τρόπο να δημιουργήσει μια κουλτούρα και, ακόμη, επιζητούσε να εργαστεί σαν να υπήρχε οπωσδήποτε κάποιο είδος κουλτούρας».

Οι αισθητικές προοπτικές του Jones αντιστοιχούν σ' εκείνο το είδος της τέχνης που είναι τυπικό στις παραδοσιακές κουλτούρες, στις οποίες το άτομο και οι συνθήκες που βρίσκεται είναι τελείως διαφορετικές από τις δικές μας. Εκεί, κάθε μέρος, κάθε κοινότητα έχει την ιδιαίτερη ταυτότητά της, που την κάνει να ξεχωρίζει από άλλες. Ένα έργο τέχνης δημιουργείται μέσα από τέτοια συλλογικότητα στην οποία το κάθε άτομο με όλη την κοινότητα γίνονται ένα, συμμετέχοντας στο σύνολο, αφομοιώνοντας τα γεγονότα της συλλογικής εμπειρίας σε μια γλώσσα σημείων, η οποία εκπέμπει το πραγματικό και το ιερό. Η τέχνη είναι «ανάμνηση», είναι η θύμιση πραγμάτων του παρελθόντος, η αναπαράστασή τους ή η επαναφορά τους με τέτοια μορφή που τα κάνει να είναι πάντα σύγχρονα. Το έργο τέχνης δίνοντας μορφή στο υλικό της «ανάμνησης» το μεταλλάσσει σε «σημείο», το οποίο με τη σειρά του το κάνει να φαίνεται κάτι παραπάνω από ένα απλό γεγονός. Εδώ βρίσκεται και η «θρησκευτικότητα» της τέχνης, που για τον Jones αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο της, οποιαδήποτε φύση ή σκοπό έχει αυτή. Διαποτισμένα από την εμπειρία της ιερότητάς τους, τα πράγματα γίνονται «αναθέματα»: δημιουργούνται ή αναιρούνται από την ίδια τους τη φύση και μετατρέπονται σε «θεότητα».

Για τον Jones η ανάμνηση (επαναφορά στη μνήμη) και η θέσπιση ιερών σημείων είναι δουλειά τόσο του σύγχρονου

καλλιτέχνη όσο ήταν και των προγενεστέρων του. Στην ουσία είναι ακόμη πιο δική του δουλειά, εξαιτίας της γρήγορης αφομοίωσης των μικρών κοινοτήτων από την εξάπλωση της βιομηχανίας και την αποξένωση των καιρών από το σύμβολο και την ιερότητα. Αντιμέτωπος μ' αυτή την ξεγύμνωση και τον κατακερματισμό των εννοιών, ο σύγχρονος καλλιτέχνης πρέπει να δει ότι από τα πολιτιστικά «αποθέματα» του παρελθόντος τίποτα δεν πρέπει να χαθεί, αλλά ότι «όλα πρέπει να συγκεντρώνονται χωρίς τον κίνδυνο να χαθούν».

Η μεγάλη αξία της θεωρίας του Jones βρίσκεται στη συνειδητή τάση του να φτάνει στα άκρα τα διλήμματα που θέτονται σήμερα από την τέχνη. Για παράδειγμα, αν η τέχνη είναι μια γλώσσα σημείων, αυτά τα σημεία ο Jones ξέρει πως βρίσκονται μόνιμα σε κατάσταση αυτο-αναίρεσης από τα αλλεπάλληλα ρεύματα της πολιτιστικής αλλαγής. Η δημοσιοποίηση και η ιδιαιτερότητα αποτελούν την ουσία της αισθητικής σύλληψης και σκέψης, αλλά οι μορφές του κόσμου μας είναι απέραντες και αφηρημένες. Και παρόλο που η τέχνη πρέπει να συλλαμβάνει και να εκθέτει αυτή την «άλλη», ιερή πλευρά του πράγματος, ο δικός μας νους έχει διαμορφωθεί να βλέπει το γεγονός μόνο σαν γεγονός και τίποτα περισσότερο.

Αυτό που είναι αξιοθαύμαστο στον Jones είναι το γεγονός ότι προσπαθεί να κάνει πιο πολύπλοκα αυτά τα διλήμματα ούτε ψάχνει να βρει μια διέξοδο για τον εαυτό του και το έργο

του. Ούτε ακόμη απεχθάνεται την εποχή που του θέτει αυτά τα διλήμματα: Είναι η ίδια του η πίστη, η ίδια του η πεποίθηση, σύμφωνα με την οποία καμιά αλλαγή στις συνθήκες του ανθρώπου δε θα μπορέσει να αφανίσει τη ροπή του για δημιουργία σημείων. Ο άνθρωπος θα παραμείνει άνθρωπος — καλλιτέχνης. Και τα δυο του έργα, «Anathemata» και «In Parenthesis», αποτελούν ενσωμάτωση της κρίσης, όχι όπως αυτή συλλαμβάνεται ιδεολογικά υπό τύπον καταγγελίας, αλλά βρίσκονται σε στενή αλληλουχία με την προσπάθεια του καλλιτέχνη να οργανώσει την ουσία της ζωής του: έτσι μπορεί να βρει κανείς την τέχνη που νοείται σαν «ένα συνονθύλευμα από κομματιασμένα μέρη, χωρίς δομή, ίχνη και σημεία, πράγματα που τυχαίνει να έχουν κάποια σημασία για μένα».

Όπως και να ερμηνεύσει κανείς την υπάρχουσα πολιτιστική κατάσταση πραγμάτων, ο Jones έχει θεσπίσει μια προϋπόθεση — αξίωμα για την κατανόηση της σύγχρονης δημιουργίας: ότι καθένας πρέπει να αποβάλει τις προστάτευτικές δικλίδες, έτσι ώστε οι ριπές των σκληρών αντιφάσεων και οι δυσαρμονίες να μπορέσουν να γίνουν αισθητές: το «τρωτό» είναι απαραίτητο...

Μτφρ.: ΝΑΣΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

## ΚΕΛΡΟΣ: ΝΕΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ



ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ  
**ΕΠΙΝΙΚΙΑ**  
Ποίηση



ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ  
**Η ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ**  
2η έκδοση



ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΕΙΜΩΝΑΣ  
**ΤΑ ΤΑΞΙΔΙΑ ΜΟΥ**  
Διηγήματα  
2η έκδοση



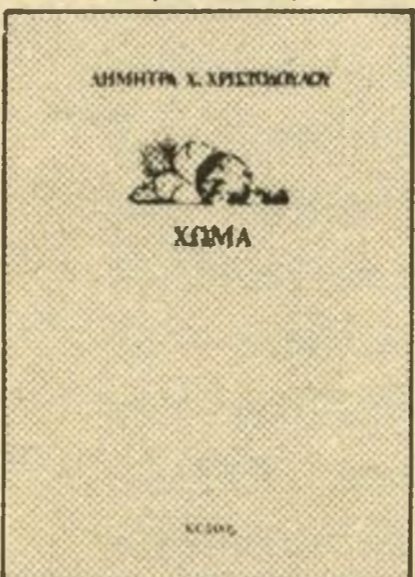
ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΩΜΟΣ  
**ΚΑΛΗ ΜΟΥ ΘΑΛΕΙΑ  
ή ΠΕΡΙ ΚΩΜΩΔΙΑΣ**



ΣΤΑΘΗΣ ΙΩ. ΔΡΟΜΑΖΟΣ  
**ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ**  
Αναλύσεις



ΚΟΥΛΑ ΞΗΡΑΔΑΚΗ  
**ΕΥΑΝΘΙΑ ΚΑΪΡΗ**  
Ιστορική μονογραφία



ΔΗΜΗΤΡΑ Χ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ  
**ΧΩΜΑ**  
Ποίηση



ΕΛΕΝΗ ΒΑΛΑΒΑΝΗ  
**ΤΟ ΚΑΚΕΚΤΥΠΟ**  
Μυθιστόρημα

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΛΡΟΣ**

Γεωργίου Γενναδίου 6 - Τηλ. 36.15.783  
Ζαλόγγου 6 - Τηλ. 36.02.007 - 36.17.826

# Ελεύθερος Κόσμος

## Η δεύτερη γραφή ενός ποιήματος του Κ. Βάρναλη



### Στέφανος Μπεκατώρος

Παρουσιάζοντας και σχολιάζοντας την παραγνωρισμένη γραφή ενός ποιήματος του Βάρναλη, που δημοσιεύτηκε πριν δέκα ακριβώς χρόνια, τον Μάιο του 1974, νομίζω πως ανταποκρίνομαι έστω και μη όντας φιλόλογος στην υπόδειξη του νεοελληνιστή μας Γ.Π. Σαββίδη, που επιμελήθηκε — με την ευσυνειδησία και το μεράκι που τον χαρακτηρίζουν — τη μεταθανάτια έκδοση της συλλογής *Οργή Λαού* (Κέδρος, Απρίλιος 1975). Η συλλογή αυτή περιέχει τα τελευταία ποιήματα του Βάρναλη, όλα γραμμένα — όπως μπορεί να εικάσει κανείς από το περιεχόμενο των περισσοτέρων — μέσα στη δικτατορία και εμπνευσμένα από το ζόφο και την αθλιότητα της εποχής· πέρα από αυτό στα ποιήματα είναι επίσης φανερό η σωματική και ψυχική κόπωση του ποιητή λόγω της προχωρημένης ηλικίας, πράγμα φυσικά που έχει επιπτώσεις στη μορφή. Ο Γ.Π. Σαββίδης εξηγώντας στο τέλος του βιβλίου τον τρόπο με τον οποίο πάλεψε να

αντιμετωπίσει τα προβλήματα μιας συλλογής της οποίας δεν υπήρχε πια κανένα οριστικό χειρόγραφο, υπέδειξε την «ανάγκη να γίνει για τούτο ιδίως το βιβλίο του Βάρναλη μια άλλη έκδοση, καθαρά φιλολογική (ή “κριτική”), που να αποτελέσει τη βάση για μια δεύτερη, ακριβέστερη χρηστική έκδοση» (βλ. Κώστας Βάρναλης, *Οργή Λαού*, Κέδρος, 1975, σελ. 85). Αυτό σημαίνει, βέβαια, ότι ο Σαββίδης δεν θεωρεί την έκδοσή του οριστική, δηλαδή καθαρά φιλολογική, αλλά απλώς «μιαν έκδοση χρηστική» (ό.π.π., σελ. 85), που έπρεπε να ανταποκρίνεται στη σπουδή του εκδοτικού οίκου (του «Κέδρου») να εκδόσει το συντομότερο τα τελευταία ποιήματα του Βάρναλη αμέσως μετά την πτώση της δικτατορίας — πράγμα που ήταν και επιθυμία του υπερήφανου γέροντα, που όμως δεν πρόλαβε να την ιδεί να εκπληρώνεται. Στο σημείωμά του ο Σαββίδης αναφέρεται επίσης στο περίπλοκο πρόβλημα των παραλλαγών, που ιδιαίτερα τον προβλημάτισε, και μας πληροφορεί ότι ο Βάρναλης όταν έγραφε τα ποιήματα αυτά «τα διάβαζε σε λιγοστούς φίλους ή τους τα χάριζε χειρόγραφα» (ό.π.π., σελ. 83). Ο Σαββίδης, δίχως να το αναφέρει καθαρά, φαίνεται ότι διαισθανόταν την πιθανή ύπαρξη λανθανουσών παραλλαγών ή ακόμη και την ύπαρξη χειρογράφων με την οριστική γραφή ορισμένων ποιημάτων. Είναι επόμενο, λοιπόν, ότι η έλλειψη χρόνου δεν του επέτρεψε να ερευνήσει προς την κατεύθυνση αυτή, γι' αυτό και η φιλολογική του ευσυνειδησία του επέβαλε να προχωρήσει σε μια έκδοση απλώς χρηστική και όχι αυστηρά φιλολογική, εργασία που ασφαλώς απαιτεί χρόνο.

Το πρόβλημα των παραλλαγών ή μάλλον των διαφορετικών γραφών είναι χαρακτηριστικό στο έργο του Βάρναλη κι ένας έμπειρος μελετητής του έργου του θα το συναντήσει από τα πρώτα κιόλας ποιήματα που δημοσίευσε σε περιοδικά και τα αναδημοσίευσε αργότερα, αλλαγμένα, στις συλλογές του (από το 1905 και εξής, στο *Φως που Καίει* και στους *Σκλάβους Πολιορκημένους*, ακόμη και στη μελέτη του *Ο Σολωμός χωρίς Μεταφυσική*, α' έκδοση «Στοχαστή», 1925). Ο Βάρναλης επεξεργαζόταν διαρκώς τα γραφτά του, ποιητικά και πεζά· έχει γράψει άλλωστε: «η Τέχνη έχει για κύριο σκοπό της να τέρψει — να τέρψει αισθητικά... όταν κουτσαίνει από την άποψη της τεχνικής και της έμπνευσης, όλη η “διδασκαλία” γίνεται “ασκός ηχών”». Με τη θεωρητική αυτή θέση, που εφάρμοσε στην πράξη, είναι φανερό το πέρασμα του



Ελεύθερος Κόσμος, η δεύτερη γραφή ενός ποιήματος του Βάρναλη

«ΕΛΕΥΘΕΡΙΗΣ ΦΑΟΣ ΙΡΟΝ...»

δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό

ΚΑΒΑΦΗΣ

Χαρισμένο του σοφού μου φίλου Γ. Σαββίδη

-Πια δεν μπορώ! Θα φύγω φτερωτός  
στον «ελεύθερο κόσμο του φωτός»!  
Όχι Άφρिका κι Ασία! Καθημερινά  
φωτιά κι ατσάλι ο Αθάνατος κερνά.

Θα γεννηθώ ξανά, όπως θέλω, κι όσο  
μπορώ και θέλω εγώ θα μεγαλώσω!  
(Ιδού στάδιον δόξης σου λαμπρόν,  
αθάνατη λεζούλα του Καμπρόν!)

-Αν απ' εδώ σ' αφήσουν κι αν εκεί  
σε δεχτούνε, θ' αλλάξεις φυλακή.  
Ανάσα πουθενά του δουλευτή  
που προσκυνά, ο φτωχός, να βολευτεί!

Χιλιάδες μίλια πέρα, αιώνες πίσω,  
φτηνά το κρέας πουλιέται τ' ανθρωπίσο!  
Ξέν' οι λαοί στον τόπο τους και δούλοι,  
χωρίς πατρίδα, πάντα «οχτροί και μούλοι»!

Όπου να πας, ξένος και δούλος, κι όπου  
σταθείς, θα χάνεις κάθε αξία τ' ανθρώπου.  
Αλλού να γεννηθείς κι αλλού να πας,  
παντού θα σε χτυπούν, αν δε χτυπάς!

Πουθενά δε θα μείνεις. Κάθε λίγο  
θα παίρνεις το δισάκι σου: «Θα φύγω!»  
Οι αλυσίδες σου στο 'να το σακί,  
στ' άλλο ο τάφος σου - κι ώρα σου κακή!

Τι τα θέλεις φτερά και πλοία κι οδό;  
Ο «ελεύθερός σου κόσμος» είν' εδώ,  
κόσμος θανάτου, απάτης και φαλλού!  
Όλα τα 'χεις, γιατί να πας αλλού;

(ψιθυριστά)

Αν ζητάς ανθρωπιά και δίκιο νόμο,  
δεν είν' εκεί που πας. Ν' αλλάξεις δρόμο!

Νοέμβρης 1968

ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

Για την Κα Έλλη Αλεξίου,  
την άξια στην ψυχή και στα γράμματα  
Κώστας

«Δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό»  
Κ.Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

Είπες το «γεια σας, φέβγω φτερωτός  
στον “Ελεύθερο Κόσμο” του φωτός.  
Ανεμπόδιστα θέληση και γνώμη,  
των αδυνάτων φύλακας οι Νόμοι.

Να γεννηθώ ξανά πώς θέλω κι όσο  
μπορώ και θέλω εγώ να μεγαλώσω!  
(«Ιδού στάδιον δόξης σου λαμπρόν»  
αθάνατη λεζούλα του Καμπρόν!)

Αν απ' εδώ σ' αφήσουν κι αν εκεί  
σε δεχτούνε, θ' αλλάξεις φυλακή.  
Ανάσα πουθενά για τους λαούς,  
που προσκυνάνε αφέντες και θεούς.

Χιλιάδες μίλια πέρα, αιώνες πίσω  
φτηνά το κρέας πουλιέται τ' ανθρωπίσο.  
Ξέν' οι λαοί στον τόπο τους και δούλοι  
χωρίς πατρίδα, απόπαιδα και μούλοι.

Όπου πας ξένος και δούλος κι όπου  
σταθείς, θα χάνεις κάθε αξία τ' ανθρώπου.  
Αλλού να γεννηθείς κι αλλού να πας,  
παντού θα σε χτυπούν, αν δε χτυπάς.

Δε θα ριζώνεις πουθενά. Σε λίγο  
θα παίρνεις το δισάκι σου «θα φύγω»!  
Οι αλυσίδες σου στο 'να το σακί,  
στ' αλλ' ο τάφος σου κι ώρα σου κακή!

Τι τα θέλεις φτερά και πλοία κι οδό;  
Ο “Ελεύθερος σου κόσμος” είν' εδώ,  
κόσμος θανάτου, απάτης και φαλλού.  
Όλα τα 'χεις, γιατί να πας αλλού;

Αν είσαι πρωταφέντης στο χωριό  
κάθου καλά στο θρόνο σου: τ' αγγειό!  
Μην το κουνάς! Αν χάσεις τα νερά σου,  
φαντάσου να βουλώσουν τ' αντερά σου!

Φλεβάρης 1969

4. Στίχοι 11,12: αλλαγή στην έκφραση: δεν αλλάζει το νόημα.
5. Στίχος 16: μικρή αλλαγή (λεκτική). Νόημα, το ίδιο.
6. Στίχος 21: μικρή αλλαγή στην έκφραση δίχως να θίγεται το νόημα (αφαίρεση στοιχείου προερχόμενου από την «Πόλι»).
7. Η σημαντικότερη αλλαγή: Το διδακτικό δίστιχο του τέλους (στίχοι 29, 30 της α' γραφής) καταργείται και προστίθεται ένα νέο, όγδοο τετράστιχο που μεταβάλλει αποφασιστικά, αν όχι το νόημα, πάντως τον γενικό τόνο του ποιήματος. Το

δίστιχο αυτό δίνει στο ποίημα έναν έντονο διδακτισμό — πράγμα που συμβαίνει και σε άλλα έργα του Βάρναλη, αλλά που ο ποιητής κατόρθωνε πάντα να τον κρατήσει μέσα στην περιοχή της τέχνης. Με την αφαίρεση του δίστιχου και την προσθήκη του όγδοου τετράστιχου στη β' γραφή όχι μόνο καταργείται εντελώς ο διδακτικός τόνος (πράγμα, φαίνεται, που είχε διαισθανθεί ο ποιητής γι' αυτό και πρόσθεσε στην αρχή του δίστιχου, μέσα σε παρένθεση, την οδηγία: «ψιθυρι-

στά») αλλά και το συναισθηματικό κλίμα του ποιήματος γίνεται πιο βαρύ (βαρύθυμο θα έλεγα), πιο ζοφερό και αδυσώπητο με τη ρεαλιστική εικόνα (εικόνα πράγματι βαρναλική, από τις γνώριμες· στοιχείο που ενυπάρχει και στην *Οργή Λαού*, π.χ. στο ποίημα «Το καμάρι ο Θεοδωρής», και που αντιστοιχεί εδώ, στο ποίημα που σχολιάζω, με τον στίχο 8: «αθάνατη λεξούλα του Καμπρόν!»).

Με την προσθήκη του νέου τετράστιχου το ποίημα οδηγείται, επιπλέον, σε νοηματικό αδιέξοδο, πράγμα που δηλώνει κορύφωση της απόγνωσης που νιώθει ο ποιητής εμπρός στο εθνικό μας μέλλον· στάση, όπως μου φαίνεται, που προϋπάρχει στο έργο του, μετριότερη, αλλά που παροξύνθηκε από τη δικτατορία (ο Σαββίδης μας πληροφορεί ότι ο ποιητής, λίγο πριν πεθάνει, δεν ήταν βέβαιος ότι θα επιβίωνε η Δημοκρατία, γι' αυτό και δεν αποφάσιζε την έκδοση της *Οργής Λαού*). Το διδακτικό δίστιχο της α' γραφής, αντίθετα, δίνει λυτρωτική διέξοδο στο ποίημα: «Αν ζητάς ανθρωπιά και δίκιο νόμο / δεν είν' εκεί που πας. Ν' αλλάξεις δρόμο». Νομίζω, τελικά, ότι το βαρύθυμο κλίμα, το αδιέξοδο και η απελπισία της β' γραφής δεν είναι μόνο σε απόλυτη συμφωνία με το όλο κλίμα της συλλογής αλλά και με το συναισθηματικό και νοηματικό κλίμα του καβαφικού ποιήμα-

τος, από το οποίο πηγάζει. Θα έλεγε, μάλιστα, κανείς ότι στον «Ελεύθερο Κόσμο» έχουμε το πιο φανερό σημείο συνάντησης Βάρναλη και Καβάφη: ένα σημείο όπου επιβεβαιώνεται με τον πιο συμβολικό τρόπο όσα έγραψε ο Μανόλης Λαμπρίδης (βλ. Μ. Λαμπρίδη, *Il Gran Rifiuto*, 1979, βλ. το ομώνυμο μελέτημα, σελ. 31).

Η β' γραφή του ποιήματος αυτού, όχι μόνο επειδή είναι μεταγενέστερη χρονολογικά αλλά και για τους πιο πάνω ουσιαστικούς λόγους, είναι νομίζω μια πιο «ώριμη αισθητικά επεξεργασία· ακόμη και οι μικροαλλαγές που έχουν γίνει οδηγούν σε μια πιο πυκνή και λιτή έκφραση. Προς το παρόν και μέχρις αποδείξεως του εναντίου, θα πρέπει να θεωρηθεί ως η οριστική γραφή του ποιήματος· δηλώνει αρτιότερα και με συνέπεια τη δημιουργική βούληση του ποιητή. Η ύπαρξη του χειρογράφου (βρίσκεται, πιστεύω ακόμη, στα χέρια της Έλλης Αλεξίου) με τη χρονολογία γραμμένη από το χέρι του ποιητή, είναι αρκετή απόδειξη για τον φιλόλογο-επιμελητή μιας νέας έκδοσης της *Οργής Λαού*, ώστε να προχωρήσει αποφασιστικά στις απαραίτητες επιλογές.

[2.1.1985]

## Ποίηση

### Θόδωρος Μπασιάκος

#### Νομοτέλειες

(Περίπατος του Θόδωρου Μπασιάκου στην οδό  
Καταγωγής των ειδών)

Κάποτε, σε εποχές παλιές,  
γεμάτες ήταν οι σπηλιές

από δεινόσαυρους.

Μα της ζωής οι ροπαλιές  
σε δεινούς τους μεταμόρφωσαν κυρίους, σοβαρούς...

Αυτά και άλλα τραγελαφικά  
θα σάστιζαν ακόμη και τον φίλο μου τον Κάφκα!  
Στη φάκα!

Ακούστε – σήμερα, ιδού τι μου συνέβη.  
Στον θαυμαστό καθώς περπάταγα δρόμο της εξέλιξης,  
εγώ που απ' τον Αδάμ η σκούφια μου κρατά κι από την Εύα,  
αλίμονο, κατάλαβα σε ποια φάρσα είχα μπλέξει.

Στο κορμί μου, βιδωμένο σάμπως γλόμπος από ντούι,  
κρέμεται τώρα το κεφάλι μου και το πλάσμα αυτό  
–εγώ– που με τα χέρια περπατά, ψηλά τα πόδια, ακούει  
στ' όνομα *Homo Sapiens*, το επιστημονικό.

Και πριν προλάβω από την μια στην άλλη να πάω στροφή,  
ωπ! έφτιαξα πολιτισμό – μπορείτε να με δείτε,  
έχω κουλτούρα πλέον, βόσκω πνευματική τροφή...  
Σήμερα, καθηγητού γυαλιά φορούν οι τρωγλοδύτες!

Και πήγαινα, σφυρίζοντας. Έκπληκτοι οι κατοπινοί  
με παρατηρούσαν που μορφή άλλαζα κάθε τόσο.  
«Τι σόι μορφή ζωής πάλι είναι τούτη;» αναρωτιώνται  
και βεβαιώνουν: «όχι ανθρωπινή!»  
Τούτη τη φορά, μου φαίνεται πως δε θα τη γλυτώσω.

Αλλά, για στάσου, κάτι τι κουνάω δώθε-πέρα: μια ουρά!  
Πότε στους σπόνδυλους μου φύτρωσε και πώς.  
–χωρίς καμιά οσφυαλγία...

Στα σκέλια μου τώρα κρέμεται απ' τα καπούλια μου, πιο  
μακριά  
ακόμη κι από ουρά μπρος σε ταμείο ανεργίας.

Αξιότιμοι ακροατές! Το ποίημα δεν είναι αλληγορικό.  
Πράγματι, δεινόσαυρος είμαι πλέον, ο πιο ωραίος.  
Μα πείτε μου, είν' αλήθεια αυτό που ψιθυρίζεται τριγύρω  
και γροικώ:  
οι δεινόσαυροι – λέει – θα ε.ξ.α.φ.α.νι.στούν, μοιραίως!;

# Το καλλιτεχνικό αντικείμενο ως πηγή γνώσης



Αν ερμηνεύσει κανείς με ορισμένους τρόπους τις αισθητικές αξίες που προβάλλει ένα έργο τέχνης, μπορεί να αντιληφθεί ότι είναι παράλληλα κι ένας ειδοποιητικός παράγοντας σημανσεων, ο οποίος προσφέρει πλήθος πληροφοριών στον θεατή, δίνοντάς του την δυνατότητα – κατ' ένδειξιν – να συγκροτήσει και να διαμορφώσει μian άποψη γύρω από την πολιτική και κοινωνικοοικονομική κατάσταση μιας εποχής.

Οι πληροφορίες αυτές είναι ακόμα πολυτιμότερες στις περιπτώσεις που δεν υπάρχει η γραφή. Αλλά κι όταν υπάρχει, το καλλιτεχνικό αντικείμενο είναι εκείνο που θα συμπληρώσει, θα διαλευκάνει, θα τεκμηριώσει και θα φωτίσει ερμηνευτικά, πολλές φορές, τις γραπτές μαρτυρίες των κειμένων, χαρακτηρίζοντας πάντοτε και χαρακτηριζόμενο από τον ιδεολογικό και πολιτιστικό προβληματισμό της περιόδου στην οποία ανήκει. Αρκεί ο ερευνητής και κατ' επέκτασιν ο θεατής να γνωρίζει την μέθοδο ή τις μεθόδους ερμηνείας, τον τρόπο ανάγνωσης και τους δρόμους προσπέλασης στον κόσμο των ειδοποιητικών σημάτων, που παραπέμπουν σε πληροφορίες, οι οποίες έχουν τη δυνατότητα να συγκροτήσουν και να φωτίσουν τα ιστορικά συμφραζόμενα, τις γνωσιολογικές αντιλήψεις και τον χαρακτήρα της κοινωνίας μέσα από τον δημόσιο και ιδιωτικό βίο.

Τα χαρακτηριστικά αυτά γίνονται ιδιαίτερα εμφανή όταν πρόκειται για αρχαιολογικά αντικείμενα, κι ορισμένα από αυτά επέλεξα κι έκρινα σκόπιμο ενδεικτικά να παρουσιάσω στα πλαίσια αυτής της ομιλίας\*. Από τα αρχαιολογικά αντικείμενα είναι δυνατόν να αντλήσουμε πληροφορίες για τον χαρακτήρα π.χ. του μύθου,

## Αθηνά Σχινά

τον ρόλο της θρησκείας στη ζωή των πολιτών, τον τύπο του πολιτεύματος και τις σχέσεις του πολίτη, την διακίνηση του εμπορίου και των ιδεών, τον βαθμό και την έκταση των τεχνικών επιτευγμάτων, όχι μόνο ως γνώση, αλλά και ως στάθμη στην πολιτιστική εξέλιξη των ανθρώπων την εποχή που δημιούργησαν τα εν λόγω έργα. Η τελευταία αυτή παρατήρηση συμπληρώνεται πάντα κι απ' τον βαθμό της μεταποιητικής αφομοίωσης των επιδράσεων που δέχτηκαν,

όσες δέχτηκαν κατά καιρούς, καλλιτέχνες και εργαστήρια.

Αλλά και στα νεότερα χρόνια οι αισθητικές αναζητήσεις πάντα παραπέμπουν σε ιδεολογικές ζυμώσεις, γνωσιολογικές αντιλήψεις ή πραγματιστικές εκτιμήσεις, που με τη σειρά τους έχουν την δυνατότητα να δώσουν πληροφορίες για τον τύπο μιας κοινωνίας και τον τρόπο που το άτομο λειτουργεί μέσα σ' αυτήν, αντιμετωπίζοντας υπαρξιακά και άλλα ερωτήματα.

Ένα καλλιτεχνικό έργο είναι ένα ή πολλαπλά ερωτήματα. Προτείνει, αν θέλετε, ερωτήματα κι από τον τρόπο άρθρωσης αυτών των ερωτημάτων αντλεί ο ερευνητής τα στοιχεία εκείνα που ενδέχεται να συγκροτούν απαντήσεις, για τον τρόπο που μια δεδομένη εποχή ή ακόμα ένας καλλιτέχνης στοιχειοθετεί το πολιτιστικό του στίγμα κι οριοθετεί τον χαρακτήρα των προβληματισμών του κρίνοντας και κρινόμενος.

Την ανοιχτή σχέση αυτού του διαλόγου (ανάμεσα στο καλλιτεχνικό αντικείμενο και τον θεατή) προσπαθούν να αναδείξουν οι πρόσφατες μουσειολογικές προτάσεις, είτε αυτές αφορούν μουσεία, πινακοθήκες, δημόσιες ή ιδιωτικές συλλογές, εκθέσεις, εκδηλώσεις κ.ά. Πρόθεση των μουσειολόγων σήμερα οφείλει να είναι όχι μόνον η χρονολογική και ειδολογική

\*Το κείμενο αυτό διαβάστηκε στην τριήμερη συνάντηση που οργάνωσε το ΚΚΕ Εσωτ. τον Ιανουάριο του 1985 με θέμα «Κράτος και Πολιτιστική Πολιτική».

ταξινόμηση, αλλά η παρουσίαση της λειτουργικότητας του εκθεσιακού υλικού, η οποία πρέπει να γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να παραπέμπει αφ' ενός στα δεδομένα της εποχής κι αφ' ετέρου να ενεργοποιεί τα κίνητρα ή να κινητοποιεί τον μηχανισμό του κριτικού διαλόγου ανάμεσα στον παρατηρητή και τα παρατηρούμενα αντικείμενα. Για τον λόγο αυτό, είναι σκόπιμη η πλαιοίωση των αντικειμένων αυτών, με άλλα πιθανόν ήσσονος καλλιτεχνικής σημασίας έργα, καθώς και με συμπληρωματικό εποπτικό υλικό (όπως φωτογραφίες, χάρτες κλπ.) προκειμένου να παρουσιάζεται σφαιρικότερα και σαφέστερα ο κριτικός αυτός διάλογος.

Τα πρώτα παραδείγματα τα φέρνω από τον κόσμο της προϊστορίας, ιδιαίτερα των νεολιθικών χρόνων.

Είναι μια περίοδος που καλύπτει 4 χιλιετίες.

Η προκεραμική φάση της νεολιθικής περιόδου αρχίζει από τα 7.000 χρόνια π.Χ. για να τελειώσει με την νεότερη νεολιθική μετά τα 3.000 χρόνια, αφού λίγους αιώνες αργότερα αρχίζει η χαλκοκρατία.

Από την προκεραμική 7η χιλιετία έχουμε έναν εργαλειακό εξοπλισμό των ανθρώπων εκείνης της περιόδου, αρκετά φτωχό. Συναντάμε τα βασικά εργαλεία σύνθετα.

Είναι κομμάτια πυριτολίθου ή οψιανού που έμπαιναν σε λαβές ξύλινες ή οστέινες. Ακόμα, μικρά κομμάτια λεπίδων από θεριστικά μαχαίρια ή δρεπάνια, με την μια πλευρά τους λειασμένη από το θέρισμα των δημητριακών. Έχουμε επιπλέον ενδεικτικά διάφορα εργαλεία της ξυλουργικής, όπως μικρές αξίνες και σμίλες.

Πρόκειται για εργαλεία χρήσης μιας κοινωνίας που την βάση της αποτελούν γεωργοί και κτηνοτρόφοι, οι οποίοι προϋποθέτουν μόνιμες εγκαταστάσεις.

Πράγματι στην Άργισσα Λαρίσης, όπου αντιστοιχούν τα ευρήματα, συναντάμε σκαμμένα σε μικρό βάθος ορύγματα με περιγράμματα ωσειδή στα οποία βρέθηκαν εστίες και δάπεδα στρωμένα με χαλίκι. Τα στοιχεία αυτά προϋποθέτουν την πρώτη προσπάθεια στέγασης (σε μια θέση καθορισμένη από τον ίδιο τον άνθρωπο) των παλαιότερων γεωργών και κτηνοτρόφων που εμφανίζονται σε ευρωπαϊκό έδαφος.

Στην αρχαιότερη νεολιθική περίοδο (στην επόμενη δηλαδή φάση μετά την προκεραμική), γύρω στα 6.000 χρόνια, συναντούμε άφθονα κομμάτια σπασμένων αγγείων - όστρακα όπως ονομάζονται - τα οποία είναι το χαρακτηριστικό απολίθωμα της όψιμης προϊστορίας, μιας και όλα τα άλλα υλικά (όπως ξύλο, δέρμα, ψάθα) είναι εύφθαρτα και εξαφανίζονται. Η ύπαρξη αγγείων μαρτυρεί σταθεροποιημένη οίκηση που δεν συμβιβάζεται με τον νομαδικό ή τον ημινομαδικό τρόπο ζωής, γιαυτό και η κεραμική είναι το βασικότερο διαγνωστικό στοιχείο για

την κυρίως νεολιθική περίοδο.

Οι συνοικισμοί που βρέθηκαν τα όστρακα είναι κοντά σε ποτάμια, λίμνες, πεδιάδες ή κάπως ψηλότερα σε ράχες, σε λοφώδη μαλακή χώρα, δίπλα σε πηγή νερού. Υπάρχουν *άμεσες* ενδείξεις της καλλιέργειας (απανθρακωμένοι καρποί δημητριακών και οσπρίων) και της εξημέρωσης ζώων (όπως οστά ανηλίκων προβάτων και βοοειδών) καθώς και *έμμεσες* ενδείξεις (παρουσία μυολίθων, τριπτήρων και άλλων) που παραπέμπουν σε μια κλειστή βασικά γεωργική οικονομία η οποία απέβλεπε στην αυτάρκεια, χωρίς αυτό να σημαίνει απομόνωση. Γιατί ασφαλείς ενδείξεις πείθουν για την ύπαρξη επικοινωνιών και ανταλλαγών κάποιας μορφής εμπορίου μεταξύ γειτονικών κοινοτήτων, ίσως όμως και μακρινών περιοχών. Η κεραμική, την οποία έχουμε από διάφορα μέρη, ανταλλάσσεται σε ένα περιορισμένο τοπικό πλαίσιο γειτονικών οικισμών, έτσι που να μπορούμε να υποθέσουμε ακόμα κάποιες ευρύτερες κοινοτικές συμπράξεις, όπως για παράδειγμα την διακίνηση του οψιανού της Μήλου που μεταφερόταν, φυσικά, μέσα από ενδιάμεσους σταθμούς.

Η όλη διαδικασία παραγωγής, επεξεργασίας της τροφής και κατανομής της εργασίας αναγκάζει τους ανθρώπους να οργανωθούν καλύτερα στο ζωτικό τους κύτταρο εξέλιξης, που είναι η *μικρή κώμη*.

Ανασκαφικές μαρτυρίες στη Θεσσαλία μας δίνουν συνοικισμούς με 20-30 σπίτια που αποτελούνταν από καλύβες, κάποτε τετράπλευρες, με εστία στο εσωτερικό, αποθηκευτικά ορύγματα, ξύλινα υποστηρίγματα για την στέγη, και ανωδομία που θα ήταν από κλαδιά και καλάμια ή άλλα εύφθαρτα υλικά.

Τα έργα τέχνης της περιόδου είναι τα ειδώλια, μορφοποιησεις δηλ. γυναικείων και καμιά φορά ανδρικών κορμιών, όπως τα βλέπουμε στο Μουσείο του Βόλου. Η προέλευση αυτών των ειδωλίων ήταν από σπίτια (όχι από τάφους) και στις περιοχές για τις οποίες μιλάμε δεν βρέθηκαν πουθενά ιερά. Σ' όσους τάφους βρέθηκαν νεκροί, αυτοί ήταν σε αβαθές κοίλωμα θαμμένοι, σε συνεσταλμένη στάση, χωρίς κτερίσματα.

Στην επόμενη μέση νεολιθική περίοδο, στα 5.000 χρόνια, τα πήλινα γυναικεία ειδώλια πληθαίνουν. Έχουν λοξά σχηματοποιημένα μάτια, μεγάλη μύτη, στενόμακρο πρόσωπο, υψηλό λαιμό, με κόκκινο κάποτε χρώμα σ' αρισμένα μέρη του προσώπου. Άλλα είναι με πτηνόμορφο κεφάλι και πλούσιο στήθος έτοιμο να θηλάσει και να δώσει ζωή, πράγμα που επισημαίνει την συνειδητοποίηση του ρόλου της παραγωγικής διαδικασίας.

Από την ίδια εποχή έχουμε, ακόμα, ένα υπόδειγμα (σε μικρογραφία) σπιτιού. Πρόκειται για την οικεία της Κρανώνος της 5ης χιλιετίας

που ανάγεται στον νεολιθικό πολιτισμό του Σέσκλου. Βεβαιώνεται από το εύρημα αυτό ότι η στέγη των σπιτιών της εποχής ήταν δίριχτη και ότι υπήρχε από πάνω οπαίο για την έξοδο του καπνού. Το σπιτάκι αυτό έχει ζωγραφική διακόσμηση στο εξωτερικό μέρος (που θυμίζει εν μέρει την διακόσμηση των αγγείων), πράγμα που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι υπήρχε ανάλογος στολισμός στο εσωτερικό και στο εξωτερικό των οικιών.

Πράγματι στο Σέσκλο της Θεσσαλίας διαπιστώνονται οικήματα ανάμεσα σε στενά δρομάκια, τα οποία δεν υπακούουν σε χωροτακτικό κανόνα. Τα τριγυρίζουν χαμηλοί οχυρωματικοί περίβολοι που οδηγούσαν προς το κεντρικό οίκημα του τοπάρχη, ο οποίος έλεγχε την αγροτική οικονομία των χρόνων εκείνων κι επισφράγιζε με την παρουσίασή του κάθε δημόσια εκδήλωση. Από τον τρόπο οργάνωσης και άμυνας του οικισμού εικάζουμε τον τύπο του οπλισμού των κατοίκων, ο οποίος πιστοποιείται από τα αρχαιολογικά ευρήματα.

Από την νεότερη νεολιθική περίοδο (της 14ης χιλ.) διαπιστώνουμε ότι πολλαπλασιάζονται τα ειδώλια εκείνα. Τα μεν γυναικεία είναι όρθια ή καθισμένα στο έδαφος, πάντοτε στεατοπυγικά με τονισμένα, δηλαδή, και χαρακτηρισμένα τα μέρη του στήθους και της περιφέρειας, ενώ, αντίθετα, τα ανδρικά είναι καθισμένα σε θρόνο, με τα μπροστινά τους πόδια να ταυτίζονται με τα πόδια του καθίσματος.

Επειδή βρέθηκαν σε σπίτια συγκροτούμε την άποψη ότι ο νεολιθικός άνθρωπος περιόριζε τις λατρευτικές του πράξεις στα μέτρα της οικογενειακής ζωής. Με τα ίδια ακριβώς μέτρα θα δημιουργήσει σιγά σιγά και τους θεούς του.

Η φροντίδα του αυτή μας κάνει να εικάζουμε ότι η σχέση του με το περιβάλλον ήταν τέτοια ώστε να του επιτρέπει να έχει μεταφυσικές ανησυχίες. Η καλύτερή του οικιακή οργάνωση, βάσει των νέων τεχνικών κατασκευής του εργαλειακού του εξοπλισμού, του επιτρέπει ασφαλέστερη εποπτεία των τομέων παραγωγής, η οποία συνδέεται άμεσα με την δημιουργία αγροτικών κληρών και την πρώτη μορφή κυριότητας-ιδιοκτησίας. Για να διασφαλίσει ο νεολιθικός γεωργός την ιδιοκτησία του, κατασκευάζει σφραγίδες, οι οποίες βρέθηκαν σε διάφορους οικισμούς και οι οποίες υποδήλωναν την κυριότητα μιας έκτασης ή την κυριότητα μιας ομάδας αντικειμένων.

Αυτή η εξωτερική διαφοροποίηση της μορφής της ζωής, συνεπάγεται για τον άνθρωπο-μέλος της ομάδας βαθύτερες αλλαγές, που έχουν σχέση με την γενικότερη πνευματική τοποθέτησή του.

Διακρίνεται για πρώτη φορά η διάθεσή του να





## Το καλλιτεχνικό αντικείμενο ως πηγή γνώσης

αντιμετωπίσει προβλήματα άσχετα με την παραγωγική διαδικασία, προβλήματα ιδεολογικής θα λέγαμε τάξεως, που έχουν σχέση με το ανθρώπινο δράμα, μιας και κάτω από τις συνθήκες των εξωτερικών αναμορφώσεων, μετασχηματίζει τον εσωτερικό προβληματισμό του. Ξεφεύγει από τις δραστηριότητες που τον αφορούν άμεσα, τοποθετώντας τις σε αφαιρετικότερο και καθολικότερο επίπεδο, ως μορφές συνεργασίας του ανθρώπου με την Γη-Φύση, μεταποιώντας παλαιότερες ασκήσεις μαγείας.

Σ' αυτήν την περίοδο όλα έχουν σχέση με τη δύναμή του.

Η παραγωγή έχει τον χαρακτήρα και τη μορφή που της δίνει εκείνος. Έχει τη μορφή της ευφύιας του, πάνω στην οποία τείνει να επενδύσει και να αποσαφηνίσει παράλληλα τις αναζητήσεις του γύρω από το μυστήριο της γέννησης και του θανάτου. Τα μεν γυναικεία ειδώλια παριστάνουν την Μητέρα-θεότητα, κι ο μνημειακός χαρακτήρας τους τονίζει το θαυμασμό και το δέος, μπροστά στη δημιουργία. Τα ανδρικά ειδώλια, συνήθως ιθυφαλλικά, τονίζουν την επίγνωση που έχει ο άνθρωπος του ουσιαστικού και συνεργατικού ρόλου του ανδρικού στοιχείου στην παραγωγή.

Τον νεολιθικό άνθρωπο, η τέχνη τον βοηθάει να ξεκαθαρίσει, να αντικειμενικοποιήσει και να οργανώσει αυτές του τις ανησυχίες προκειμένου να εκφράσει πυκνά και δραματικά με την πλαστική και την διακοσμητική, γραπτή ή εγχάρακτη, την υπέρβαση της αδρανούς πρώτης ύλης, μορφοποιώντας και κοινοποιώντας ταυτόχρονα τα πρωτοθρησκευτικά του συναισθήματα στα μέλη της ομάδας που ανήκει.

Ας πάρουμε τώρα για παράδειγμα ένα άλλο έργο τέχνης, μιας άλλης χρονικής περιόδου, της γεωμετρικής, που η εμφάνισή της αρχίζει από τα 1050 π.Χ. και τελειώνει στα 700 π.Χ. Ένα γεωμετρικό αγγείο. Τούτο διακρίνεται για την ευστάθεια του σχήματός του, την καθαρότητα της άρθρωσης των μερών του, την σαφήνεια των αναλογιών του, την ανατομικότητά του και την τεχνική του αρτιότητα ως προς τον τρόπο πλασίματός του στον τροχό και ψησίματός του στον κλίβανο.

Εντυπωσιάζει το σύστημα των διακοσμητικών του επιφανειών.

Ως προς την κατασκευή του, βλέπουμε ότι δεν αποδίδονται πια οι ογκώδεις και ρευστές μορφές που ανταποκρίνονταν παλαιότερα στην ζωτικότητα των φυσικών δυνάμεων. Τώρα το αγγείο «κατασκευάζεται» πειθαρχώντας σε αρχές γεωμετρικές, δηλαδή, στον ανθρώπινο Λόγο. Η τεκτονική στερεότητα του σχήματος και η άρθρωση ανταποκρίνονται αναλογικά στο σώμα ενός έμβιου οργανισμού, γιαυτό μιλούμε συνήθως για «πόδι», «κοιλιά», «ώμο», «λαιμό»,

«χείλος» του αγγείου.

Για την διακόσμησή του χρησιμοποιείται κανόνας και διαβήτη, έτσι ώστε κάθε μέρος να συναρτά στοιχείο του συνόλου και το σύνολο να υποδηλώνει τα μέρη και να ανταποκρίνεται σ' αυτά. Αυτό δεν σημαίνει ότι έχουμε να κάνουμε με στεγνές μαθηματικές αναλογίες ή με υπεραπλουστευμένα σχηματοποιημένα και στυλιζαρισμένα μοτίβα που προέρχονται από υποδηλωτικές μεταποιήσεις φυτικών και θαλασσινών μοτίβων της προγενέστερης μυκηναϊκής περιόδου, παρ' όλο που ενυπάρχουν σε κάποιο βαθμό και οι δυο αυτοί παράγοντες σε συνεργεία. Από την μια πλευρά όμως *αποκαθαίρεται* η εικονιστική γραφή, γίνεται παραθετικό και παρατακτικό σύστημα με λόγο αναφοράς και συνεχείας, πράγμα που προϋποθέτει την έννοια του μέτρου συντακτικά και αναγωγικά τουλάχιστον. Κι από την άλλη πλευρά η ένταση της μνήμης των οργανικών μοτίβων, που ήταν εμπνευσμένα από την φύση, έρχεται να ζωοδοτήσει την σχηματική αφήγηση.

Το αγγείο συνήθως μοιράζεται σε ζώνες ανισοΰψεις με πλατύτερες περιοχές προς το κέντρο.

Υπολογίζεται σοφά η ρυθμική κλιμάκωση και εναλλαγή των πλατύτερων και στενότερων μερών με ανάλογη εναλλαγή των διακοσμητικών μοτίβων.

Το καθένα έχει την αποκλειστικότητα στη ζώνη που έχει ενταχθεί (και αντιστοιχεί στην ιεράρχηση των κοινωνικών ομάδων που θα θίξω πιο κάτω). Κι έχουν τέτοια διάταξη τα μοτίβα αναμεταξύ τους, ώστε να δένονται σε ένα σύνολο και να εξαιρούνται, όπως σε μια αντιστικτική μουσική αρμονία. (Υπάρχει δηλαδή εσωτερική ανταπόκριση, συσχέτιση και αντιστοιχία δομική και μορφολογική). Ποτέ δεν λησμονεί όταν ζωγραφίζει το αγγείο ο κεραμέας, την επιφάνεια πάνω στην οποία γράφει. Είναι καμπυλόγραμμη στερεά επιφάνεια ή καλύτερα ένα σώμα με ορισμένη δομή και λειτουργούντα μέλη. Καθώς αφηγείται, όπως ο ραψωδός της εποχής - γιατί στην προκειμένη περίπτωση

## ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ



Κωνσταντίνου Καβάφη  
**«Ο ΓΕΡΟΣ ΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ»**  
 Κώστα Παπαγεωργίου  
**«ΙΧΝΟΓΡΑΦΙΑ»**

Η ευαισθησία στο Ελληνικό τραγούδι!

**ΑΡΑΠΙΑ ΓΙΑ ΛΙΓΟ ΠΑΨΕ**  
**ΝΑ ΧΤΥΠΑΣ ΜΕΤΟ ΣΙΑΘΙ**



Η απάντηση στην επίθεση της «γυφτιάς»

από τη 

έχουμε και αφηγηματικές εικονιστικές συνθέσεις – εποπτεύει και μεθοδεύει τον τρόπο της εκφραστικής του απόδοσης.

Τα, σε μεγάλη ποικιλία μορφών, γεωμετρικά αγγεία με απεικονίσεις αρχικά πιο αυθόρμητες κι ελεύθερες, εντάσσουν συν τω χρόνω τις πληθυνόμενες παραστάσεις τους στον χώρο, προκαλώντας την δυσδιάστατη προβολική του αίσθηση. Οι μορφές προβάλλονται σαν πάνω σε οθόνη κάποιου θεάτρου σκιών, θυμίζοντας το κατοπινό πινδαρικό: «Σκιάς όναρ γαρ άνθρωπος».

Η τέχνη της εποχής αυτής αντιστοιχεί σε μια κοινωνία με άρθρωση επιμερισμένη. Έχουμε την σύσταση φυλετικών «κρατών», θα λέγαμε, όπου κάθε φύλο έχει έναν αρχηγό, όργανα διοίκησης, στελέχωση και εθιμικό δημόσιο δίκαιο. Όταν η φυλή διεξήγαγε πολέμους, (όπως τους γνωρίζουμε από τα ομηρικά κείμενα), ή άλλες επιχειρήσεις, αυτές αποφασίζονταν από τους φορείς εξουσίας σύμφωνα με καθιερωμένες διαδικασίες. Η μόνιμη εγκατάσταση των φύλων (αρχικά) δεν αποτελούσε αναγκαστικό παράγοντα για την σύσταση κράτους. Ένα φύλο που μετανάστευε στα χρόνια εκείνα, ήταν ένα κινούμενο κράτος, όπως τα συντονισμένα ρυθμικά διακοσμητικά συστήματα στις επιφάνειες του αγγείου. Τα περισσότερα ελληνικά φύλα χωρίζονταν σε μικρότερες ομάδες που δηλώνονταν (όπως μας ειδοποιούν πάλι τα ομηρικά κείμενα) με τον ένα ή τον άλλο όρο: έχουμε φρατρίες (ομάδες αδελφών), πατρίες (ομάδες ατόμων με κοινή καταγωγή), εταιρείες. Σπανίως έχουμε βαθμίδες ομάδων που επικάλυπτον τις φρατρίες. Η λέξη «έθνος» που απαντά στα ομηρικά κείμενα αναφέρεται και σε διάφορες άλλες κατηγορίες ομάδων, όχι αποκλειστικά ανθρώπων. Διαβάζουμε: έθνος ετάρων, έθνεα νεκρών, έθνεα μελισσών, έθνος χηνών ή γεράνων ή κύκνων. Το φυλετικό κράτος λειτουργεί ως πολεμικός κυρίως μηχανισμός, που ενδεχόμενα επεμβαίνει ρυθμιστικά σε διαφορές που αναφύονται στα κατώτερα κλιμάκιά του. Ο αρχηγός του φυλετικού κράτους (που έχει κληρονομηθεί από τα μυκηναϊκά χρόνια, όπως και ορισμένα διακοσμητικά μοτίβα) εξουσιάζει, αλλά η εξουσία του πηγάζει από την συνέλευση των πολεμιστών, τον τύπο των οποίων μας δίνουν τα αγγεία. Η εξουσία του αρχηγού αργότερα γίνεται κληρονομική, αλλά πάντα αναγορεύεται από το σώμα των πολεμιστών. Την υπεροχή αυτή του φύλου απέναντι στον ηγεμόνα την φανερώνει το γεγονός ότι η γη ανήκε στο φύλο. Η κοινότητα προσδοκούσε από τον ηγεμόνα της όχι μόνον ορισμένες υπηρεσίες αλλά και προστασία από επιδημίες, σιτοδείες και άλλες καταστροφές που όταν συνέβαιναν σήμαινε πως ο αρχηγός είχε χάσει τις ιδιότητές του να αποτρέπει και έπρεπε να καθαιρεθεί,

## Γιώργης Μανουσάκης

### Φωτογραφικό Αρχείο

Ούτε οι κρότοι των καλπασμών  
ούτ' οι ζητωκραυγές κι οι ομοβροντίες.  
Από τα πλήθη στους δρόμους  
μήτ' ένας ψίθυρος. Αναγνωρίζω  
κάτω από το παμπάλαιο στρώμα  
της σκόνης πρίγκηπες και ναυάρχους  
πολιτικούς και καπετάνιους. Πίσω τους  
συνωθούνται οι μορφές οι ανώνυμες  
μ' ένταση στις ματιές και στις χειρονομίες.  
Μια πόλη που ζει τις μεγάλες ώρες.

Και την κρατώ τώρα την πόλη αυτή  
στα χέρια μου – σπίτια κι ανθρώπους  
κι έχω μπροστά στα μάτια μου την Ιστορία  
μ' όλα τα δρώντα πρόσωπα  
ασάλευτα και σιωπηλά  
μελανούς ίσκιους με λευκά ενδύματα  
φτενούς όσο το τζάμι που τους κράτησε.  
Φασματικά όντα που τα βάζω μία στιγμή  
μπροστά στο φως για να υπάρξουν  
όσο εγώ θέλω και πάλι να γείρουν  
στο σκοτάδι και στη σιγή.

Ύπατοι αρμοστές και στρατηγοί  
διπλωμάτες δολοπλόκοι κι ωραίες κυράδες  
των σαλονιών, σπαθοφόροι αρειμάνιοι  
κι εσείς οι ατέλειωτες κολώνες των πεζικάριων  
απόψε είμ' ο Δάντης σας.  
Κατέβηκα στη σκονισμένη κόλασή σας  
και σας βλέπω γελοίους μέσ' στα χρυσά  
με τις πομπώδεις σας χειρονομίες  
ανυποψίαστα αθύρματα του χρόνου.

Καθώς έχετε χάσει τη φωνή σας  
δεν μπορώ να μαντέψω  
αν κάτι μου ζητάτε.  
Αρχειοθέτης ανάληγτος σας ταξινομώ  
μέσ' στα μικρά σας χαρτονένια φέρετρα  
με μian επιγραφή δηλωτική  
για τους φιλίστορες και τους περίεργους.

Η μόνη χάρη που σας κάνω, να σας απαλλάξω  
(για πόσον άραγε καιρό;) απ' τη σκόνη  
που επικάθεται σαν τύψη  
στα σοβαρά σας πρόσωπα και στα φτερά σας.

όπως στην περίπτωση του μυθικού Κόδρου. Αντίστοιχα, διαπιστώνουμε εξαφάνιση συγκεκριμένων παλαιότερων μορφικών μονάδων, που δεν εξυπηρετούν συντονιστικά την λειτουργία του θεματικού συνόλου. Οποσδήποτε πάντως ο αρχηγός έπρεπε να συγκεντρώνει σωματική

αλκή, ανδρεία, γενναιοψυχία και προσόντα μεγάλου πολεμιστή, για να μπορεί να αντιμετωπίζει στο πεδίο της μάχης αντίστοιχης αξίας αντιπάλους όπως μας πληροφορούν τόσο οι μύθοι, όσο και οι παραστάσεις των αγγείων.

## Το καλλιτεχνικό αντικείμενο ως πηγή γνώσης

Έπρεπε ακόμη να έχει ηγετικές ικανότητες, όπως μας πληροφορεί ο Όμηρος, ορθή κρίση, ευγλωττία, πείρα και να έχει την εύνοια των θεών του νεοσύστατου τότε Δωδεκαθέου, όπως συνάγουμε από ανάλογες απεικονίσεις.

Στις περισσότερες σκηνές των αγγείων βλέπουμε πολεμιστές σε παράταξη ή σε ώρα μάχης με σκιαγραφημένο τον τύπο του οπλισμού τους. Αυτός μας συμπληρώνει τις πληροφορίες των ανασκαφικών δεδομένων. Ακόμα, συλλαμβάνουμε τον τύπο της κοινωνικής ιεράρχησης των ομάδων (που ήταν ευγενείς, αριστοκράτες και λαϊκότερα στρώματα) και τον ρόλο της ιδιοκτησίας στα ανώτερα στελέχη. Η ιδιοκτησία τροφοδοτούσε το γόητρο των ευγενών που για την αύξηση της επιρροής τους έφταναν να ανάγουν την καταγωγή τους σε ήρωες ή προγονικούς θεούς στους οποίους απέδιδαν, σύμφωνα με τον μύθο, υπεράνθρωπες πράξεις.

Με την χρήση του χαλκού και του σιδήρου αλλάζει η τεχνική επεξεργασία τόσο των εργαλείων όσο και του οπλισμού, αλλά και της εν γένει σκευής των πολιτών. Αυτό σήμαινε αλλαγή των οικονομικών συνθηκών, οι οποίες διευκολύνονταν συναλλακτικά με την χρήση της γραφής, που είχε δανειστεί τύπους από το φοινικικό αλφάβητο (αρχαιολογική μαρτυρία κι αυτή). Από τις παραστάσεις μαθαίνουμε τον ρόλο του άνδρα όσο και της γυναίκας στο σπίτι ή σε δημόσιες τελετές, όπως ήταν οι τελετουργικές εκφορές νεκρών. Η παρατακτική διάταξη θρηνοδών γυναικών με τους ποδήρεις χιτώνες ή ανδρών πολεμιστών, με στυλιζαρισμένες στάσεις, σχεδόν ιδεογραμματικές, μας παραπέμπει στα αντίστοιχα χάλκινα ειδώλια της μικροπλαστικής της εποχής, όπου διακρίνουμε κι εκεί κοφτά περιγράμματα, ορθογώνιες σχέσεις, αυστηρές αρθρώσεις, στοιχεία όλα που υπάγονται στην έννοια της τεκτονικής δόμης. Δεν λειτουργούν εδώ οι έννοιες της όψεως, της οργανικής-σωματικής συναρτήσεως, τα αξονικά κλειστά σχήματα. Αντίθετα έχουμε άνοιχτά σχήματα, με κίνηση μορφών εν δράσει. Στις συνθέσεις αυτές ο άνθρωπος παλεύει, χορεύει, οδηγεί άρμα, κυνηγά ανάμεσα σε σκηνές ζώων που θηλάζουν ή κυνηγούν άλλα ζώα. Με άλλα λόγια ο γεωμετρικός τεχνίτης βλέπει τον κόσμο και τον άνθρωπο όχι ως μια ενότητα όπου υποτάσσονται τα μέλη, αλλά ως ενότητα που αποτελείται από αυτόνομα ισότιμα μέλη (όπως τα διακοσμητικά συστήματα) με την δική του αναλλοίωτη μορφή. Οι ιδεογραμματικές αυτές φόρμες τονίζουν μια σταθερή εικόνα και την λειτουργία τους στο σύνολο, χωρίς αυτή να μεταβάλλεται από την στάση ή κίνησή της στη σύνθεση. Αντιστοιχούν με τις συνδέσεις επιθέτων και ουσιαστικών στα ομηρικά κείμενα, με τους λογοτύπους δηλαδή, όπως ο «ωκύπους Αχιλλεύς» που τον θέλει ο

ποιητής να είναι ωκύπους (δηλαδή να τρέχει γρήγορα) ακόμα και την ώρα που κάθεται.

Στις συνθέσεις που συνήθως βλέπουμε στην γεωμετρική τέχνη, το καθαρό σχήμα και η εξπρεσιονιστικά έντονη εσωτερική ζωή των μορφών πείθουν και φορτίζουν την εντυπωτική εικόνα αμεσότερα, πρόδηλα τονίζοντας τον καιρίο στόχο που είναι ο δρών άνθρωπος, στην κοινωνία την οποία οργανώνει και της οποίας επωμίζεται τις ευθύνες, καρπούμενος των δικαιωμάτων του.

Σαν τρίτο παράδειγμα θεώρησα σκόπιμο να πάρω μια βυζαντινή εικόνα της μετα-εικονομαχικής περιόδου, δηλαδή μετά τον 9ο μ.Χ. αιώνα, τότε που αποσαφηνίζεται τόσο το ορθόδοξο δόγμα, όσο και η θέση της εικόνας μέσα στον λειτουργικό χώρο της εκκλησίας, σύμφωνα με τα κείμενα του Ιωάννη Δαμασκηνού. Εκεί τα παριστατόμενα πρόσωπα έχουν σχέση με μια θρησκεία που στη θέση της αναζήτησης της Αλήθειας προσφέρει την αναζήτηση της Αποκάλυψης. Αυτόματα εδώ τίθενται ζητήματα πνευματικής ελευθερίας κι εσωτερικής θέλησης προκειμένου να μεταστραφεί ο προβληματισμός των ανθρώπων εκείνης της περιόδου προς εσωτερικές αξίες που αιτούν την κατάκτηση μιας υπερβατικότητας. Κι αυτό γιατί η λογική επιχειρηματολογία και ο στοχασμός των φιλοσοφικών και εμπειρικών συστημάτων που ήταν παράγωγα σκέψης άλλων πολιτικών συστημάτων, ηθών και κοσμοθεωριών, εδώ, στην απολυταρχικά ιεραρχημένη βυζαντινή κοινωνία, με συγκεντρωτικό και θεοκρατικό χαρακτήρα, με φυλετική ποικιλία και ασαφή γεωγραφικά όρια, δεν μπορούσαν να δώσουν λύσεις στα υπαρξιακής τάξεως ερωτήματα του υπηκόου του βυζαντινού κράτους. Έπρεπε ο ρόλος της υπόστασης να αντιμετωπιστεί σφαιρικά και υπερχρονικά προκειμένου να εκφράσει τις σχέσεις του πιστού και υπηκόου, σ' αυτήν την περίπτωση, με τις θείες δυνάμεις για να μπορέσει να βρει μέσα από αυτήν την κατακόρυφη συνάφεια την ταυτότητά του, που μόνον η ομοδοξία και η ομοτροπία, δηλαδή ο κοινός τρόπος πολιτείας και ζωής (πράγμα που το επεδίωκε και ο εκάστοτε αυτοκράτορας). Του επέτρεπν να σχηματίσει την κατάλληλη υποδομή προκειμένου συνειδητά να αντιμετωπίσει το παρελθόν του τείνοντας προς την συγκρότηση της ομογλωσσίας του. Η παράδοση φύση της σχέσης θεού και Ανθρώπων πραγματοποιείται για τον βυζαντινό, μέσα από τα Μυστήρια της Εκκλησίας, και στην επιφάνεια της εικόνας, εκεί όπου όχι μόνον ο άνθρωπος εικονίζεται καθ' ομοίωσιν με τον θεό, αλλά και ο θεός με τον Άνθρωπο. Η τέχνη της εποχής αυτής καλείται με μορφοπλαστικές αποδόσεις να απεικονίσει αυτές τις αλήθειες, δηλαδή την «ζωντανή

παρουσία του Ευαγγελίου» μέσα στην ιστορία και ταυτόχρονα να εκπροσωπήσει το κύρος το αυτοκρατορικό ανάμεσα στα παριστατόμενα πρόσωπα, μιας και ο αυτοκράτωρ διοικεί ελέω θεού. Έτσι ο χριστιανικός ναός γίνεται εικόνα του κόσμου ολόκληρου, στον χώρο του οποίου πραγματοποιείται η σύναξη διεσπαρμένων ανθρώπων και η συναγωγή τους σε ένα σώμα με κεφαλή τον Χριστό, πράγμα που δεοντολογικά αντιστοιχεί στην πολιτική διάρθρωση της εποχής. Ο πιστός θεωρεί την εικόνα ως την πρώτη μερική αποκάλυψη, μιας και η δεύτερη είναι η Δευτέρα Παρουσία. Η συναλλαγή πάνω στην εικόνα του ενανθρωπισμένου θεού και του θεωμένου Ανθρώπου προϋποθέτει μια αίσθηση υπερχρονικότητας. Τα γεγονότα της Καινής ή της Παλαιάς Διαθήκης που εικονίζονται είναι ταυτόχρονα και δρώμενα. Έγιναν, κάποτε, και θα εξακολουθούν να γίνονται για πάντα. Πρόκειται για την δισημία του χρόνου *νυν και αεί*, μέσα από την οποία οφείλει ο ζωγράφος να οργανώσει την έννοια του ωραίου με μαθηματικές προσεγγίσεις: με μέτρο, ρυθμό, αρμονία· πράγματα που τα γνωρίζει από την ελληνορωμαϊκή του παράδοση και τα επαναφορτίζει τώρα με νέο περιεχόμενο ως προς τα μορφικά σχήματα και τις αποδόσεις τους. Επομένως έχει αναγκαστεί, προκειμένου στην εικόνα να εκφράσει ανάλογες έννοιες, να εγκαταλείψει και την προσπάθεια δήλωσης πραγματικού χώρου. Τον ορίζει, αλλά τον ορίζει ή με ανεστραμμένη προοπτική, δηλαδή οι γραμμές των σημείων φυγής κλείνουν μπροστά από τον πίνακα περιλαμβάνοντας την υπονοούμενη παρουσία του πιστού, ή με μεικτή προοπτική προκειμένου να διασαλεύσει τις σχέσεις που παραπέμπουν σε φυσικό χώρο και προκειμένου ακόμα, ο ζωγράφος, να κάνει ορατά παρούσες κι απολογούμενες όσες το δυνατόν περισσότερες όψεις των εικονιζόμενων πραγμάτων που ενδέχεται να συμβολίζουν πνευματικές σχέσεις.

Ο βυζαντινός καλλιτέχνης δεν καταγράφει ό,τι βλέπει από ένα σημείο οράσεως, αλλά ερμηνεύει ό,τι βλέπει κι ό,τι εξυπακούεται. Επομένως τα θέματά του δεν είναι απομιμήσεις, αλλά φανταστικές αναπαραστάσεις ενός άλλου κόσμου, που μόνον αναλογικές σχέσεις μπορεί να έχει με τον πραγματικό κόσμο στον οποίο ζει εκεί όπου οι θεσμοί του κράτους δεν καταργούνται, αλλά οργανικά μεταστοιχειώνονται ή γερνούν με τα χρόνια κι εξαφανίζονται, έτσι ώστε η θρησκεία και η πολιτειακή οργάνωση να γίνονται οι συνεκτικοί κρίκοι της πολύμορφης αλυσίδας των προβλημάτων του μετασηματισμού του ρωμαϊκού ανατολικού κόσμου σε ελληνορθόδοξο, πράγματα που αντιστοιχούν στον τρόπο επιβίωσης ή σταδιακής μεταμόρφωσης των εικονιστικών προτύπων.



# Το άλλο σπίτι μας

επιμέλεια:  
Κατερίνα Πλασσαρά

## «Αθλητικά»

### (α) Το άθλιον «άθλημα»

Εξαιρετικά επιτυχημένη ήταν η εκδήλωση που έκανε η «Φυσιολατρική Αντικυνηγετική Πρωτοβουλία» στις 18/3/85. Και ενώ το προσκαλεσμένο Υπουργείο Γεωργίας απουσίασε επιδεικτικά, οι πολίτες που γέμισαν τη μικρή αίθουσα (Σίνα 10), είχαν τη σπάνια ευκαιρία να παρακολουθήσουν «ζωντανά» ντοκουμέντα από τη δράση των κυνηγών, σε προβολή ταινίας και στα εκπληκτικά σλάιτς που παρουσίασε ο Γερμανός βιολόγος Χανς Γιέρντρουπ.

Ακόμα και μερικοί παρευρισκόμενοι κυνηγοί έδειξαν να συγκινούνται από τη θέα των άδικα σκοτωμένων σπάνιων πουλιών, των παλουκωμένων αετών και των άλλων κατορθωμάτων κάποιων «αθλητών» συναδέλφων τους...

Θα πρέπει να σημειώσουμε πως ήταν ένα ωραίο ζωντανό κοινό, έτοιμο να πλαισιώσει κάθε δίκαιη διαμαρτυρία, που άφηνε τη βεβαιότητα ότι απλά «εκπροσωπεί» κάποιο πολύ μεγάλο ανάλογο κοινό, που βρίσκεται έξω από την αίθουσα. Ελπιδοφόρα όλ' αυτά αλλά επειδή ως γνωστόν

η ακοή των υπουργικών γραφείων είναι πάντα βραδυφλεγής, δόθηκε τελικά η άδεια για το ανοιξιάτικο κυνήγι, το οποίο η «Ορνιθολογική Εταιρία», η «Ζωολογική Εταιρία», και η «Εταιρία Προστασίας της Φύσης», δηλαδή τρία επιστημονικά σωματεία, χαρακτήρισαν ως οικολογικό έγκλημα.

Η υπουργική απόφαση προωθήθηκε «με τρόπο» στους ενδιαφερόμενους, ενώ δεν ανακοινώθηκε επίσημα, προφανώς με την ελπίδα ότι θα περάσει στο ντούκου και θα λείψουν οι αντιδράσεις. Θα λείψουν όμως; Οι πληροφορίες μιλάνε για κινητοποιήσεις τουριστικού μπούκοτς της Ελλάδας, καταγγελίες οικολογικών οργανώσεων του εξωτερικού κλπ.

Κι όλ' αυτά για πόσα άραγε αργύρια υπέρ του κυβερνώντος κόμματος;

### (β) Βρέθηκε ο ποιητής!

Εκείνο όμως που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για μας και το ανακοινώνω, ζητώντας συγγνώμη από τους ποιητές που ίσως να τους έθιξα λίγο στο προηγούμενο σημείωμά μου, είναι ότι φαίνεται πως βρέθηκε το

ζητούμενο πρόσωπο! Στον προθάλαμο της αίθουσας που γινόταν η αντικυνηγετική εκδήλωση, με πλησίασε άγνωστός μου αντικυνηγός και μου 'πιασε κουβέντα αφού πρώτα με πληροφόρησε ότι είναι ποιητής. Στη συνέχεια μου είπε ότι εκείνος από αγάπη στη φύση, στα ζώα και στην ομορφιά, που τον συγκινεί βαθύτατα, βρίσκεται εκεί, ότι τα κίνητρά του είναι συναισθηματικά: όχι οικολογικά, ότι θέλει δυναμικές αναμετρήσεις, όχι σλάιτς, κι ότι τελικά δεν τον ενδιαφέρει καθόλου αν θα εξαφανιστούνε ζώα όπως ο λύκος ή τα αρπακτικά πουλιά, εκείνος θέλει τα «φραϊά» πλάσματα να επιζήσουν, αυτά που μας εμπνέουν με την ομορφιά και την αρμονική παρουσία τους στη φύση. Τέλος με αποστόμωσε λέγοντας: «Εσείς αν πάτε έναν περίπατο στο δάσος, θα θέλατε να συναντήσετε τσακάλια και κοράκια;»

Ιδού λοιπόν άποψις!

Τον καταλαβαίνω τον συμπαθητικό άγνωστό μου ποιητή. Είναι φανερό ότι στα παιδικά του χρόνια θα είχε ακούσει πολλά παραμύθια για τον «κακό λύκο» κλπ.κλπ. Και τι φταίει ο άνθρωπος όταν το σεβαστό

μας Υπουργείο Γεωργίας όχι μόνο επιμένει στην επικήρυξη των αρπακτικών αλλά ετοιμάζει και φόλες για τα «κακά ζώα»!

Ξέρουμε, θέλει ακόμα πολύ δρόμο για ν' απαλλαγούμε από τις ανθρωποκεντρικές προκαταλήψεις για «κακά» και «καλά» ζώα, για «χρήσιμα» και «άχρηστα», λες και είναι δυνατόν η φύση να κάνει λάθος και να τη... διορθώνουμε εμείς! Και θέλει ακόμα πολύ δρόμο για να καταλάβουμε την αναγκαιότητα και του τελευταίου ζουζουνιού για τη διατήρηση της ζωής και της ισορροπίας πάνω στη γη.

Μπορούμε να λέμε «δεν υπάρχουν "χρήσιμα" και "άχρηστα" είδη, όλα είναι αναγκαία, όλα εξυπηρετούν ένα σύστημα ζωής στο οποίο ανήκει και ο άνθρωπος».

Μπορούμε να φωνάζουμε πως το να καταστρέφουμε αυτό το σύστημα είναι σαν να κόβουμε το κλαδί πάνω στο οποίο πατάμε. Μπορούμε ακόμα και να κραυγάζουμε. Κάποτε θ' ακουστόμε.

Θα είναι όμως αρκετά νωρίς;

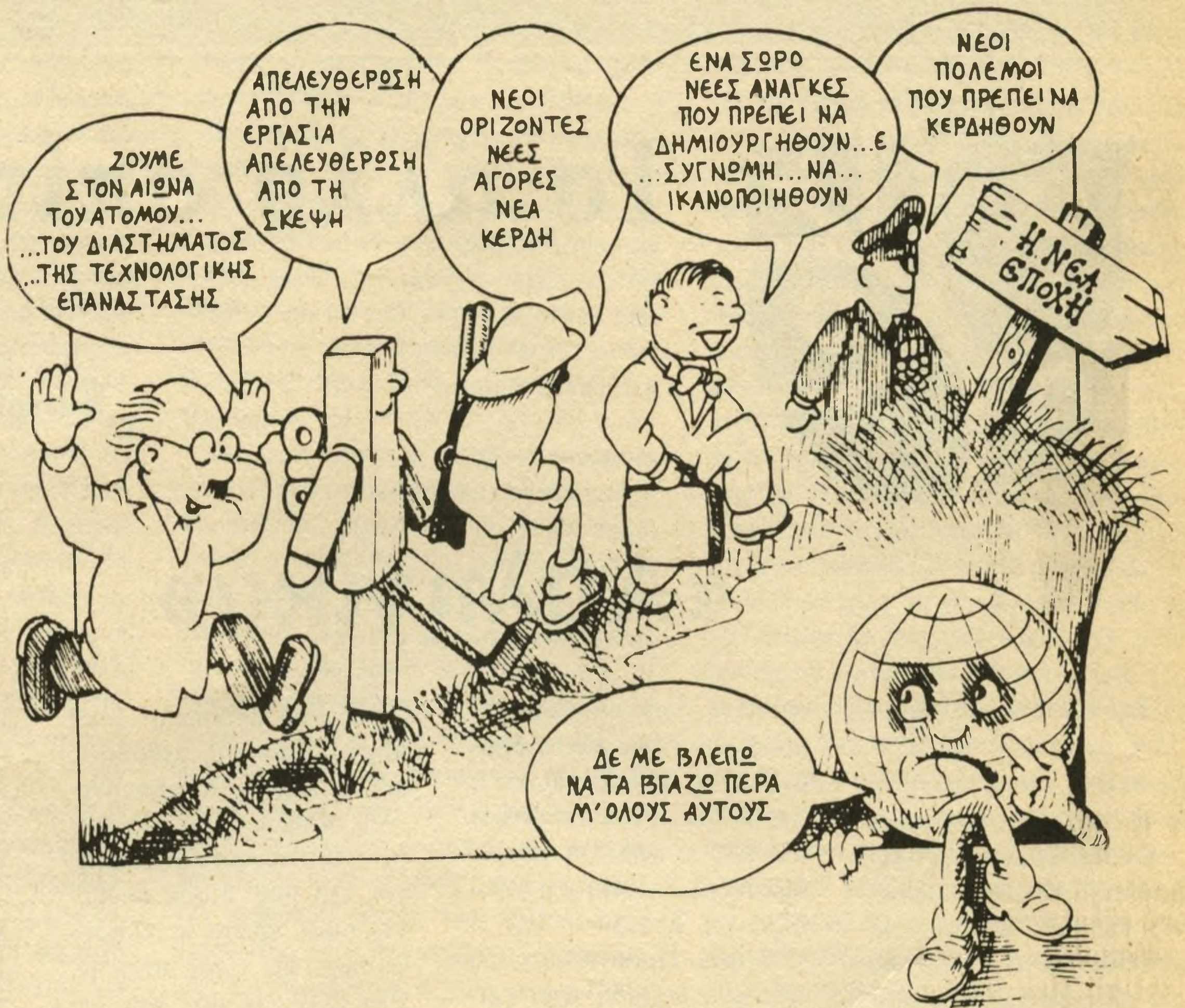
ΙΡΙΣ ΚΑΝΕΛΛΟΥ

**ΟΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ**

Παρουσιάζουμε μερικά από τα σημαντικότερα οικολογικά βιβλία που κυκλοφορούν στην Ελλάδα.

**3. — Χέρμπερτ Γκρουλ «Ένας πλανήτης λεηλατείται» — Οικολογία και Οικονομία. Εκδόσεις Νότος, 1982.**

«Οικονομική εξάντληση και οικολογική καταστροφή» — αυτό είναι το δίδυμο των προβλημάτων που εξετάζονται στο βιβλίο. Ο «αγώνας δρόμου των συστημάτων» οδηγεί στην άβυσσο. Αποτελεί έναν ανελέητο πόλεμο κατά της Γης και του φυσικού περιβάλλοντος. Υπονομεύει τις βάσεις της ζωής του ανθρώπου. Ο Άνθρωπος δεν καθορίζει πια την πορεία της ιστορίας. Τα όρια του πλανήτη μας είναι αυτά που ορίζουν τι είναι ακόμη δυνατό... Αυτή η ριζική καμπή σημαίνει ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί πια να ενεργεί σύμφωνα με τις απόψεις του αλλά πρέπει να δρα ξεκινώντας από τα όρια της Γης μας. Μια καταγραφή των δυνατοτήτων που έχουν απομείνει, αποτελεί το επείγον καθήκον της εποχής μας». Αυτά διαβάζουμε στο βιβλίο του Γερμανού Οικολόγου, που όσο προχωρούμε στην ανάγνωσή του μας βυθίζει σε μία εφιαλτική πραγματικότητα, ήδη υπαρκτή, αλλά που οι περισσότεροι από μας δεν κατορθώνουμε ακόμα να την ψηλαφίσουμε. Είναι γεγονός ότι υπάρχουν χίλιοι τρόποι για να πετύχουμε την καταστροφή του πλανήτη Γη. Τα πυρηνικά, η μόλυνση των νερών, του αέρα, του εδάφους, η θερμι-



κή ρύπανση, η εξάντληση των φυσικών πόρων, είναι μερικοί απ' αυτούς. Όλα μαζί μας φέρνουν κάθε μέρα και πιο κοντά προς αυτό το οριακό σημείο. Όμως και καθένα μόνο του θα μπορούσε να φτάσει στο ίδιο αποτέλεσμα χωρίς να χρειάζεται τη βοήθεια των άλλων. Το πόσο αλήθεια είναι αυτό, το νιώθουμε διαβάζοντας το βιβλίο του Χ.Γκ. το οποίο ασχολείται μόνο με την εξάντληση των φυσικών πόρων. Πρόκειται για ένα βιβλίο-σοκ, που με την απλή μαθηματική λογική, οδηγεί και τον πιο αμύητο, στη συνειδητοποίηση των αιτιών που μας οδήγησαν στη σημερινή οικολογική κρίση και των συνεπειών που ήδη άρχισαν να διαφαίνονται. Και δεν πρόκειται για συνέπειες που αφορούν κάποιο μακρινό μέλλον αλλά την ίδια τη δική μας γενιά.

Τέλος κατόρθωμα του

συγγραφέα θεωρούμε το γεγονός ότι το βιβλίο του διαβάζεται εύκολα όσο κι ένα αστυνομικό μυθιστόρημα.

**4.—«Η Οικολογία για αρχάριους» (εικονογράφημένη). Εκδόσεις «Επιλογή». 1982 Κείμενα — Εικόνες: Stephen Croal — W. Rankin.**

Η Οικολογία σε κόμικ, θα μπορούσε να είναι ένα πολύ διασκεδαστικό (όχι μόνο για παιδιά) βιβλίο, αν δε διαπραγματευόταν ένα τό-

σο σοβαρό θέμα. Είναι ευρηματικός ο τρόπος που δίνεται το οικολογικό πρόβλημα από τους συγγραφείς και πραγματικά μπορεί να δώσει ερείσματα για προβληματισμό στον αναγνώστη που δε θα ήθελε να διαβάσει ένα δύσκολο θεωρητικό βιβλίο. Όμως δεν πρόκειται για κάποια ανεύθνη εκλαϊκευση. Οι αρχές και οι θέσεις της Οικολογίας, προβάλλονται με μεγάλη συνέπεια και σαφήνεια μέσα από τους διασκεδαστικούς διαλόγους του κόμικ. Διαβάστε το.

**“Αποψη στή  
λογοτεχνία  
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ**

# Κριτική

γράφει η **ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΚΟΤΖΙΑ**

«Η κυρία Κούλα» του Μένη Κουμανταρέα είναι μια νουβέλα με πολύ συνηθισμένη υπόθεση: η πρόσκαιρη ερωτική περιπέτεια μιας ώριμης παντρεμένης, της Κούλας, με ένα νεαρό σπουδαστή, το Μίμη. Ο δεσμός διακόπτεται όταν η Κούλα διαπιστώνει, ότι το πάθος της για το νεαρό απειλεί την εσωτερική της ισορροπία και τη μονότονη μεν αλλά τακτοποιημένη οικογενειακή της ζωή. Σε τι θα μπορούσε να διαφέρει η νουβέλα του Μ.Κ. από ένα τετριμμένο ρομάντζο που σε μελοδραματικό τόνο διαπιστώνει ότι στη ζωή είμαστε όλοι έρμαια ενός άχαρου και πληκτικού πεπρωμένου;

Η μορφή του μυθιστορήματος δεν είναι ένα από τα λιγότερο σημαντικά, ένα από τα πολλά χαρακτηριστικά του. Είναι το ίδιο το βιβλίο, όπως η μορφή ενός αγάλματος είναι το ίδιο το άγαλμα<sup>1</sup>.

Όταν ο καλλιτέχνης βρίσκεται αντιμέτωπος με την ελεύθερη και όμορφη απεραντοσύνη του πραγματικού κόσμου, βυθίζεται το χέρι μέσα του, αφαιρεί κομμάτια ζωής και ανιχνεύει το νόημά τους. Επιλέγοντας με τη δύναμη της δημιουργικής του φαντασίας εκείνο που του είναι χρήσιμο, το αρθρώνει σε ένα γενικό σχέδιο που χαρακτηρίζεται από τους δικούς του κανόνες – συνθήκες που δεν συναντώνται ποτέ στη ζωή – και το οποίο είναι φορέας νοήματος<sup>2</sup>. Στο σημείο αυτό εντοπίζεται και η ειδοποιός διαφορά της «Κυρίας Κούλας» από το τετριμμένο ρομάντζο. Σημασία δεν έχουν αυτά καθ' εαυτά τα περιστατικά, αλλά ο τρόπος που λέγονται.

Στο κείμενο που ακολουθεί θα εξετάσουμε δύο στοιχεία της αφηγηματικής τεχνικής της νουβέλας: την οπτική γωνία του αφηγητή και τα μοτίβα, καθώς επίσης τη σχέση τους με ορισμένους από τους σημασιολογικούς στόχους της αφήγησης.

## Η ιστορία

Στο σύντομο δεσμό της με το Μίμη το δίλημμα που τίθεται στην κυρία Κούλα είναι το εξής: τακτοποίηση στο σίγουρο αλλά πληκτικό περιβάλλον της οικογενειακής της εστίας ή εμπλοκή σε μια συναρπαστική αλλά αγνώστων συνεπειών περιπέτεια;

Η Κούλα έχει παντρευτεί συμβατικά για να αποφύγει την ετικέτα της γεροντοκόρης (σ. 21). Δεν παθιάζεται με τα δυο της παιδιά και πολύ περισσότερο με τον άντρα της που ανέκαθεν της ήταν αδιάφορος (σ. 22). Αυτοπεριορισμένη

στην ασφάλεια των προσδιορισμένων οικογενειακών σχέσεων και προσκολλημένη στις σίγουρες απολαύσεις των υλικών ανέσεων, η κυρία Κούλα ζει αρμονικά μεταξύ σπιτιού και δουλειάς (σ.σ. 17, 21, 49).

Ξαφνικά όλα ανατρέπονται. Η καθημερινή συμπτωματική συνάντηση με το Μίμη στο

## Οπτική γωνία και μοτίβα στην «Κυρία Κούλα» του Μένη Κουμανταρέα

βραδινό τραίνο, καταλήγει σε δεσμό, που τακτικά την οδηγεί στην γκαρσονιέρα του. Την καταλαμβάνει πάθος για τον χαριτωμένο νεαρό, το οποίο νεκρώνει όλους τους μηχανισμούς αυτοπροστασίας της. Χάνει την αυτοκυριαρχία και τη γαλήνη της, ζηλεύει και γίνεται φορτική (σ.σ. 55-58).

Η υπόθεση της νουβέλας περιέχει δύο θέματα. Η επανάληψη, στην αρνητική της αρχικά παραλλαγή, συνδέεται με το αίσθημα της μονοτονίας και της πλήξης. «Κανένας κραδασμός, κανένα σκαμπανέβασμα σ' αυτή την ήσυχη διαδρομή τόσων χρόνων. Ίδιες στάσεις, ίδιοι σχεδόν άνθρωποι. Στο βάθος, ευχόταν να είχε απέναντί της το νεαρό» (σ. 22).

Στη δεύτερη φάση, η ρευστότητα και η αβεβαιότητα της συναρπαστικής περιπέτειας εισάγουν το θέμα της μεταβολής. «Δύσκολα πια συγκρατούσε τα αισθήματά της. Τόσο που καταντούσε φορτική... Σε έχω συνηθίσει διαφορετική, της έλεγε ο Μίμης, γι' αυτό σ' αγαπώ, για την ηρεμία και τη σιγουριά σου, πάψε ν' αντιδράς έτσι» (σ. 57).

Με τη διασάλευση της ισορροπίας, αναβιώνει και η νοσταλγία της ρουτίνας. Μια απροσδόκητη στάση του τραίνου μέσα στο τούνελ που προξενεί πανικό, δίνει στην κυρία Κούλα το έναυσμα για μια αποκαλυπτική ενδοσκόπηση. Η βαθύτερη επιθυμία της για ασφάλεια αναδύεται

ορμητικά παραμερίζοντας το όψιμο πάθος που έχει απορρυθμίσει τη ζωή της. Η επανάληψη, με τη θετική της τώρα απόχρωση, εμφανίζεται ως το μόνο εχέγγυο σιγουριάς ενώ η πλήξη δεν είναι παρά αναγκαίο κακό. «Θα ήθελε όλος αυτός ο κόσμος να γύριζε απόψε στα σπίτια του, σ' αυτούς που αγαπούσε ή όχι, να μπορούσε να επαναλάβει ξανά τις ίδιες κινήσεις... Ήθελε όλοι αυτοί να μπορέσουν να ξανακάνουν τα ίδια απόψε, έστω στραβά, παραποιημένα, μα να τα ξανακάνουν» (σ. 70).

Αυτή σε γενικές γραμμές είναι η εξέλιξη της πλοκής: η αλληλοδιαδοχή των δύο θεμάτων, της ρουτίνας (επανάληψη) και της περιπέτειας (μεταβολή), ως επιθυμητές καταστάσεις από την οπτική της κυρίας Κούλας. Τα ίδια στοιχεία της επανάληψης και της μεταβολής, περιέχονται στη νουβέλα και ως χαρακτηριστικά των δύο αφηγηματικών τεχνασμάτων.

## Η οπτική γωνία του αφηγητή

Σε όλη τη νουβέλα του Μένη Κουμανταρέα η κυρία Κούλα είναι πάντα παρούσα και η αφήγηση γίνεται στο γ' πρόσωπο. Η απόσταση εντούτοις του αφηγητή από το μυθιστορηματικό πρόσωπο δεν είναι ποτέ σταθερή. Η οπτική γωνία της αφήγησης μεταβάλλεται συνεχώς έτσι ώστε να περιέχονται στο κείμενο αλληλοδιαδόχως και οι τρεις γενικοί τύποι που σύμφωνα με την ανάλυση του Tzvetan Todorov προσδιορίζουν τις σχέσεις αφηγητή (Α) και μυθιστορηματικού προσώπου (Π)<sup>3</sup>.

Οι τρεις βασικοί τύποι μπορούν εξάλλου να αναλυθούν σε περισσότερο εξειδικευμένες εναλλασσόμενες σχέσεις μεταξύ Α και Π.

1. Ο αφηγητής είναι εξωτερικός και περιορίζεται στο να περιγράφει με ουδέτερο τρόπο το περιβάλλον, τα εξωτερικά χαρακτηριστικά και τις κινήσεις των μυθιστορηματικών προσώπων. «Έσμιγαν κάθε βράδυ στις οκτώ. Ο ένας έμπαινε θησειό, η άλλη Μοναστηράκι. Ο νεαρός φορούσε παντελόνι κοτλέ...» (σ. 9, βλ. και σ.σ. 10, 13, 15 κ.λ.π.)

2. Ο αφηγητής παραμένει εξωτερικός, διακινδυνεύει εντούτοις μερικές διστακτικές υποθέσεις όσον αφορά τη συμπεριφορά των προσώπων. «Κάπου κάπου, η γυναίκα έμοιαζε να συνέρχεται από μια ύπνωση, χαμήλωνε τα μάτια κι έμενε να κοιτάζει τα χέρια της...» (σ. 11, βλ. και σ.σ. 12, 13, 14, 16 κ.λ.π.).

3. Ο εξωτερικός αφηγητής με σιγουριά εκφέρει γνώμη για τα διαδραματιζόμενα. « Έμειναν απορροφημένοι, χωρίς τη ντροπή που χωρίζει τ' ανθρώπινα βλέμματα και χωρίς τις στερήσεις που επιβάλλει η καλή αγωγή». (σ. 11, βλ. και σ.σ. 10, 14, 15, 18 κ.λ.π.)

4. Σε ένα μεγαλύτερο βαθμό οικειότητας, παρατηρητής και ακροατής, ο αφηγητής μεταφέρει όσα ακούει σε ευθύ λόγο. «Κι εσείς, τον ρώτησε, πόσο είστε;» (σ. 16, βλ. και σ.σ. 32, 42, 49, 51, 54 κ.λ.π.)

5. Ο αφηγητής κάνει χρήση του πλάγιου λόγου. «Είκοσι ένα, είχε πάρει αναβολή απ' το στρατό» (σ. 16, βλ. και σ.σ. 17, 47, 58, 66, 76 κ.λ.π.)

6. Ο αφηγητής ταυτίζεται με την κυρία Κούλα και σπανιότερα με το Μίμη. «Κι αυτή ακόμη η γνωριμία της με τον νεαρό της φαινόταν ένας εκτροχιασμός, στον οποίο κανονικά δεν θα έπρεπε να ενδώσει». (σ. 21, βλ. και σ.σ. 35, 50, 55, 64-72 κ.λ.π.)

7. Ο αφηγητής είναι παντογνώστης. Μεταφέρει τι σκέφτονται τα πρόσωπα, έγκυρα σχολιάζει και ερμηνεύει τη συμπεριφορά τους. Κάνει γενικού τύπου σχόλια. «Γκαρσονιέρα; του είπε επιτιμητικά, σμίγοντας τα φρύδια. Αυτή η κίνηση που ανασυγκροτούσε όλες της τις αρχές». (σ. 34, βλ. και σ.σ. 20, 21, 51, 53, 68, 76 κ.λ.π.)

Όσο προχωρεί το κείμενο ο αφηγητής από

εξωτερικός τείνει να γίνει περισσότερο εσωτερικός.

Οι κατηγορίες αυτές είναι δυνατόν να αναλυθούν σε ακόμα πιο εξειδικευμένες σχέσεις. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί άλλωστε ότι η οπτική γωνία του αφηγητή δεν είναι ποτέ πανομοιότυπη με τις προηγούμενες. Το γεγονός και μόνον ότι ο αφηγητής μετατρέπεται από παντογνώστης λ.χ. σε εξωτερικό παρατηρητή, τον κάνει να είναι διαφορετικός εξωτερικός παρατηρητής από εκείνον που υπήρξε πριν εμφανισθεί ως παντογνώστης. Το γνώρισμα της (ασύμμετρης) εναλλαγής δεν αίρεται εντούτοις. Η παρατήρηση αυτή προσδίδει απλώς περισσότερες αποχρώσεις στις σχέσεις Α - Π.

Ποιες συνέπειες έχει η τεχνική κατακερματισμού της αφηγηματικής συνείδησης;

Ο συγγραφέας αποφεύγει προσεκτικά οποιαδήποτε δοκιμακή προσέγγιση του χαρακτήρα και των κανόνων με τους οποίους λειτουργεί ο κόσμος που δημιούργησε. Η νουβέλα δεν παραμένει εντούτοις σιωπηλή: οι κανόνες που διέπουν το μυθιστορηματικό κόσμο περιέχονται στην υφή του ίδιου του κειμένου.

Η μεταβολή των αποστάσεων, η συνεχής μετακίνηση του αφηγητή από τη μια θέση στην άλλη δίνει την αίσθηση της πρισματικότητας. Την πραγματικότητα μπορεί να τη δει κανείς από πολλές οπτικές γωνίες. Η πραγματικότητα έχει

πολλές όψεις. Αυτός είναι ο κόσμος μέσα στον οποίο ζει η κυρία Κούλα. Παρόμοια μετακινούμενος και μεταβαλλόμενος είναι και ο ψυχικός της κόσμος.

Πρέπει να σημειωθεί επίσης, ότι όχι μόνον ο αφηγητής μετακινείται, αλλά και ο αναγνώστης βρίσκεται αρκετές φορές σε αδυναμία να προσδιορίσει με ακρίβεια το είδος της οπτικής γωνίας του αφηγητή. Συχνά μεταφέρονται λ.χ. σκέψεις της Κούλας με τη χρήση του πλάγιου λόγου. Κατόπιν ακολουθεί μια φράση που δεν γνωρίζεις αν πρόκειται για συνέχεια της σκέψης της (Α=Π); ή για σχόλιο του παντογνώστη αφηγητή (Α Π). «Της φαινόταν πως θα είχαν να κουβεντιάσουν για κάτι, που οι άλλοι όλοι θα έπρεπε να μένουν έξω. Θα ήταν σαν μια κρυφή συνωμοσία, μια μικρή επανάσταση στα καθιερωμένα. Ίσως αυτό να της έλειπε απόψε» (σ. 22).

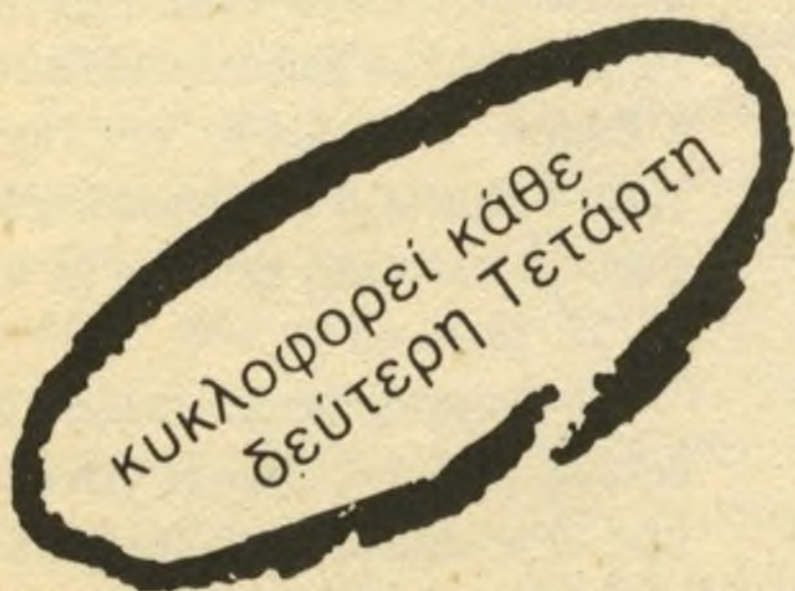
Άλλη περίπτωση. Όταν ο αφηγητής κάνει ορισμένες παρατηρήσεις για τη συμπεριφορά των προσώπων του, είναι ο παντογνώστης που γνωρίζει την ψυχή τους (Α Π), ή ο οξύς εξωτερικός παρατηρητής που με σιγουριά ερμηνεύει τα λόγια τους (Α Π); «Στην Αγγλία, του είπε μητρικά, θα πρέπει να προσέχετε, να ντύνεστε ζεστά». (σ. 18).

Η αβεβαιότητα επομένως του αναγνώστη ως προς την οπτική του αφηγητή, πολλαπλασιάζει

**ΔΙΑΒΑΣΩ**



**Κάθε τεύχος  
κι αφιέρωμα**



Ομήρου 34

10672 - Αθήνα

Τηλ.: 36.40.488 - 36.40.487 - 36.26.910

## περιπλους

Τετραβίο για τα γραμματα και τις τεχνες

αφιέρωμα

**ΠΑΝΑΪΤ ΙΣΤΡΑΤΙ** πόσο Έλληνας; -

μαρτυρίες: ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ  
• ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ • ΑΣΗΜΑΚΗΣ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ  
• ΡΟΜΑΙΝ ΡΟΛΑΝ

συνεντεύξεις: ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΙΣΤΡΑΤΙ • ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΤΑΛΕΣ  
• ΜΙΡΤΣΑ ΓΕΩΡΓΟΥΛΕΣΚΟΥ • ΕΛΛΗ ΑΛΕΞΙΟΥ

γράφουν: ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ • ΜΙΡΤΣΑ ΓΕΩΡΓΟΥΛΕΣΚΟΥ  
• ΡΙΤΑ ΤΣΙΝΤΙΑΗ-ΒΑΝΙΣΜΑ

•

ΚΩΣΤΑΣ ΛΟΓΑΡΑΣ • ΡΟΥΛΑ ΜΕΛΙΤΑ • ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΙΧΑΚΗΣ  
• GUIDO MARIANI • EZRA POUND • GIUSEPPE UNGARETTI

•

συζητήσας με τους: ΑΡΑΕΤΑ ΛΑΚΗ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟ  
ΘΑΝΑΣΗ ΠΑΤΙΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Ζάκυνθος

Νοεμβρίου 1985

τις εκδοχές περί πραγματικότητας. Συγχρόνως υποβάλλει εντονότερα το ρευστό και ασταθές στον ψυχικό κόσμο της Κούλας.

Αλλά γιατί ο αφηγητής δεν ξεκαθαρίζει τη θέση του; Από αδιαφορία ή μήπως υπάρχει κάποια σκοπιμότητα; Ποιος είναι και γιατί μας λέει αυτήν την ιστορία; Όταν η κυρία Κούλα συνειδητά ή ασυνειδητά τείνει να συγκαλύψει ορισμένα από τα συναισθήματά της, ο αφηγητής είναι η αλήθεια, κλείνοντας το μάτι στον αναγνώστη υποδεικνύει το ενδεχόμενο να μην είναι τα πράγματα όπως εκείνη νομίζει ή παραδέχεται. «Άλλο τώρα αν η ζωή αυτή γύρευε κάποτε μια αφορμή, ένα τίποτα, να χυθεί προς τα έξω, να ξεδώσει... Την παρηγορούσε όμως το γεγονός ότι τα αισθήματά της απέναντί του δεν μπορούσαν να 'ναι άλλα από μητρικά» (σ. 21).

Πώς γνωρίζουμε ότι παρόμοιος μηχανισμός συγκαλύψης δεν λειτουργεί και στον αφηγητή; Πόση εμπιστοσύνη μπορεί να έχει κανείς σε κάποιον που εμφανίζεται με χίλια πρόσωπα; Κι αν υποθέσουμε ότι οι προθέσεις του είναι υπεράνω πάσης υποψίας, μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι δεν κάνει λάθη; «Τι όμορφη που είσαι απόψε ξέφυγε του νεαρού» (σ. 28). Άλλη ένδειξη μη υπολογισμένης συμπεριφοράς του Μίμη απέναντι στην Κούλα, δεν φαίνεται να υπάρχει στη νουβέλα.

Εισάγοντας έτσι το στοιχείο της επάρκειας ή των προθέσεων του αφηγητή, οι εκδοχές περί πραγματικότητας αγγίζουν το άπειρο, ενώ ο ψυχικός κόσμος αποκτά απεριόριστες δυνατότητες κινητικότητας και ευμεταβλησίας.

## Τα μοτίβα

Προεξάρχον χαρακτηριστικό του αφηγηματικού τρόπου που εξετάσαμε, ήταν το στοιχείο της μεταβολής. Τη λειτουργία αντίστιξης σε αυτό επιτελεί στο αφηγηματικό επίπεδο, το κυρίαρχο γνώρισμα ενός άλλου τεχνάσματος, του μοτίβου.

Τα μοτίβα είναι φυσιολογικά συστατικά της πλοκής και έχουν είτε κεντρική είτε δευτερεύουσα σημασία στην υπόθεση. Είναι άψυχα αντικείμενα, πρόσωπα, καταστάσεις, τα οποία με τρόπο συστηματικό επανέρχονται στο κείμενο. Εξορισμού έτσι, ως αφηγηματικό τέχνασμα το μοτίβο διακρίνεται από το στοιχείο της επανάληψης<sup>5</sup>.

«Η κυρία Κούλα» περιλαμβάνει δύο βασικές ομάδες μοτίβων. Η πρώτη ομάδα αποτελείται από τμήματα του μυθιστορηματικού χώρου: το τραίνο, το σπίτι, η γκαρσονιέρα όλα περιβάλλονται από την πόλη. Η δεύτερη ομάδα αποτελείται από μοτίβα που είναι οι άψυχες προεκτάσεις των μυθιστορηματικών προσώπων: η βέρα και η τσάντα το πανωφόρι και το ταγιεράκι το



ΣΙΜΟΝ ΝΤΕ ΜΠΩΒΟΥΑΡ

## Η σκέψη της δεξιάς σήμερα

*Ένα μοναδικό δοκίμιο για τις φιλοσοφικές καταβολές και τον εκφυλισμό της δεξιάς ιδεολογίας.*

ΑΝΤΑΜ ΣΑΦ • ΡΟΣΑΝΑ ΡΟΣΑΝΤΑ • ΛΕΟΝ ΤΡΟΤΣΚΙ

## Το παρόν και το μέλλον του σοσιαλισμού

*Κρίση του μαρξισμού ή των μαρξιστών; • Τι είναι «υπαρκτός σοσιαλισμός» • Οι διανοούμενοι και η Σοβιετική Ένωση. • Σταλινισμός και μπολσεβικισμός.*

ΦΡΑΝΚΟ ΦΕΡΙ

## Η αντιπολίτευση στη Σοβιετική Ένωση

*Η σύγκρουση Τρότσκι - Σταλιν • Η αλληλογραφία Γκράμσι - Τολιάτι και ο απελπισμένος αγώνας του μπλοκ της αντιπολίτευσης ν' αποτρέψει μια πολιτική που οδηγούσε στην εκγραφειοκρατισμό και την αλλοίωση της σοσιαλιστικής ιδέας.*

ΓΚΑΜΠΡΙΕΛ ΓΚΑΡΘΙΑ ΜΑΡΚΕΣ

## Δοκίμια για το έργο του

*Για πρώτη φορά συγκεντρωμένα σ' έναν τόμο τα σημαντικότερα δοκίμια που γράφτηκαν για το έργο του μεγάλου Κολομβιανού συγγραφέα.*

Σε όλα τα βιβλιοπωλεία

**Εκδόσεις Γλάρος**

ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 31 • 106 77 ΑΘΗΝΑ

ΤΗΛ. 36.18.457 • 36.19.167





πουλόβερ, το παντελόني καμπάνα και το ντοσιεδάκι.

*Το τραίνο.* Για την υπόθεση της νουβέλας το τραίνο παίζει πρωταρχικό ρόλο. Εκεί γίνεται η συνάντηση της Κούλας με τον Μίμη, η γνωριμία τους, τα ραντεβού και οι καυγάδες τους. Με την ξαφνική στάση στο τούνελ, στο τραίνο πραγματοποιείται επίσης, η απροσδόκητη υπαρξιακή ενδοσκόπηση της κυρίας Κούλας και η μεταστροφή της.

Το τραίνο είναι η αναγκαία προϋπόθεση για την ύπαρξη της νουβέλας καθεαυτής. Δίνει το έναυσμα για τη γένεσή της και μια δεύτερη καθοριστική ώθηση για την κατάληξή της. Το παραδέχεται και ο Μίμης. «Σκέψου, Κούλα, τι πράγμα κι αυτός ο Ηλεκτρικός... Λέω για το τραίνο, γέλασε ο μικρός, αν δεν ήταν το τραίνο δεν θα είχαμε γνωριστεί, το σκέφτεσαι;» (σ. 54). Αν δεν ήταν το τραίνο δεν θα είχε υπάρξει και το συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο.

Μεγάλο μέρος της νουβέλας διαδραματίζεται μέσα στον Ηλεκτρικό, κυρίως στην αρχή και στο τέλος, (σ.σ. 9-28, 54-77). Όσαν αναφορά εντούτοις το μοτίβο το οποίο ονομάζεται και «συρμός» περιέχεται σε όλη τη νουβέλα. Η συνεχής επανεμφάνισή του συνειρμικά παραπέμπει τον αναγνώστη – όπως συμβαίνει άλλωστε και με όλα τα μοτίβα – στο επαναλαμβανόμενο.

Το τραίνο δεν είναι εντούτοις ένα μοτίβο που απλώς επανέρχεται. Είναι επίσης ένα στοιχείο που στο νοηματικό του περιεχόμενο αυτόνομης περιέχει τον τύπο της επανάληψης. Η περιορισμένη πορεία του είναι προκαθορισμένη και επαναλαμβανόμενη. Οι στάσεις πάντα ίδιες, διαδέχονται η μια την άλλη σταθερά και αδιάκοπα: θησείο – Μοναστηράκι – Νέα Ιωνία – Κηφισιά. Ο χαρακτηριστικός ρυθμικός ήχος του που πουθενά δεν αναφέρεται, αγελλειπώς υποβάλλεται με τον τρόπο αυτό.

Εκτός από φυσιολογικό στοιχείο της πλοκής, το μοτίβο αποκτά έτσι, και συμβολική διάσταση. Παρότι τόπος – προϋπόθεση για την περιπέτεια της Κούλας, δεν παύει συγχρόνως να υποδηλώνει, όπου εμφανίζεται, τη ρουτίνα. – Η ίδια η κυρία Κούλα άλλωστε παρομοιάζει την απροσδόκητη γνωριμία της με εκτροχιασμό (σ. 21), ενώ ο αφηγητής παραλληλίζει τη ρουτίνα της οικογενειακής της ζωής με διαδρομή τραίνου (σ. 21) –. Η αυστηρά καθορισμένη πορεία του Ηλεκτρικού δεν αφήνει πολλά περιθώρια διαφυγής. Συνοψίζει συμβολικά τη ζωή της Κούλας και παραπέμπει στην έκβαση της ιστορίας.

Με τα κυρίαρχα γνωρίσματά τους, οπτική γωνία του αφηγητή και μοτίβο, απεικονίζουν στο αφηγηματικό επίπεδο, τα δύο συστατικά του διλήμματος της Κούλας: ρουτίνα – επανάληψη, περιπέτεια – μεταβολή.

Η αφηγηματική τεχνική του μοτίβου δεν είναι όμως μονοσήμαντη. Δεν συνδέεται με το επαναλαμβανόμενο και μόνον. Αποτελεί συγχρό-

νως και μέσο για τη διαγραφή της εξέλιξης. Η υιοθέτηση διαφορετικών στάσεων της Κούλας απέναντι σε ένα σταθερό μοτίβο, επιτρέπει την οικονομική απεικόνιση της μεταβαλλόμενης ψυχολογίας της.

Στην αρχή ο Ηλεκτρικός εκφράζει την επιθυμητή τάξη της οικογενειακής της ζωής. «Έπρεπε απαραίτητως το πρωί να μπει στο τραίνο, να ταξιδέψει, να βρεθεί στο γραφείο της...» (σ. 17). Εμφανίζεται επίσης σαν ένα είδος φωλιάς. «Κούρνιαζαν στη θέση τους σιωπηλοί κι έβγαζαν απ' το στόμα ένα χνώτο σαν ομίχλη» (σ. 15), και είναι ο χώρος όπου συναντά κάθε μέρα το Μίμη, «Είχαν καταντήσει πια να φέρονται, θαρρείς το τραίνο να ήταν ιδιοκτησία τους» (σ. 61).

Καθώς οι σχέσεις της με τον νεαρό γίνονται πολυπλοκότερες, η στάση της απέναντι στο μοτίβο χρωματίζεται με αρνητικές αποχρώσεις. Το τραίνο γίνεται χώρος μοναξιάς και μονοτονίας όταν ο Μίμης λείπει, «Τις επόμενες δύο μέρες, ο νεαρός δεν φάνηκε... Σε κάθε σταθμό έμπαινε ένας λαός ακάθεκτος, τροφοδοτώντας αδιάκοπα τα βαγόνια» (σ. 20), χώρος εχθρικός όταν ζηλεύει, «Μέσα στο τραίνο είχε αρχίσει να βλέπει παντού εχθρούς» (σ. 56), χώρος αφόρητος μετά τις συναντήσεις τους στην γκαρσονιέρα. «Τους ήταν εξαιρετικά επίπονο να μπου ξανά μέσα στο ίδιο βαγόνι, κι ας ήταν άδειο, αραιωμένο από κόσμο». (σ. 46).

Το κρίσιμο βράδυ γίνεται χώρος αποκαλυπτικός όταν αναπολεί τη ζωή της και αποφασίζει να διακόψει το δεσμό της με το Μίμη, «Ξαφνικά, τα φώτα στο βαγόνι τρεμόσβησαν, έκαναν μια στιγμή ν' ανάψουν πάλι, έπειτα έσβησαν ξανά... θα ήθελε, αισθανόταν, να βρεθεί ξαπλωμένη πάνω στα άσπρα σεντόνια, ακίνητη, με τα χέρια ενωμένα στο στήθος, πρόθυμη να δεχτεί τη μετάληψη, σκουπίζοντας τα χείλη της με τ' αγιόπανο που θα της πρόσφερε ο ιερέας» (σ.σ. 64, 67). Στο τέλος το τραίνο μεταβάλλεται και πάλι. Μετατρέπεται σε συστατικό ασταθούς ισορροπίας της ζωής της, «Ίσως θα 'πρεπε ν' αλλάξει για ένα διάστημα συγκοινωνία... Όμως αξίζει, άραγε τον κόπο ν' αλλάξει τις βολές του κανείς;» (σ. 76).

Το σπίτι (η γκαρσονιέρα ως παραλλαγή), όπως το μοτίβο του τραίνου υποβάλλει την επανάληψη. Συγχρόνως φέρει το δικό του αυτόνομο περιεχόμενο, (σπίτι=κέλυφος, χώρος προστασίας και τακτοποίησης, γκαρσονιέρα=χώρος ικανοποίησης του πάθους της) και επανέρχεται επίσης φορτισμένο με τα διαφορετικά συναισθήματα της κυρίας Κούλας. Στην αρχή αποτελεί καταφύγιο. «...μα εκείνη χαιρόταν που το δικό της σπίτι, ένα διώροφο μεταπολεμικό, βρισκόταν απομονωμένο στην Κηφισιά, μέσα στο πράσινο και την ησυχία» (σ. 27). Στο αποκορύφωμα του πάθους της το σπίτι φαίνεται αδιάφορο, ξένο ή ακόμα παράξενο. «Τα βράδια

στο σπίτι της, δια τη βία ασχολιόταν με τους δικούς της» (σ. 58). «Αλήθεια..., συνήθως οι άνθρωποι που είναι έξω από τα σπίτια μας είναι άνθρωποι ζεστοί, ζωντανοί, μας τραβάει σ' αυτούς ότι μας είναι άγνωστοι» (σ. 51).

Η θαλπωρή του σπιτιού συμβάλλει στην τελική απόφαση. «Τι γλυκά βράδια έπεφταν τους χειμώνες μέσα σ' ένα σπίτι ζεσταμένο!» (σ. 69). «Το βράδυ, όπως πάντα, άναψαν το μαζούτ, έκλεισαν τις κουρτίνες, – της φάνηκαν μια ιδέα υπερβολικά όλ' αυτά – μ' αφέθηκε μ' εμπιστοσύνη στις κινήσεις των ανθρώπων στο σπίτι» (σ. 72).

Τα παραπάνω μοτίβα εμπεριέχονται σε έναν ευρύτερο μυθιστορηματικό χώρο που περιβάλλει τα πάντα και διακριτικά λειτουργεί και αυτός ως μοτίβο. Είναι η νυχτερινή πόλη, πάντα παρούσα, πάντα διακριτική, ανεκτική και προστατευτική.

*Τα ρούχα των μυθιστορηματικών προσώπων.* Η χρησιμοποίηση του μοτίβου των ρούχων έχει, όπως συμβαίνει και με τον Ηλεκτρικό, πολλαπλές στοχεύσεις. Η εμφάνισή του αφενός τονίζει την επανάληψη αφετέρου αποτελεί κλειδί, όχι μόνον για τη διαγραφή της εξέλιξης του χαρακτήρα της κυρίας Κούλας, αλλά για την ανάπτυξη και των δύο προσώπων.

Τα μυθιστορηματικά πρόσωπα δεν υπάρχουν, δεν είναι πραγματικά. Είναι κατασκευασμένα με λέξεις και η ελευθερία του συγγραφέα πάντως, είναι απεριόριστη<sup>5</sup>. Για λόγους μυθιστορηματικής συμβάσεως λοιπόν – επειδή δηλαδή έτσι ταιριάζει καλύτερα στους επιδιωκόμενους στόχους της αφήγησης –, ο χειρισμός των δύο χαρακτήρων είναι διαφορετικός. Ως πρόσωπο ο Μίμης μένει στατικός, ο αφηγητής δηλαδή (με μια ή δυο εξαιρέσεις), δεν διεισδύει στον εσωτερικό του κόσμο. Είναι το στημόνι του μυθιστορηματικού υφάσματος πάνω στο οποίο αναπτύσσει τα σχέδιά του το υφάδι, ο επίσης κατά σύμβασιν εξελισσόμενος χαρακτήρας της Κούλας.

Για την επιτυχία της τεχνικής αυτής, το μοτίβο των ρούχων συμβάλλει με δύο τρόπους.

Πρώτον, διαφοροποιεί την εμφάνιση των δύο ηρώων. Η στατικότητα εικονογραφείται με την ταύτιση του Μίμη με ένα σταθερό παρουσιαστικό. Ο νεαρός εμφανίζεται φορώντας πάντα έναν ορισμένο τύπο ρούχων της μόδας, παντελόني κοτλέ καμπάνα, και ένα πουλοβεράκι (σ.σ. 9, 15). Στα χέρια του κρατά συνήθως ένα ντοσιέ γεμάτο χαρτιά (σ.σ. 12). Τα μάτια που λάμπουν και τα ατίθασα μαλλιά είναι επίσης δευτερεύοντα μοτίβα (σ.σ. 9, 25).

Η κυρία Κούλα αντιθέτως εμφανίζει δύο εικόνες, φορώντας δύο διαφορετικούς τύπους ρούχων: είτε ένα ταγιεράκι σκούρο κυπαρισσί που ταιριάζει με το πράσινο των ματιών της, είτε, σπανιότερα, ένα γκριζο πανωφόρι μακρύ και άχαρο που της προσθέτει χρόνια (σ. 10, 15,

27). Τα ρούχα εναλλάσσονται (σ.σ. 15, 27, 33, 76). Η κυρία Κούλα είναι πρόσωπο που μεταβάλλεται.

Δεύτερον, το μοτίβο των ρούχων που αφορά το παρουσιαστικό του Μίμη σημειώνει την εσωτερική εξέλιξη της Κούλας. Η στάση που η ηρωίδα υιοθετεί σε δυο διαφορετικές χρονικές στιγμές απέναντι στην ίδια εικόνα διαφέρει.

Συνεπάρμηνή από τον πυρετό της περιπέτειας στην αρχή θαμπώνεται από τον Μίμη. «Τα μάγουλά του είχαν ξαναβρεί το χρώμα τους, φορούσε ένα πουλόβερ κόκκινο της φωτιάς κι ένα παντελόνι κοτλέ ολοκαίνουριο» (σ. 23). «Τα μάτια του έλαμπαν, την κοιτούσε στα χείλη... Τα μάτια του είχαν πυρετό, τα χείλη του, παρατήρησε, είχαν υγρανθεί» (σ. 25).

Στο τέλος της νουβέλας, όταν έχει αποφασίσει πλέον να επιστρέψει στην θαλπωρή της οικογενειακής της εστίας, η εικόνα που η κυρία Κούλα βλέπει στο τραίνο, έχει ξεθωριάσει. «Με το πουλόβερ του, ένα παντελόνι καμπάνα, και τα χαρτιά υπό μάλης, έμοιαζε ένα οποιοδήποτε αγόρι, αυτά που κάθε βράδυ σχολούν από τα φροντιστήρια... Ανέμιζε το ντοσιεδάκι του, τα μάτια του άστραφταν. Μια λάμψη συνηθισμένη της νεότητας..., σκέφτηκε η Κούλα» (σ. 75).

Η βέρα και η τσάντα της λειτουργούν ως μοτίβα όπως και τα προηγούμενα. Επανερχονται

συστηματικά και έχουν ένα αυτόνομο νοηματικό περιεχόμενο. Σημαίνουν γάμο, οικογένεια, τακτοποίηση, «Η Κούλα στριφογύρισε τη βέρα της. Με τα χρόνια, δαχτυλίδι και κρέας είχαν ενωθεί, είχαν γίνει ένα» (σ. 52). Σε αντίθεση με το μοτίβο του σπιτιού η στάση της Κούλας δεν σημειώνει, με μια ίσως μόνον εξαίρεση, ιδιαίτερες διακυμάνσεις. Σταθερά αποτελούν το μόνο όπλο άμυνας απέναντι στα νειάτα και την προκλητικότητα του Μίμη, «Τα δάχτυλά της ήταν πιασμένα από το λουρί της τσάντας της. Την κρατούσε σα να ήταν το τελευταίο οχυρό της» (σ. 25). «Τότε έσκυβε αμήχανα να κοιτάζει τα χέρια της που για μόνο εφόδιο είχαν τη βέρα» (σ. 44).

Η συνηθισμένη υπόθεση της «Κυρίας Κούλας», η εύκολη ροή του κειμένου και η λεκτική του απλότητα (θέμα που το παρόν άρθρο δεν αναπτύσσει) δίνουν την εντύπωση του «εύκολου» γραψίματος.

Ο αναγνώστης διαβάζει συνεπάρμηνος και έκπληκτος (;) από τη διαπίστωση ότι η απλοϊκή ιστορία τον αφορά. Ψάχνοντας, ο ασκημένος αναγνώστης ανακαλύπτει τη δράση της πανταχού παρούσας δημιουργικής συνείδησης, η οποία οργανώνοντας, ή καλύτερα κτίζοντας το κείμενο με τους περιορισμούς και τις απαιτήσεις ενός πλαστικού αρχιτεκτονικού οικοδομή-

ματος γεννά κάτι περισσότερο από τις περιπλοκές μιας αποτυχημένης ερωτικής περιπέτειας. Αγγίζει ουσιαστικά προβλήματα της ύπαρξης, γεννά ρυθμούς και προκαλεί αισθητική απόλαυση.

### σημειώσεις

1. Βλ. Percy Lubbock «The craft of fiction», New York, 1957, σ. 24.
2. ο.π. σ. 18.
3. Α Π. Ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα από το μυθιστορηματικό πρόσωπο. Είναι εξωτερικός παρατηρητής.  
Α=Π. Ο αφηγητής ταυτίζεται με το μ.π. Γνωρίζει, βλέπει, ακούει ό,τι ακριβώς και αυτό.
4. Βλ. Wayne C. Booth «Distance et point de vue», στο «Poétique du récit», Editions du Seuil, 1977, σ. 105.
5. Μοτίβα δεν είναι μόνον θεματικά συστατικά του κειμένου. Είναι επίσης αφηγηματικοί τρόποι και γλωσσικοί τύποι. Γενικότερα μοτίβα σε ένα κείμενο είναι κάθε εμφανιζόμενο στοιχείο-λέξη, ομάδα λέξεων, ήχος, χρώμα, θέμα κλπ. Patrice Pavis, «Dictionnaire du Théâtre», Editions Sociale, 1980 σ. 234.
6. Βλ. Peter Mackridge, *Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην «Egoica»*, στο «Egoica», Κοσμάς Πολίτης, Αθήνα, 1982, σ. νθ .

# ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

Αποκτήστε μια πλήρη σειρά  
του «ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ»  
κάνοντας μόνο μια ετήσια συνδρομή.

Προσφορά για την περίοδο Μαρτίου-Ιουλίου 1985.

Με κάθε καινούρια ετήσια συνδρομή δώρο όλα τα τεύχη του 1984 του περιοδικού «ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ». (Πεζογραφία, Ποίηση, Δοκίμιο, Θεάτρο, Μουσική, Κινηματογράφος, Βιβλιοκριτική).

Τεύχη περιορισμένα!

Συμπληρώστε τα στοιχεία σας και στείλτε μας με ταχυδρομική επιταγή τη συνδρομή σας (1.500 δραχ.).

Τα τεύχη θα σταλούν με απόλυτη προτεραιότητα στις 10, 20 και 30 κάθε μήνα αντίστοιχα.

### ΔΕΛΤΙΟ ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑΣ

ΠΡΟΣ

«ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ»

ΚΩΣΤΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΣΤΕΝΩΝ ΠΟΡΤΑΣ 20

161 21 ΑΘΗΝΑ

Τηλ. 7234122

Παρακαλώ στείλτε μου ταχυδρομικά την μέχρι τώρα σειρά των τευχών του «ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ».

Εσωκλείω ταχυδρομική επιταγή 1.500 δραχ. για την ετήσια συνδρομή μου.

ΟΝΟΜΑ .....

ΕΠΩΝΥΜΟ .....

ΟΔΟΣ .....

ΑΡΙΘ. ....

ΠΟΛΗ .....

# Βιβλίο

γράφει ο ΑΛΕΞ. ΖΗΡΑΣ

**ΓΙΩΡΓΗ ΜΑΝΟΥΣΑΚΗ**

*Οδοιπορικό των Σφακιών*  
Κέδρος. 1983

Το *Οδοιπορικό των Σφακιών* του Γιώργη Μανουσάκη μας ξανα-συνδέει με τις καλύτερες στιγμές της νεότερης ταξιδιωτικής λογο-τεχνίας μας. Τι είναι το *Οδοιπορι-κό*; Πρώτ' απ' όλα μια περιήγηση σ' έναν τόπο που μας αποκαλύ-πτεται διαρκώς. Η επάρχια των Σφακιών εδώ παύει να είναι ένα γεωγραφικό σημείο· όσο προχω-ράει η ανάγνωση του βιβλίου η περιήγηση γίνεται πολύτροπη μα-θητεία σ' αυτό το άνυδρο τοπίο που είναι κατάφορτο από μνήμες της ιστορίας.

Είναι ενδιαφέρον να διαπιστώ-νουμε συνέχεια πόσο ο ίδιος τόπος, τα Σφακιά, προβάλλεται ταυτόχρονα και επάλληλα σε δια-φορετικούς χρόνους αυτή την ίδια στιγμή της αφήγησης. Γιατί στην πραγματικότητα δεν έχουμε μπροστά μας μια και μοναδική αφήγηση, αλλά τουλάχιστον δύο: από τη μια μεριά είναι η αναδρομή που πραγματοποιεί ο συγγραφέας για λογαριασμό μας, σε εποχές όπου η ιστορία ταυτίζεται με το μύθο, δίνοντάς μας πληροφορίες-υστερογενώς γραμμένες βέβαια σ' ένα δεύτερο επίπεδο της αφή-γησης και περιήγησης - για πρό-σωπα που επιβιώνουν σαν μνήμες λαϊκές. Γιατί πραγματικά, τα ηρωι-κά κατορθώματα, οι μεγάλες στιγ-μές της δράσης, διατηρούνται μονάχα αν πατούν τόσο στην ιστορική πραγματικότητα όσο και στη φαντασία των μεταγενέστε-ρων. Θα επιβίωναν άραγε αν δεν ξέφευγαν από τις σελίδες της ιστορίας και δεν στοιχειωναν, συνήθως έχοντας υπερτονισμένη μυθική σχέση, τη φαντασία του λαού;

Από την άλλη μεριά περιέχεται στο βιβλίο η αποτύπωση του

παρόντος, πιστή αλλά και πάντοτε κοιταγμένη μέσα από τη συγκινη-μένη ματιά του συγγραφέα. Ενός παρόντος που, όπως στους περισ-σότερους τόπους με βαριές και πλούσιες μνήμες, προσπαθεί μά-ταια να αποκολληθεί από τη σκιά του παρελθόντος. Η βίωση της ιστορίας του τόπου αλλά και του ίδιου του τοπίου ή των ανθρώπων και αντικειμένων που έχουν σπαρ-θεί εκεί πέρα, όλα αυτά προϋπο-θέτουν αυτή την απαραχάρακτη ενότητα που διακρίνεται στα Σφα-κιά. Διαβάζοντας αυτό το οδοιπο-ρικό χρονικό του Γ. Μανουσάκη αναρωτιόμαστε συχνά αν έχουν αλλάξει καθόλου οι άνθρωποι του τόπου στα τελευταία διακόσια χρόνια. Πόσο άραγε να έχει αλλά-ξει ο φυσικός χώρος; Όλα αυτά τα ερείπια που ξεπετάγονται σε κάθε βήμα του περιηγητή, αυτά τα υψίπεδα και τα φαράγγια μοιά-ζουν να έχουν ακινητοποιηθεί από το χρόνο και μέσ' στο χρόνο. Και είναι εκπληκτικό πόσο αρμονικά δένονται με το παρόν τα απομει-νάρια των άλλων πολιτισμών και των άλλων κοινωνιών που έζησαν κάποτε στον ίδιο τόπο.

Οπωσδήποτε αυτοί που εμψυ-χώνουν κυριολεκτικά τις οδοιπο-ρίες του Γιώργη Μανουσάκη είναι οι ίδιοι οι κάτοικοι των Σφακιανών χωριών, αρχετυπικοί έτσι όπως μας παρουσιάζονται, με τις μικρό-τερες αλλοιώσεις και τις λιγότε-ρες φθορές στη ζωή και στο γλωσσικό τους ιδίωμα. Άνθρω-ποι, κτίσματα, ήθη: όλα αυτά που κατά περίεργο τρόπο εξακολου-θούν και είναι η κρυφή όψη της πολιορκημένης από τον τουρισμό Κρήτης, και που αναπαρίστανται με γλαφυρό τρόπο από τον Γ. Μανουσάκη, μοιάζουν εναρμονι-σμένα με το στεγνό, το αδιάκοπα πυρπολημένο από τον ήλιο τοπίο, που δεν παύει να προβάλλει αντιστάσεις στην κατάκτησή του.

ΜΙΚΑΛ ΡΑΪΜΑΝ

**Εν ονόματι  
του Μάρξ**  
Έντεκα απόρρητα  
ντοκουμέντα

ΡΙΖΟΥ ΜΠΟΚΟΤΑ

**Έτσι χάθηκε  
ο Άρης**

ΜΙΛ • ΕΝΓΚΕΛΣ •  
ΜΠΕΜΠΕΛ • ΑΝΤΛΕΡ •  
ΖΙΛΜΠΟΥΡΓΚ • ΣΑΪΝΤΕΜΠΕΡΓΚ

**Η αξία  
της γυναίκας**

ΣΙΜΟΝ ΝΤΕ ΜΠΩΒΟΥΑΡ

**Πύρρος  
και  
Κινέας**



**Εκδόσεις Γλάρος**

ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 31 • ΑΘΗΝΑ 141 • ΤΗΛ 36 18 457

**100  
ΧΡΟΝΙΑ  
ΒΙΒΛΙΑ**

# ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΠΑΔΟΓΕΩΡΓΟΣ  
**ΤΑ ΔΑΧΤΥΛΙΔΙΑ**

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ  
**ΚΛΕΙΔΙΑ ΚΑΙ ΚΩΔΙΚΕΣ  
ΘΕΑΤΡΟΥ**  
II. ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΦΡΑΝΘΙΣΚΟ ΝΤΕ ΜΟΝΚΑΔΑ  
**ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ  
ΤΩΝ ΚΑΤΑΛΑΝΩΝ  
ΚΑΙ ΑΡΑΓΩΝΕΖΩΝ ΚΑΤΑ  
ΤΟΥΡΚΩΝ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΩΝ**

ΠΑΥΛΟΣ ΜΑΤΕΣΙΣ  
**«ΛΥΚΕ, ΛΥΚΕ»**

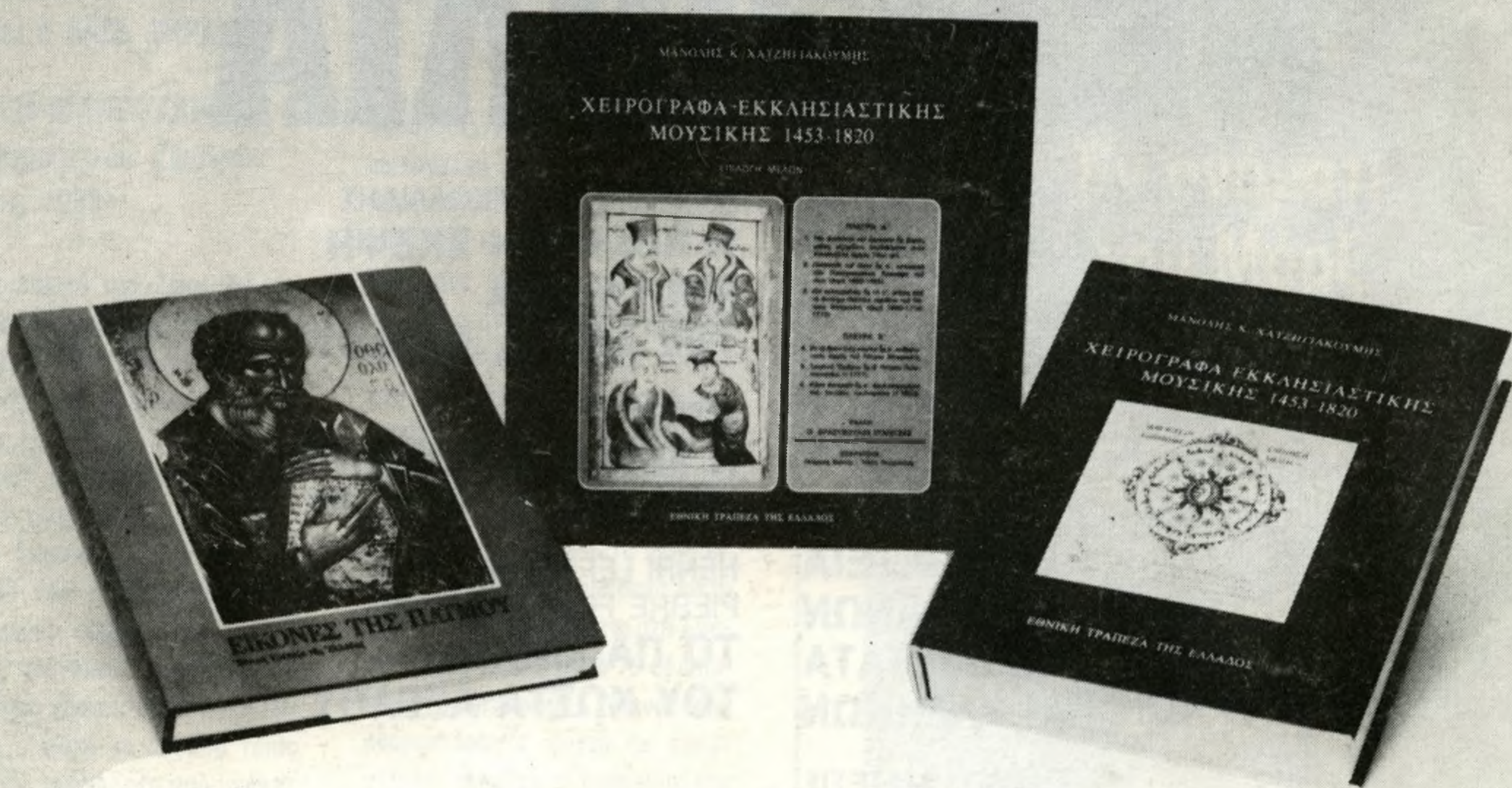
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΝΙΚΟΛΑΙΔΗΣ  
**Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΣΚΕΨΗ  
ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑ  
ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΑΞΕΛΟΥ**

ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΡΣΕΛΑΣ  
**Η ΚΥΡΙΑ ΔΕΝ ΠΕΝΘΕΙ  
ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΕΠΤΑ ΚΩΜΩΔΙΕΣ**

HENRI LEFEBVRE  
PIERRE FOUGEYROLLAS  
**ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ  
ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΑΞΕΛΟΥ**



**ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ «ΕΣΤΙΑΣ» Ι.Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε.**  
ΣΟΛΩΝΟΣ 60 - ΑΘΗΝΑ 10672 - ΤΗΛ. 3615077



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΠΟΥ ΣΥΜΒΑΛΛΟΥΝ  
ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ  
ΑΝΑΠΤΥΞΗ  
ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΜΑΣ



**ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ  
ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ**