

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ

Ο Λογοτεχνικός Πολίτης



Κείμενα
για τον
υπερρεαλισμό

Τρίμηνη επίθεώρηση • τεύχ. 72 • Μάιος-Ιούλιος 1986 • 250 δραχ.

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ



Τριμηνιαία επιθεώρηση
Κέκροπος 2, 105 58 Αθήνα, τηλ. 32.39.645 και 32.28.791
τεύχος 72 Μάιος - Ιούλιος 1986
τιμή δρχ. 250

Περιεχόμενα *Έξωφυλλο: από μοντάζ του Marcel Duchamp για ένα ποίημα του Αντρέ Μπρετόν - 1946*

Τζών Λόκ, Περί ιδιοκτησίας. Εισαγωγή-μετάφραση Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης ... 4

Βυζάντιο: ή συνέχεια και ή τομή. Συζήτηση με τον Α.Π. Καζντάν 14

Σάββα Πατσαλίδη, Η μουσική σόουλ και τό ιδεολογικό σχήμα της μαύρης 22

Ο ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ (σελ. 29-80)



πολιτη
Τά τεύχη του από τό 1 έως τό 65, τό περιοδικό από τό 1976 έως τό 1984 μαζί με τόν
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΗ
Μιά προσφορά! μόνο με 5.000 δρχ.
Μπορείτε νά παραγγείλετε τή σειρά στά βιβλιοπωλεία ή στά γραφεία μας
Κέκροπος 2, Αθήνα 105 58, τηλ. 3239645

Ίδιοκτησία, Σπύρος Δελέγκας και Σία Ο.Ε. ● Έκδότης, Άγγελος Έλεφάντης, Μάρκου Μουσσούρου 34, Αθήνα ● Τυπογραφείο, Άγγελος Έλεύθερος, Νιρβάνα 80, Περιστερί, τηλ. 8322830 ● Διόρθωση δοκιμίων, Παντελής Μπουκάλας ● Κεντρική διάθεση για Θεσσαλονίκη και Β. Ελλάδα, Βιβλιοπωλείο Κοτζιά, Τσιμισκή 78, τηλ. 279720

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ

Έσωτερικού, έτήσια (4 τεύχη, δρχ. 1.000), έξωτερικού έτήσια (4 τεύχη) 1.200. Άλλες χώρες 1.300. Σύνδρομη για ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ, ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥΣ, ΤΡΑΠΕΖΕΣ κ.λπ. δρχ. 2.000

ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΤΖΩΝ ΛΟΚ

Πρόδομη ανακοίνωση

Στήν ιστορία τής παιδείας και του πολιτισμού γενικότερα, οί σιωπές είναι συχνά πιό ευγλωττες μαρτυρίες από τόν ακατάσχετο λόγο. Μιά σιωπή, μία άπουσία, ένα κενό μπορεί νά αποκαλύπτουν πολύ περισσότερα γιά τό χαρακτήρα ενός πολιτισμικού μορφώματος και από τά έκτενέστερά του μνημεία. Αύτή ή υπόθεση θά μπορούσε νά ελεγχθεί μέ ιδιαίτερη αποτελεσματικότητα στό επίπεδο τής συμβολικής έκφρασης, πού μελετᾶ ή ιστορία τών ιδεών. Πράγματι στό χώρο αὐτό τής έρευνας είναι δυνατόν νά έντοπιστοῦν πολλά και ποικιλόμορφα σχετικά τεκμήρια. Μιά χαρακτηριστική περίπτωση από τήν ιστορία τής νέας έλληνικῆς σκέψης είναι ή ύποδοχή του έργου του Τζών Λόκ στήν έλληνική παιδεία. Γενικά άνεγνωρισμένος ως ό θεμελιωτής του νεότερου φιλοσοφικού έμπερισμού και τής φιλελεύθερης πολιτικῆς θεωρίας και συνεπώς καθιερωμένος στήν ευρωπαϊκή σκέψη ως ό «πατέρας του Διαφωτισμού», ό Λόκ έγινε γνωστός στήν έλληνική σκέψη του αιώνα τών φωτών κατά τό φιλοσοφικό μέρος του έργου του. Ό Ευγένιος Βούλγαρης και ό Ίώσηπος Μοισιόδαξ μεταξύ τών κορυφαίων εκπροσώπων του νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι γνωστές και θιασώτες τών ιδεών του. Ό Βούλγαρης έπιχείρησε τήν πρώτη έλληνική μετάφραση του περιφημότερου φιλοσοφικού έργου του Λόκ, του Δοκιμίου γιά τήν ανθρώπινη νόηση (An essay concerning human understanding), πού παρέμεινε όμως άνολοκλήρωτη και άνέκδοτη. Ό Ίώσηπος Μοισιόδαξ και ό Γαβριήλ Καλλονᾶς βάσισαν τίς σημαντικές παιδαγωγικές τους πραγματείες σέ παραφράσεις του έργου του Λόκ, Μερικές σκέψεις περί άγωγῆς (Some thoughts concerning education). Τά δύο σημαντικά πολιτικά κείμενα του Λόκ όμως, ή Έπιστολή περί Άνοχῆς (Letter concerning toleration) και Δοκίμιο περί τής άληθοῦς αρχῆς, έκτασης και τέλους τής πολιτικῆς διακυβέρνησης (An Essay concerning the true original, extent and end of civil government) πού εκδόθηκε ως ή δεύτερη πραγματεία του έργου του Δύο πραγματείες περί διακυβέρνησης (Two treatises of government) τό 1690, δέν μεταφράστηκαν ποτέ στά έλληνικά. Άν ληφθεί ύπόψη ή σημασία τών κειμένων αὐτῶν ως μνημείων τής φιλελεύθερης πολιτικῆς θεωρίας και ως πηγῶν από τίς όποιες εκπορεύεται μία όλόκληρη έπιχειρηματολογία, πού κορυφώνεται στίς διακηρύξεις τής Γαλλικῆς Έπανάστασης, θά εκτιμηθεί ή σημασία τής άπουσίας αὐτῆς από τήν έλληνική παιδεία.

Γιά τό μελετητή τής ιστορίας τής έλληνικῆς πολιτικῆς σκέψης ή άπουσία αὐτή είναι τόσο ευεξήγητη, όσο είναι και άνυπόφορη. Περί αὐτου όμως άλλοτε. Γιά τόν πανεπιστημιακό δάσκαλο του θέματος ή άπουσία συνιστᾶ τελείως πρακτικῆς φύσης πρόσκομμα στήν επίτευξη του έργου του. Η έπίγνωση τών άναγκῶν αὐτῶν τής έλληνικῆς παιδείας υπαγόρευσαν τήν άνάληψη του έγχειρήματος τής πρώτης έλληνικῆς μετάφρασης και σχολιασμένης έκδοσης του πολιτικού συγγράμματος του Λόκ. Όπως οί φορεῖς του Διαφωτισμού θεωροῦσαν χρέος τους νά πλουτίσουν τήν έλληνική

γραμματεία μέ μεταφράσεις «χρησίμων» βιβλίων «πρός ὄφελος τοῦ Γένους», φοβοῦμαι ὅτι κι ἐμεῖς σήμερα χρεωστοῦμε στό χώρο του ὁ καθένας νά ἐπιχειρήσει νά καλύψει κάποιο ἀπό τά τρομακτικά κενά μας μέ τή μετάφραση μιᾶς σημαντικῆς πηγῆς τῆς εὐρωπαϊκῆς σκέψης. Τό ἔργο τό ἄρχισε ὁ νεοελληνικός Διαφωτισμός ἀλλά τό διέκοψε ἡ μεγαλοστομία καί ὁ μεσσιανισμός τοῦ τέλους τοῦ δεκάτου ἐνάτου αἰῶνα καί τό καταπόντισε ὁ ναρκισσιστικός ἑλληνοκεντρικισμός τοῦ μεσοπολέμου καί τοῦ μεταπολέμου. Οὔτε καί μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὅτι ἡ πλημμυρίδα τῶν σπασμωδικῶν μεταφράσεων τῶν ὑποπροϊόντων κάποιων σχολῶν καί ρευμάτων τοῦ συρμοῦ ἀπό τή μεταπολίτευση καί ἐξῆς, καλύπτουν ὅποιοδήποτε οὐσιαστικό κενό ἢ ἀνταποκρίνονται σέ κάποια σοβαρή ἀνάγκη. Μέ αὐτό τό πνεῦμα ἀναλήφθηκε τό πρόγραμμα γιά τήν πολιτική σκέψη τοῦ Λόκ, τοῦ ὁποῦ κορμός εἶναι ἡ μετάφραση τοῦ κυριότερου πολιτικοῦ του συγγράμματος.* Ἀπό τό κείμενο τῆς μετάφρασης πού βρίσκεται σέ προχωρημένο στάδιο, παρουσιάζεται ἡ προδημοσίευση τοῦ πέμπτου κεφαλαίου πού εἶναι τό ἐκτενέστερο καί ἀπό θεωρητική ἄποψη τό σημαντικότερο τοῦ ἔργου. Στό κεφάλαιο αὐτό διατυπώνεται γιά πρώτη φορά συστηματικά ἡ ἐργασιακή θεωρία τῆς ἀξίας πού ἀποτελεῖ καί τό θεμέλιο τῆς παράδοσης τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας.

Ἡ μετάφραση τοῦ Λόκ δέν καλύπτει παρά ἓνα ἐλάχιστο μέρος τοῦ κενοῦ. Μᾶς χρειάζονται σοβαρές μεταφράσεις καί σχολιασμένες ἐκδόσεις τοῦ Λεβιάθαν τοῦ Χόμπερς, τοῦ Πνεύματος τῶν Νόμων τοῦ Μοντεσκιέ, τῶν Στοχασμῶν γιά τή Γαλλική Ἐπανάσταση τοῦ Μπέρκ. Μᾶς λείπουν ἀκόμη μεταφράσεις σημαντικῶν ἔργων τοῦ Ρουσσώ, τοῦ Μπένθαμ, τοῦ Μίλλ καί τοῦ Ντυρκέμ. Πρόκειται γιά πραγματικά ἀπίστευτες ἀπουσίες θεμελιωδῶν ἔργων κοινωνικῆς καί πολιτικῆς σκέψης πού τεκμηριώνουν ὠμά καί θλιβερά τήν ἔκταση τῆς ἀγνοίας ἀπό τήν ὁποία ἐκπηγάζει ὁ δογματισμός καί ἡ αὐταρέσκεια τῆς ἑλληνικῆς διανόησης. Ἄν στραφοῦμε μάλιστα στή γραμματεία τῆς πολιτικῆς σκέψης τοῦ Μεσαίωνα καί τῆς Ἀναγέννησης οἱ διαπιστώσεις τῶν ἐλλείψεων θά ἔκαναν τήν εἰκόνα ἀκόμη ζοφερότερη. Δέν ἀναφέρομαι σέ ἀντίστοιχες ἀπουσίες στό χώρο τῆς φιλοσοφίας καί σέ ἄλλους τομεῖς τῶν κοινωνικῶν ἐπιστημῶν, γιατί ὁ κατάλογος τῶν ὀνομάτων καί τῶν ἔργων θά γινόταν ἀτέλειωτος. Οἱ ἀποκαρδιωτικές αὐτές παρατηρήσεις ἄλλωστε δέν εἶναι παρά ὑπομνήσεις γενικά παραδεκτῶν διαπιστώσεων. Μπροστά σ' αὐτό τό πρόβλημα, τό ἔργο τῆς μετάφρασης, πού μπορεῖ ἐκ πρώτης ὄψεως νά στερεῖται δημιουργικότητας καί πρωτοτυπίας, ἀποβαίνει πολιτισμικά πολυσήμαντη πράξη, μέ ἀξιόλογη ἐμβέλεια παρέμβασης στή διαπάλη τῶν ἰδεῶν στήν ἑλληνική κοινωνία.

Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης

* Στό πλαίσιο τῶν ἐρευνητικῶν προγραμμάτων καί μέ τήν οἰκονομική ἐνίσχυση τοῦ Τμήματος Πολιτικῆς Ἐπιστήμης καί Δημόσιας Διοίκησης τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΠΕΡΙ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ

25. Εἴτε ἐξετάσουμε τόν φυσικό λόγο πού ὑπαγορεύει ὅτι οἱ ἄνθρωποι, ἀπό τή γέννησή τους διαθέτουν τό δικαίωμα τῆς ἐπιβίωσης καί συνεπῶς τό δικαίωμα τροφῆς καί ποτοῦ καί ὄλων τῶν ἄλλων πραγμάτων πού παρέχει ἡ φύση γιά τή συντήρησή τους· εἴτε στραφοῦμε στήν ἀποκάλυψη πού μᾶς ἀφηγεῖται τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ Θεός ἐδώρησε τόν κόσμον στόν Ἄδὰμ καί στόν Νῶε καί τούς γιούς του, εἶναι σαφέστατο ὅτι ὁ Θεός, ὅπως λέγει ὁ Βασιλεὺς Δαβίδ (Ψαλμοί, 113,24) τήν δέ γῆν ἔδωκε τοῖς υἱοῖς τῶν ἀνθρώπων, ἔχει παραδώσει τόν κόσμον στοὺς ἀνθρώπους ἀπό κοινού. Ἄν αὐτό ὅμως θεωρηθεῖ δεδομένο, ἀνακύπτει, σύμφωνα μέ μερικούς, πολύ μεγάλη δυσκολία ὡς πρὸς τή δυνατότητα οἰοῦδηποτε νά ἔχει ὁποιαδήποτε ἰδιοκτησία. Δέν θά ἐπαναπαυθῶ μέ τήν

ἀπάντηση ὅτι ἂν εἶναι δύσκολο νά ἀποδειχθεῖ ἡ δυνατότητα τῆς ἰδιοκτησίας ἐπὶ τῆ βάσει τῆς ὑπόθεσης τῆς χορηγήσεως τοῦ κόσμου ἀπό τόν Θεό στόν Ἄδὰμ καί τούς ἀπογόνους του ἀπό κοινού, (θά) εἶναι ἀδύνατο γιά ὁποιοδήποτε ἄνθρωπο ἐκτός ἀπό ἓνα παγκόσμιο μονάρχη νά ἔχει ἰδιοκτησία, ἐπὶ τῆ βάσει τῆς ὑπόθεσης ὅτι ὁ Θεός δώρησε τόν κόσμον στόν Ἄδὰμ καί στοὺς κληρονόμους του διαδοχικά, ἀποκλείοντας ὅλη τήν ὑπόλοιπη ἀπόγονή του. Θά ἐπιχειρήσω ὅμως νά δεῖξω πῶς οἱ ἄνθρωποι ἔχουν τή δυνατότητα νά ἰδιοποιηθοῦν πολλά ἐπὶ μέρους τμήματα ἐκείνου πού ὁ Θεός παραχώρησε στήν κοινή νομή τῆς ἀνθρωπότητας, καί τοῦτο χωρίς ὁποιαδήποτε ρητή σύμβαση μεταξύ τῶν κοινῶν χρηστών.

26. Ὁ Θεός πού ἔχει παραχωρήσει τόν κόσμον στους ἀνθρώπους ἀπό κοινού, τούς ἔχει ἐπίσης προικίσει μέ τόν ὀρθό λόγο ὥστε νά ἐπωφελοῦνται ἀπ' αὐτόν μέ τόν πιό πρόσφορο τρόπο ὡς πρὸς τήν ἐξασφάλιση τῆς ζωῆς καί τῆς ἀνεσθῆς τους. Ἡ γῆ καί πάντα τά ἐν αὐτῇ παραχωροῦνται στους ἀνθρώπους γιά χάρη τῆς ἀσφαλοῦς καί ἀνετῆς ἐπιβίωσής τους. Ἄν καί ὅλοι οἱ καρποὶ πού ἡ γῆ παράγει ἐκ φύσεως καί τά ζῶα πού τρέφει ἀνήκουν ἀπό κοινού σ' ὄλο τό ἀνθρώπινο γένος, ὡς προϊόντα τῆς αὐθεντικῆς λειτουργίας τῆς φύσης· καί κανεὶς δέν διαθέτει ἰδιωτική κυριότητα πού νά ἀποκλείει τούς ὑπολοίπους ἀνθρώπους ἀπό ὀποιοδήποτε προϊόν τῆς φύσης, ὅπως παραδίδεται στή φυσική του κατάσταση· καί ὁμως ἀφοῦ προσφέρονται γιά τή χρήση τῶν ἀνθρώπων πρέπει ἐξ ἀνάγκης νά βρεθῆ ἓνα μέσο ἰδιοποίησης τῶν φυσικῶν ἀγαθῶν μέ τόν ἓνα ἢ τόν ἄλλο τρόπο πρὶν γίνεῖ δυνατή ἡ εὐεργετική χρησιμοποίησή τους ἀπό ὀποιοδήποτε συγκεκριμένο άτομο. Ὁ καρπός ἢ τό κρέας τοῦ ἐλαφιοῦ πού τρέφει τόν ἄγριο Ἰνδιάνο, πού δέν γνωρίζει τήν περιφραξή τῆς γῆς καί τήν νέμεται ἀπό κοινού μέ τούς ἄλλους, πρέπει νά τοῦ ἀνήκουν, καί μάλιστα νά εἶναι δικά του σέ τέτοιο σημεῖο ὥστε νά συνιστοῦν τμήμα τοῦ ἑαυτοῦ του, μέ συνέπεια κάποιος ἄλλος νά μή διαθέτει ὀποιοδήποτε δικαίωμα σ' αὐτά, πρὶν ὁ ἀρχικός κάτοχός τους ἐπωφεληθῆ ἀπ' αὐτά γιά τή διασφάλιση τῆς ἐπιβίωσής του.

27. Μολονότι ἡ γῆ καί ὄλα τά κατώτερα ὄντα ἀνήκουν ἀπό κοινού σέ ὄλους τούς ἀνθρώπους, ἐντούτοις κάθε ἄνθρωπος εἶναι ἰδιοκτήτης τοῦ ἑαυτοῦ του· ἐπὶ τοῦ ατόμου του κανεὶς δέν διαθέτει ὀποιοδήποτε δικαίωμα παρά αὐτός ὁ ἴδιος. Ὁ μόχθος τοῦ σώματός του καί ἡ ἐργασία τῶν χεριῶν του, μπορούμε νά ἰσχυριστοῦμε, προσηκόντως τοῦ ἀνήκουν. Ὅτιδήποτε ἀποσπᾶ ὁ ἄνθρωπος ἀπό τή φυσική του ὑπόσταση ἀναμιγνύοντας μέ αὐτό τό μόχθο του καί συνδέοντάς το ἔτσι μέ κάτι πού τοῦ ἀνήκει, τό καθιστᾶ μέ τήν ἐνέργεια αὐτῆ ἰδιοκτησία του. Ἐχοντας μέ τήν ἀνθρώπινη πράξη ἀποσπαστεῖ ἀπό τήν κοινή παρακαταθήκη ὅπου τό τοποθέτησε ἡ φύση, τό ἀγαθό αὐτό γνωρίζει, χάρη στόν ἀνθρώπινο μόχθο, τήν πρόσμιξη κάποιου στοιχείου πού ἀποκλείει τό κοινό δικαίωμα τῶν ἄλλων ἀνθρώπων ὡς πρὸς αὐτό καί τή χρήση του. Ἐπειδή ἡ ἐργασία ἀποτελεῖ τήν ἀδιαμφισβήτητη ἰδιοκτησία τοῦ ἐργάτη, κανένας ἐκτός ἀπό τόν ἴδιο δέν μπορεῖ νά διαθέτει δικαίωμα ἐπὶ τῶν ἀγαθῶν μέ τά ὅποια προσμίγνυται ἡ ἐργασία, τουλάχιστον ἐφόσον παραμένει ἐπαρκῆς, ἀπό ἄποψη ποσότητας καί ποιότητας, κοινή παρακαταθήκη ἀγαθῶν γιά τούς ἄλλους.

28. Ὅποιος τρέφεται μέ τά βελανίδια πού μάζεφε κάτω ἀπό μιά δρυΐδα ἢ μέ τά μῆλα πού συνέλεξε στό δάσος, ἔχει ἀναμφίβολα ἰδιοποιηθῆ αὐτά τά ἀγαθά. Κανένας δέν μπορεῖ νά ἀρνηθῆ ὅτι ἡ τροφή αὐτῆ τοῦ ἀνήκει. Ἐρωτῶ, λοιπόν, ἀπό ποιά στιγμή ἔγιναν

δικά του; Ὅταν τά χώνεψε ἢ ὅταν τά ἔφαγε ἢ ὅταν τά ἔβρασε ἢ ὅταν τά ἔφερε στό σπίτι του; Ἡ ὅταν τά μάζεφε; Καί εἶναι προφανές ὅτι ἐάν ἡ πρώτη συλλογή δέν τά μετέβαλε σέ ἰδιοκτησία του τίποτε ἄλλο δέν θά μπορούσε νά τό κάνει. Ἡ ἐργασία αὐτῆ συνιστᾶ τή διάκριση μεταξύ τῶν ἀγαθῶν αὐτῶν καί ὅσων παραμένουν κοινά· ἡ ἐργασία προσθέτει σ' αὐτά κάτι περισσότερο ἀπ' ὅ,τι εἶχε δώσει ἡ κοινή μῆτέρα φύση· μέ τόν τρόπο αὐτό ἔγιναν δικαιοματικά δικά του. Καί ποιός θά ἰσχυριστεῖ ὅτι δέν εἶχε τό δικαίωμα νά ἰδιοποιηθῆ ἐκεῖνα τά βελανίδια ἢ μῆλα ἐπειδή δέν εἶχε τή συναίνεση ὅλης τῆς ἀνθρωπότητας νά τά πάρει; Θά ἦταν ληστεία νά πάρει μέ τόν τρόπο αὐτό γιά τόν ἑαυτό του ὅτι ἀνήκε σέ ὄλους ἀπό κοινού; Ἄν αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ συναίνεση ἦταν ἀναγκαία, ὁ ἄνθρωπος θά ἐλιμοκτονοῦσε, παρόλη τήν ἀφθονία τῶν ἀγαθῶν πού τοῦ χάρισε ὁ Θεός. Βλέπουμε (ἄλλωστε) στήν περίπτωση τῶν κοινῶν γαιῶν, πού διατηροῦν αὐτή τήν ὑπόσταση μέ κοινή συμφωνία, ὅτι εἶναι ἡ κατάληψη κάποιου τμήματος τῶν κοινῶν γαιῶν καί ἡ ἀπομάκρυνσή του ἀπό τή φυσική του κατάσταση πού συνιστᾶ τήν ἀπαρχή τῆς ἰδιοκτησίας, χωρίς τήν ὁποία ἡ κοινή (φυσική) παρακαταθήκη εἶναι ἄχρηστη. Ἡ ἰδιοποίηση αὐτοῦ ἢ ἐκείνου τοῦ τμήματος τῶν κοινῶν γαιῶν δέν ἐξαρτᾶται ἀπό τή ρητή συναίνεση ὅλων τῶν μελῶν τῆς κοινότητας. Ἔτσι τό χορτάρι πού ἔφαγε τό ἄλογο μου, ἡ χλόη πού ἔκοψε ὁ ὑπηρετῆς μου καί τό κοίτασμα μετάλλου πού ἔχω ἀνασκάσει σέ ὀποιοδήποτε μέρος στό ὀποιοδήποτε δικαίωμα ἀπό κοινού μέ ἄλλους, μεταβάλλονται σέ ἰδιοκτησία μου χωρίς τήν ἐκχώρηση ἢ τή συναίνεση οἰουδήποτε. Ὁ δικός μου μόχθος, πού τά μετακίνησε ἀπό τήν κοινή (φυσική) τους ὑπόσταση, ἔχει ἐναποθέσει τήν ἰδιοκτησία μου σ' αὐτά.

29. Ἐάν ἡ ρητή συγκατάθεση τοῦ κάθε μέλους τῆς κοινότητας ἦταν ἀναγκαία γιά τήν ἰδιοποίηση ὀποιοδήποτε μέρους τῆς κοινῆς παρακαταθήκης, τά παιδιά ἢ οἱ ὑπηρετῆς δέν θά μπορούσαν νά κόψουν τό κρέας πού ὁ πατέρας ἢ ὁ κύριός τους τούς ἔδωσε συλλογικά χωρίς νά προσδιορίσει ποῖο ἰδιαίτερο κομμάτι ἀνήκει στόν καθένα. Μολονότι τό νερό πού τρέχει στήν πηγῆ ἀνήκει σ' ὄλους, ποιός ἐντούτοις ἀμφισβητεῖ ὅτι ὅσο βρῖσκεται στό κανάτι ἀνήκει σ' ἐκεῖνον πού τό τράβηξε; Ὁ μόχθος του τό ἀπέσπασε ἀπό τά χέρια τῆς φύσης ὅπου ἦταν κοινό καί ἀνήκε ἐξ ἴσου σ' ὄλα τῆς τά παιδιά, καί μέ τήν πράξη αὐτή τό οἰκειοποιήθηκε.

30. Συνεπῶς αὐτή ἡ ἐπιταγή τοῦ ὀρθοῦ λόγου κάνει τό ἐλάφι ἰδιοκτησία τοῦ Ἰνδιάνου πού τό σκότωσε· ὅποιος ἐπιθέτει τόν μόχθο του πάνω σ' ἓνα ἀγαθό ἐπιτρέπεται νά τό ἰδιοποιηθῆ, ἂν καί προηγουμένως ἀποτελοῦσε κοινή παρακαταθήκη τῶν πάντων. Καί μεταξύ ἐκείνων πού θεωροῦνται τό πολιτισμένο τμή-

μα τῆς ἀνθρωπότητας καί ἔχουν θεσπίσει καί πολλαπλασιάσει θετικούς νόμους γιά τόν καθορισμό τῆς ἰδιοκτησίας, ἰσχύει ἀκόμη αὐτή ἡ πρωταρχική ἐπιταγή τῆς φύσης σχετικά μέ τίς ἀπαρχές τῆς ἰδιοκτησίας μέσα ἀπό ὅ,τι ἀποτελοῦσε προηγουμένως κοινή παρακαταθήκη· καί χάρη σ' αὐτή τή (φυσική ἐπιταγή) ὅ,τι ψάρι ψαρέφει κανείς στόν ὠκεανό, αὐτή τή μεγάλη καί ἀκόμη κοινή παρακαταθήκη τῆς ἀνθρωπότητας, ἡ ὅποιο εἶδος πλαγκτοῦ ἀντλήσει κανείς σ' αὐτόν, γίνεται, μέ τό μόχθο πού τά ἀποσπᾶ ἀπό τήν κοινή φυσική παρακαταθήκη ἰδιοκτησία ἐκείνου πού καταβάλλει αὐτή τήν προσπάθεια. Καί ἐπίσης ἀνάμεσα σ' ἐμᾶς ὁ λαγός πού ὁ καθένας κυνηγᾷ, θεωρεῖται ὅτι ἀνήκει σ' ἐκεῖνον πού τόν καταδίωξε· διότι ἄν καί εἶναι θήραμα πού θεωρεῖται ὅτι ἀποτελεῖ κοινή παρακαταθήκη καί δέν συνιστᾷ ἰδιωτικό κτήμα κανενός, γίνεται ἰδιοκτησία οἰουδήποτε κατέβαλε τόσο μόχθο ὥστε νά τόν ἀνακαλύψει καί νά τόν κυνηγήσει κατορθώνοντας ἔτσι νά τόν ἀποσπᾶσει ἀπό τή φυσική του ὑπόσταση, ὅπου ἀνήκε σ' ὅλους ἀπό κοινοῦ.

31. Σ' αὐτά τά ἐπιχειρήματα θά προβληθεῖ ἐνδεχομένως ἡ ἀντίρρηση ὅτι «ἄν ἡ συλλογή τῶν βελανιδιῶν καί τῶν ἄλλων καρπῶν τῆς γῆς δημιουργεῖ δικαίωμα ἰδιοποίησής τους, τότε ὁ καθένας θά μπορεῖ νά περιμαζέψει ὅσα ἐπιθυμεῖ». Στήν ὁποία ἀπαντᾷ: δέν εἶναι ἔτσι. Ἡ ἴδια φυσική ἐπιταγή πού μέ αὐτό τόν τρόπο μᾶς παρέχει ἰδιοκτησία, θέτει συγχρόνως ὅρια σ' αὐτήν. Ὁ Θεός ἔχει παραχωρήσει «ἡμῖν πάντα πλουσίως εἰς ἀπόλαυσιν» (Πρός Τιμόθεον Α', Στ', 17), λέγει ἡ φωνή τοῦ λόγου πού ἐπικυρώνει ἡ θεία ἔμπνευση. Ἀλλά ὡς πού φθάνει αὐτή ἡ παραχώρηση; Εἰς ἀπόλαυσιν. Ὅσα ἀγαθά μπορεῖ κανείς νά χρησιμοποιήσει, πρὶν φθαροῦν γιά νά ὠφεληθεῖ μέ ὁποιοδήποτε τρόπο ἡ ζωή του, τόσα μπορεῖ μέ τό μόχθο του νά ἰδιοποιηθεῖ· ὁποιοδήποτε ἐμπίπτει πέρα ἀπό τό ὄριο αὐτό, ξεπερνᾷ τό μερίδιό του καί ἀνήκει σέ ἄλλους. Τίποτε δέν δημιουργήθηκε ἀπό τό Θεό γιά νά τό φθείρει ἢ νά τό καταστρέψει ὁ ἄνθρωπος. Ἐτσι ἄν ληφθεῖ ὑπόψη ἡ ἀφθονία τῶν ἀγαθῶν τῆς φύσης πού ὑπῆρχε ἐπὶ μακρόν στόν κόσμον καί οἱ εὐάριθμοι καταναλωτές καί τό μικρό ποσοστό αὐτῆς τῆς ἀφθονίας στό ὅποιο μποροῦσε νά ἐπεκταθεῖ ἡ ἐργατικότητα ἐνός ἀνθρώπου, ἀπορροφώντας το καί ἀποκλείοντας τούς ὑπόλοιπους, ἰδίως μέ δεδομένους τούς περιορισμούς πού θέτει ὁ λόγος ὡς πρὸς τί μπορεῖ πρόσφορα νά χρησιμοποιηθεῖ, θά παρέμενε πολύ μικρό περιθώριο γιά ἔριδες καί διαξιφισμούς σχετικά μέ τήν ἰδιοκτησία πού δημιουργεῖται μέ αὐτόν τόν τρόπο.

32. Ἀλλά ἐπειδή τό πρῶτιστο ἀντικείμενο ἰδιοκτησίας εἶναι τώρα πλέον ὄχι οἱ καρποί τῆς γῆς ἢ τά ζῶα πού ζοῦν πάνω σ' αὐτήν, ἀλλά ἡ ἴδια ἡ γῆ, ὡς ὁ

φορέας πού δέχεται καί βαστάζει ὅλα τά ἄλλα, νομίζω ὅτι εἶναι σαφές ὅτι ἡ ἰδιοκτησία τῆς γῆς ἐπίσης ἀποκτᾶται μέ τόν ἴδιο τρόπο ὅπως καί τῶν ὑπόλοιπων ἀγαθῶν. Ὅση γῆ ὀργώνει ἕνας ἄνθρωπος, καί τή φυτεύει, τή βελτιώνει, τήν καλλιεργεῖ καί εἶναι σέ θέση νά χρησιμοποιήσει τά προϊόντα τῆς, ἀποτελεῖ ἰδιοκτησία του. Μέ τό μόχθο του, κατά κάποιον τρόπο, τήν περιφράσει, ἀποσπώντας τήν ἀπό τίς κοινοτικές γαῖες. Οὔτε καί ἀκυρώνει τό δικαίωμά του αὐτό ὁ ἰσχυρισμός ὅτι καί ὅλοι οἱ ἄλλοι διαθέτουν ἴσα δικαιώματα στίς κοινές γαῖες καί συνεπῶς ὅτι δέν μπορεῖ νά οἰκειοποιηθεῖ καί νά περιφράξει κάποιον τμήμα γῆς χωρίς τή συγκατάθεση τῶν ἄλλων μελῶν τῆς κοινότητας, ὅλης τῆς ἀνθρωπότητας. Ὁ Θεός, ὅταν παραχώρησε τόν κόσμον στούς ἀνθρώπους ὡς κοινή παρακαταθήκη, διέταξε ἐπίσης τόν ἄνθρωπο νά ἐργάζεται καί ἡ ἔνδεια τῆς κατάστασής του ἐπέβαλε ἀναγκαστικά τήν ἐργασία. Ὁ Θεός καί ὁ ὀρθός λόγος τοῦ ἐπέβαλαν νά κατακυριεύσει τή γῆ, δηλαδή νά τή βελτιώσει γιά τό καλό τῆς ἴδιας του τῆς ζωῆς καί μέ τήν προσπάθεια αὐτή ἐναπέθεσε σ' αὐτήν ἕνα μέρος τοῦ ἑαυτοῦ του, τό μόχθο του. Ἐκεῖνος πού ὑπακούοντας τήν ἐντολή τοῦ Θεοῦ καθυπέταξε, ὀργωσε, καί ἔσπειρε κάποιον τμήμα τῆς γῆς, προσάρτησε σ' αὐτήν κάτι πού τοῦ ἀνήκε καί στό ὅποιο κανείς ἄλλος δέν θά διέθετε ὁποιοδήποτε δικαίωμα, οὔτε θά μποροῦσε νά τοῦ τό ἀφαιρέσει χωρίς νά διαπράξει ἀδικήμα.

33. Οὔτε καί ἡ ἰδιοποίηση κάποιου τμήματος γῆς μέ τήν καλλιεργεῖα του γινόταν εἰς βάρος οἰουδήποτε, ἐφόσον παρέμενε ἀρκετή καί ἴδιας ποιότητας καί μάλιστα περισσότερη ἀπ' ὅση θά μποροῦσαν νά χρησιμοποιήσουν ἐκεῖνοι πού δέν εἶχαν ἀκόμη ἐξασφαλιστεῖ. Οὔτως ὥστε, στήν πράξη, ποτέ δέν ἐλαττωνόταν ἐξ αἰτίας τῶν περιφράξεων κάποιου τό ποσοστό πού παρέμενε διαθέσιμο γιά τούς ἄλλους· διότι ἐκεῖνος πού ἀφήνει διαθέσιμη τόση ποσότητα ὅση ὁ ἄλλος μπορεῖ νά χρησιμοποιήσει, στήν οὐσία δέν ἀφαιρεῖ τίποτε. Κανείς δέν θά θεωροῦσε ὅτι ὑπέστη βλάβη ὅσο νερό κι ἄν ἔπινε κάποιος ἄλλος, ἐφόσον ἕνας ὀλόκληρος ποταμός ἀπό τό ἴδιο νερό παρέμενε διαθέσιμος γιά νά σβήσει καί τή δική του δίψα· οἱ περιπτώσεις τῆς γῆς καί τοῦ νεροῦ, ὅταν ὑπάρχει ἐπάρκεια ἀμφοτέρων, εἶναι τελείως ταυτόσημες.

34. Ὁ Θεός ἔδωσε τόν κόσμον στούς ἀνθρώπους (γιά νά τόν νέμονται) ἀπό κοινοῦ· ἀφοῦ ὅμως τούς τόν παρεχώρησε γιά τά ὄφελῃ καί τίς μεγαλύτερες δυνατός ἀνέσεις πού θά μποροῦσαν νά ἀποκομίσουν ἀπό αὐτόν, δέν εἶναι δυνατόν νά ὑποτεθεῖ ὅτι τόν προόριζε νά παραμείνει ἐσαεὶ κοινός καί ἀκαλλιεργήτος. Τόν παρεχώρησε γιά νά χρησιμοποιηθεῖ ἀπό τόν ἐργατικό καί λογικό ἄνθρωπο —τοῦ ὁποίου ἡ ἐργασία θεμελίωνε τά δικαιώματά του ἐπ' αὐτοῦ— καί ὄχι

στis φαντασιώσεις ή τήν πλεονεξία του φιλόνηκου και του φιλερη. Έκεινος που έχει διαθέσιμα προς βελτίωση με τήν εργασία του ίση γη και αγαθά προς όσα έχουν αποκτηθεί από άλλους, δεν πρέπει να παραπονείται, ούτε του επιτρέπεται να παρεμβαίνει σε ό,τι έχει ήδη αξιοποιηθεί με τήν εργασία κάποιου άλλου· εάν έκανε κάτι τέτοιο, είναι σαφές ότι τό έκανε επειδή έποφθαλμιούσε τά ευεργετήματα των κόπων του άλλου στα όποια δεν διαθέτει κανένα δικαίωμα, και όχι τή γη που ο Θεός του παρεχώρησε από κοινού με τους άλλους ως αντικείμενο του μόχθου του, και από τήν όποια υπήρχε διαθέσιμο ίσο τμήμα προς εκείνο που ήδη αποτελούσε κτήμα άλλων, και ακόμη περισσότερο από όσο θά γνώριζε πώς να αξιοποιήσει με τήν εργασία του.

35. Είναι αλήθεια ότι στην Αγγλία ή σ' όποιαδήποτε άλλη χώρα όπου υπάρχουν πολλοί άνθρωποι που υπόκεινται σε (πολιτική) διακυβέρνηση και διαθέτουν χρήματα και έμπορική δραστηριότητα, κανένα τμήμα των κοινών γαιών δεν μπορεί να περιφραχτεί ή να γίνει κτήμα οιδυήποτε χωρίς τή συγκατάθεση όλων των μελών της κοινότητας· διότι οι κοινές γαίες παραμένουν κοινοτική ιδιοκτησία βάσει κοινής συμφωνίας, δηλαδή, σύμφωνα με τό δίκαιο της χώρας, που δεν μπορεί να παραβιαστεί. Και μολονότι (ή γη αυτή) είναι κοινή παρακαταθήκη όρισμένων ανθρώπων, δεν συνιστά κοινή παρακαταθήκη όλης της ανθρωπότητας, αλλά αποτελεί συνιδιοκτησία μιās συγκεκριμένης χώρας ή κοινότητας. "Αλλωστε, εκείνο που υπολείπεται μετά τίς περιφράξεις, δεν θά είναι έξίσου χρήσιμο στην κοινότητα όπως ήταν οι κοινές γαίες στό σύνολό τους ήταν προσιτές σε όλους· αντίθετα στis άπαρχές της έγκατάστασης των ανθρώπων στη μεγάλη κοινότητα του κόσμου τά πράγματα ήταν πολύ διαφορετικά. Τό δίκαιο στό όποιο υπέκειτο ο άνθρωπος εύνουόσε τήν ιδιοποίηση. Ο Θεός επέτασε και οι ανάγκες του του επέβαλλαν να εργάζεται. Αυτό ήταν ιδιοκτησία του που δεν μπορούσε να του αφαιρεθεί απ' όπου τήν έναπέθετε. Και συνεπώς βλέπουμε ότι ή ύποταγή ή καλλιέργεια της γης και ή κυριότητα επ' αυτής είναι συνδεδεμένα. Τό ένα δημιουργούσε δικαίωμα για τό άλλο. Ούτως ώστε ο Θεός με τήν έντολή της κατακυριεύσεως της γης χορηγούσε έξουσιοδότηση για τήν ιδιοποίησή της· και ή ύπόσταση της ανθρώπινης ζωής που απαιτεί εργασία και ύλη ως αντικείμενο της εργασίας αναγκαστικά εισάγει τήν κατοχή ιδιωτικών υπαρχόντων.

36. Τό μέτρο της ιδιοκτησίας τό έχει ώραία καθορίσει ή φύση με κριτήρια τήν έκταση της ανθρώπινης εργασίας και τήν άνεση της ζωής. Κανένος ανθρώπου ή εργασία δεν θά μπορούσε να καθυποτάξει ή να ιδιοποιηθεί τά πάντα, ούτε ή απόλαυσή του θά μπο-

ρούσε να καταναλώσει περισσότερα από ένα μικρό μέρος, ούτως ώστε θά ήταν αδύνατο με αυτό τον τρόπο (της φυσικής κατανάλωσης) για οιδυήποτε να καταπατήσει τά δίκαια του άλλου ή να αποκτήσει ο ίδιος περιουσία εις βάρος του πλησίον του, ο όποιος θά είχε περιθώρια να αποκτήσει ίσης ποσότητας και ποιότητας υπάρχοντα —αφού ο προηγούμενος θά είχε ήδη αφαιρέσει τά δικά του— όπως και πριν τήν ιδιοποίηση αυτή. Τό μέτρο αυτό περιόρισε πραγματικά τά αποκτήματα του καθενός σε πολύ λελογισμένες αναλογίες, και μάλιστα σε τέτοιες σύμφωνα με τίς όποιες θά μπορούσε να προβεί σε ιδιοποίηση χωρίς βλάβη κανένος, στis πρώτες εποχές του κόσμου, όταν οι άνθρωποι κινδύνευαν περισσότερο να άφανιστούν αν απομακρύνονταν από τή συντροφιά των όμοιων τους στην τοτινή άγρια άπεραντοσύνη της γης παρά να συναντήσουν δυσχέρειες από έλλειψη καλλιεργήσιμης γης. Τό ίδιο μέτρο μπορεί να αναγνωριστεί άπροκατάληπτα και τώρα στον καθένα, όσο και αν φαίνεται στριμωγμένος ο κόσμος· διότι αν υποθέσουμε τήν ύπαρξη ενός ανθρώπου ή οικογένειας στην κατάσταση της αρχικής οίκησης του κόσμου από τά τέκνα του Αδάμ ή του Νώε και του δώσουμε τήν εύκαιρία να καλλιεργήσει κάποιο άκατοίχτο μέρος της ένδοχώρας της Αμερικής· θά διαπιστώσουμε ότι τά υπάρχοντα που μόπερεσε μόνος του ν' αποκτήσει, με βάση τά μέτρα που καθορίσαμε, δεν θά ήταν πάρα πολλά, ούτε, και σήμερα ακόμα θά μπορούσε να θεωρηθεί ότι αποκτήθηκαν εις βάρος της ύπόλοιπης ανθρωπότητας και θά δικαιολογούσε παράπονα ή φόβους για ένδεχόμενη ζημία που θά μπορούσαν να υποστούν από τίς καταπατήσεις αυτού του ανθρώπου, αν και ή ανθρώπινη φυλή έχει τώρα εξαπλωθεί σε κάθε γωνιά του κόσμου και οι αριθμοί της υπερβαίνουν άπειρώς τά αρχικά μικρά επίπεδα. "Οχι μόνον αυτά αλλά μάλλον ή έκταση του εδάφους έχει τόσο μικρή αξία χωρίς τήν εργασία ώστε έχω άκούσει ότι στην Ισπανία επιτρέπεται σε οιδυήποτε να όργώσει, να σπείρει και να δρέψει τή σοδειά άνεόχλητος σε γη στην όποια δεν διαθέτει άλλο τίτλο από τήν καλλιέργειά του. Αντίθετα οι κάτοικοι θεωρούν ότι του όφειλουν ύποχρέωση επειδή με τήν εργατικότητα του στην παραμελημένη και συνεπώς χέρσα γη συνέβαλε στην αύξηση της παραγωγής δημητριακών που τους χρειαζόνταν. "Οπως και να 'χει τό πράγμα πάντως, στό όποιο δεν άποδίδω ιδιαίτερη έμφαση, αυτό που τολμώ θαρραλέα να διακηρύξω είναι ότι ο ίδιος κανόνας ιδιοκτησίας, δηλαδή ότι ο καθένας πρέπει να έχει τόσα όσα θά μπορούσε να χρησιμοποιήσει, θά ίσχυε ακόμη στον κόσμο χωρίς να προκαλεί δυσχέρειες σε κανένα, έφόσον ύπάρχει αρκετή γη στον κόσμο για να φτάσει για διπλάσιο αριθμό κατοίκων, αν ή επινόηση του χρήματος και ή σιωπηρή συμφωνία των ανθρώπων να του άποδώσουν αξία, δεν είχε εισαγάγει —συναι-

νενετικά—μεγαλύτερης κλίμακας περιουσίες και δικαιώμα σ' αυτές· γεγονός τό όποιο άμέσως θά δείξω λεπτομερώς πώς έχει συμβεί.

37. Είναι βέβαιο ότι άρχικά, πρίν ή έπιθυμία άπόκτησης περισσότερων άγαθών άπ' όσα ήταν άπαραίτητα στόν άνθρωπο άλλοιώνει τήν ουσιώδη άξία τών πραγμάτων πού έξαρτάται μόνο άπό τή χρησιμότητά τους στόν ανθρώπινη ζωή, ή πρίν τή συμφωνία ότι ένα μικρό τεμάχιο κίτρινου μετάλλου, πού μπορούσε νά διατηρηθεί χωρίς νά σπαταληθεί ή νά φθαρεί, θά ήταν ισοδύναμη άξίας μέ μία μεγάλη ποσότητα κρέατος ή μέ ένα όλόκληρο σωρό δημητριακών, άν και οι άνθρωποι είχαν τό δικαίωμα νά ιδιοποιούνται μέ τό μόχθο τους ό καθένας τόσα φυσικά άγαθά όσα θά μπορούσε νά χρησιμοποιήσει. Όστόσο αὐτή ή ποσότητα δέν μπορούσε νά είναι πολύ μεγάλη ούτε είς βάρος τών άλλων, έφόσον ή ίδια άφθονία άγαθών παρέμενε στή διάθεση όσων έπεδείκνυαν τήν ίδια εργατικότητα. Σ' αυτές τίς διαπιστώσεις θά ήθελα νά προσθέσω ότι εκείνος πού ιδιοποιείται γή μέ τήν εργασία του δέν μειώνει αλλά αύξάνει τήν κοινή παρακαταθήκη τής ανθρωπότητας· διότι ή παραγωγή πού ικανοποιεί άνάγκες τής ανθρώπινης ζωής και παράγεται σέ έκταση τεσσάρων στρεμμάτων περιφραγμένης και καλλιεργημένης γής είναι —για νά μιλήσουμε μέ μεγάλο μέτρο— δεκαπλάσια άπό τήν παραγωγή ίδιας έκτασης και παραγωγικότητας γής πού βρίσκεται έγκαταλειμμένη σέ κοινή χρήση. Συνεπώς εκείνος πού περιφράσσει γή και έχει μεγαλύτερη άφθονία άγαθών και άνέσεων τής ζωής άπό σαράντα στρέμματα άπ' ότι θά είχε άπό τετρακόσια στή φυσική τους κατάσταση, μπορεί πραγματικά νά θεωρηθεί ότι προσφέρει τριακόσια εξήντα στρέμματα στόν ανθρωπότητα· διότι ό μόχθος του τώρα του προσφέρει άπό σαράντα στρέμματα προμήθειες ισοδύναμες πρós τό προϊόν τετρακοσίων στρεμμάτων κοινής γής. Έχω έδώ αξιολογήσει τήν άποδοτικότητα τής καλλιεργημένης γής πολύ χαμηλά ύπολογίζοντας τό προϊόν της δέκα πρós ένα ένώ στήν πραγματικότητα βρίσκεται έγγύτερα στά έκατό πρós ένα· διότι έρωτώ κατά πόσον στά άγρια δάση και τήν χέρσα έρημία τής Άμερικής, έγκαταλειμένα στή φυσική τους κατάσταση, χωρίς όποιαδήποτε καλλιέργεια, σκάψιμο ή όργωμα, τέσσερις χιλιάδες στρέμματα άποδίδουν στους ένδειείς και έξαθλιωμένους κατοίκους τόση άφθονία άγαθών όσο σαράντα στρέμματα εξίσου εύφορης γής στό Devonshire, πού καλλιεργούνται συστηματικά.

Πρίν τήν ιδιοποίηση τής γής εκείνος πού συνέλεγε μία ποσότητα άγριων καρπών, ή σκότωνα, συλλάμβανε ή εξημέρωνε όσα άγρια ζώα μπορούσε· εκείνος πού κατέβαλλε όποιαδήποτε προσπάθεια σέ σχέση πρós τά αυτοφυή προϊόντα τής φύσης ώστε νά έπιφέρει κάποια άλλαγή στή φυσική τους ύπόσταση, ένα-

ποθέοντας τό μόχθο του σ' αὐτά, άποκτούσε μέ τόν τρόπο αὐτό τήν ιδιοκτησία αὐτών τών προϊόντων· άν όμως τά προϊόντα αὐτά ένόσω βρίσκονταν στήν κατοχή του καταστρέφονταν λόγω άνεπαρκούς (κατανάλωσης και) χρήσης, άν οι καρποί χάλασαν ή τό κρέας του έλαφιού σάπισε πρίν καταναλωθούν, ό κάτοχος τους διέπραξε άδίκημα κατά του φυσικού δικαίου και ύπόκειται σέ έπιβολή ποινής· ή πράξη του ισοδυναμεί μέ είσβολή στό μερίδιο του πλησίον του διότι δέν διέθετε δικαίωμα σέ μερίδα μεγαλύτερη άπό εκείνη πού επέβαλλαν οι άνάγκες του και πού θά μπορούσε νά του έξασφαλίσει τίς άνέσεις τής ζωής.

38. Τά ίδια κριτήρια καθόριζαν επίσης και τήν κατοχή γής: όσο τμήμα γής θά μπορούσε κανείς νά καλλιεργήσει, νά θερίσει, νά άποθηκεύσει τούς καρπούς του και νά τούς χρησιμοποιήσει πρίν καταστραφούν, αὐτό τό τεμάχιο γής ήταν δικαιωματικά και άποκλειστικά δικό του· όσο τμήμα γής μπορούσε νά περιφράξει και νά χρησιμοποιήσει ως βοσκή, τά βοσκήματα και τά προϊόντα τους ήταν επίσης δικά του. Άν όμως τό χόρτο τής περιφραγμένης γής του ξηρανόταν στό έδαφος ή άν οι καρποί τής φυτείας του έσάπιζαν χωρίς νά έχουν συλλεγεί και άποθηκευθεί, αὐτή ή γή, παρά τήν περίφραξή της, θά έπρεπε νά θεωρηθεί χέρσα και θά μπορούσε νά γίνει κτήμα όποιοδήποτε άλλου. Έτσι στήν αρχή του κόσμου ό Κάιν μπορούσε νά πάρει όση γή του ήταν δυνατό νά καλλιεργήσει και νά τήν κάνει κτήμα του και όμως θά άφηνε άρκετή για νά βόσκουν τά πρόβατα του Άβελ· μερικά στρέμματα θά ήταν άρκετά για νά έξυπηρετηθούν και οι δύο ως πρós τήν άπόκτηση γής. Η αύξηση όμως τών οικογενειών τους και ή μεγέθυνση μέ τήν εργατικότητα τών κοπαδιών τους έπέφερε και τήν αύξηση τών κτημάτων τους μαζί μέ τίς άνάγκες τους· όμως έξακολούθησαν νά καλλιεργούν τήν γή χωρίς παγιωμένη ιδιοκτησία μέχρις ότου συσσωματώθηκαν, έγκαταστάθηκαν όμαδικά και έκτισαν πόλεις· και τότε συναινετικά μέ τόν καιρό χάραξαν τά όρια του έδάφους τους και συμφώνησαν στόν καθορισμό συνόρων μέ τούς γείτονές τους και μέ νομοθετικές ρυθμίσεις μεταξύ τους καθόρισαν τίς περιουσίες όσων άνήκαν στήν ίδια κοινωμία· (όλα αὐτά προκύπτουν) άπό τή διαπίστωση ότι στό μέρος του κόσμου πού κατοικήθηκε πρῶτο και κατά συνέπεια είναι πιθανόν νά είχε τόν περισσότερο πληθυσμό, στήν έποχή ήδη του Άβραάμ, οι άνθρωποι περιπλανούνταν μέ τά ποιμνια και τά κοπάδια τους, πού άποτελοῦσαν τήν περιουσία τους· αὐτό έκανε και ό Άβραάμ σέ μία χώρα όπου ήταν ξένος. Άπό τά προηγηθέντα καθίσταται προφανές ότι μεγάλο μέρος τής γής ήταν κοινό και οι κάτοικοι δέν του άπέδιδαν ιδιαίτερη άξία ούτε και διεκδικούσαν τήν ιδιοκτησία μεγαλύτερου τμήματος γής άπ' όσο χρησιμοποιούσαν. Όταν όμως διαπίστωσαν ότι δέν ύπῆρχε άρκετός

χώρος στό ίδιο μέρος γιά νά βόσκουν μαζί τά κοπάδια τους, μέ άμοιβαία συναίνεση, όπως έκαναν ο Άβραάμ και ο Λώτ (Γένεσις, ΙΓ', 5) χωρίζονταν και μεγάλωναν τό χώρο της βοσκής τους όπου τους άρεσε. Γιά τόν ίδιο λόγο ο Ήσαυ έφυγε από τόν πατέρα του και τόν άδελφό του και καλλιέργησε τό όρος Σηείρ (Γένεσις ΛΣΤ', 6).

39. Και έτσι, χωρίς νά υποθέτουμε ότι ο Άδάμ διέθετε κυριότητα και ιδιοκτησία επί όλοκληρου του κόσμου άποκλείοντας όλους τους άλλους ανθρώπους, πράγμα που δέν μπορεί μέ κανένα τρόπο νά άποδειχθεί ούτε νά άποτελέσει τή βάση γιά τή διεκδίκηση ιδιοκτησίας από οίονδήποτε· υποθέτοντας όμως ότι ο κόσμος δόθηκε, όπως πράγματι συνέβη, στά παιδιά των ανθρώπων από κοινού, βλέπουμε πως ή εργασία μπορούσε νά παράσχει στους ανθρώπους ευδιάκριτους τίτλους ιδιοκτησίας σε πολλαπλούς ιδιωτικής χρήσης κλήρους γής, αναφορικά προς τους όποιους δέν θά μπορούσε νά υπάρξει άμφισβήτηση του δικαιώματός τους ούτε περιθώρια γιά διενέξεις.

40. Ούτε είναι τόσο παράξενο, όπως ίσως φαίνεται πριν από προσεκτική θεώρηση, ότι ή ιδιοκτησία της εργασίας μπορεί νά άνατρέψει τήν κοινοτική ιδιοκτησία της γής· διότι είναι ή εργασία που στην πραγματικότητα διαφοροποιεί τήν αξία κάθε πράγματος· σχετικά μέ τό ζήτημα αυτό άς συλλογιστεί ο καθένας ποιά είναι ή διαφορά στην αξία τεσσάρων στρεμμάτων γής φυτευμένης μέ καπνό ή ζαχαροκάλαμο ή σπαρμένης μέ στάρι ή κριθάρι και τεσσάρων στρεμμάτων της ίδιας γής σε κοινοτική ιδιοκτησία από τήν όποια λείπει κάθε γεωργική φροντίδα, και θά άντιληφθεί ότι ή βελτίωση που όφειλεται στην εργασία συνιστά τό μέγιστο μέρος της αξίας της. Νομίζω ότι δέν είναι παρά ένας άπλούστατος ύπολογισμός νά έλέγαμε ότι από τά προϊόντα της γής, που είναι χρήσιμα στη ζωή του ανθρώπου τά έννέα δέκατα άποτελούν άποτελέσματα της εργασίας· μάλλον εάν αξιολογήσουμε έπακριβώς τά πράγματα που χρησιμοποιούμε και ύπολογίσουμε τίς ποικίλες δαπάνες που τά άφορούν μέ κριτήριο τί προέρχεται άποκλειστικά από τή φύση και τί όφειλεται στην εργασία, θά ανακαλύψουμε ότι στά πλείστα τά ένενήντα έννέα έκατοστά θά πρέπει νά καταλογιστούν στη συνεισφορά της εργασίας.

41. Δέν μπορεί νά υπάρξει σαφέστερη άπόδειξη του ίσχυρισμού αυτού από εκείνη των ποικίλων φυλών των ίθαγενών της Άμερικής, που είναι πλούσιοι σε γή και ένδεεις σε όλες τίς άνέσεις της ζωής· άν και ή φύση τους έχει προσφέρει έξίσου γενναιόδωρα όπως σε κάθε άλλο λαό τά υλικά της άφθονίας, δηλαδή εύφορη γή, κατάλληλη γιά πλούσια παραγωγή των κρειωδών της διατροφής, της ένδυμασίας και της

τέρφης, έντούτοις λόγω της άνυπαρξίας γεωργικής εργασίας δέν διαθέτουν ούτε τό ένα έκατοστό των άνέσεων που άπολαμβάνουμε έμεις. Και ο ήγεμόνας μιās μεγάλης και εύφορης περιοχής σ' εκείνο τό μέρος τρέφεται, κατοικεί και ντύνεται χειρότερα από έναν μεροκαματιάρη στην Άγγλία.

42. Γιά νά κάνουμε τά πράγματα λίγο σαφέστερα άς ίχνηλατήσουμε τήν πορεία μερικων από τά συνηθισμένα χρεϊώδη της ζωής πριν φτάσουν στα χέρια μας γιά νά δοϋμε ποίο ποσοστό της αξίας τους άποκτούν από τήν ανθρώπινη εργατικότητα. Τό ψωμί, τό κρασί και τό ύφασμα είναι καθημερινά και άφθονότατα πράγματα· και όμως άγριοβαλανίδια, νερό και φύλλα ή δέρματα θά έπρεπε νά άποτελούν τήν τροφή, τό ποτό και τά ρούχα μας άν ή εργασία δέν μας έφοδίαζε μ' αυτά τά χρησιμότερα είδη· γιατί, τι αξίζει τό ψωμί περισσότερο από τά άγριοβαλανίδια, τό κρασί από τό νερό και τό ύφασμα ή τό μετάξι από τά φύλλα, τά δέρματα ή τά μούσκληια όφειλεται έξ όλοκληρου στην εργασία και τή φιλοπονία: τό ένα είδος συνιστά τήν τροφή και τήν ένδυμασία που ή φύση άβοήθητη μās προσφέρει· τό άλλο άποτελεί παροχή της φιλοπονίας και του μόχθου μας, που άν κανείς έχει ποτέ ύπολογίσει πόσο ύπερβαίνουν τά είδη της πρώτης κατηγορίας σε αξία θά βρει σε ποίο βαθμό ή εργασία συνιστά τό μέγιστο μέρος της αξίας των αγαθων που άπολαμβάνουμε σ' αυτόν τόν κόσμο. Και τό έδαφος που παράγει τά υλικά αυτά δέν μπορεί σχεδόν καθόλου νά συνυπολογιστεί, ή στην καλύτερη περίπτωση ως ένα έλάχιστο μέρος της αξίας· τόσο μικρό ώστε και μεταξύ μας ή γή που έγκαταλείπεται έξ όλοκληρου στη φυσική της κατάσταση και δέν γνωρίζει τήν έγγειοβελτιωτική εργασία του βοσκότοπου, της καλλιέργειας ή της φυτείας άποκαλείται και πράγματι είναι «χέρσα»· και τά ευεργετήματα που προσφέρει δέν αξίζουν παρά έλάχιστα.

Αυτό άποδεικνύει σε ποίο ποσοστό ή πληθύς του ανθρώπινου στοιχείου είναι προτιμητέα σε σχέση προς τίς έκτεταμένες έδαφικές κτήσεις· και ότι ή αύξηση των γαιων και ή όρθή τους χρήση συνιστά τήν μεγάλη τέχνη της διακυβέρνησης· και εκείνος ο ήγεμόνας που θά φανεί τόσο σοφός και θεϊκός ώστε μέ τήν καθιέρωση νόμων έλευθερίας νά εξασφαλίσει προστασία και ένθάρρυνση στην τίμια φιλοπονία των ανθρώπων, ένάντια στην καταπίεση της έξουσίας και τή στενομαλιά των κομματικών διαιρέσεων, θά άποβεί γρήγορα φοβερός στους γείτονές του· αλλά περί αυτών άργότερα. "Ας επανέλθουμε στό προκείμενο.

43. Τέσσερα στρέμματα γής που άποδίδουν έδω (*) είκοσι μόδια στάρι και ίσης έκτασης γή στην Άμερική, που μέ τήν ίδια γεωργική φροντίδα θά μπορούσε νά άποδώσει τήν ίδια ποσότητα, έχουν άναμφίβολα

* Στην Άγγλία.

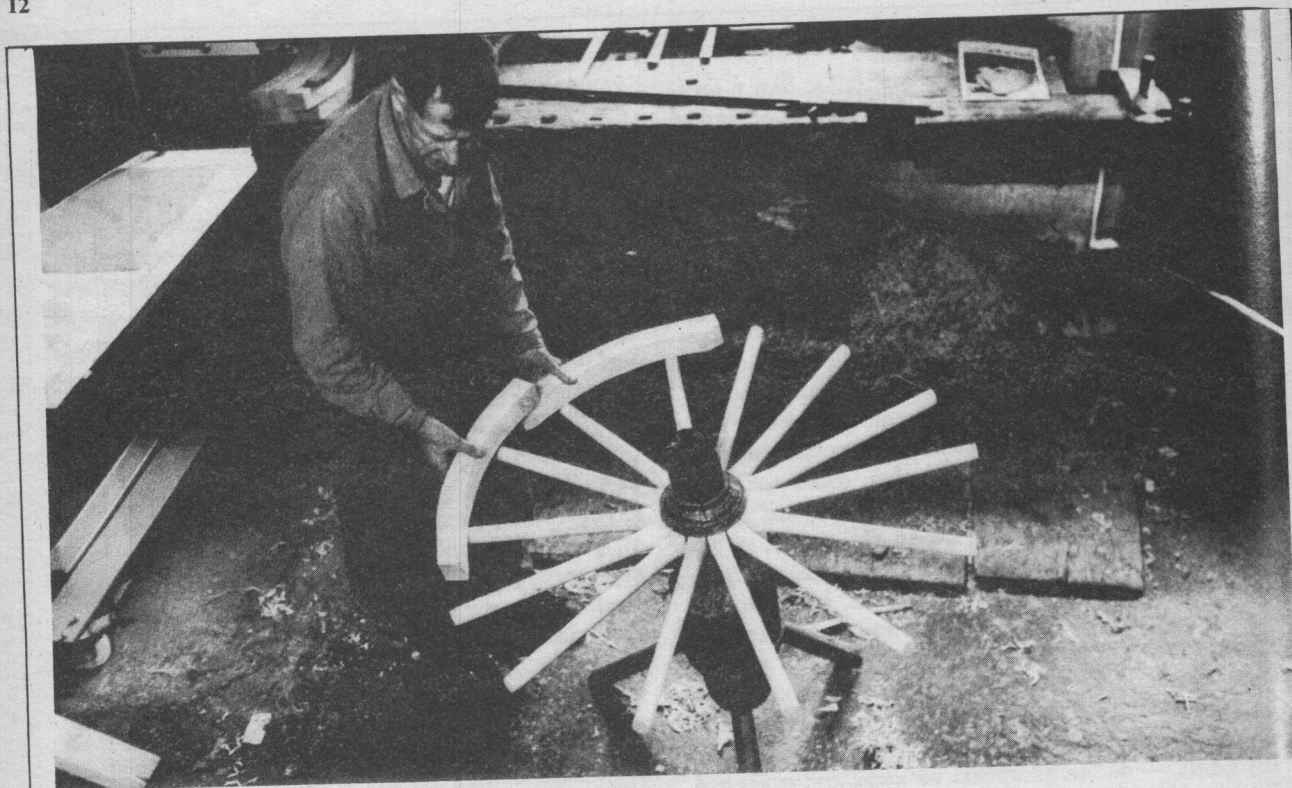
τήν ίδια ἐγγενή φυσική ἀξία· καί ὅμως ὅλη ἡ ὠφέλεια πού ἀποκομίζει ἡ ἀνθρωπότητα ἐτησίως ἀπό τή μία ἔκταση εἶναι ἀξίας πέντε ἀγγλικῶν λιρῶν ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη πιθανόν οὔτε μιᾶς πεντάρας, ἂν ὄλο τό κέρδος τοῦ Ἀμερικανοῦ ἰθαγενοῦς ὑπολογιζόταν γιά νά πωληθεῖ ἐδῶ· τουλάχιστον, θά μπορούσα νά πῶ ἀληθοφανῶς, οὔτε τό χιλιοστό. Ἡ ἐργασία λοιπόν προσδίδει τή μέγιστη ἀξία στή γῆ, χωρίς τήν ὁποία δέν θ' ἀξίζε σχεδόν τίποτε· στήν ἐργασία ὀφειλούμε ὅλα τά χρήσιμα προϊόντα τῆς γῆς· διότι ἡ διαφορά στήν ἀξία τοῦ ἄχυρου, πίτουρου καί φωμιοῦ πού παράγουν τέσσερα στρέμματα σταριοῦ ἀπό τό προϊόν Ἰδίας ἔκτασης χέρσας γῆς ὀφείλεται ἀποκλειστικά στήν ἀνθρώπινη ἐργασία. Γιατί δέν εἶναι ἀπλᾶ καί μόνο οἱ κόποι τοῦ ζευγαῖ, ὁ μόχθος τοῦ θεριστή καί τοῦ ἄλωνιστή καί ὁ ἰδρώτας τοῦ φωμιᾶ πού πρέπει νά λογαριαστοῦν στήν ἀξία τοῦ φωμιοῦ πού τρῶμε· ἡ ἐργασία ἐκείνων πού ἔξεψαν τά βόδια, πού ἀνέσκαψαν καί σφυρηλάτησαν τό σίδηρο καί τίς πέτρες, πού ὑλοτόμησαν καί ἐπεξεργάστηκαν τό ξύλο γιά τό ἄροτρο, τό μύλο, τό φοῦρνο, ἤ γιά τά ἄλλα σκευή πού σέ τεράτιο ἀριθμό εἶναι ἀναγκαῖα γιά τό στάρι, ἀπό τή στιγμή πού εἶναι σπόρος γιά σπορά ὥσπου νά γίνει φωμί — ὄλ' αὐτά πρέπει νά καταλογιστοῦν στό λογαριασμό τῆς ἐργασίας καί νά γίνουν ἀποδεκτά ὡς ἀποτελέσματα τῆς· ἡ φύση καί ἡ γῆ ἔχουν παράσχει μόνο σχεδόν ἄχρηστη ἀφ' ἑαυτῆς πρώτη ὕλη. Θά ἦταν πράγματι παράδοξος ὁ «κατάλογος ἀντικειμένων πού παρέχει καί χρησιμοποιεῖ ἡ φιλοπονία σχετικά μέ κάθε καρβέλι φωμιᾶ» πρὶν καταλήξει στά χέρια μας, ἂν ἦταν δυνατό νά τά ἀνιχνεύσουμε: σίδηρος, ξύλο, δέρμα, φλοιός, κατεργασμένη ξυλεία, πέτρα, τουβλά, κάρβουνα, ἀσβέστης, ὕφασμα, βαφές, πίσσα, κατράμι, ἰστοί, σχοινιά, καί ὅλα τά ὑλικά πού χρειάζονται στό πλοῖο πού μετέφερε ὅσα προϊόντα χρησιμοποιήθηκαν ἀπό τούς ἐργάτες σέ ὁποιοδήποτε στάδιο τῆς ἐργασίας· τά ὁποία στό σύνολό τους θά ἦταν σχεδόν ἀδύνατο, ἤ τουλάχιστον μακροσκελέστατο νά ἀπαριθμηθοῦν.

44. Ἀπό ὅλα αὐτά εἶναι προφανές ὅτι ἂν καί τά φυσικά ἀγαθὰ ἔχουν δοθεῖ σέ ὅλους ἀπό κοινού, ἐντούτοις ὁ ἄνθρωπος, ὄντας κύριος τοῦ ἑαυτοῦ του καί ἰδιοκτήτης τοῦ προσώπου του καί τῶν πράξεων ἢ τῆς ἐργασίας του, φέρει ἐγγενές μέσα του τό μεγάλο θεμέλιο τῆς ἰδιοκτησίας· καί (εἶναι ἐπίσης προφανές) ὅτι τό μέγιστο μέρος τῶν ἀγαθῶν πού χρησιμοποίησε γιά τήν ἐξασφάλιση τῆς ἐπιβίωσης καί τῆς ἀνεσῆς του, ὅταν ἡ ἐπινοητικότητα καί οἱ τέχνες βελτίωσαν τό ἐπίπεδο ζωῆς, ἦταν ἀποκλειστικά δικό του καί δέν ἀνῆκε ἀπό κοινού καί σέ ἄλλους.

45. Ἐτσι ἡ ἐργασία, ἀρχικά, ἔδιδε τό δικαίωμα τῆς ἰδιοκτησίας σέ ὅλες τίς περιπτώσεις πού ὁποιοσδήποτε ἀποφάσιζε νά παρέμβει μέ τήν ἐργασία του στά

κοινά ἀγαθὰ, πού παρέμειναν ἐπὶ μακρόν τό μέγιστο μέρος τῶν διαθέσιμων ἀγαθῶν καί ἐξακολουθοῦν νά εἶναι περισσότερα ἀπ' ὅσα χρησιμοποιοῦν οἱ ἄνθρωποι. Ἀρχικά οἱ ἄνθρωποι ἱκανοποιούσαν τίς ἀνάγκες τους ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον μέ ὅ,τι πρόσφερε ἡ φύση χωρίς τήν παρέμβασή τους· ἂν καί ἀργότερα σέ μερικές περιοχές τοῦ κόσμου — ὅπου ἡ αὔξηση τοῦ πληθυσμοῦ καί τῶν κατοικίδιων ζώων, μέ τήν χρησιμοποίηση τοῦ χρήματος, συνέτειναν στή σπανιότητα καί ὕψωσαν κάπως τήν ἀξία τῆς γῆς — οἱ διάφορες κοινωνίες καθόρισαν τά σύνορα τῶν ξεχωριστῶν περιοχῶν τῆς καθεμιᾶς καί μέ ἐσωτερικούς νόμους ἐρρῦθμισαν τά περιουσιακά στοιχεῖα τῶν ἰδιωτῶν καί ἔτσι μέ συμβάσεις καί συμφωνίες καθόρισαν τήν ἰδιοκτησία, πού εἶχε τίς καταβολές τῆς στήν ἐργασία καί τή φιλοπονία (τοῦ καθενός). Καί οἱ σύνδεσμοι καί συνεννοήσεις μεταξύ διαφόρων κρατῶν καί βασιλείων, ἀποκηρύττοντας εἴτε ρητά εἴτε ἰσχυρή διεκδικήσεις καί δικαιώματα στήν γῆ τῶν ἄλλων, ἔχουν μέ κοινή συναίνεση διαγράψει τίς ἀξιώσεις πού σύμφωνα μέ τό κοινό σέ ὅλους φυσικό δίκαιο εἶχαν σ' ἐκεῖνες τίς χῶρες καί ἔτσι μέ συμφωνία θετικοῦ δικαίου ἔχουν καθορίσει μεταξύ (τῶν κρατῶν) τήν κυριότητα σέ ξεχωριστά τμήματα καί περιοχές τῆς γῆς· ἐντούτοις ὑπάρχουν ἀκόμη μεγάλες ἐκτάσεις γῆς, οἱ ὁποῖες — ἐπειδή οἱ κάτοικοί τους δέν ἔχουν συνδεθεῖ μέ τήν ὑπόλοιπη ἀνθρωπότητα δίδοντας τή συγκατάθεσή τους στή χρήση τοῦ χρήματος — βρίσκονται οὐσιαστικά σέ χέρσα κατάσταση καί εἶναι πιό ἐκτεταμένες ἀπ' ὅ,τι οἱ ἄνθρωποι πού τίς κατοικοῦν θά μπορούσαν νά κάνουν ἢ νά ἐπωφεληθοῦν καί ἔτσι ἀνήκουν στίς κοινές γαῖες· ὡστόσο κάτι τέτοιο σπανίως θά μπορούσε νά συμβεῖ μεταξύ τοῦ τμήματος τῆς ἀνθρωπότητας πού ἔχουν συγκατατεθεῖ στή χρήση τοῦ χρήματος.

46. Τό μέγιστο μέρος τῶν πραγμάτων πού εἶναι πράγματι χρήσιμα στήν ἀνθρώπινη ζωή, ἐκεῖνα δηλαδή πού οἱ ἀναγκαιότητες τῆς ἐπιβίωσης ὑπαγόρευαν στοὺς πρώτους κατοίκους τοῦ κόσμου νά ἀναζητοῦν, ὅπως συμβαίνει στήν ἐποχή μας μέ τούς ἰθαγενεῖς τῆς Ἀμερικῆς, εἶναι γενικά πράγματα μικρῆς διάρκειας, πού σημαίνει ὅτι ἂν δέν καταναλωθοῦν θά σαπίσουν καί θά καταστραφοῦν ἀπό μόνα τους. Τό χρυσάφι, τό ἀσήμι καί τά διαμάντια εἶναι πράγματα στά ὁποία ἡ φαντασία ἢ ἡ συμφωνία (τῶν ἀνθρώπων) ἔχει προσγράψει ἀξία μεγαλύτερη ἀπό τήν πραγματική τους χρηστικότητα καί συμβολή στίς ἀνάγκες τῆς ζωῆς. Τώρα ἀπό ὅλα ἐκεῖνα τά ὠραῖα πράγματα πού ἡ φύση ἔχει προσφέρει σέ κοινή χρήση, ὁ καθένας, ὅπως εἶπαμε, ἔχει δικαίωμα νά πάρει ὅσα θά μπορούσε νά χρησιμοποιήσει καί διαθέτει τήν ἰδιοκτησία ὅσων διαμόρφωσε μέ τήν ἐργασία του: ὅλα ἐκεῖνα στά ὁποία μπορούσε νά ἐκταθεῖ ἡ φιλοπονία του ὥστε νά τά μεταβάλει ἀπό τήν κατάσταση στήν ὁποία τά ἄφησε ἡ φύση, ἦταν δικά του. Ἐκεῖ-



νος πού είχε μαζέψει εκατό μόδια βαλανίδια ή μήλα είχε χάρη στην πράξη του αυτή και την ιδιοκτησία τους· έγιναν δικά του αγαθά μόλις μαζεύτηκαν. Έπρεπε μόνο να νοιαστεί για τη χρήση τους πριν σαπίσουν, διότι διαφορετικά θα είχε πάρει περισσότερα από τό μερίδιο του αποστερώντας κάποιους άλλους. Πράγματι θα ήταν ανόητο, όπως και ανέντιμο, να συσσωρεύσει περισσότερα αγαθά απ' όσα θα ήταν δυνατόν να χρησιμοποιήσει. "Αν έδινε ένα μέρος σε κάποιον άλλο για να μη καταστραφεί από άχρηστία στην κατοχή του, τά αγαθά αυτά πού δωρήθηκαν θα θεωρούνταν επίσης ότι είχαν χρησιμοποιηθεί. Και αν αντίλλαξε δαμάσκηνα πού θα σάπιζαν σε μία εβδομάδα με ξηρούς καρπούς πού θα διαρκούσαν σε καλή κατάσταση για να φαγωθούν ένα ολόκληρο χρόνο, δεν διέπραξε αδίκημα· δεν σπατάλησε την κοινή παρακαταθήκη, δεν κατέστρεψε κανένα μέρος των αγαθών πού ανήκαν σε άλλους, εφόσον τίποτε δεν καταστράφηκε από άχρηστία στά χέρια του. Επίσης, αν έδινε τούς ξηρούς καρπούς του αντί ενός τεμαχίου μετάλλου, γιατί του άρεσε τό χρώμα του, ή αν αντίλλαξε τά πρόβατά του με κοχύλια ή μαλλί με ένα άστραφτερό βότσαλο ή με ένα διαμάντι και κράτησε τά αντικείμενα αυτά σ' όλη του τή ζωή, δεν παραβίασε κανενός τά δικαιώματα· από αυτά τά ανθεκτικά αντικείμενα θα μπορούσε να συσσωρεύσει όσα τόν εύχαριστούσε· διότι ή υπέρβαση των δικαίων ορίων τής ιδιοκτησίας δεν συνίσταται στό μέγεθος των υπάρχοντων αλλά στην καταστροφή τμήματός τους από άχρηστία.

47. Και έτσι εισήχθη ή χρήση του χρήματος — ενός ανθεκτικού αντικειμένου πού οι άνθρωποι μπορούσαν να φυλάξουν χωρίς να φθείρεται και με άμοιβαία συναίνεση δέχονταν να παίρνουν σε ανταλλαγή των γνήσια χρησίων αλλά φθαρτών αγαθών στά όποια στηρίζεται ή ζωή.

48. "Όπως οι διαφορές στην εργατικότητα των ανθρώπων έτειναν να δημιουργούν διαφορετικές αναλογίες στά περιουσιακά τους στοιχεία, έτσι και αυτή ή επινόηση του χρήματος τούς πρόσφερε την εύκαιρία να εξακολουθήσουν την αύξησή τους. "Ας υποθέσουμε ένα νησί, άποστερημένο από κάθε επικοινωνία, έμπορική ή άλλη, με τόν υπόλοιπο κόσμο, στό όποιο δεν κατοικούσαν παρά εκατό οικογένειες, αλλά όπου υπήρχαν πρόβατα, άλογα, βόδια και άλλα χρήσιμα ζώα, υγιεινά φρούτα και άρκετή γή για την παραγωγή σιτηρών για εκατό χιλιάδες φορές περισσότερους ανθρώπους, όπου όμως δεν υπήρχε τίποτε, είτε λόγω κοινής χρήσης είτε λόγω φθαρτότητας κατάλληλο να χρησιμοποιηθεί ως χρήμα· τί λόγο θα είχε οίσοδήποτε σ' αυτό τό μέρος να αύξήσει τά υπάρχοντά του πέρα από τή χρεια τής οικογένειάς του και την προμήθεια άφθονων αγαθών για την κατανάλωσή τους, είτε με την παραγωγή τής δικής του φιλοπονίας είτε με την ανταλλαγή φθαρτών αλλά χρησίων προϊόντων με άλλους; "Όπου δεν υπάρχει κάποιο ανθεκτικό και σπάνιο αντικείμενο, άρκετά πολύτιμο ώστε να αποθησαυρίζεται, στό μέρος εκείνο είναι άπίθανο να ενδιαφερθούν οι άνθρωποι να έ-

πεκτείνουν τήν ἔγγεια περιουσία τους, ὅσο πλούσια καί ἀπόλυτα διαθέσιμη καί ἂν ἦταν ἡ γῆ γιά νά τήν ἰδιοποιηθοῦν: Διότι, ἐρωτῶ, τί ἀξία θά ἀπέδιδε ἕνας ἄνθρωπος σέ σαράντα ἢ τετρακόσιες χιλιάδες στρέμματα ἐξαίρετης γῆς, καλλιεργημένης καί γεμάτης ἐπίσης μέ βόδια, στήν ἐνδοχώρα τῆς Ἀμερικῆς, ὅπου δέν θά εἶχε ἐλπίδες ἐμπορικῆς συναλλαγῆς μέ ἄλλα μέρη τοῦ κόσμου γιά νά κερδίσει χρήματα μέ τήν πώληση τοῦ προϊόντος του; Ἡ γῆ αὐτή δέν θ' ἀξίζει οὔτε τήν περίφραξή της καί θά βλέπαμε τόν ἄνθρωπο αὐτό νά ἐγκαταλείπει στήν ἄγρια φύση ὅλη τήν ἔκταση ἐπιπλέον ἐκείνης πού θά ἦταν ἀναγκαία γιά τήν παραγωγή τῶν ἀγαθῶν τῆς ζωῆς γιά τόν ἴδιο καί τήν οἰκογένειά του.

49. Ἐτσι ἀρχικά ὅλος ὁ κόσμος ἦταν Ἀμερική, καί μάλιστα σέ μεγαλύτερο βαθμό ἀπ' ὅ,τι εἶναι τώρα ἡ ἴδια ἡ Ἀμερική· διότι τίποτε σάν τό χρῆμα δέν ἦταν πουθενά γνωστό. Ἐπινόησε κάτι πού νά ἀξίζει καί νά χρησιμοποιεῖται ὡς χρῆμα μεταξύ τῶν γειτόνων του καί θά δεῖς τόν ἴδιο ἄνθρωπο ν' ἀρχίζει ἀμέσως νά ἐπεκτείνει τήν περιουσία του.

50. Ἐφόσον ὁμως ὁ χρυσός καί ὁ ἄργυρος, διαθέτοντας ἐλάχιστη χρησιμότητα γιά τήν ἀνθρώπινη ζωή συγκριτικά πρός τήν τροφή, τήν ἐνδυμασία καί τά μέσα τῆς μεταφορᾶς, ἔχουν ἀξία μόνο λόγω τῆς κοινῆς συμφωνίας τῶν ἀνθρώπων, καί μέτρο τῆς ἀξίας κατά τό μεγαλύτερο μέρος συνιστᾷ ἀκόμη ἡ ἐργασία, γίνεται σαφές ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἔχουν συγκατατεθεῖ στήν ὑπαρξή δυσανάλογης καί ἄνιστης ἔγχειας ἰδιοκτησίας, ἔχοντας ἔτσι σιωπηρά καί θεληματικά ἀνακαλύψει πῶς κάποιος μπορεῖ δίκαια νά κατέχει περισσότερη γῆ ἀπό ὅση τοῦ χρειάζεται γιά τά προϊόντα της, παίρνοντας σέ ἀνταλλαγῆ πρός τό

ὑπερπροϊόν πού δέν τοῦ χρειάζεται γιά αὐτοκατανάλωση χρυσό ἢ ἄργυρο πού μπορεῖ νά ἀποθησαυριστεῖ χωρίς νά προκαλεῖ βλάβη σέ κανένα, ἀφοῦ τά μέταλλα αὐτά δέν φθείρονται στά χέρια τοῦ κατόχου τους. Αὐτή τῆ διανομή τῶν πραγμάτων σέ ἄνισες ἰδιωτικές περιουσίες οἱ ἄνθρωποι τήν ἔθεσαν σέ ἐφαρμογή ἔξω ἀπό τά ὅρια τῆς κοινωνίας καί χωρίς τήν ὑπαρξή συμβολαίου, ἀπλά καί μόνο μέ τήν προσγραφή ἀξίας στόν χρυσό καί τόν ἄργυρο καί μέ τή σιωπηρή ἀποδοχή τῆς χρήσης τοῦ χρήματος· διότι ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει πολιτική ἐξουσία (κυβέρνηση) οἱ νόμοι ρυθμίζουν τό δικαίωμα τῆς ἰδιοκτησίας καί ἡ κατοχή γῆς καθορίζεται μέ θετικούς συνταγματικούς χάρτες.

51. Ἐτσι, νομίζω, εἶναι εὐκόλο νά κατανοήσουμε πῶς ἡ ἐργασία ἀρχικά δημιούργησε τίτλους ἰδιοκτησίας ἐπί τῆς κοινῆς φυσικῆς παρακαταθήκης καί πῶς ἡ κατανάλωση γιά τήν ἱκανοποίηση τῶν ἀναγκῶν μας ἔθεσε ὅρια στήν ἰδιοποίηση. Μέ αὐτό τόν τρόπο δέν μποροῦσε νά ὑπάρξει ἀργότερα λόγος γιά διαξιφισμούς γύρω ἀπό τίτλους ἰδιοκτησίας οὔτε ἀμφιβολία γιά τό μέγεθος τῶν ὑπαρχόντων πού ἐξασφάλιζε αὐτός ὁ τίτλος. Τό δίκαιο καί ἡ διευκόλυνση τοῦ καθενοῦ συνέπιπταν· διότι ὅπως κάποιος εἶχε δικαίωμα νά ἰδιοποιηθεῖ ὅλα ὅσα ἐπηρεάζε μέ τήν ἐργασία του, μέ τήν ἴδια λογική δέν ἐνιωθε τόν πειρασμό νά ἐργαστεῖ γιά νά παράγει περισσότερα ἀπ' ὅσα μποροῦσε νά χρησιμοποιήσει. Αὐτό δέν ἄφηγε περιθώρια γιά ἀμφισβητήσεις σχετικά μέ τόν τίτλο τῆς ἰδιοκτησίας, οὔτε καί γιά καταπατήσεις τῶν δικαιωμάτων τῶν ἄλλων· τό μερίδιο γῆς πού ὁ καθένας χάρασσε γιά τόν ἑαυτό του ἦταν εὐδιάκριτο καί ἦταν περιττό, ὅπως καί ἀνέντιμο, νά περιχαρᾶκῶσει μερίδιο πολύ μεγαλύτερο ἀπ' ὅ,τι ἀπαιτοῦσαν οἱ ἀνάγκες του.



ΒΥΖΑΝΤΙΟ:

Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ Η ΤΟΜΗ

Συζήτηση με τόν ιστορικό Α.Π. Καζντάν

Ο Α.Π. Καζντάν γεννήθηκε στη Μόσχα τό 1922. Σπούδασε Μεσαιωνική ιστορία στό Πανεπιστήμιο τής Μόσχας και νωρίς τό ενδιαφέρον του στράφηκε στη μελέτη του Βυζαντίου. Ο πόλεμος όμως και οι αντίξοες συνθήκες πού ακολούθησαν εμπόδισαν τή συστηματική ένασχόλησή του με τήν έρευνα περίπου ως τό 1950. Μεταξύ 1947 και 1957 ο Καζντάν δίδαξε Μεσαιωνική Ιστορία στό Ίβάνοβο και στην Τούλα. Στη δεκαετία αυτή χρονολογούνται σημαντικές μελέτες του, όρισμένες από τις όποιες δημοσιεύθηκαν σε επιστημονικές έπετηρίδες περιφερειακών πανεπιστημίων. Τό 1958 διορίστηκε επιστημονικός συνεργάτης του τμήματος Ιστορίας τής Σοβιετικής Ακαδημίας Επιστημών στη Μόσχα, όπου του δόθηκε ή δυνατότητα άπερίσπαστης έρευνητικής ένασχόλησης με προβλήματα τής βυζαντινής ιστορίας. Τό 1978 ο Καζντάν αναγκάστηκε νά μεταναστεύσει. Χώρα ύποδοχής οι Ήνωμένες Πολιτείες, όπου και εργάζεται έκτοτε ως διευθυντής έρευνών στό κέντρο DUMBARTON OAKS τής Ουάσιγκτον.

Τό έργο του Καζντάν καλύπτει όλη σχεδόν τή βυζαντινή περίοδο — ξεκινώντας από τις μελέτες του σχετικά με τους πρώιμους χρόνους ως τις δημοσιεύσεις του για τήν ύστερη, παλαιολόγια έποχή— ό κύριος όγκος όμως επικεντρώνεται στη μελέτη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών και προβλημάτων τής μέσης έποχής και κυρίως τής περιόδου μεταξύ 9ου και 12ου αι. Η εξέταση τής έποχής άρθρώνεται γύρω από δύο άξονες: τήν εξέλιξη των κοινωνικών και οικονομικών δομών και τά προβλήματα πού θέτουν τά κείμενα ως τεκμήρια των διαφοροποιήσεων των κοινωνικών συνθηκών. Για τήν καλύτερη προσέγγιση των προβλημάτων τής έποχής, ο Καζντάν χωρίζει αυτή τήν περίοδο των τεσσάρων αιώνων σε δύο μέρη: 9ος και 10ος έποχή ένδειξεων και διαμόρφωσης, 11ος και 12ος έποχή σταθμός στην εξέλιξη του μεσαιωνικού κόσμου, δυτικού και βυζαντινού.

Οι δημοσιεύσεις του Καζντάν χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, αντίστοιχες με τους μεθοδολογικούς άξονες των έρευνών του. Ο κατάλογος πού ακολουθεί είναι, φυσικά, ένδεικτικός και περιλαμβάνει τους τίτλους των σημαντικότερων μελετών του.

1. Οι άγροτικές σχέσεις στό Βυζάντιο τόν 13ο και 14ο αι., (ρωσικά) Μόσχα 1952.
2. «Συντεχνίες και κρατικά έργαστήρια στην Κωνσταντινούπολη τόν 9ο και 10ο αι.» (ρωσι-

κά) άρθρο στό περιοδικό *Vizantijskij vremennik* 6 (1953).

3. «Οι βυζαντινές πόλεις από τόν 7ο ως τόν 11ο αι.», (ρωσικά) άρθρο στό περιοδικό *Sovjetskaja arheologija* 21 (1954).
4. «Η κοινωνική σύνθεση του πληθυσμού των βυζαντινών πόλεων τόν 9ο και 10ο αι.», (ρωσικά) άρθρο στό περιοδικό *Vizantijskij vremennik* 8 (1956).
5. "Υπαιθρος και πόλη στό Βυζάντιο. 9ος και 10ος αι., (ρωσικά) Μόσχα 1960.
6. Η κοινωνική σύνθεση τής άρχουσας τάξης στό Βυζάντιο τόν 11ο και 12ο αι., (ρωσικά), Μόσχα 1971.

II. 1. *Studies on byzantine literature of the 11th and 12th C.*, Cambridge 1984. Πρόκειται για συναγωγή και έπεξεργασία παλαιότερων δημοσιευμένων μελετών.

2. *Change in the byzantine culture in the 11th and 12th C.*, Los Angeles 1984.

Στά Έλληνικά κυκλοφόρησαν δύο άρθρα του Καζντάν. Τό πρώτο είναι ή εισήγηση στό 15ο Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών, με τίτλο: «Κεντρομόλες και κεντρόφυγες τάσεις στό βυζαντινό κόσμο (1081-1261)», δημοσιεύθηκε στό *Αντί* 70, 30.4.1977 σε μτφρ. Τ.Κ. Λουγγή και άνατυπώθηκε στό περιοδικό Βυζαντινά 3 (1983).

Τό δεύτερο, είναι μία εισαγωγή στό άφιέρωμα: «Βυζάντιο, ή έποχή του Κωνσταντίνου Ζ΄ Πορφυρογέννητου», Διαβάζω 129, 23.10.1985.

Τέλος, πρέπει νά σημειώσουμε τό συνθετικό του έργο: PEOPLE AND POWER IN BYZANTIUM, Ουάσιγκτον 1982 πού προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις στό επιστημονικό κοινό.

Η Συνέντευξη

Δ. Κυρτάτας: Έδώ και άρκετό καιρό έχετε προτείνει μία προσέγγιση τής βυζαντινής κοινωνίας πού τονίζει τήν άσυνέχεια και τήν άλλαγή μάλλον, παρά τή συνέχεια ή τήν όμαλή εξέλιξη. Σ' ένα μακροσκελές άρθρο

πού γράψατε με τον Anthony Cutler (τό «Continuity and Discontinuity in Byzantine History», στο περιοδικό *Byzantion* 1982) αναπτύξατε περισσότερο αυτή την άποψη ανοίγοντας τη συζήτηση πέρα από τα προβλήματα της αστικής ζωής και των μορφών ταξικής κυριαρχίας σε άλλες σφαίρες της κοινωνικής ζωής, σ' αυτά που αποκαλείτε «μικροδομές». Υποστηρίζετε ότι στις τέχνες, στην πνευματική παραγωγή, στην οργάνωση της οικογένειας συντελέστηκαν κάποια στιγμή ριζικές μεταβολές. Σύμφωνα με την περιοδολόγηση που έχετε προτείνει, τον ογδοο αιώνα ή αρχαία πόλη είχε πάψει να υπάρχει. "Όταν τό δέκατο και τον ένδέκατο αιώνα μιά σταδιακή οικονομική «ανάκαμψη» δημιούργησε πάλι μιάν αστική συγκέντρωση στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, δέν έχουμε επιστροφή δτήν αρχαιότητα αλλά τίς άπαρχές ενός νέου κόσμου. Δέν είσατε βέβαια ό πρώτος ιστορικός πού ύποστήριξε την ιδέα της άσυνέχειας στό βυζαντινό πολιτισμό, αλλά είσατε σίγουρα ένας από τούς πίο συνεπείς διαμορφωτές ενός θεωρητικού μοντέλου πού θεμελιώνει την άσυνέχεια του βυζαντινού πολιτισμού στην κρίση της αστικής ζωής και των πόλεων. Θά θέλατε κατ' αρχήν νά σχολιάσετε τίς αντίδράσεις πού έχει προκαλέσει αυτή ή τοποθέτηση; Σε ποίο βαθμό έχει γίνει άποδεκτή από την κοινότητα των βυζαντινολόγων.

Η ανάπτυξη των βυζαντινών σπουδών στη Σοβιετική Ένωση

Α. Καζντάν: Υπάρχουν τρεις πλευρές στό ερώτημά σας, άν μου επιτρέπετε. Πρώτα άπ' όλα ύπάρχει μιά προσωπική διάσταση, ύστερα είναι ή ουσία του θέματος πού θίξατε, και τέλος ή αντίδραση της κοινότητας των βυζαντινολόγων. "Ας αρχίσουμε με την προσωπική διάσταση. Οί βυζαντινές σπουδές, όπως αναπτύχθηκαν τον 19ο και τό πρώτο μισό του 20ού αιώνα ήταν παραπαίδι των σπουδών της αρχαιότητας. Τίς άξιοποιούσαν για νά καλύψουν τά κενά των γνώσεων γύρω από την αρχαιότητα. Δέν ήταν άποδεκτές ως αυτόνομος κλάδος. Αυτό άλλωστε είναι αρκετά σαφές και από τό ότι ή μεγάλη πλειοψηφία των βυζαντινολόγων προέρχονταν από σπουδές κλασικής φιλολογίας. "Από μιάν άποψη αυτό ήταν καλό, γιατί έδινε στους ανθρώπους αυτούς εξαιρετικά έφόδια για την έκδοση κειμένων κ.λπ., αλλά θά έλεγα ότι τούς άποστερούσε τη δυνατότητα νά καταλάβουν τό Βυζάντιο μέσα στα πλαίσια του μεσαιωνικού κόσμου. Μόνο στό δεύτερο μισό του αιώνα μας, δέν ξέρω ακριβώς για ποίο λόγο, ίσως κάπως τυχαία, άρχισαν διάφοροι μελετητές νά άσχολούνται με τό Βυζάντιο έχοντας όχι κλασική αλλά μεσαιωνική παιδεία: άνθρωποι πού είχαν ύποστεί την επίδραση των δυτικών μεσαιωνικών σπουδών. Σήμερα υπάρχουν και όρισμένοι βυζαντινολόγοι, όπως ή Evelyne Patlagean, πού είναι έπηρεασμένοι από την άνθρωπολογία. Σιγά-σιγά τό ύπόβαθρο των σπουδών άλλαξε.

Προσωπικά, ίσως τυχαία και πάλι, συνέβη νά στραφώ από τίς δυτικές μεσαιωνικές σπουδές στις βυζαντινές σπουδές. Την εποχή εκείνη είχα λοιπόν μιά διαφορετική παιδεία άπ' αυτήν της πλειοψηφίας των προηγούμενων μελετητών. Αυτό έχει και τίς άρνητικές του πλευρές. Δέν μπορώ νά συγκρίνω τη φιλολογική παιδεία των Γερμανών καθηγητών με τη γνώση των έλλη-



νικών πού απέκτησα ως αυτοδίδακτος, χωρίς σπουδές. "Ακόμα και ή πίο σκληρή δουλειά δέν μπορεί νά άναπληρώσει μιά συστηματική παιδεία. Αυτό είναι σαφές και δέν θά προσπαθήσω ποτέ νά τό κρύψω. "Η προηγούμενη παιδεία μου ώστόσο μου έδωσε μιά διαφορετική όπτική. "Όλες οι εργασίες μου ήταν υπό την επίδραση διάφορων σχολών δυτικών μεσαιωνικών σπουδών. "Όταν άρχισα τίς μελέτες μου άμέσως μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ή γνώση της δυτικής βιβλιογραφίας δέν ήταν μόνο έλάχιστη στη Σοβιετική Ένωση, αλλά και επικίνδυνη. Τά μόνα έφόδια πού είχα στη διάθεσή μου ήταν ή σοβιετική σχολή των δυτικών μεσαιωνικών σπουδών: και μπορώ νά πώ ότι δέν ήταν καθόλου κακή σχολή. Τό πρώτο μου βιβλίο για τίς άγροτικές συνθήκες στό ύστερο Βυζάντιο (1952) γράφτηκε υπό την ισχυρή επίδραση των δασκάλων μου. Μπορώ νά σάς δείξω ποίο κεφάλαιο γράφτηκε υπό την επίδραση ποιανού, αλλά αυτό δέν έχει μεγάλη





σημασία. Ἡ γενική κατεύθυνση τοῦ βιβλίου ἦταν κατὰ συνέπεια νά ἀνακαλύψει φεουδαρχικά στοιχεῖα στίς ἀγροτικές συνθήκες τοῦ ὕστερου Βυζαντίου. Ὅταν ὁμως τελείωσε τό γράψιμο τοῦ βιβλίου αὐτοῦ εἶδα ὅτι ἡ προσέγγιση αὐτή δέν δούλευε ὅσο καλά θά ἦθελα. Ἐκεῖνο πού προσπαθοῦσα ἦταν νά χαρακτηρίσω τίς συνθήκες τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς στό Βυζάντιο τόν 13ο καί τόν 14ο αἰώνα ὡς φεουδαρχικές. Κι αὐτό, ὄχι μόνο γιατί ἐκεῖνη τήν ἐποχή ἦταν ἀδύνατο νά κάνω ἀλλιῶς, ἀλλά καί γιατί πίστευα ὅτι ἔτσι εἶχαν τά πράγματα.

Στό δεύτερο βιβλίο μου (1960), ἀρχισα μέ μιά κριτική τῆς πρώτης μου προσέγγισης — μιᾶς προσέγγισης πού ὅπως σᾶς εἶπα ἐπιχειροῦσε νά τοποθετήσῃ τό Βυζάντιο καθαρά μέσα στά πλαίσια τοῦ φεουδαρχικοῦ κόσμου. Παρατηροῦσα λοιπόν ὅτι ἔτσι μοῦ εἶχε διαφύγει ἡ βυζαντινὴ ιδιαιτερότητα. Στό πρώτο βιβλίο μου τό Βυζάντιο παρουσιαζόταν σάν ὁποιαδήποτε ἄλλη τυπική φεουδαρχική κοινωνία τῆς Δύσης. Στό δεύτερο, προσπάθησα νά ἐντοπίσω τί ἦταν διαφορετικό ἀπ' αὐτές τίς κοινωνίες. Καί πάλι ὁμως, ὅπως καί οἱ περισσότεροι ἄλλοι σοβιετικοὶ μεσαιωνολόγοι, εἶχα ὀργανώσει τήν ἐρευνά μου μέσα ἀπό τή λογική τῶν ἀγροτικῶν καί ἀστικῶν κοινωνικῶν καί οικονομικῶν σχέσεων. Ἐκεῖνη τήν ἐποχή λοιπόν πολλοὶ σοβιετικοὶ μεσαιωνολόγοι καταλάβαμε, ἢ μάλλον διαισθανθήκαμε, ὅτι οἱ κοινωνικές καί οικονομικές σχέσεις μόνο δέν μᾶς δίνουν τό κλειδί, δέν ἀποτελοῦν ἐπαρκῆ ἔνδειξη γιά τήν κατανόηση μιᾶς κοινωνίας.

Στή σλαβική Ρωσία ξέρετε, ἡ μελέτη τοῦ μεσαιω-



νικοῦ πολιτισμοῦ ἦταν ὑπερβολικά περιορισμένη γιατί στόν πολιτισμό αὐτό κυριαρχοῦσε ἡ θρησκεία, καί ἡ θρησκεία ἦταν ἐξ ὀρισμοῦ κάτι τό κακό, ἕνας ἐχθρός. Ἔτσι, ἂν κάποιος ἐπρεπε ν' ἀσχοληθεῖ μέ τό μεσαιῶνα ὄφειλε νά πεί ὅτι ἡ θρησκεία ἦταν μιά ἐξουσία πού συνέβαλε στήν ἐκμετάλλευση τῶν ἀγροτῶν, τῶν ἐργατῶν κ.λπ. Ἀλλιῶς θά ἐπρεπε νά γράψει γιά τήν Ἀναγέννηση πού ἦταν ἡ ἄρνηση τοῦ μεσαιωνικοῦ πολιτισμοῦ. Οἱ μελέτες γιά τήν Ἀναγέννηση ἀνοθοῦσαν. Ἀλλά ἡ σοβαρή μελέτη τῆς πατρολογίας γιά παράδειγμα ἦταν ἀδιανόητη. Μετά τό θάνατο τοῦ Στάλιν ὁμως αἰσθανθήκαμε ὅτι ἦταν πιά δυνατόν, ὅτι ἦταν ἀναγκαῖο νά συνδέσουμε τήν ἐξέλιξη τῶν κοινωνικῶν καί οικονομικῶν σχέσεων μέ τήν ἐξέλιξη τοῦ πολιτισμοῦ. Τότε ἔγραψα ἕνα βιβλίο γιά τόν βυζαντινὸ πολιτισμό στό ὁποῖο προσπάθησα νά συνδιάσω ὅλα αὐτά τά στοιχεῖα.

Τήν ἐποχή ἐκεῖνη οἱ σοβιετικοὶ μελετητές ἀπέκτησαν πρόσβαση σέ πολλά δυτικά βιβλία πού τοὺς ἦταν ἀπρόσιτα μέχρι τότε. Ἀνάμεσα στά βιβλία αὐτά ἦταν οἱ ἐργασίες τοῦ Μάρκ Μπλόκ καί τῆς σχολῆς τῶν Annales. Ἡ *Φεουδαρχικὴ Κοινωνία* τοῦ Μάρκ Μπλόκ εἶχε ἐκδοθεῖ ἀκριβῶς πρὶν τόν πόλεμο καί λόγω τοῦ πολέμου δέν ἦταν δυνατόν νά φθάσει στίς σοβιετικές βιβλιοθήκες. Ἀκολούθησε ἡ περίοδος τῆς ἀντίδρασης τοῦ Στάλιν στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '40 καί στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '50, πού ἦταν μιά πολύ δύσκολη περίοδος γιά τήν πνευματικὴ καί πολιτικὴ ζωὴ στή Ρωσία καί δέν ἦταν διαθέσιμα πολλά ξένα βιβλία. Τό 1949 γιά παράδειγμα ὁ Ὄστρογκόρσκι ἐξέδωσε ἕνα βιβλίο γιά τήν «Πρόνοια» καί παρόλο πού τό χρειάζομαι πολύ γιά τό πρῶτο μου βιβλίο, δέν μπορούσα νά τό βρῶ πουθενά στή Μόσχα, γιατί ὁ Στάλιν καί ὁ Τίτο ἦταν σέ πολύ κακές σχέσεις καί δέν ὑπῆρχε πρόσβαση στή Γιουγκοσλαβικὴ φιλολογία.

Ὅταν λοιπόν λάβαμε τό βιβλίο τοῦ Μάρκ Μπλόκ αὐτό ἄσκησε μιά τεράστια ἐπίδραση σ' ὀλόκληρη τή γενιά μας.

Τό καλύτερο παράδειγμα εἶναι ὁ Gurevitch πού μετέφρασε ἔργα τοῦ Μπλόκ στά ρωσικά καί πού θεωρεῖ τόν ἑαυτό του μαθητὴ τοῦ Μπλόκ. Ἔτσι βρέθηκα καί πάλι ὑπὸ τήν ἐπίδραση μιᾶς σχολῆς δυτικῶν μεσαιωνικῶν σπουδῶν. Τό 1971 ἐξέδωσα τό τελευταῖο μου βιβλίο στή Σοβιετικὴ Ἐνωση πάνω στή δομὴ τῆς κυριαρχῆς τάξης στό Βυζάντιο τοῦ 11ου καί 12ου αἰώνα.

Παρ' ὅλο πού δέν εἶχα τό ἴδιο εἶδος πηγῶν, χρησιμοποίησα τίς μεθόδους τῶν δυτικῶν μεσαιωνικῶν σπουδῶν προσπαθώντας νά βρῶ τό δρόμο μου σέ μιά δύσκολη κατάσταση. Τά λέω αὐτά γιά νά τονίσω ὅτι ἂν ἔχω κάποιες προκαταλήψεις, αὐτές εἶναι οἱ ρίζες τους. Διαμορφώθηκα ὑπὸ τήν ἐπίδραση τῶν δυτικῶν μεσαιωνικῶν σπουδῶν καί τῶν μεθόδων τους προσέγγισης στίς πηγές. Δέν νομίζω ὅτι ἔχω πολλοὺς προδρόμους στίς βυζαντινὲς σπουδές στό σημεῖο αὐτό, παρ' ὅλο πού ἔχω διάφορους δασκάλους, ρώσους, τόν Μάρκ Μπλόκ καί ὅλη τὴ σχολὴ τῶν Annales. Αὐτά ὡς πρὸς τήν προσωπικὴ διάσταση τοῦ προβλήματος.

Ἡ συνέχεια καί ἡ τομὴ στήν ἀστική ζωὴ τοῦ Βυζαντίου

Γιά νά σχολιάσω τήν οὐσία τοῦ ἐρωτήματος θά χρειάζομαι βέβαια πάρα πολλές ὥρες, γι' αὐτό θά θίξω μόνο αὐτά πού θεωρῶ ὡς κυριότερα ζητήματα. Κατ' ἀρ-

χήν δέν υπάρχει κοινωνία χωρίς παράδοση, όπως δέν υπάρχει καί έντελώς παραδοσιακή κοινωνία. Κάθε κοινωνία έχει τίς κοινωνικές, πολιτικές πολιτισμικές καί άλλες ρίζες της, διαφέρει όμως από τήν κοινωνία πού διαδέχτηκε. Αυτό είναι άπλό· τό θέμα είναι ποιά πλευρά τονίζουμε. Αυτό εξαρτάται από μās. Στίς βυζαντινές σπουδές ή έμφαση δινόταν στήν παράδοση. Υπάρχει ακόμα καί ή άποψη πού θεωρεί τό Βυζάντιο Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία μέχρι τό 1453, χωρίς άλλαγή, μέ τούς ίδιους νόμους κ.λπ.

Δ.Κ.: Αυτή ήταν άλλωστε καί ή αίσθηση πού είχαν οί ίδιοι οί Βυζαντινοί.

Α.Κ.: Ναί. Μιλούσα γιά τούς βυζαντινολόγους, αλλά όπως δέθεσε μέ άπόλυτη ακρίβεια ό Π. Λεμέρλ, οί βυζαντινολόγοι είχαν πέσει στήν παγίδα τών ίδιων τών Βυζαντινών πού εμφανίζονταν ως Ρωμαίοι κ.λπ.

Δ.Κ.: Παρασυρμένοι από τίς πηγές τους λοιπόν;

Α.Κ.: Όχι τόσο παρασυρμένοι από τίς πηγές· μπορούσαν όμως νά βρουν πολύ καλές βάσεις στίς πηγές πρós αυτή τήν κατεύθυνση. Παρασύρθηκαν από τή μέθοδό τους, από τήν προσέγγισή τους. Άσχολήθηκαν μέ τό Βυζάντιο γιά νά μελετήσουν τήν αρχαιότητα. Άρα όσο κοντύτερα βρίσκεται τό Βυζάντιο στήν αρχαιότητα τόσο τό καλύτερο γιά τίς σπουδές τους. Μπορούμε πάντα νά τονίσουμε τήν όμοιότητα. Χωρίς άμφιβολία όλοι οί Βυζαντινοί είχαν δύο πόδια όπως καί οί άρχαιοί. Όλοι έτρωγαν, όλοι ντύνονταν· αλλά τό φαγητό ήταν διαφορετικό, τά ρούχα ήταν διαφορετικά. Οί βυζαντινολόγοι όμως σταματούσαν πριν τή διαφορά. Έλεγαν μόνο ότι οί Βυζαντινοί ζούσαν σέ σπίτια, ότι είχαν σχεδόν τήν ίδια γλώσσα, τό ίδιο κλίμα κ.λπ. Άς τούς κοιτάξουμε όμως πίο προσεκτικά. Ζούσαν στήν ίδια χώρα μέ τά βουνά καί τίς μικρές κοιλάδες. Στή χώρα όμως αυτή πού ήταν όπως φαίνεται από τή φύση της πλασμένη γιά μικρές αυτόνομες πόλεις, γιά πόλεις-κράτη, δημιούργησαν ένα παγκόσμιο σύστημα. Μπορούμε βέβαια νά πούμε ότι τό δαλείστηκαν από τούς Ρωμαίους· πάντα έχουμε τρόπους νά εξηγήσουμε τά φαινόμενα, τίποτα δέν είναι πίο εύκολο από μιά εξήγηση.

Ποτέ δέν είπα, όπως μέ παρεξήγησαν όρισμένοι πού μου άσκησαν κριτική, ότι δέν υπάρχουν στοιχεία παράδοσης. Καί βέβαια υπάρχουν, ποτέ δέν τό άρνήθηκα. Νομίζω όμως ότι γιά νά κατανοήσουμε αυτή τήν κοινωνία, από τίς διάφορες προσεγγίσεις πού μπορούμε νά επιλέξουμε, πίο σημαντική είναι ή μελέτη τών πόλεων, τής αστικής ζωής. Γιατί; Γιατί ή πόλη ήταν τό πίο τυπικό φαινόμενο τής αρχαιότητας. Τό 1954 δημοσίευσα ένα άρθρο γιά τή βυζαντινή πόλη όπου προσπαθούσα νά μεταβάλω τήν αντίληψή μας γιά τό Βυζάντιο. Σήμερα θά βρείτε πολλά λάθη στό άρθρο αυτό. Μερικά όφείλονται στό γεγονός ότι δέν είμαι αρχαιολόγος, μερικά στό ότι οί σοβιετικές βιβλιοθήκες δέν διέθεταν όλες τίς σχετικές μελέτες, μερικά στό ότι σήμερα έχουμε στή διάθεσή μας περισσότερα αρχαιολογικά δεδομένα. Χωρίς άμφιβολία ή ανακοίνωση του Μπούρα στή Βιέννη είναι πολύ πίο ακριβής. Τό άρθρο αυτό έγινε δεκτό μέ πολύ άρνητικές κριτικές. Ό Όστρογκόρσκι παρουσίασε τό 1959 μιά έργασία έναντίον τών θέσεων πού είχα υποστηρίξει.

Δ.Κ.: Παρόλο πού θά περίμενε κανείς από τόν Όστρογκόρσκι μιά πίο θετική αντιμετώπιση στό ζήτημα τής «άσυνέχειας» του έβδομου αιώνα.



Α.Κ.: Αυτό είναι πολύ ένδιαφέρον γιατί κι ό ίδιος πίστευε στήν άλλαγή πού συντελέστηκε εκείνη τήν εποχή. Άλλά ήταν κατά κάποιο τρόπο δέσμιος τής παλιάς παράδοσης τής ρωσικής σχολής βυζαντινολόγων πού άναζητούσαν τίς αιτίες καί τίς μορφές εξέλιξης μόνο στήν ύπαιθρο, όχι στίς πόλεις. Ό Βασίλεβσκι καί ό Ούσπένσκι θεωρούσαν τή βυζαντινή ιστορία ως ιστορία τής πάλης μεταξύ τών άγροτών καί τών «δυνατών», μέ τήν κρατική έξουσία νά υπερασπίζει τούς άγρότες έναντίον τών «δυνατών». Ποτέ δέν προβληματίστηκαν γιά τήν αστική ζωή. Ό Όστρογκόρσκι λοιπόν πού βασιζόταν σ' αυτούς δέν ήταν προετοιμασμένος γιά κάτι τέτοιο.

Μιά δεύτερη κριτική άσκησε ό Σπύρος Βρυώνης, τόν όποιο δέν γνώριζα τότε, πού όπως καί Όστρογκόρσκι ισχυρίστηκε ότι δέν ξέρω νομισματική. Καί βέβαια δέν είμαι νομισματολόγος, αλλά ή γνώμη μου ήταν ότι τά νομισματικά δεδομένα συμπίπτουν μέ τά αρχαιολογικά δεδομένα καί μέ τίς φιλολογικές πηγές. Αυτό τό ζήτημα δέν τό έθιξαν ό Όστρογκόρσκι καί ό Βρυώνης. Σ' ένα μεταγενέστερο βιβλίο μου προσπάθησα νά αξιοποιήσω τήν κριτική πού μου είχε άσκηθεί καί νά ξαναοργανώσω τό νομισματικό μου ύλικό, δείχνοντας ότι ακόμα κι άν άκολουθούσα τό παράδειγμα του Όστρογκόρσκι θά είχαμε τά ίδια άποτελέσματα.



Μιά τρίτη κριτική γράφτηκε από τη σοβιετική νομιματολόγο Σοκόλοβα που πρότεινε μία πολύ ενδιαφέρουσα έρμηνεία από θεωρητικής πλευράς. "Αν υπάρχει χάσμα, μās λείει, στο νομισματικό ύλικό του 8ου αιώνα, αυτό σημαίνει ότι η οικονομική κατάσταση στο Βυζάντιο καλυτέρευε λόγω των πολιτικών και στρατιωτικών επιτυχιών των εικονομάχων αυτοκρατόρων και ότι ο λαός δέν αισθανόταν τήν ανάγκη του άποθησαυρισμού. Ένδιαφέρουσα άποψη αλλά λανθασμένη.

Τό πρόβλημα δέν είναι ότι έχουμε ανακαλύψει λιγότερους θησαυρούς αυτής τής περιόδου, αλλά ότι έχουμε έντοπείσει λιγότερο χρήμα σέ σχέση μ' αυτό που υπήρχε πρίν και μετά. Καί πάλι τό ζήτημα είναι ότι έχουμε σύμπτωση πηγών διαφορετικού είδους.

Αυτό τό θεωρώ πολύ ουσιαδές. Δέν μπορούμε νά άποδείξουμε τίποτα στήν ιστορία αλλά μπορούμε νά επισημάνουμε τή σύμπτωση ανεξάρτητων στοιχείων. "Αν τά ανεξάρτητα στοιχεία συμπίπτουν, αυτό σημαίνει ότι ή ύπόθεσή μας είναι πιθανή. Μόνο μέ πιθανότητες μπορούμε νά εργαστούμε, δέν μπορούμε νά αποδείξουμε πολλά πράγματα.

Δ.Κ.: Αυτή είναι ίσως ή πιο ισχυρή πλευρά του ισχυρισμού σας, ότι άντλείτε επιχειρήματα από διαφορετικές πτυχές τής κοινωνικής ζωής και που στίς πιο πρόσφατες μελέτες σας τά επεκτείνετε νά συμπεριλάβουν τήν πνευματική παραγωγή, τήν οικογενειακή ζωή κ.λπ.

Α.Κ.: Αυτό προσπαθώ νά κάνω πάντα. Νά βρω διαφορετικά, ανεξάρτητα στοιχεία για νά ύποστηρίξω μία ύπόθεση.

Μετά άκολούθησε ύφεση. Μερικοί μελετητές στήν Αύστρια, χωρίς νά γνωρίζουν τίς εργασίες μου, κατέληξαν σέ πολύ κοντινά συμπεράσματα. Καί σήμερα νομίζω ότι ή θεωρία για τήν κρίση τής βυζαντινής πόλης γύρω στον έβδομο αιώνα γίνεται γενικά άποδεκτή.



Τέλος, αναφέρεστε στο έρώτημά σας στίς αντιδράσεις που προκάλεσε τό συγκεκριμένο άρθρο. Δέν έχω ύπ' όψη μου άμεσες αντιδράσεις. Υπήρξαν ωστόσο άρκετές κριτικές του βιβλίου που δημοσίευσα μέ τον Constable (Τό *People and Power in Byzantium*) όπου άναπτύσσουμε τίς ίδιες άπόψεις. Οί κριτικές αυτές μπορούν νά χωριστούν πολύ καθαρά σέ δύο κατηγορίες. Όρισμένες γράφτηκαν από μεσαιονολόγους ή μελετητές που σχετίζονται μέ τίς σπουδές του δυτικού μεσαιώνα. Αυτές ήταν πολύ θετικές. Οί άλλες γράφτηκαν από βυζαντινολόγους, κυρίως Γάλλους, Γερμανούς και Αύστριακούς, και άπέριπταν τήν προσέγγιση. Η πιο ένδιαφέρουσα από τήν άποψη αυτή ήταν μία κριτική που γράφτηκε από τον Πέτερ Σρέινερ. Πρόκειται για μία κριτική από τελείως διαφορετική όπτική γωνία. Χωρίς νά τήν κατονομάζει, λείει ότι ή έποχή τής περίφημης διάλεξης του Μπέκ στο 15ο Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών τό 1976 στήν Αθήνα, έχει περάσει: ότι δέν χρειαζόμαστε τήν προσέγγιση τής σχολής των Annales για τίς βυζαντινές σπουδές κλπ. Αυτό που χρειαζόμαστε είναι άπλά γεγονότα και όχι εύρειες, συνολικές γενικεύσεις. Πρόκειται για μιάν αντίληψη. "Αν και διαφωνώ, τήν κατανοώ. Άλλά νόμιζω ότι πάσχουμε από έλλειψη γενικεύσεων, όχι από έλλειψη γεγονότων, όπως είχε τονίσει πολύ καθαρά ό Μπέκ.

*Αναζητώντας τίς αίτιες μιās κρίσης

Δ.Κ.: Θα ήθελα νά επανέλθουμε λίγο στήν ούσία του ζητήματος. Τί ήταν αυτό που προκάλεσε τήν κρίση και τήν παρακμή των πόλεων τής ρωμαϊκής αρχαιότητας. Πολλοί έχουν τονίσει τό ρόλο που έπαιξαν οι «βαρβαρικές επιδρομές». Άλλά είναι σαφές ότι ή Ρωμαϊκή Αύτοκρατορία είχε αρχίσει νά εξασθενεί ανεξάρτητα από τίς επιδρομές, και όπως ξέρουμε μεγάλο μέρος του ανατολικού τμήματος τής άυτοκρατορίας επέζησε των επιδρομών για αιώνες. Στήν πραγματικότητα ή ίδια ή ρωμαϊκή κοινωνία φαίνεται ότι βρισκόταν σέ κρίση. Στήν Αίγυπτο του τρίτου αιώνα, για παράδειγμα, είναι σαφές ότι τό άστικό σύστημα άντιμετώπιζε δυσκολίες σέ μία εποχή που δέν υπήρχε άπειλή επιδρομών. Όρισμένοι έχουν αναζητήσει τά αίτια τής κρίσης στο δουλοκτητικό σύστημα. Καθώς ή άυτοκρατορία σταμάτησε νά επεκτείνεται περιορίστηκαν δραστικά και οι δυνατότητες προμήθειας δούλων σέ χαμηλές τιμές. Βλέπετε νά συνδέονται οι δυσκολίες του δουλοκτητικού συστήματος μέ τήν κρίση του εμπορίου και των πόλεων;

Α.Κ.: Υπάρχουν πάλι τρείς πλευρές στο έρώτημά σας. Η πρώτη είναι θεωρητική ή αναζήτηση αίτιων. Η δεύτερη άφορα τίς επιδρομές, και ή τρίτη τή δουλεία. "Ας τά δούμε χωριστά. Πρώτα άπ' όλα τό ζήτημα των αίτιων. Πρόκειται για κληρονομία του 19ου αιώνα. Ο 19ος αιώνας ήταν μία πολύ αισιόδοξη εποχή. Τότε πίστευαν στήν πρόοδο και σέ πολλά άλλα πράγματα που άποδείχτηκαν πολύ επικίνδυνα. Έκτός των άλλων πίστευαν στή δυνατότητα ανακάλυψης αίτιων και στήν ανάγκη νά βρεθούν αίτιες για τό καθετί. Η μαρξιστική θεωρία, ένα πολύ σημαντικό προϊόν του 19ου αιώνα, αλλά όχι μία αιώνια άλήθεια, βασιζόταν σ' αυτή τήν αναζήτηση αίτιων.



Ἡ σχολή τῶν Annales ἔχει μιά διαφορετική προσέγγιση. Οὐσιαστικά ἀρνεῖται νά ἀναζητήσει αἰτίες γεγονότων. Ἡ ἔμφαση δίνεται στά ἴδια τά φαινόμενα ὅπως ὑπάρχουν, στό σύστημα ὅπως ὑπάρχει. Κάθε τί πρέπει νά ἐξεταστῆ μέσα στά πλαίσια ἐνός συστήματος: Ἀγροτικές σχέσεις, ἰδεολογία, μορφές συμπεριφορᾶς κ.λπ. Αἰσθάνομαι πολύ πιό κοντά σ' αὐτό τόν τρόπο προσέγγισης, ἀπό τήν ἀναζήτηση αἰτίων. Εἶμαι λοιπόν πολύ ἐπιφυλακτικός ὅταν χρειάζεται νά ἐξηγήσουμε γιά ποιό λόγο συνέβη κάτι. Πρῶτα ἀπ' ὅλα δέν ξέρουμε τί ἀκριβῶς ἔγινε. Ἀκόμα συζητᾶμε, γιά παράδειγμα, ἂν ὑπῆρχε μιά παρακμή τῶν πόλεων. Πῶς νά ἐρευνήσουμε λοιπόν τήν αἰτία, ἂν δέν εἶναι ἐντελῶς σαφές τό γεγονός.

Ἄς περάσουμε στό δεύτερο ζήτημα, τίς ἐπιδρομές. Ἴσως ἐδῶ νά πρόκειται γιά τή μαρξιστική μου κληρονομιά, ἀλλά δέν πιστεύω στήν μεγάλη ἐπίδραση ἐξωτερικῶν παραγόντων. Φέρνω πάντα τό ἴδιο παράδειγμα: ὁ Φρειδερίκος Μπαρμπαρόσα, στόν πόλεμό του κατά τῶν ἰταλικῶν κοινοτήτων, κατέλαβε τό Μιλάνο καί τό κατέσκαψε. Διέταξε νά ὀργωθεῖ ἡ περιοχή τῆς πόλης καί νά σπαρεῖ μ' ἄλατι, δείχνοντας ἔτσι τήν ὀριστική τῆς καταστροφή. Σέ μερικά χρόνια τό Μιλάνο εἶχε ξανακτιστῆ στό ἴδιο πάλι μέρος. Πρόσφατα ἡ Χιροσίμα καταστράφηκε μ' ἕναν τρόπο πού δέν θά τόν μπορούσε κανένας βάρβαρος — καί ἡ Ἰαπωνία εἶναι

σήμερα ἀπό τά πιό ἰσχυρά οἰκονομικά κράτη. Ἄλλα ὅταν βλέπουμε, ὅπως τό θέτετε στό ἐρώτημά σας ὅτι ἡ πόλη εἶναι ἔτοιμη νά καταστραφεῖ, τότε κι ἕνα μικρό σπρώξιμο μπορεῖ νά τήν κάνει νά καταρρεύσει.

Ἐπάρχει μιά θεωρία πού λέει ὅτι οἱ πόλεις τῆς Μ. Ἀσίας καταστράφηκαν ἀπό τούς Πέρσες στίς ἀρχές τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα. Δέν πιστεύω σ' αὐτή τή θεωρία. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἔχουμε ἀρκετά στοιχεῖα γιά τήν ἐπιβίωση τῶν πόλεων καί μετά τήν εἰσβολή. Ὑστερα οἱ Πέρσες δέν ἦταν σάν τά γερμανικά φύλα ἢ σάν τούς Σλάβους. Ἦταν ἄνθρωποι πού ζοῦσαν σέ πόλεις, γιατί νά τίς καταστρέψουν. Οὔτε ἡ θεωρητική, οὔτε ἡ γεωνοτολογική προσέγγιση δέν ὀδηγοῦν λοιπόν σ' αὐτό τό συμπέρασμα. Πρῖν μερικές βδομάδες παρακολούθησα μιά διάλεξη γιά τήν Καισάρεια τῆς Παλαιστίνης στήν ὁποία τονίστηκε ὅτι ἡ περσική εἰσβολή δέν ἄλλαξε σέ τίποτα τή ζωή τῆς πόλης.

Πότε ἀρχισε ὁμως ἡ παρακμή τῶν πόλεων. Νομίζω ὅτι ἡ κρίση τοῦ τρίτου αἰῶνα σέ μεγάλο βαθμό ξεπεράστηκε. Τόν τέταρτο αἰῶνα, ἴσως καί τόν πέμπτο, βλέπουμε πόλεις νά ἀκμάζουν.

Δ.Κ.: Οἱ ἱστορικοί τῆς ἀρχαιότητος πιστεύουν ὅτι ἡ κρίση ξεπεράστηκε βέβαια σέ κάποιο βαθμό, ἀλλά μέ πολλές δυσκολίες πού δέν ἐξέλειψαν οὔτε τούς ἐπόμενους αἰῶνες.

Α.Κ.: Βλέπουμε αὐτές τίς δυσκολίες ἐπειδή ξέρουμε τί ἀκολούθησε. Κοιτάζοντας ὁμως τή ζωή τῶν πόλεων τοῦ τέταρτου αἰῶνα, μ' ὅλους αὐτούς τούς καθηγητές πού ταξίδευαν ἀπό τήν Ἀντιόχεια στή Λυών γιά νά δώσουν διαλέξεις στά ἑλληνικά, δέν μᾶς δίνεται ἡ εἰκόνα πόλεων σέ παρακμή. Πολιτικά μάλιστα! Ὅχι ὁμως καί οἰκονομικά καθόλου. Ἡ οἰκοδομική δραστηριότητα εἶναι παρούσα παντοῦ, ἡ ἐκχρηματισμένη οἰκονομία ἐπίσης. Μποροῦμε βέβαια νά ἀνακαλύψουμε κάποια σημάδια παρακμῆς, ἀλλά τέτοια ὑπάρχουν καί στίς κλασικές πόλεις τοῦ τέταρτου αἰῶνα π.Χ. Ἴσως νά ὑπέβασκε μιά κρίση ἀπό καιρό, ἀλλά στήν ἐπιφάνεια βλέπουμε μέχρι τότε πόλεις νά ἀκμάζουν. Ἡ ξαφνική παρακμή, ἡ πτώση συνέβη στά Βαλκάνια καί τή Μ. Ἀσία τό ἑβδομο αἰῶνα παρά τό ὅτι οἱ περιοχές αὐτές δέν καταλήφθηκαν ἀπό βαρβάρους. Συνέβη λοιπόν κάτι ἐντελῶς παρόμοιο μ' αὐτό πού συνέβαινε στή Δύση. Γιατί; Δέν ξέρω.

Ἐ ὁ ρόλος τῆς δουλείας

Τό τρίτο ζήτημα εἶναι ὁ ρόλος τῆς δουλείας. Πρῖν πολλά χρόνια δημοσίευσα ὡς συνεπῆς μαρξιστής ἕνα ἄρθρο γιά τό θέμα αὐτό. Ἐκεῖνο πού προσπάθησα νά κάνω ἦταν νά διασώσω τή θεωρία τῶν (κοινωνικῶν) σχηματισμῶν καί νά ἀντιμετωπίσω τή μετάβαση ἀπό τόν ἀρχαῖο κόσμο στό μεσαιωνικό κόσμο μέ τούς δρους τῆς μαρξιστικῆς θεωρίας τῆς ἐξέλιξης καί τῶν ἐπαναστάσεων. Ἐπρεπε λοιπόν πρῶτα νά διαπιστώσω οἰκονομική πρόοδο. Τή διαπίστωσα. Παρατήρησα ὅτι εἰσήχθη τό ἄροτρο μέ ρόδες, ὅτι κάτι συνέβη μέ τούς νερόμυλους ἐκείνη τήν ἐποχή... Μετά ὁμως, ὡς ἐντιμολογιστικός, αἰσθάνθηκα ὅτι αὐτό δέν ἦταν ἀρκετό. Ἐψαξα γι' ἄλλο ἐρμηνευτικό ἐργαλεῖο. Ἴσως νά διαφοροποιήθηκε ἡ ἐργασία καί νά ἔγιναν οἱ χειρῶνακτες πιό παραγωγικοί. Ἐρευνῆσα πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση χωρίς μεγάλη ἐπιτυχία. Τό δεύτερο πράγμα πού ἔπρεπε νά βρῶ ἦταν μιά προοδευτική τάξη. Κάθε ἐπα-



νάσταση έπρεπε νά έχει μία προοδευτική τάξη, όπως ή αστική, ή εργατική...

Δ.Κ.: Καί δέν μπορέσατε νά βρείτε καμιά;

Α.Κ.: Καί βέβαια βρήκα. Ήταν μία ομάδα ξένων βαρβάρων. Ή κυρίαρχη τάξη των βαρβάρων ήταν πιο προοδευτική από τις άλλες. Άλλά δέν δούλευε. Τό πρόβλημα ξεπερνάει τό ζήτημα της δουλείας. Τό πρόβλημα είναι αν υπήρξε ή όχι μία μαρξιστικού τύπου μετάβαση από μία κοινωνία σε μίαν άλλη. Ήγώ υπήρξα ένας από τους πιο ένθερμους, υποστηρικτές της μαρξιστικής μετάβασης —άλλά δέν δούλευε. Τι συνέβη όμως μέ τή δουλεία;

Ή δουλεία κατ' αρχήν δέν ήταν ό κύριος παράγοντας στην αρχαιότητα. Άκόμα καί καλοί σοβιετικοί μελετητές τό κατάλαβαν αυτό. Ύστερα ή εργασία δούλων δέν ήταν τόσο κακή όσο είμαστε συνηθισμένοι νά πιστεύουμε. Ύπάρχουν πολύ αξιόλογα άρθρα του Sjuzumon που δείχνουν πόσο ενδιαφέρον είχαν οι δούλοι στην εργασία τους, γιατί ή καλή εργασία μπορούσε νά τους έξασφαλίσει χειραφέτηση. Ίσως λοιπόν νά έδειχναν μεγαλύτερο ενδιαφέρον για καλή εργασία απ' ότι οι έλεύθεροι.

Δ.Κ.: Ή διαπίστωση αυτή ίσως νά είχε κάποια ισχύ για τους τεχνίτες καί τους οικιακούς δούλους, αλλά όχι

καί για τους αγροτικούς δούλους που είχαν γενικά πολύ λίγες ευκαιρίες καί δυνατότητες νά κερδίσουν τήν έλευθερία τους.

Α.Κ.: Σέ μικρά νοικοκυριά ώστόσο οι γαιοκτήμονες ήξεραν δλους τους δούλους τους. Άν έχεις δέκα δούλους ξέρεις ποιός είναι καλός καί ποιός όχι.

Πώς νά αποδείξουμε λοιπόν ότι ή εργασία των έλευθερων ανθρώπων στή Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία ήταν καλύτερη απ' αυτήν των δούλων. Ξέρουμε ότι κατά τον Λιβάνιο ή δουλεία ήταν τόν τέταρτο αιώνα μ.Χ. πανταχού παρούσα. Ύπολόγισα ότι στό *Περί κενοδοξίας καί όπως δει τους γονέας ανατρέφειν τά τέκνα* του Ίωάννη του Χρυσοστόμου οι δροι που δηλώνουν τους δούλους εμφανίζονται περισσότερες φορές απ' ότι ως πούμε αυτοί που χρησιμοποιούνται για νά δηλώσουν τόν πατέρα ή τόν Θεό. Ή δουλεία ήταν λοιπόν σημαντική, αλλά τί είδους ήταν; Μήπως οι περισσότεροι δούλοι ήταν υπηρέτες που φρόντιζαν για τήν καθαριότητα του σπιτιού, παλακίδες κ.λπ.

Δ.Κ.: Μήπως δηλαδή τόν τέταρτο πιά αιώνα υπήρχαν κυρίως οικιακοί δούλοι παρά τεχνίτες καί αγροτικοί δούλοι;

Α.Κ.: Άκριβώς. Ύστερα έχουμε πολλές πληροφορίες για δούλους τό μεσαίωνα στό Βυζάντιο, στην Ίσπανία, παντού. Δέν νομίζω λοιπόν ότι μπορούμε νά χρη-

σιμοποιήσουμε τή δουλεία ως έργαλειο γιά νά εξηγήσουμε αὐτή τήν εξέλιξη. Εἶχα προσπαθήσει νά τό κάνω αὐτό γιά τήν Αἴγυπτο. Μ' ἀρέσει πάντα νά βρίσκω στατιστικά ἐπιχειρήματα γιά νά ὑποστηρίξω τίς ἀπόψεις μου. Ὑπολόγισα λοιπόν πόσες φορές ἀναφέρονται οἱ δοῦλοι σέ αἰγυπτιακοῦς παπύρους τόν τέταρτο καί τόν πέμπτο αἰώνα. Βρήκα ὅτι τόν τέταρτο αἰώνα οἱ δοῦλοι ἀναφέρονται πολύ περισσότερες φορές, ἀλλά εἶχα ξεχάσει ὅτι οἱ σωζόμενοι πάπυροι τοῦ τέταρτου αἰώνα εἶναι πολύ περισσότεροι ἀπό τοὺς παπύρους τοῦ πέμπτου...

Δ.Κ.: Πότε λοιπόν μπορούμε νά ποῦμε ὅτι παρήκμασε ἡ δουλεία; Ξέρομε βέβαια ὅτι στήν Κωνσταντινούπολη ὑπῆρχαν ἀρκετοὶ δοῦλοι ἀκόμα καί τό δέκατο αἰώνα, ἀλλά ἀπασχολούνταν στήν παραγωγή ἢ ἦταν οἰκιακοὶ δοῦλοι;

Α.Κ.: Νομίζω ὅτι ἡ οἰκιακή δουλεία παρήκμασε μαζί μέ τόν ἀστικό πληθυσμό τόν ἑβδομο αἰώνα. Ἔχουμε πολύ λίγες πληροφορίες γιά δούλους τόν ὄγδοο αἰώνα. Τό δέκατο αἰώνα, ὅταν ἄρχισαν νά ἀναπτύσσονται πάλι οἱ πόλεις ἐπανεμφανίζονται κι οἱ δοῦλοι. Τήν περίοδο τῆς Μακεδονικῆς δυναστείας ἔχουμε πολλές πληροφορίες γιά δούλους καί ὕστερα πάλι τίποτα. Μετά ξέρομε ὅτι ὁ ὄρος «δοῦλος» ἀπέκτησε τή σημασία τίτλου τιμῆς: «δοῦλος τῆς βασιλείας μου» σήμαινε τόν πλησιέστερο φίλο τοῦ αὐτοκράτορα. Θέλω λοιπόν νά τονίσω ὅτι δέν πιστεύω πῶς ἡ δουλεία ἦταν κυρίαρχο χαρακτηριστικό, οὔτε γιά τήν ἀρχαιότητα. Τώρα πιά προτιμῶ νά ἀποφύγω τήν σοβιετική ὀρολογία καί νά ἀναφέρομαι στήν ἀστική ζωὴ τῆς ἀρχαιότητας, ὄχι στή δουλοκτητική κοινωνία.

Ἡ εξέλιξη τῆς δουλοπαροικίας

Δ.Κ.: Νά περάσουμε σ' ἓνα τελευταῖο θέμα. Ἔχετε ὑποστηρίξει ὅτι ὁ ἰδιαίτερος τύπος γεωργῶν τῆς ὕστερης ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, οἱ *coloni*, καί οἱ δουλοπάροικοι τοῦ μεσαίωνα ἦταν δύο παράλληλα ἀλλά ἀνεξάρτητα φαινόμενα, προϊόντα παραπλήσιων οικονομικῶν καί πολιτικῶν συνθηκῶν. Οἱ *coloni* ὥστόσο στό Βυζάντιο (ὅπου ἦταν γνωστοί καί ὡς πάροικοι) κάποια στιγμή ἐξαφανίστηκαν, ἐνῶ οἱ δουλοπάροικοι ἔγιναν καθοριστικῆς σημασίας γιά τή φεουδαρχία τῆς Δύσης. Γιατί δέν ἀκολούθησε ἡ βυζαντινὴ Ἀνατολή τήν εξέλιξη τῆς φεουδαρχικῆς Δύσης στό ζήτημα τῶν ἀγροτικῶν σχέσεων;

Α.Κ.: Αὐτὴ τὴ φορά νομίζω ὅτι ἡ ἐρώτηση εἶναι λανθασμένη. *Coloni* ὑπῆρχαν γιά μιὰ ἐποχὴ καί στή Δύση ὅπως σέ ὅλη τὴ Ρωμαϊκὴ Αὐτοκρατορία. Μετά ἔχουμε πληροφορίες γιά δουλοπάροικους στὰ πρῶμα δυτικὰ βασίλεια. Ἀλλά μεσολαβεῖ ἓνα κενό. Ἡ ἐξήγηση εἶναι λοιπόν ὅτι ὁ θεσμός τῶν *coloni* παρήκμασε, σχεδόν ἐξαφανίστηκε. Μετά κυριαρχοῦν ἐλεύθεροι ἀγρότες καί πάνω στή βάση αὐτῶν τῶν ἀγροτῶν ἀναπτύχθηκαν οἱ νέες μορφές (ἐργαζόμενων). Δέν συνέβη τό ἴδιο καί στό Βυζάντιο; Μετά τόν ἕκτο αἰώνα, ἀρχές τοῦ ἑβδόμου, δέν ἔχουμε πληροφορίες γιά γεωργούς, μέ τήν ἔννοια τῶν *coloni*.

Δ.Κ.: Ὑπάρχουν ὁμως «πάροικοι».

Α.Κ.: Ὁ ὄρος «πάροικος» τόν ἑνατο αἰώνα ἔχει τὴ βιβλικὴ σημασία τοῦ παρεπίδημου. Ὑστερα δημιουργήθηκαν δουλοπάροικοι ἴσως κάπως ἀργότερα ἀπ' ὅτι

στή Δύση, ἐνῶ ἡ ἀστική ζωὴ ἄρχισε ν' ἀναπτύσσεται νωρίτερα ἀπ' ὅτι στή Δύση, ἀλλά αὐτό δέν ἔχει καί τόση σημασία.

Δ.Κ.: Παρόλα αὐτὰ δέν ἔχουμε στήν Ἀνατολή ποτέ μιάν «ὀλοκληρωμένη» φεουδαρχικὴ κοινωνία.

Α.Κ.: Τί εἶναι φεουδαρχικὴ κοινωνία;

Δ.Κ.: Εἶναι βέβαια θέμα ὀρισμοῦ, ἀλλά ἂς ποῦμε σχηματικά ὅτι ὀνομάζουμε ἔτσι μιὰ κοινωνία τῆς ὁποίας ἡ παραγωγή βασίζεται στήν ἐργασία δουλοπάροικων προσδεμένων στή γῆ, ἡ ὁποία εἶναι ἱεραρχικά ὀργανωμένη μέ στρατιωτικούς ἡγέτες γαιοκτήμονες...

Α.Κ.: Ὅλα αὐτὰ ὑπῆρχαν ἔστω καί σέ ὑποτιπώδη βαθμό. Ἔχουμε τοὺς στρατιωτικούς ἡγέτες, τίς στρατιωτικὲς οἰκογένειες, ὀρισμένες ἀπὸ τόν ἑνατο αἰώνα, καί ἀπὸ τόν ἐνδέκατο, ὡς σημαντικὸ παράγοντα τῆς βυζαντινῆς κοινωνίας. Οἱ περισσότερες ἦταν οἰκογένειες γαιοκτημόνων. Ἔχουμε τήν «παροικία» πολὺ καλά ἀναπτυγμένη· οἱ πάροικοι ἀπογορεύεται νά ἐγκαταλείψουν τὰ χωριά τους... Ἀλλά ἔχουμε μιὰ διαφορετικὴ κοινωνία, πού εἶναι πολὺ δύσκολο νά τήν ὀρίσουμε. Σ' ἓνα βιβλίο του γιά τὴ Φραγκοκρατία στήν Ἑλλάδα, ὁ Ντ. Τζιακομπὶ ἔδειξε κατὰ πολὺ ἐνδιαφέρον, ὅτι τὸ κληρονομικὸ σύστημα στοὺς ἑλληνικοὺς κύκλους ἦταν διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸ τῶν φραγκικῶν κύκλων στήν Πελοπόννησο. Οἱ φραγκικοὶ κύκλοι ἦταν ὀργανωμένοι σέ τυπικὴ φεουδαρχικὴ βάση, ἐνῶ ἡ ἑλληνικὴ ἀριστοκρατία διατήρησε τὸ θεσμό τῆς ἴσης κατανομῆς τῆς γῆς μεταξύ ὄλων τῶν γιῶν καί θυγατέρων.

Δ.Κ.: Πρόκειται γιά διαφορὰ βαθμοῦ;

Α.Κ.: Ὅλα εἶναι ζήτημα βαθμοῦ. Πρόκειται στήν πραγματικότητα γιά θέμα ὀρισμοῦ. Μεγάλη γαιοκτησία μπορούμε νά βροῦμε· στοιχεῖα δουλοπαροικίας βρίσκουμε. Κοιτάξετε ὁμως πῶς ἔβλεπαν οἱ Βυζαντινοὶ τοὺς Δυτικούς καί οἱ Δυτικοὶ τοὺς Βυζαντινοὺς. Ὁ Κίνναμος ἦταν σύγχρονος τῆς δευτέρης σταυροφορίας καί ἐξεπλάγη ἀπὸ τὸ ἱεραρχικὸ σύστημα τοῦ στρατοῦ τῶν σταυροφόρων. Ἀγνοοῦσε δηλαδή τὸ φαινόμενο αὐτὸ στό Βυζάντιο. Ὁ Νικήτας Χωνιάτης διασφάζει τὰ λόγια τοῦ Φρειδερίκου Μπαρμπαρόσα γιά τὸ Βυζάντιο, ὅτι ὄλοι οἱ Βυζαντινοὶ ἦταν ἴσοι σάν τοὺς χοίρους, πού ὁ χοιροβοσκός στέλνει στό ἴδιο σφαγεῖο εἴτε εἶναι παχιοὶ εἴτε ἀδύνατοι. Πρόκειται γιά μιάν ἀντίληψη τῶν Δυτικῶν γιά τὴ βυζαντινὴ κοινωνία. Εἶναι μιὰ λανθασμένη ἀντίληψη, γιατί ἡ βυζαντινὴ κοινωνία δέν ἦταν ἔτσι, τὴν ἔβλεπαν ὁμως ἔτσι γιατί δέν εἶχε τὴ φεουδαρχικὴ ἱεραρχία. Καί πάλι λοιπόν οἱ δύο κοινωνίες ἦταν ὁμοιες καί διαφορετικὲς. Πρέπει νά ἐρευνήσουμε καί τίς ὁμοιότητες καί τίς διαφορές. Τό νά ἀποδίδουμε σέ μιὰ κοινωνία ἓνα χαρακτηρισμό, ὅπως φεουδαρχικὴ, δέν βοηθάει πολὺ. Πρέπει νά δοῦμε πῶς ἦταν στήν πραγματικότητα, μιὰ πραγματικότητα πού βέβαια ξαναπλάθουμε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι — ἀλλά αὐτὸ εἶναι ἓνα ἄλλο πρόβλημα.

Ἡ πραγματικότητα εἶναι ὅπως ξέρετε πολὺ πιο πλούσια ἀπὸ οποιαδήποτε γενίκευση. Εἶναι τόσο εὐκολο νά βροῦμε ἀλληλοσυγκρουόμενα παραδείγματα... Ἀλλά φαίνεται πῶς κάπως ἔτσι εἶχαν τὰ πράγματα. Ἀπλῶς φαίνεται, τίποτα παραπάνω.

Σημ. Τὴ συνέντευξη πῆρε καί μετέφρασε ἀπὸ τὰ ἀγγλικά ὁ Δημήτρης Κυρτάτας. Πολύτιμη ἦταν ἡ βοήθεια τῆς Χριστίνας Ἀγγελίδου.

του Σάββα Πατσαλίδη

Ἡ μουσική σόουλ καί τό ιδεολογικό σχῆμα τῆς μαύρης δύναμης

Δέν ἔχω πρόθεση σ' αὐτή τή συντομογραφία ν' ἀναλύσω τή μορφοδομή τῆς μουσικῆς σόουλ. Κι αὐτό ὄχι γιατί δέ θά 'θελα, ἀλλά γιατί δέν ἔχω τίς ἀναγκαῖες γνώσεις πού ἀπαιτοῦνται γιά μιά σωστή καί τεκμηριωμένη δουλειά. Ἔτσι γιά νά μήν περπατῶ ξυπόλυτος σ' ἀγκάθια, θά περιοριστῶ σ' ἓνα πολύ συγκεκριμένο θέμα πού ἔχει νά κάνει μέ τό ιδεολογικό σχῆμα τῆς μουσικῆς σόουλ, κάτι πού κατά τή γνώμη μου δέν ἔχει προσεχτεῖ ἀρκετά οὔτε ἔχει συζητηθεῖ στό βαθμό πού τοῦ ἀρμόζει. Ἄλλωστε τό ὅτι δέν ἔχει προσεχτεῖ φαίνεται καί ἀπό τό γεγονός ὅτι κάθε φορά πού γίνεται λόγος γιά τή «μουσική διαμαρτυρίας» σπάνια ἀναφερόμαστε στή σόουλ, ἐνῶ δέν δυσκολευόμαστε νά προτάξουμε παραδείγματα ἀπό ἄλλες χώρες τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς, τῆς Εὐρώπης ἢ τῆς Ἀφρικῆς. Καί τό παράδοξο ἐδῶ εἶναι ὅτι ἐνῶ ὅλοι μας λίγο πολύ ἔχουμε ἐξοικειωθεῖ μέ τούς ρυθμούς τῆς σόουλ (πολύ περισσότερο πιστεύω ἀπ' ὅ,τι μέ ἄλλες μουσικές παραδόσεις) ἀγνοοῦμε τίς πραγματικές ιδεολογικές της διαστάσεις ἀκόμα καί τόν ἴδιο τό λόγο ὑπαρξῆς της, μέ ἀποτελεσμα νά περιορίζουμε ἀσφυκτικά τούς ὀρίζοντές της, ν' ἀποχρωματίζουμε τίς ιδιαιτερότητές της καί μοιραία νά τήν καταδικάζουμε στήν ἴδια ἐμπορική συνομοταξία μέ τ' ἄλλα εἶδη πού βρῖθουν σήμερα στήν ἀγορά. Τό ὅτι ἡ μουσική σόουλ διασκεδάζει, ὅπως ἄς ποῦμε καί ἡ μουσική τοῦ Μπῦν Τζῶρτζ, εἶναι γεγονός ἀναμφισβήτητο. Ἄλλωστε τί μουσική θά ἦταν ἂν δέν διασκεδάζε. Ταυτόχρονα ὁμως δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι στή σόουλ ἡ διασκέδαση δέν εἶναι ὁ αὐτοσκοπός. Μ' ἄλλα λόγια ἡ σόουλ δέν μονολογεῖ. Διαλέγεται. Μέσα ἀπό ἕναν ἰθαγενή σκοπό/ρυθμό ἐπιχειρεῖ νά δραματίζει ἓνα ρόλο ἐντονα κοινωνικό, ἀκόμα καί ἐπαναστατικό — κάτι πρωτοφανές στή μουσική παράδοση

τῆς Ἀμερικῆς (τόσο τῆς λευκῆς ὅσο καί τῆς μαύρης). Μ' ἄλλα λόγια ἡ σόουλ εἶναι μιά μουσική ἔκφραση ἀγκυροβολημένη στά σημεία συγκεκριμένων πολιτικῶν καταστάσεων πού διαμορφώθηκαν στήν Ἀμερική τά χρόνια 1955-75, δηλαδή τότε ἀκριβῶς πού ἀνδρώθηκαν οἱ κινητοποιήσεις τῶν φοιτητῶν, τῶν νέων, τῶν μειονοτήτων, τῶν λοῦμπεν κ.λπ. Μέσα σ' αὐτό τό φάσμα λοιπόν, τό ιδεολογικό καί τό φιλοσοφικό, πρέπει νά ἰδωθεῖ ἡ σόουλ, μιά καί ἀποτελεῖ τόν κύριο ἔκφραστή τῶν ὀνείρων καί τῶν ἐπιδιώξεων τῆς μαύρης μειονότητας τῆς Ἀμερικῆς. Γι' αὐτό πρῖν μῶ ἄς λεπτομερῶς θά 'θελα νά σκιαγραφήσω μέ ἄδρές πινελιές τά σημεία αὐτοῦ τοῦ σκηνικοῦ τῶν συγκρούσεων γιά νά δοῦμε ἀκριβῶς ποιοί παράγοντες συνέτειναν στή διαμόρφωση τῆς ιδεολογίας τῆς σόουλ.

1. Ἐνα σῶμα, ἕνας μονό-λογος

Ὁ ἄνθρωπος ἄρχισε νά ἐρωτεύεται τό Λόγο ἀπό τήν ἐποχή πού ἡ φωνητική γραφή ἐπέφερε καί τή διχοτομία ἀνάμεσα στό ὑποκείμενο καί τό ἀντικείμενο τῆς γνώσης του. Δηλαδή τότε πού ἄρχισαν νά ἱεραρχοῦνται τά σημεία τῆς παραγωγῆς καί τά σημεία τῆς λήψης (μέ ιδεολογικά, κοινωνικά καί ἄλλα κριτήρια). Ἔτσι ἡ τέχνη διαχωρίστηκε ἀπό τή ζωή, τό σημείο ἀπό τό καθ' ἡμέραν σημανόμενά του, ὁ θεατής ἀπό τό θέαμα, ὁ ραψωδός/δημιουργός ἀπό τό ραψωδό/ἠθοποιό, τό «ἐγώ» ἀπό τό «ἐμεῖς». Ὁ δημιουργός πλέον, μέσα στόν ἐκούσιο ἐγκλεισμό του, ἔμεινε «ἐλεύθερος» νά σκευωρεῖ, νά δυναμιτίζει «κατά βούληση» τό λόγο τῆς κοινωνίας, τούς κώδικες καί τά κλειδιά πού τήν ἐνοσηματώνουν. Νά λειτουργεῖ ἐν ὀλίγοις «(ἀντι)-

έξουσιαστικά», φλερτάροντας με την αίρεση, τό «άλλο» και τό «διαφορετικό». Νά μονο-λογεί. Ένας μονόλογος πού με την πάροδο του χρόνου και ιδιαίτερα με τον έρχομό της βιομηχανικής επανάστασης έγινε όχι μόνο τρόπος γραφής, αλλά και τρόπος ζωής. Από την παταφυσική του Ζαρρί στό φουτουρισμό του Μαρινέτι, στόν εξπρεσιονισμό του Κάιζερ, στόν υπερρεαλισμό του Μπρετόν, στόν ύπαρξισμό του Καμύ και στό παράλογο του Ίονέσκο κρυσταλλώνεται ή άγωνιώδης προσπάθεια του ανθρώπου νά συντάξει μιά άτομική, λογοκρατούμενη γραμματική στά τοιχώματα της οποίας δέν χωράει άλλος έξόν από τον κατ' έπιλογήν έξορισθέντα «εαυτό», τό «εγώ». Βασικό μέλημα οί ρίζες και ό κόσμος της ιδιώτευσης, ό ναρκισσεύμενος εαυτός, αυτή ή έρμητική έως και τραγική φιγούρα ή φριχτά παγιδευμένη ανάμεσα στή Χάρυβδη του έξουσιαστικού Λόγου και τή Σκύλλα του άτομικού. Ντοστογιέφσκι, Τσέχωφ, Στρίντμπεργκ, Προύστ, Τζόυς, Γούλφ, Έλιοτ, Ο' Νήλ, Γουίλιαμς είναι ένα ελάχιστο δείγμα των μεγάλων της εποχής μας πού ποδηγέτησαν την τέχνη τους, και μαζί τους όλη τή μοντέρνα λογοτεχνία, σέ μιά τροχιά σπαραχτικού μονολόγου, σέ μιά παθιασμένη άναζήτηση της ιδιαιτερότητας του άλλου προσώπου (πίσω από τό κοινωνικό, έλεγχόμενο προσωπείο), σέ μιά καταγραφή και των παραμικρών δονήσεων της ιδιωτείας τους. Λόγος λοιπόν γιά τό Λόγο. Μετα-Λόγος. Λόγος έρωτικός. Μονό-λογος.¹

2. Ένα σώμα, δύο λόγοι

Κι ενώ ό Εύρωαμερικανός δημιουργός απαγκιστρώνει τό Λόγο του από τις συμπληγάδες ενός φαινομενικά και μόνο πλουραλιστικού και φιλελεύθερου κοινωνικού μηχανισμού, με σκοπό νά τον έπανατοποθετήσει σέ νέες, σεβάσιμες βάσεις, ό Άφροαμερικανός, ό κατ' ανάγκην κι όχι κατ' έπιλογήν έξοριστός, ό γιά χρόνια άφωνος και άλογος, ψάχνει κι αυτός τό Λόγο του όχι όμως με βάση τις λειτουργικές νόρμες της διχοτομημένης δυτικής σκέψης, της «κόλασης του εαυτού» όπως λέει ό μαύρος συγγραφέας Leroi Jones,² αλλά με κάτι ευρύτερο πού διαχέεται πέρα από τό άσπυρρά άτομικό και τά μέτρα του λευκού έξουσιαστικού μηχανισμού πρós τό συλλογικό, τήν ήρωική έξίσωση. Ζητά τό φυγόκεντρο, τό κεντρικό, τό άποδημητικό με την έννοια του κοινωνικοποιημένου από τή λευκή έπικοινωνιακή νομοτέλεια. Στόχος του ή παραγωγή ενός μαύρου Λόγου, ενός πιστοποιητικού γεννήσεως ένδεδυμένου τή σκευή της άφροαμερικανικής μυθολογίας, άρα «δυνάμει» λαϊκού, τελετουργικού και πολιτικά άποτελεσματικού. Όδοιπορικό όπωσδήποτε δύσκολο, άφού στά τοιχώματά του πρέπει νά σφυρηλατηθεί όλο τό πλέγμα των αίτημάτων, αλλά και των προβλημάτων της προσωπικότητας του μαύρου. Γιατί σέ αντίθεση με τον Εύρωαμερικανό δημιουργό, ό Άφροαμερικανός, με τις δύο ψυχές, τις δύο σκέψεις, τους δύο πόθους, τό Λόγο και τον αντίλογο, πρέπει πρώτ' άπ' όλα νά βρει τή χρυσή τομή της ύπαρξιακής του έξίσωσης γιά νά μπορέσει μετά ν' άρθρώσει ένα Λόγο-άθηντικό. Στό σκοτεινό του σώμα συγκρούονται και άλληλοναρκωθετούνται «δύο έμπόλεμα ιδανικά», όπως λέει και ό μαύρος συγγραφέας W.G.B. Dubois, «πού ή πεισματική δύναμή του και μόνο τό διατηρεί στή ζωή».³ Μόνοι, μακριά από τον τό-

πο καταγωγής τους και ξένοι στόν τόπο διαμονής τους «δέν έχουν κανένα θεό έξόν από τό μαύρο εαυτό τους» (Λ. Τζόουνς).⁴ Αυτόν τον εαυτό, λοιπόν, υποστηρίζει ό Τζόουνς, πρέπει νά μάθει ν' αγαπά ό μαύρος και θά τό πετύχει μόνο μέσα από τά φίλτρα της οργανικής ένότητας του συνόλου, του μαύρου «έμεις».⁵ Για τον Τζόουνς και γιά τους άλλους μαύρους έθνικιστές ή θεωρία της άφομοίωσης, δηλαδή της άποδοχής εκ μέρους του μαύρου της «άμερικανικότητας» του είναι άπαράδεκτη γιάτι λίγο πολύ ζητά από τον μαύρο «ν' άσπρίσει», ν' άποποιηθεί τά σημεία της «άφρικανικότητας» του, της σωματικής και ψυχοπνευματικής τυπολογίας του και νά υιοθετήσει έπικοινωνιακές ένότητες και κοινωνικές σχέσεις πού άρθώνονται και άποκρυσταλλώνονται πέρα άπ' αυτόν κι όπωσδήποτε όχι γ' αυτόν. Οί μικτοί γάμοι, τό δυτικό ντύσιμο, τό βάψιμο ή τό ίσιωμα των μαλλιών είναι πλασματικοί ένδεικτες κοινωνικής ένταξης και ισότητας. Κι όχι μόνο αυτό, συνεχίζει ό Τζόουνς, αλλά είναι και επικίνδυνοι, γιάτι όδηγούν στόν άποχρωματισμό και τήν έθνική άποκτονία. Δέν προσφέρουν καμία λύση στό ψυχολογικό δίλημμα του μαύρου. Ό μόνος τρόπος άπαγκίστρωσης από τό τέλμα των μετώπων προβλημάτων είναι ή άρθρωση ενός Λόγου άτομικού και κατ' έπέκταση έθνικού. Δηλαδή τή μεταλλαγή του status του από υποκείμενο σέ ύποκείμενο, μ' άλλα λόγια τήν άυτορουθμιζόμενη όργάνωση και σύνθεση. Αυτό είναι και τό κρατούμενο ένα πού πρέπει νά δρομολογήει τις άναζητήσεις του μαύρου.

1. Ορισμένες σκέψεις πού καταγράφονται έδώ γιά τον «αντιέξουσιαστικό» Λόγο του δημιουργού είναι παρμένες από τό βιβλίο του Γιώργου Βέλτσου, *Γιά τήν έπικοινωνία* (Αθήνα, έκδ. Καστανιώτη, 1985), σσ. 91-96. Με μιά διευκρίνιση μόνο: ό Λόγος του δημιουργού (μέσα από τον άσπυρρά καναδεικνύεται ή «αύθεντία» του) δέν είναι τίς δυνατότητες της άμφισιαστικός. Άπλώς τού προσφέρει τις δυνατότητες της άμφισβήτησης. Τά άλλα πόσο θά συμπορευθεί με τις δομές-μοντέλα του κρατούντος Λόγου ή θ' άκολουθήσει τό δρόμο της «συνεχούς αίρεσης» (όπως θά 'λεγε και ό Μαρκούζε) είναι θέμα έπιλογών. Γι' αυτό άλλωστε τοποθετώ σέ εισαγωγικά τή φράση «έλεύθερος κατά βούληση» γιά νά δείξω τή σχετικότητα του δρου. Φυσικά με τήν είσοδο του 20ού αιώνα και τή μαζικοποίηση της κουλτούρας οι «τάσεις φυγής» των ύποψιασμένων δημιουργών πολλαπλασιάζονται άκριβώς γιάτι βλέπουν νά δυναμιτίζεται ή έστω σχετική «έλευθερία» της έπιλογής τους. Είναι μιά πλεύση φυγόκεντρος πού τους διαφοροποιεί νομίζω από τους μαύρους όμοτέχνους τους οι όποίοι νά μόν έπιθυμούν νά «βεβηλώσουν» τό «καλό γούστο» των λευκών (νά γίνουν δηλαδή κι αυτοί φυγόκεντροι) πλην όμως άπώτερος στόχος τους είναι ό πυρήνας της μαύρης κουλτούρας. Δηλαδή ό μαύρος καλλιτέχνης είναι όπωσδήποτε νά υποστεί τις δοκιμασίες μιάς διπλής διαδρομής: φυγόκεντρος (μακριά από τό λευκό Λόγο) και κεντρομόλος (κοντά στό μαύρο Λόγο).

2. Βλ. Leroi Jones (Baraka), *The System of Dante's Hell* (New York: Grove Press, 1965), μιά δυναμική διαπραμάτευση της κοινωνικής θέσης του μαύρου μέσα στή λευκή κοινωνία.

3. Βλ. W.E. Dubois, *The Souls of Black Folk* (Chicago: A.C. McClurg and Co., 1903), σ. 3.

4. Leroi Jones, *The System of Dante's Hell*, σ. 122.

5. Για περισσότερα στό θέμα αυτό βλ. «Revolutionary Nationalism and the Afro-American» in *Black Fire*, ed. Leroi Jones and Larry Neal (New York, 1968), σσ. 39-63.

Ἡ ἐθνικιστική αὐτή ἀντίληψη δέν θά μπορούσε ποτέ νά ἀποκτήσει ὁποιοδήποτε κοινωνικό ἐκτόπιμα ἄν δέν βοηθοῦσαν καί οἱ ἱστορικές συγκυρίες τῆς δεκαετίας τοῦ '60 στήν Ἀμερική. Οἱ κινητοποιήσεις τῶν νέων, τῶν φοιτητῶν, τῶν μεταναστῶν, καί γενικά τῶν μὴ προνομιούχων δημιούργησαν τό κατάλληλο κλίμα γιά τή συσπείρωση τῶν μαύρων πού γιά πρώτη φορά ἀποφάσισαν νά ζητήσουν δυναμικά τήν ἄρση τῆς ἀναντιστοιχίας (οἰκονομική, πολιτική κ.λπ.), τήν ἀκύρωση τῶν συμβολαίων, τῶν κουμπωμένων ἀξιών, τοῦ ρατσισμού. Ἡγετική μορφή σ' αὐτό τόν ἀγῶνα, τουλάχιστο στά πρώτα στάδιά του, ὑπῆρξε ὁ Μάρτιν Λούθερ Κίνγκ ὁ ὁποῖος, σάν ἕνας νέος Μαχάτμα Γκάντι, προσπάθησε νά ὀργανώσει τήν ἀντίσταση τῶν μαύρων τοῦ Νότου ἐναντία στή λευκή ἐξουσία μέ γνώμονα τήν εἰρηνική συμβίωση τῶν δύο φυλῶν. Τ' ὄραμά του, μέ τό βουκολικό του χρῶμα καί τή φορτισμένη χριστιανική τυπολογία του, ἦταν μιά δοξολογία τῆς δημοκρατίας ἡ ὁποία βρῆκε μέν πολλούς ἐνθερμούς ὑποστηρικτές στό γεωργικό καί γενικά συντηρητικό Νότο, πλὴν ὅμως στά γκέτο τοῦ Βορρά (ὅπου προσπάθησε νά ἐξαπλωθεῖ) ἀτύχησε.⁶ Ὁ Βορράς ἀπαλλαγμένος ἀπό τό σύνδρομο τῆς ὑποτέλειας καί τῆς δουλείας εἶχε ἤδη ἀρχίσει (ἰδίως μετά τό Β' Παγκόσμιο Πόλεμο) ν' ἀναπτύσσει καί νά ὀργανώνει τήν παρουσία του σέ νέες ἰδεολογικές βάσεις. Ἡ νέα γενιά τῶν μαύρων, μέ καθαρά ἀστικές ἀντιλήψεις, καί ἐκ τῶν πραγμάτων πιο ἀνήσυχη, ὑποψιασμένη κι ὀπωσδήποτε πιο ἀδιάλλακτη καί βίαιη, ἦταν ἤδη ἔτοιμη (ὅταν ὁ Κίνγκ ἔφερε τό μήνυμά του στό γκέτο) ν' ἀναλάβει δυναμικά πιά τή ρύθμιση τῶν ἐκκρεμοτήτων μέ τή θεολογική/χριστιανική τυπολογία ἀπό τή μιά καί τήν κεντρομολο/συνολιστική τάξη τοῦ λευκοῦ κατεστημένου ἀπό τήν ἄλλη. Τό θρησκευτικό δέος πού τόσο πολύ συνέτεινε στήν ἐπιβίωση τῶν μαύρων τήν ἐποχή τῆς δουλείας τους ἀντικαθίσταται ἀπό τό κοινωνικοπολιτικό ἔκτακτο. Θέματα ταμποῦ πού κάποτε οὔτε σέ στενοῦς κύκλους σέ ἀζητοῦνταν ὅπως π.χ. ἡ θεότητα τοῦ Χριστοῦ, τῆς Βίβλου, ἡ δικαιοσύνη τοῦ Θεοῦ, τῆς χριστιανοσύνης κ.λπ., ἀρχισάν ἀγίνονται θέματα συνεδριῶν καί ἀνοιχτῶν συζητήσεων. Ὁ Λόγος στά γκέτο εἰσέπραττε τήν ἀδιαφορία τῶν νέων μαύρων πού πίστευαν, πῶς ὄχι μόνο δέν ὄφειλαν τίποτα στό (λευκό) Θεό ἀλλ' ἀντίθετα αὐτός τούς ὄφειλε πολλά. Τό ἴδιο καί οἱ θεσμοί, οἱ δομές, τά σύμβολα, δηλαδή οἱ συνεκτικές ἐνότητες τῆς λευκῆς ἐξουσίας πού μέ κάθε τρόπο καί γιά δεκαετίες ἀπέκλειαν τή διασπορά καί τήν πολλαπλότητα. Κι αὐτά ἔπρεπε νά ναρκοθετηθοῦν, νά ἐπαναπροσδιοριστοῦν. «Ὁ Ἀμερικανός νέγρος», ἔλεγε ὁ μαῦρος συγγραφέας Τζέιμς Μπάλντουιν, «δέν μπορεῖ πιά νά ἐλέγχεται ἀπό τήν εἰκόνα πού ἔχει διαμορφώσει ἡ Λευκή Ἀμερική γι' αὐτόν». Ἡ πνευματική ὑποταγή, τό στίγμα τοῦ «νέγρου» (Nigger) ἔπρεπε πάση θυσία νά ἀποκλεισθεῖ ἀπό τή μαύρη συνείδηση. Οἱ μαῦροι, ὅπως ἔλεγε καί ὁ Μάλκομ Χ, «πρέπει νά εἶναι υπερήφανοι γιά τό χρῶμα καί τή φυλή τους» γιατί μόνον ἔτσι «ἀποκτᾶ νόημα ἡ ὁποιαδήποτε πολιτική ἢ πολιτιστική πρόοδος».⁷ Μέσα στά μέτρα αὐτῆς τῆς ἀντιπαράθεσης μέ τό κατεστημένο ἦταν καί ἡ ἀρνήση τῶν μαύρων νά ὑπηρετήσουν στόν Βιετνάμ κι αὐτό γιατί ἐβλεπαν τόν πόλεμο καθαρά σάν μιά ρατσιστική ἐνέργεια, κάτι πού ἐπιβεβαίωνε τήν ἀντίληψή τους πῶς ὁ λευκός μπορεῖ νά κάνει ὅτιδήποτε ἐφόσον αὐτό τοῦ ἐξασφαλίζει τήν

κυριαρχία/ἡγεμονία πάνω στοῦς ἐγχρωμούς. Ἡ ὑψωμένη γροθιά λοιπόν τοῦ *Μαύρου Πάνθηρα*, ἀντί τοῦ κλάδου ἐλαίας τοῦ Κίνγκ, ἦταν τό σύμβολο τῆς νέας γενιάς τῶν μαύρων. Μιά γενιά πού δέν ἀργησε μέ τίς πράξεις της νά φορέσει τήν πολιτική σκευή. Ὅχι φυσικά μέ τήν ἐννοια μιᾶς κοινωνικῆς ὁμάδας πού ἀρέσκειται στίς διαδηλώσεις καί στήν ὀργάνωση πολιτικῶν δραστηριοτήτων, ἀλλά ἀκριβῶς μέ τήν ἐννοια μιᾶς ὁμάδας ἡ στάση τῆς ὁποίας ἔχει καί σοβαρά πολιτικά ἀποτελέσματα. Ἡ προθυμία τῶν ἀστικῶν κέντρων νά καταφύγουν στή δύναμη καί τή βία γιά τήν ἀπόκτηση ὀρισμένων πραγμάτων εἶχε σοβαρά πολιτικά ἐπακόλουθα ἀφοῦ διετάρασσε τήν παραδοσιακή κοινωνικοοικονομική ὀργάνωση καί λειτουργία τῶν ἀμερικανικῶν πόλεων, πράγμα πού ἀνάγκασε τή λευκή ἐξουσία ν' ἀναγνωρίσει ὄχι μόνο τήν ὑπαρξη τοῦ προβλήματος ἀλλά καί τήν ἐπιτακτική ἀνάγκη ἐπίλυσής του.

Σ' αὐτό λοιπόν τό πλέγμα τῶν θέσεων καί ἀντιθέσεων ἦταν φυσικό νά «διαβαστεῖ» μ' ἀρκετή δυσπιστία ἡ φιλειρηνική θέση τοῦ Κίνγκ. Ἡ μαύρη δύναμη, πιο γήινη καί μέ κύριο ἐκφραστή της τόν χαρισματικό Μάλκομ Χ, συγκινοῦσε γιατί μιλοῦσε στήν καρδιά τῶν περιθωριακῶν, τῶν καταπιεσμένων, τῶν λουμπεν, τῶν μαῦρων προλεταρίων. Ἐπάνω σ' αὐτούς βάσισε τή δύναμή της. «Τό πρώτο πράγμα πού μᾶς διαφοροποιεῖ ἀπό τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους», τόνιζε ὁ Μάλκομ Χ, «εἶναι ἡ ἔλλειψη γνώσεων γιά τό παρελθόν μας... ἡ μόνη διαφορὰ ἀνάμεσα σ' αὐτούς καί σέ μᾶς εἶναι ὅτι αὐτοὶ κάτι ξέρουν γιά τό παρελθόν τους καί ξέροντας γιά τό παρελθόν τους ξέρουν καί γιά τοὺς ἑαυτούς τους, ἔχουν μιά ταυτότητα». Χωρὶς γνώση τῆς ἱστορίας, ἔλεγε στίς μάζες, δηλαδή διάλογο μέ τήν ἱστορία, ὁ μαῦρος δέν εἶναι σέ θέση νά γνωρίζει τίς πολιτιστικές του ἀφετηρίες καί δυνάμεις.

Εἶναι ἐπιτακτική πλέον ἀνάγκη νά ἐλέγξει ὁ ἴδιος τό ὄχημα τῆς ἱστορικῆς γνώσης πού ὀδηγεῖ στήν πρόοδο. Νά αὐτορρυθμίζεται. Καί γιά νά γίνει αὐτό ἀπαιτεῖται κατάλληλη χρήση τῆς γλώσσας. «Εἶστε αὐτοὶ πού ὀνομάζεστε», τοὺς ἔλεγε, «καί ἀπό τή στιγμή πού δέν εἶστε σέ θέση νά ἐλέγχεται τ' ὀνομά σας, τότε μοιραῖα μπορεῖτε νά ἔχετε ἐκείνη τήν ταυτότητα κι ἐκείνη τήν ἰστορία πού αὐτός πού σᾶς ὀνομάζει ὀρίζει νά ἔχετε».⁸ Τοὺς ἐπὶ τῆς μ' ἄλλα λόγια νά ἀγαπήσουν γιά πρώτη φορά τό χρῶμα τους, δηλαδή τόν ἑαυτό τους. Ὅχι στόν ἀμερικανισμό, νά ἀναφρακτιστοῦν ἀφρικανισμό τους. Ἐτσι ὁ Λ. Τζόουνς μετονομάζεται σ' ἑαυτὸν Ἀμίρι Μπαράκα καί ἀσπάζεται τόν ἰσλαμισμό. Ὁ ἑαυτός μας

6. Βλ. τό ἐξοχο βιβλίον τοῦ Kimberly W. Benston, *Baraka: The Renegade and the Mask* (New Haven: Yale Univ. Press, 1976), σ. 35.

7. Ὅλες οἱ ἀναφορές στόν Malcolm X εἶναι ἀπό τό *Malcolm on History* (New York: Pathfinder Press, 1967), σσ. 3-17.

8. Ὁ «νέγρος, ὑποστηρίζει ὁ Malcolm X, δέν ἔχει γλώσσα, ἱστορία, κουλτούρα, γῆ, σπῆ, ταυτότητα. Ἀπλῶς ὁ ἀνθρώπος αὐτός δέν ὑπάρχει... Ἐνας ἀπό τοὺς λόγους πού μᾶς ἀποκαλοῦν νέγρους», διατείνεται ὁ Malcolm X, «εἶναι γιά νά μὴ μάθουμε ποιοὶ πραγματικά εἴμαστε... Ὅσο ἀποκαλεῖς τόν ἑαυτό σου νέγρο, τίποτα δέν σοῦ ἀνήκει...». Ὁ Malcolm X καλεῖ τοὺς συμπατριῶτες του νά γνωρίσουν τόν «μαῦρο ἀνθρώπον» γιά νά ἐπανακτήσουν ἔτσι τήν ἱστορία τους, τίς ἀφετηρίες τους κ.λπ.



πυγμάχος Κάσιους Κλαίυ γίνεται Μοχάμετ Ἄλη και δέν διστάζει νά φωνάζει στά ρίνγκ στίς ἐποχές τῆς δόξας του «πῶς μέ λένε;» (What's my name?) ἀναγκάζοντας τό λευκό πλῆθος ν' ἀπαντήσει: «Ἄλη, Ἄλη», δηλαδή νά δεχτεῖ τό νέο πρόσωπο, τό νέο ἄνθρωπο πού ἀναβαπτίστηκε στά σημεῖα τῆς δικῆς του κολυμβήθρας, τοῦ δικοῦ του Λόγου.

Στά χρόνια αὐτά λοιπόν καταργεῖται τό νόημα τῶν λευκῶν σημειῶν. Οἱ προγενέστερες δροθετήσεις. Ἡ μαύρη δύναμη και ἡ μαύρη διανόηση διασποῦν τίς νομιμοποιημένες σχέσεις σημείου/σημαινόμενου. Ἀπαιτοῦν τήν εἰσοδό τους στό σύστημα ὄχι ὡς φορεῖς μιᾶς λευκῆς σημειωτικῆς, ἀλλά ὡς ἐνιαῖο σῶμα πού θά ἔχει μιᾶ ἐνεργό και ρυθμιστική παρουσία στά καθ' ἡμέραν δρώμενα. Μ' ἄλλα λόγια, τήν ἐλευθερία ἐπιλογῆς τοῦ Λόγου τους πού εἶναι και τό πρῶτο κρατούμενο γιά τήν ἐλευθερία τοῦ ἀτόμου.

Κι ἐνῶ ἡ μαύρη δύναμη δημιουργεῖται γιά νά προωθήσει τά σημεῖα τῆς ἀνατρεπτικῆς φιλοσοφίας τῆς, στό χῶρο τῆς Τέχνης ἰδρύεται τό *Κίνημα τῶν μαύρων τεχνῶν* (Black arts movement) πού κι αὐτό ζητᾶ ν' ἀνασυνταχθεῖ σέ νέους ἐκφραστικούς και αἰσθητικούς χώρους. Ἄν ἀπελευθέρωση γιά τόν μαύρο σημαίνει κι ἐλεγχό τοῦ ὀνόματός του, τότε ὁ Λόγος τοῦ καλλιτέχνη ἔχει νόημα μόνο μέ μιᾶ αὐθεντική μαύρη γλώσσα. Κι ἐνῶ οἱ Εὐρωαμερικανοί δημιουργοί, μετά τό Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ἀπομακρύνονται ὄλο και πῶς πολύ ἀπό τήν καθημερινή γλώσσα (εἶτε μέ τή μορφή τῆς παράλογης ἀφαίρεσης, π.χ. θέατρο παραλόγου, ἢ τῆς ἄλο-

γῆς σχηματοποίησης, π.χ. παραστασιολογικό θέατρο), γιά νά δείξουν ἔτσι τή δυσπιστία τους στήν ἱκανότητα τῆς νά τούς ἐκφράσει, οἱ Ἀφροαμερικανοί φορτίζουν ὄλο και πῶς πολύ τή μαγεία τῆς.⁹ Γι' αὐτούς ἡ λέξη (NOMMO) πού γεννήθηκε στους δρόμους τῶν γκέτο δέν εἶναι κάτι ἀφηρημένο, ξεκομμένο ἀπό τή βιωματική ἐμπειρία. Ἀντίθετα εἶναι ἓνα ὄπλο μαγικό ἢ σημειότητα τοῦ ὁποῖου προσφέρεται στό δημιουργό γιά νά οἰκοδομήσει τόν κόσμο του, νά γίνει ἐρμηνευτής ἀλλά και δικαστής τῆς κοινωνίας του. Ὁ μαύρος καλλιτέχνης ἀναλαμβάνει ἓνα ρόλο ἀδαμικό πού τόν καθιστᾶ ἱκανό νά ὀρίζει και νά προσδιορίζει (ὅπως και ὁ Ἀδάμ) τά σημεῖα πού τόν περιβάλλουν. Νά ὀνομάζει δηλαδή τό καθετί πού ἀκούει, βλέπει ἢ αἰσθάνεται. Στόχος του νά ἐκθρονίσει τή συνοληπτική δομή τῆς λευκῆς γλώσσας και ν' ἀπαλλάξει ἔτσι τή μαύρη γλώσσα ἀπό τά πλασματικά τῆς σημαινόμενα, ἐμφυτεύοντας σ' αὐτήν τά σημαινόμενα ἐκεῖνα πού ἔχουν ἀμεση σχέση μέ τήν πραγματικότητα τῆς μαύρης ταυτότητας. Ὁ Λόγος τοῦ μαύρου «ἐγώ» λοιπόν γίνεται και τό πρῶτο βῆμα ἐλευθερίας, ἀπελευθέρωσης ἀπό τήν κατάσταση ἐξάρτησης και πολιορκίας. Ἀνακαλύπτοντας ὁ καλλιτέχνης τή σχέση του μέ τόν κόσμο ἀνακαλύπτει και τήν πιθανότητα νά βρεῖ τήν «ποιητικότητα» σ' αὐτό πού ἐπιφανειακά φαίνεται ἀντιποιητικό και γραμματικά λανθασμένο. Μ' ἄλλα λόγια νά γίνει ὁ ἴδιος ὁ δημιουργός, ἀκατανόητος και ἀδιανόητος ἀπό τή λευκή ἐξουσία ἀλλά κατανόητος και νοητός ἀπό τή μαύρη μειοψηφία. «Μπαίνοντας στή γλώσσα του μπαίνει στή γραφή του»,¹⁰ ἐρωτοτροπεῖ μέ τούς ἀντιεξουσιαστικούς μηχανισμούς τῆς μέ τήν ἴδια ἐλευθερία πού ἐρωτοτροπεῖ και ἐπιλέγει ὁ λευκός συναδελφός του.

Ὅταν ἡ ποίηση ἐρωτεύεται τή μουσική

Δέν ἔχω ὑπόψη μου καμιᾶ ἄλλη ποιητική παράδοση ἢ ὁποῖα νά ἔχει τόσο ἐντονες μουσικές ἐπιδράσεις ὅσες ἡ μαύρη ποίηση. Ἴσως αὐτό νά ὀφείλεται και στό γεγονός ὅτι ἡ μαύρη μουσική ἀπό τά μπλουζ τοῦ Λούις Ἀρμστρονγκ, στό μπίμποπ τοῦ Τσάρλυ Πάρκερ ἤταν τό πῶς ζωντανό και δημοφιλές ἐκφραστικό μέσο τοῦ μαύρου. Ὁ αὐθεντικότερος Λόγος. Δεκάδες ποιητές μέ πρῶτο τόν ὑπέροχο Langston Hughes ἀνοῖξαν τήν τέχνη τους στό λεκτικό πλοῦτο τῶν μπλουζ, τῶν γκόσπελς, τῆς τζάζ κ.λπ. Φυσικά στήν ἀρχή (κι ἐδῶ ἐννοοῦμε τά χρόνια τῆς «Ἀναγέννησης τοῦ Χάρλεμ», τῆ δεκαετία τοῦ '30) ἡ μουσική δέν ἀντιμετωπίστηκε σάν ἓνα ἐπαναστατικό, ἀκόμα ἀνατρεπτικό, ἄν θέλετε, στοιχεῖο τῆς ἀφροαμερικανικῆς ζωῆς ἄρρηκτα δεμένο μέ τήν ἀφροαμερικανική ἐμπειρία. Λειτουργῆσε περισσότερο ὡς πηγή ἐμπνευσης παρά ὡς σοβαρή πολιτιστική ἐμπειρία. Οἱ πρῶτοι ποιητές δέν ἀναζήτησαν σ' αὐτήν τήν ἱστορικότητά τῆς, τήν ἰδιαιτερότητά τῆς. Ἀργότερα ὁμως, ἰδίως μετά τά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '50, ἡ μουσική γίνεται ὄχι μόνο ἓνα μοντέλο ἀλλά κι ἓνας οὐσιαστικός στόχος τῆς μαύρης ποίησης. Ἡ μουσική στή συνείδηση τῶν μαύρων λειτουργεῖ σάν

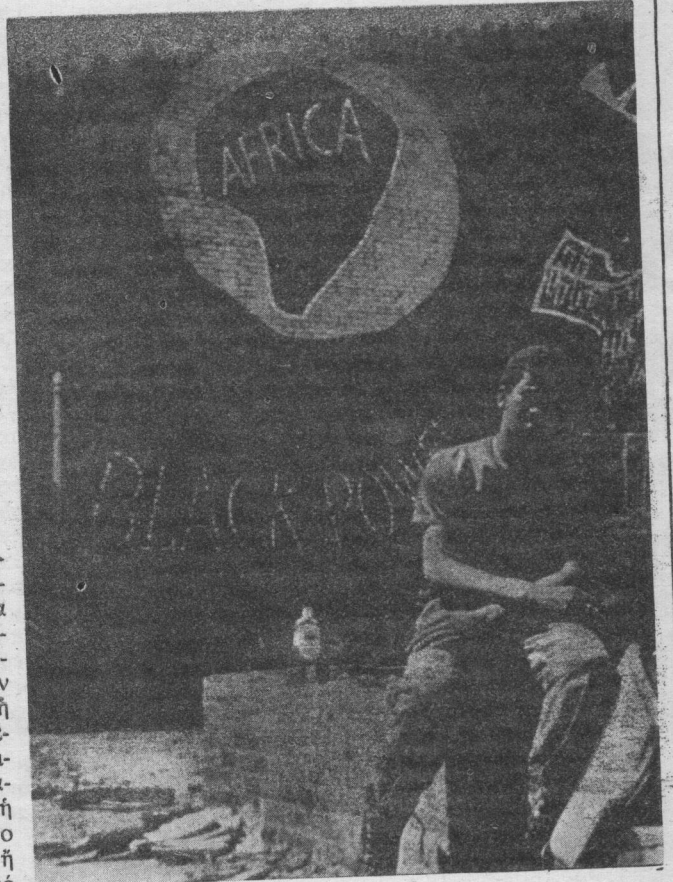
9. Βλ. K.W. Benston, *Baraka*, σ. 38.

10. Βλ. Γ. Βέλτσος, *Γιά τήν ἐπικοινωνία*, σσ. 91-96.

«θέση», ένα στυλ ζωής ενός καθαρά μη δυτικού τρόπου έκφρασης. Γι' αυτό και οι ποιητές της γενιάς του '50 και του '60 διαλύουν τις διαχωριστικές, τις ειδολογικές λωρίδες ανάμεσα στη μουσική και τις άλλες μορφές μαύρης δημιουργίας σε σημείο που η μαύρη μουσική να εμφανίζεται σαν ή ίδια ή μαύρη ζωή συμπεσμένη στην καθαρότερη μορφή της.¹¹ Όσο για τον μαύρο μουσικό υπερυψώνεται στο επίπεδο του ήρωα όχι γιατί εκφράζει καλύτερα, αρτιότερα απ' όλους τις πιθανότητες του μαύρου εαυτού σε σχέση με την ομάδα, αλλά γιατί εκπροσωπεί το μαύρο έθνος στο πιο δυναμικό και έκφραστικό του ξέσπασμα. Για τον μαύρο ή μουσική είναι ή ίδια ή μαύρη ζωή. Κι όταν ή μαύρη ζωή ακολουθεί το δρόμο της αμφισβήτησης τη δεκαετία του '60 μπροστά της είναι ο μαύρος μουσικός ο οποίος τραγουδά για τη «ρυθμική πραγματικότητα μιιάς μόνιμης επανάστασης».

Η σημειωτική της σόουλ

Η άστική μουσική των μαύρων, όπως άλλωστε κι όλες οι μορφές έκφρασής τους, δεν ήταν κάτι που έχαιρε μεγάλης εκτίμησης ή δημοτικότητας ανάμεσα στους λευκούς. Φυσικά σήμερα οι καιροί άλλαξαν δημιουργώντας τις προϋποθέσεις προβολής και των μαύρων. Παλιότερα όμως (κι εδώ έννοσημε τά χρόνια πριν από τό Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και λίγο μετά) τόσο ή μουσική βιομηχανία όσο και τά μέσα μαζικής ενημέρωσης κάθε άλλο παρά προωθοσαν τή μαύρη μουσική. Αντίθετα έκαναν ό,τι μπορούσαν για νά τήν κρατούν στο περιθώριο, άλλοτε ύποστηρίζοντας ότι ή μαύρη μουσική μπορεί νά συγκινήσει μόνο τον μαύρο γι' αυτό δεν υπάρχει λόγος νά βγει και πρός τά έξω ή κάνοντας διακρίσεις ανάμεσα στο «λευκό» και τό «μαύρο» τραγούδι του τύπου «Harlem hit parade» (τή δεκαετία του '40) ή «race records» ή «rhythm and blues»¹² κ.λπ. Όσο παράδοξο και νά μάς φαίνεται, είναι γεγονός όστι όταν πλέον οι μαύροι μπήκαν στη μουσική αγορά οι λευκοί ήταν ήδη οικείοι μέ τό στυλ και τό ρυθμό τους κι αυτό όχι γιατί ξαφνικά αγάπησαν τό μαύρο τραγουδιστή, αλλά γιατί προηγήθηκαν λευκοί τραγουδιστές όπως ο Έλβις Πρίσλεϋ και ο Τζέρρυ Λή Λιούις (για ν' αναφέρουμε τούς σημαντικότερους) οι όποιοι μιμούμενοι τό στυλ τής μαύρης μουσικής κατόρθωσαν όχι μόνο νά αποκομίσουν σεβαστά κέρδη αλλά και νά δημιουργήσουν ένα μεγάλο κοινό (φυσικά ανυποψίαστο για τήν κοινωνική λειτουργικότητα τής μουσικής αυτής) γύρω από τό είδος αυτό. Μ' άλλα λόγια οι μαύροι δημιουργούσαν τό στυλ και οι λευκοί τό εκμεταλλεύονταν.¹³ Έτσι όταν έγινε πιά αντιληπτό γύρω στά τέλη τής δεκαετίας του '50 ότι ή μουσική των μαύρων (έστω και μέ λευκούς εκτελεστές) είναι καταναλώσιμο αγαθό, μπήκε και ο άχρωμος αλλά «εμπρηπής» δόρος «ρόκ εν ρόλ» από τόν ντίσκ τζόκεϋ Alan Freed. Καί λέω «άχρωμος» γιατί είναι ή πρώτη φορά πού ή μαύρη μουσική δεν κατονομάζεται μέ βάση τό χρώμα τής φυλής πού τήν παράγει (όπως κάνει ή όνομασία «rhythm and blues» λ.χ. πού άμέσως άμέσως στρέφει τούς δείκτες κατευθείαν στην πηγή τής μουσικής δημιουργίας και φυσικά τό λευκό καταναλωτή μακριά από τήν αγορά). Κι άς μήν ξεχνάμε πώς όταν αναβαπτίστηκε ή μαύρη μουσική σε «ρόκ εν ρόλ» μπορεί νά ύπήρχαν ρήγματα στα τοιχώματα τής λευκής συνείδη-



σης άπέναντι στο μαύρο χρώμα πλύν όμως οι προκαταλήψεις ήταν πολλές και έντονες. Άλλωστε έλάχιστα χρόνια είχαν περάσει ακόμα από τότε πού οι λευκοί ύποστήριζαν πώς ή διάδοση τής μαύρης μουσικής άποτελούσε μέρος σατανικού σχεδίου για τή διαφθορά των νέων. Χαρακτηριστικό δέ είναι και τό φυλλάδιο πού κυκλοφόρησε τό Συμβούλιο Πολιτών τής Μείζονος Νέας Όρλεάνης για νά διαμαρτυρηθεί γιατί τό ραδιόφωνο μετέδιδε μαύρη μουσική. Γράφει λοιπόν τό φυλλάδιο:

11. Βλ. τό ενδιαφέρον κεφάλαιο σσ. 69-96. Για τίσ σχέσεις μαύρης μουσικής και μαύρης ποίησης (βλ. Stephen Henderson, *Understanding the New Poetry* (New York, 1967), σσ. 46-61. Έπίσης ενδιαφέρον έχουν και οι ιδέες (άν και άκράτες) του Leroi Jones/Baraka. Βλ. *Black Music* (New York: William Morrow and Co., 1968) και *Blues People: Negro Music in White America* (New York: William Morrow and Co., 1963).

12. Βλ. Joel Whitburn, *Top Rhythm and Blues Records 1949-1971* (Menomonee Falls, WI: Record Research, 1973), σ. 5.

13. Για περισσότερες πληροφορίες για τό θέμα βλ. Steve Chapple και Reebee Carafalo, *Rock 'n' Roll is Here to Pay* (Chicago: Nelson-Hall, 1977) σσ. 239-240. Έπίσης αξιόλογο είναι και τό βιβλίο του Lawrence Redd, *Rock is Rhythm and Blues* (Michigan State Univ. Press, 1974).

ΣΤΑΜΑΤΗΣΤΕ

ΒΟΗΘΗΣΤΕ νά σώσουμε τούς νέους της 'Αμερικής ΜΗΝ ΑΓΟΡΑΖΕΤΕ ΔΙΣΚΟΥΣ ΜΑΥΡΩΝ ('Εάν δέν θέλετε νά υπηρετείτε νέγρους στό χώρο τών επιχειρήσεών σας τότε μή βάζετε νέγρικα τραγούδια στό τζούκ μπόξ σας ή άκούτε νέγρικα τραγούδια στό ραδιόφωνό σας).

Τά ούρλιαχτά, οί ήλίθιες λέξεις και ή άγρια μουσική τών δίσκων αυτών υποβιβάζουν τά ήθη τών λευκών νέων μας στην 'Αμερική.

Καλέστε τούς διαφημιστές τών ραδιοφωνικών σταθμών πού μεταδίδουν τέτοια μουσική και παραπονεθείτε.

Μήν αφήνετε τά παιδιά σας ν' αγοράζουν ή ν' άκούνε τούς νέγρικούς δίσκους.¹⁴

Φυσικά όσο πλησιάζουμε τά τέλη τής δεκαετίας του '50 αλλάζει ρυθμό και παραστάσεις ή ζωή τών μαύρων αλλά και τών άλλων νέων τής 'Αμερικής. Οί μαύροι, πίο υποψιασμένοι και όπωσδήποτε έπηρεασμένοι από τά διάφορα έπαναστατικά κηρύγματα, άφυπνίζονται, άρχίζουν νά ενδιαφέρονται για κοινωνικά και άλλα ζητήματα. Και μαζί τους ή μαύρη μουσική, ή όποια πίο πρίν σπάνια καταπιανόταν μέ κοινωνικές καταστάσεις ή μέ τό θέμα τής μαύρης ταυτότητας. Οί τραγουδιστές τών rhythm and blues λ.χ. ζητούσαν νά ταυτιστούν μέ μία πραγματικότητα φανταστική. 'Ο Λόγος τους, άν και έρωτικός, στην ουσία άπέιχε πολύ από τόν έρωτα του μαύρου «έγώ» πού έμφανίζεται στην μουσική σόουλ. 'Όταν λοιπόν ό Sam Cooke έγραψε τό δίσκο «A change is gonna come» (1964) και οί Impressions τό «People get ready» (1965), οί μαύροι τραγουδιστές έμπαιναν πλέον δυναμικά σε μία νέα λεωφόρο πού όδηγούσε στην καρδιά τών προβλημάτων του μαύρου. Για πρώτη φορά ή μουσική τους στρατεύεται σε τέτοιο βαθμό. Διαμαρτύρεται. Γίνεται ή αιχμή του δόρατος τής μαύρης κινητοποίησης. Ζητά τή δράση. Συμβουλεύει. Δίνει λύσεις. Ένθαρρύνει. Ζητά μία καλύτερη ζωή (θετική στάση πού άποκαλύπτει τις σχέσεις της μέ τά gospels — και οί δύο όπηρετήσαν τόν ίδιο σκοπό: νά παρηγορήσουν αλλά και νά ένθαρρύνουν). Γι' αυτό και δέν είναι υπερβολή όταν μαύροι διανοούμενοι όρίζουν τή σόουλ ως ταυτόσημη του «μαύρου έθνικισμού». Στους στίχους και τή μουσική της αναδύεται τό δράμα και ή αναγκαιότητα μιας ανθρώπινης κοινωνικής λειτουργίας. Δηλαδή ή άκρόαση της δέν άποτελεί αυτοσκοπό. 'Υπάρχει για νά ένθαρρύνει, νά επαναξιολογή και νά επαναπροσδιορίζει αξίες, θεσμούς κ.λπ.¹⁵ Για τό πόσο πλατιά ήταν διαδεδομένη ή σόουλ τή δεκαετία του '60 άρκεί ν' αναφέρουμε εδώ ότι οί μαύροι επιχειρηματίες στίς ταραχές τών γκέτο του Χάρλεμ (1964), Γουάτς (1965) και Ντητρόν/Νιούαρκ (1967) για νά ξεχωρίζουν τά μαγαζιά τους και νά μή λεηλατούνται από τούς μαύρους διαδηλωτές έβαζαν ταμπέλες μέ τήν έπιγραφή «Soul Brother». Είχε γίνει πιά σύνθημα και παρασύνθημα. 'Ακόμα και ραδιοφωνικοί σταθμοί υιοθέτησαν σάν τίτλο τους τή λέξη, όπως ό Wola λ.χ. στην Ουάσιγκτον πού μετονομάστηκε σε «Soul Radio». 'Επίσης κοινωνιολόγοι κι άλλοι έπιστήμονες χρησιμοποίησαν τόν όρο αυτό για νά περιγράψουν διάφορες πολιτιστικές τάσεις, τρόπους συμπεριφοράς, όμιλίας και έπικοινωνίας πού αναπτύσσονταν στίς μαύρες συνοικίες. Τέλος γύρω στα 1967 και 1968 ή σόουλ θά γίνει πιά δεκτή άπ' όλους,

πράγμα πού άποτελεί νίκη για τή μαύρη δύναμη άφου για πρώτη φορά τό λευκό κατεστημένο και τά μουσικά έντυπά του, όπως τό *Billboard*, υιοθετούν ένα μαύρο όρο και τόν προωθούν στην αγορά.¹⁶

Στή διάδοση τής σόουλ φυσικά δέν πρέπει νά ξεχνάμε και τό ρόλο πού έπαιξαν κι άλλοι παράγοντες όπως οί 'Αγγλοι μουσικοί μέ πρώτους τούς Μπήτλς και τούς Ρόλλινγκ Στόουνς, οί όποιοι επανειλημμένα δήλωσαν πως δέχτηκαν μεγάλες επιδράσεις από τραγουδιστές της, όπως τούς Chuck Berry, Muddy Waters, Little Richard και Don Conny.¹⁷ Κι άν λάβουμε όψψη μας τή μεγάλη δημοτικότητα τών δύο αυτών συγκροτημάτων τόσο στην 'Αμερική όσο και στην 'Αγγλία μπορούμε και νά καταλάβουμε τί σήμαινε μία τέτοια δήλωση για τήν εξάπλωση τής σόουλ.

'Επίσης δέν πρέπει νά ξεχνάμε και τις διαδηλώσεις τών νέων για τό Βιετνάμ πού συνέτειναν στην άλλαγή του μουσικού γούστου τών λευκών. 'Απορρίπτοντας τις αξίες του κατεστημένου οί νέοι τής δεκαετίας του '60 στράφηκαν στίς έθνικές μειονότητες και στην 'Απω 'Ανατολή για έναλλακτικά στυλ ζωής και αξίες. Αυτή άκριβώς ή μεταστροφή έγινε ή αίτια ν' ανανωθει τό ενδιαφέρον του κόσμου για τή μουσική τών μπλουζ (blues revival), πράγμα πού επέτρεψε σε πολλούς λευκούς νέους ν' άκούσουν μαύρη μουσική κι άλλες σύγχρονες μορφές της για πρώτη φορά. 'Επίσης μέ τό άνοιγμα τής λευκής αγοράς μαύροι τραγουδιστές όπως οί Sly and the Family Stone, B.B. King, Ike and Tina Turner άρχισαν νά δίνουν παραστάσεις μπροστά σ' ένα σχεδόν άποκλειστικά λευκό κοινό, κάτι πού συνεχίζεται ακόμα και σήμερα ιδίως μέ τά φεστιβάλ τής τζάζ.¹⁸ Αυτή άκριβώς ή διαπλάτυνση είναι πού ώθησε και πολλούς λευκούς τραγουδιστές νά στραφούν προς τή σόουλ κι άλλες μορφές μαύρης μουσικής. Janis Joplin, Boz Scaggs, Rascals, Joe Cocker, Linda Rodstanot και στίς μέρες μας ό Bruce Springsteen είναι λίγα από τά όνόματα πού καθιερώθηκαν χρησιμοποιώντας τεχνικές τής μαύρης μουσικής.

Τζαίμς Μπράουν: 'Ο άντιεξουσιαστικός βάρδος

'Η πίο άντιπροσωπευτική φωνή στο χώρο αυτό ήταν όπωσδήποτε του Τζαίμς Μπράουν. Μέ θαυμαστή άνιδιοτέλεια ό Μπράουν όπηρετήσε τή φιλοσοφία τής μαύρης δύναμης μέσα από τή μουσική του, παροτρύνοντας τούς μαύρους ν' αλλάξουν τρόπο ζωής και νά δούν τήν άνάγκη για κοινωνική άλλαγή. Γι' αυτό δικαιολογημένα τόν όνόμασαν «Soul Brother No 1», «Godfather of Soul» και «Mr Dynamite». Πολλά από τά λεφτά

14. Lloyd Miller και James K. Skipper Jr., «Sounds of Protest in Avant - Garde Jazz», στην άνθολογία τών S. Denisoff και R.A. Peterson, *The Sounds of Social Change* (Chicago Rand McNally, 1972), σ. 28.

15. Michael Haralambos, *Right on from Blues to Soul in Black America* (New York: Drake, 1975), σ. 130.

16. Arould Shaw, *The World of Soul* (New York: Cowles Book Co., 1970), σ. 2-4.

17. Sue C. Clark, «Soul Sounds in the Mass Market Peace», *Billboard* (sect. 2) «The World of Soul» (Αθγόστ 6, 1968), σ. 6.

18. *ibid.*, σσ. 6-8.

πού κέρδισε τὰ πρόσφερε στὴν κοινότητα γιὰ τὴ δημιουργία προγραμμάτων γιὰ τοὺς νέους, τὸ ἄνοιγμα δουλειῶν κ.λπ. Ἐκανε ἐμφανίσεις σὲ συνοικίες ὅπου συζητοῦσε διάφορα προβλήματα. Κι ἐνῶ ὁ ἴδιος ἀναγκάστηκε νὰ ἐγκαταλείψει τὸ σχολεῖο στὴν ἕκτη τάξη τοῦ δημοτικοῦ, ἀγωνίστηκε πολὺ γιὰ νὰ πείσει τοὺς μαύρους νὰ μὴν ἐγκαταλείπουν τὶς σπουδές τους. Μέσα ἀπὸ τὸν ἀγῶνα του αὐτὸ γιὰ τὴν παιδεία ἔγραψε καὶ τὸ «hit» «Don't be a drop-out» πού πούλησε 1 ἑκατ. δίσκους. Ὁ Μπράουν εἶναι αὐτὸς πού ἐνθάρρυνε τοὺς μαύρους νὰ εἶναι περήφανοι γιὰ τὸ χρῶμά τους καὶ νὰ διαδηλώνουν τὶς ἀδικίες πού γίνονται εἰς βάρος τους: «Say it loud – I am black and I am proud» (1968). Ἐπίσης καὶ τὸ τραγούδι «I don't want nobody to give me nothing». Στόχος του ἦταν ν' ἀπελευθερώσει τὸν μαῦρο καὶ τὸ αἰσθημα τῆς δουλείας καὶ τῆς κατωτερότητας. Ὅπως λέει καὶ στὸ ὑπέροχο κομμάτι του «Let yourself go» («You've got to feel/Just – You got, Got to – I've got to feel, give it to me...».¹⁹ Εἶναι ἓνα κομμάτι γεμάτο κραυγὴ πού, ὅπως λέει καὶ ὁ Λ. Τζόουνς, «κραυγάζουμε γιὰ νὰ μὴν ἀκοῦμε τὴ λυπηρὴ ἀνάσα τοῦ κόσμου».²⁰ Στὴν κραυγὴ ρυμουλκεῖται ὅλο τὸ ἐκφραστικὸ βᾶθος τῆς ἀφροαμερικανικῆς ἐμπειρίας, τὸ «ἦθος τῆς ἀμεσότητας» ὅπως λέει καὶ ὁ Mel Watkin. Εἶναι λόγος ἐρωτικός, ἀρα ἀφαιρετικός. Λόγος πού ἐπικοινωνεῖ μέσα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ του. Ἡ κραυγὴ εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀνημπορία τοῦ ἐρωτευμένου νὰ ἀρθρώσει, νὰ ἐκλογικεύσει (μὲ στόχο τὴν ἐπικοινωνία) τὸ ρῶ τοῦ ἔρωτα. Λόγια-θραύσματα πού ὁμως ἔλκουν, δὲν ἀπωθοῦν. Ἐλκουν μέσα ἀπὸ τὴν ἀθηντικότητα τους, τὴ γυμνὴ ἀπὸ ξένες ἀρματα-σιές ἐμπειρία τους.

Τὰ περισσότερα καὶ τὰ γνωστότερα νομίζω κομμάτια τοῦ Μπράουν εἶναι ἐνδεικτικὰ τῆς ὅλης φιλοσοφίας τῆς μαύρης δύναμης. «Ain't it funky now» (1964), «It's a new day» (1970), «Soul power» (1971) «King heroin» (1972), «The pay back» (1974) κ.λπ. Μέσα ἀπὸ τὰ δικά του βιώματα, τῆς φτώχειας, τοῦ ἀναλφαβητισμοῦ, τῆς καταπίεσης, τοῦ ρατσισμοῦ, ἀντλεῖ τὸ ὕλικο του διασκευασμένο σὲ μιά γλῶσσα διαλεκτικῆ, καθημερινῆ κι ἓνα μουσικὸ στυλ ἀναγνωρίσιμο καὶ κατανοητό. Ὅπως λέει κι ὁ ἴδιος «εἶμαι ἠθοποιός πού ὑπάρχει τώρα. Ἡ κάθε μέρα εἶναι ἱστορία γιὰ μένα», κι ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν ἱστορικότητα τῆς καθημερινότητας εἶναι πού διοχετεύει στοὺς στίχους του. Μαζί μ' ἄλλους τραγουδιστές τῆς σόουλ ὅπως τὸν Otis Redding, τὴν Aretha Franklin, τὸν Sam Cooke κ.λπ. κατόρθωσε ὄχι μόνο νὰ κάνει τὴ σόουλ τὸ δημοφιλέστερο μουσικὸ στυλ, ἀλλὰ καὶ νὰ προωθήσει τὴ μαύρη ταυτότητα καὶ ὁμόνοια ἀνάμεσα στοὺς μαύρους. Ἐστελενε ταυτόχρονα κι ἓνα μήνυμα στοὺς λευκοὺς πῶς ἡ ἐποχὴ τῆς ἐκμετάλλευσης τῆς μαύρης μουσικῆς ἐτέλειωσε καὶ πῶς τώρα οἱ ἴδιοι οἱ δημιουργοὶ τῆς θὰ ἐπέβαλλαν τοὺς ὅρους καὶ τοὺς τρόπους διάδοσής της. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ 1978 δημιούργησε μαζί μ' ἄλλους μαύρους τραγουδιστές τὸ μὴ κερδοσκοπικὸ ὄργανισμὸ *Black Music Association* (B.M.A.) μὲ σκοπὸ τὴν ἐξάπλωση σὲ ἐθνικὸ ἀλλὰ καὶ σὲ διεθνὲς ἐπίπεδο τῆς μουσικῆς τους.²² Ὑποστήριξαν ν' ἀλλάξει ἡ λέξη «σόουλ» καὶ νὰ γίνῃ «black music». Κι αὐτὸ γιατί κατὰ τὴ γνώμη τους ἡ ἐμπορευματοποίηση τῆς σόουλ καὶ ἡ ἐκμετάλλευσή της ἀπὸ τοὺς λευκοὺς τραγουδιστές ἀλλοίωσε τὸ σκοπὸ, τὴ λειτουργία καὶ τὴ χρῆση της. Τὴν ἔκανε καταναλώσιμο ἀγαθὸ ἄσχετο μὲ τὴν εὐαίσθησία καὶ τὴν ἐμπειρία τοῦ ἀνθρώπου πού τὴν παρήγαγε. Δηλαδή τὴν πρόσφερε σὲ ἄτομα πού ἦταν τελείως ἀποκομμένα ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τῆς δημιου-



γίας της. Ἡ σόουλ, διατεινόταν ὁ BMA, μεταφράστηκε σὲ δολάρια χωρὶς τὸ κεντρί τῆς διαμαρτυρίας πού δικαιολογοῦσε τὴν παρουσία της σάν ἓνα εἶδος μοναδικὸ στὸ χῶρο τῆς μαύρης μουσικῆς. Μ' ἄλλα λόγια ὁ BMA διαδήλωνε μὲ τὴ στάση του αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία του νὰ διατηρήσει στὸ χῶρο τῆς μουσικῆς τὰ βασικὰ σημεῖα τῆς φιλοσοφίας τῆς μαύρης δύναμης, νὰ συνεχίσει δηλαδή νὰ προσφέρει κοινωνικά/οικονομικά καὶ πολιτικὰ δρομολόγια στοὺς μαύρους τῆς νέας δεκαετίας. Πλὴν ὁμως ὅπως ὅλα τὰ φαινόμενα ἔτσι καὶ ἡ φιλοσοφία τῆς μαύρης δύναμης ἐμελλε ν' ἀκολουθήσει τὴν τύχη ὄλων τῶν κινητοποιήσεων τῆς δεκαετίας τοῦ '60: τὸ μαρασμό. Ὁ κόσμος, συντηρητικότερος καὶ διαλλακτικότερος μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, ἄρχισε νὰ ξεχνᾷ τὰ ὄνειρα καὶ τὶς φιλοσοφίες τῆς γενιᾶς τοῦ '60. Ὅπως καὶ οἱ λευκοὶ συνάδελφοί τους ἔτσι καὶ οἱ μαῦροι ὑπέκυψαν σταδιακὰ στοὺς ἀπορροφητικούς μηχανισμοὺς τοῦ συστήματος ἀφήνοντας τὴν ἀμφισβήτηση καὶ τὴ διαμαρτυρία γιὰ μιά ἐπερχόμενη γενιά. Χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι δὲν πέτυχαν. Ἀντίθετα, ἂν ἀναλογιστεῖ κανεὶς πού ἦταν τὶς ἀρχές τοῦ '60 καὶ πού τὰ μέσα τοῦ '70, ὅπως οἱ ἄλλοι θὰ εἶδον τὰ σημεῖα τῶν ἀλλαγῶν πού δὲν ἦταν τίποτ' ἄλλο παρὰ τὸ ἐπισφράγισμα τῆς νίκης τῆς μαύρης δύναμης, ἔστω καὶ στὰ σημεῖα.

19. Παρμένο ἀπὸ τὸν Mel Watkins, «The Lyrics of James Brown», *Amistad 2* (New York: Random House, 1971), σ. 25.

20. Leroi Jones/Baraka, *The System of Dante's Hell*, σ. 128.

21. «The Lyrics of James Brown», σ. 30.

22. *Billboard Magazine* (May 27, 1978), σ. 3.

Ο λογοτεχνικός Πολίτης



Έπιμέλεια τεύχους: Μαριάνα Δήτσα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Τεοντόρ Άντόρνο
Γιά τόν ύπερρεαλισμό

•

Γιάννη Π. Καραβίδα
Σεφέρης, Έμπειρικός
παράλληλοι;

•

Μιχάλη Χρυσανθόπουλου
Άφηγηματικές συμπτώσεις
σ' ένα κείμενο
του Έμπειρικού

•

Άντειας Φραντζή
Μπολιβάρ:
ένα ελληνικό θέατρο σκιών

•

Β. Μπένγιαμιν
Έυπερρεαλισμός
τό τελευταίο ένσταντανέ
της εύρωπαϊκής διανόησης

•

Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη
Μένης Κουμανταρέας
μυθοπλασία και πραγματικότητα

•

Δημήτρη Τζιόβα
Νεοκλασικές άπηχήσεις
και μετωνυμική δομή
στις Ώδες του Κάλβου



Ἀναδρομική θεώρηση τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ

τοῦ Τ. Ἀντόρνο

Ἡ διαδεδομένη θεωρία τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ — ἔτσι ὅπως εἶναι διατυπωμένη στὰ μανιφέστα τοῦ Μπρετόν, ἀλλὰ καὶ δεσπόζει στὶς δευτερογενεῖς θεωρητικὲς μελέτες — τὸν συσχετίζει μὲ τὸ ὄνειρο, μὲ τὸ ἀσυνείδητο, ἴσως μὲ τὰ ἀρχέτυπα τοῦ Γιούγκ, τὰ ὁποῖα θὰ μπορούσαν νὰ ἐντοπίσουν στὰ κολλάζ, ὅπως στὴν αὐτοματη γράφη, τὴν εἰκονικὴ τους γλώσσα, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὴ συνεισφορά τοῦ συνειδητοῦ ἐγώ. Ἔτσι τὰ ὄνειρα μᾶλλον ἐμπαίζουν, ὅπως οἱ μεθοδεύσεις τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ, τὰ στοιχεῖα τοῦ πραγματικοῦ. Ἄν ὡστόσο δὲν ἐπιβάλλεται στὴν τέχνη ν' αὐτοκατανοεῖται — προσπάθησαν μάλιστα νὰ θεωρήσουν σχεδὸν ἀσυμβίβαστες τὴν αὐτοκατανόησή της καὶ τὴν ἐπιτυχία της — τότε δὲν εἶναι ἐπίσης ἀνάγκη νὰ ὑποκύψουμε σ' αὐτὴ τὴν προγραμματικὴ καὶ ἀναπαραγόμενη ἀπὸ τοὺς διαμεσολαβητὲς ἀντίληψη. Ἔτσι ἢ ἀλλιῶς τὸ ἀναπόδραστο στὴν ἔρμηνεία τῆς τέχνης, ἀκόμη καὶ στὴ φιλοσοφικὰ ὑπεύθυνη, ἔγκειται στὸ γεγονός ὅτι ἡ ἔρμηνεία αὐτὴ ἀναγκάζεται νὰ ἐκφράσει τὸ παράδοξο, καθὼς τὸ ἀνάγει σὲ μιά ἐννοια, μέσω τοῦ ἤδη οἰκείου, καὶ κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀποφεύγει νὰ ἐξηγήσει ὅ,τι κατ' ἐξοχὴν θ' ἀπαιτοῦσε μιά ἐξήγηση: ἂν ἀπὸ τὴ μιά μεριά τὰ ἔργα τέχνης ἀναμένουν τὴν ἐξήγησή τους, ἀπὸ τὴν ἄλλη καθένα ἀπὸ αὐτά, ἀκόμη καὶ ὅταν δὲν ἔχει τέτοια πρόθεση, διαπράττει μιά μικρὴ προδοσία ἐναντι τοῦ κωνφορμισμού. Ἄν ὁ ὑπερρεαλισμὸς δὲν ἦταν πράγματι τίποτε ἄλλο ἀπὸ μιά συλλογὴ λογοτεχνικῶν καὶ γραφιστικῶν ἀπεικονίσεων τοῦ ἔργου τοῦ Γιούγκ, ἢ ἀκόμη τοῦ Φρόντ, θ' ἀναδιπλασίαζε ὄχι ἀπλῶς ἀνώφελα ὅ,τι ἐκφράζει ἡ θεωρία καθαυτὴ, ἀντὶ νὰ τὸ ἐπενδύει μεταφορικὰ, ἀλλὰ θὰ τὸν χαρακτήριζε ἐπίσης μιά ἠπιότητα, ἡ ὁποία δύσκολα θὰ ἄφηνε χῶρο γιὰ τὸ scandal πού εἶναι ὁ στόχος τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ καὶ συνιστᾷ τὸ ζωτικὸ του στοιχεῖο. Ἄν θέσουμε τὸν ὑπερρεαλισμὸ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὴν ψυχολογικὴ θεωρία τοῦ ὄνειρου, ἤδη τὸν παραδίδουμε στὸ δημόσιο ὄνειδος. Στὴ φράση τοῦ εἰδήμονα: «πρόκειται γιὰ μιά μορ-



φή τοῦ πατέρα» — ἐπισυνάπτεται ὁ ἱκανοποιημένος τόνος τῆς φράσης: «αὐτὸ ἤδη τὸ γνωρίζουμε» ὅ,τι θὰ ἦταν ἀπλῶς ὄνειρο, ἀφήνει πάντοτε, ὅπως διέγινωσε ὁ Κοκτώ, τὴν πραγματικότητα ἀλώβητη, ἀκόμη καὶ στὴν περίπτωση πού ἡ εἰκόνα τῆς ἔχει ἄρκετὰ κακοποιηθεῖ.

Ὡστόσο ἡ θεωρία ἐκείνη ἀστοχεῖ ὡς πρὸς τὸ ἴδιο τὸ ἀντικείμενό της. Δὲν ὄνειρευόμαστε κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο, κανένας δὲν ὄνειρεύεται κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Τὰ ὑπερρεαλιστικὰ δημιουργήματα δὲν εἶναι ἀπλῶς καὶ μόνο τὸ ἀνάλογο τοῦ ὄνειρου, στὸ βαθμὸ πού ἀμβλύνουν τὴ συνηθισμένη λογικὴ καὶ τοὺς κανόνες τοῦ παιγνιδιοῦ τῆς ἐμπειρικῆς ὑπαρξῆς, ἀλλὰ ταυτόχρονα σέβονται τὰ μεμονωμένα, ἀλληλοδιαρρηγνύμενα πράγματα, προσαρμόζουν μάλιστα ὅλο τὸ περιεχόμενό τους, ὅπως ὅποτε καὶ τὸ ἀνθρώπινο, στὴ μορφὴ τῶν πραγμάτων. Πρόκειται γιὰ θρυμματισμὸ, ἀνασυγκρότηση, ἀλλὰ ὄχι κατάλυση. Ὅπως ὅποτε τὸ ὄνειρο δὲν συμπεριφέρεται μὲ ἄλλον τρόπο, ἀλλὰ ὁ κόσμος τῶν πραγμάτων ἐμφανίζεται σ' αὐτὸ ἀσύγκριτα πιὸ συγκαλυμμένος, λιγότερο ἐκτεθειμένος ὡς πραγματικότητα ἀπ' ὅ,τι στὸν ὑπερρεαλισμὸ, ὅπου ἡ τέχνη διασεῖ τὴν τέχνη. Τὸ ὑποκείμενο, πού στὸν ὑπερρεαλισμὸ δρᾷ πολὺ πιὸ ἀνοικτὰ καὶ πιὸ ἀδέσμευτα ἀπ' ὅ,τι στὰ ὄνειρα, ἀναλώνει ἀκριβῶς τὴν ἐνέργειά του γιὰ νὰ ἐξαλείψει τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ του, κάτι πού γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ στὸ ὄνειρο δὲν ἀπαιτεῖ ἐνέργεια· ὅμως ἔτσι ὅλα γίνονται κατὰ κάποιον τρόπο πιὸ ἀντικειμενικά ἀπ' ὅ,τι στὸ ὄνειρο, ὅπου τὸ ὑποκείμενο, ἐκ τῶν προτέρων ἀπὸν, παρασκευιακὰ μεταχρωματίζει καὶ διαπερνᾷ ὅ,τι ὄλοένα συναντᾷ. Στὸ μεταξύ οἱ ἴδιοι οἱ ὑπερρεαλιστὲς συνειδητοποίησαν ὅτι τοὺς συνειρμούς στὴν ψυχχαναλυτικὴ κατάσταση διόλου δὲν τοὺς ἀρθρώνουμε μὲ τὸν τρόπο τῆς ποιητικῆς τους δημιουργίας. Ἐξάλλου ἡ ἀκουσιότητα καθαυτὴ τῶν ψυχχαναλυτικῶν συνειρμῶν δὲν εἶναι μὲ κανέναν τρόπο ἀκούσια. Κάθε ἀναλυτὴς γνωρίζει πόσος μόχθος, πόση προσπά-

θεια καὶ πόση θέληση απαιτοῦνται γιὰ νὰ τιθασεύσουμε τὴν ἀκούσια ἔκφραση, ἢ ὅποια χάρη σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια διαμορφώνεται ἤδη στὴν ἀναλυτικὴ κατάσταση καὶ ὀπωσδήποτε πολὺ περισσότερο στὴν καλλιτεχνικὴ κατάσταση τῶν ὑπερρεαλιστῶν. Στὰ ἔρμια τοῦ κόσμου τῶν ὑπερρεαλιστῶν δὲν ἐμφανίζεται τὸ καθ' ἑαυτὸ (das An sich) τοῦ ἀσυνείδητου. Ἄν ἐκτιμούσαμε τὰ σύμβολα ἔχοντας ὡς γνώμονα τὴ σχέση τους μὲ τὸ ἀσυνείδητο, αὐτὰ θ' ἀποκαλύπτονταν ὡς ὑπερβολικὰ ἔλλογα. Ἄν τέτοιου εἶδους ἀποκρυπτογραφίσεις περιόριζαν τὴν πληθωρικὴ πολλαπλότητα τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ σὲ λίγους τύπους, θὰ τὴν ἀνήγαγαν σὲ δύο-τρεῖς ἀνεπαρκεῖς κατηγορίες, ὅπως τὸ οἰδιπόδειο σύμπλεγμα, δίχως νὰ φθάσουν στὴ δύναμη ποῦ ἐκπορευόταν, ἂν ὄχι πάντοτε ἀπὸ τὰ ὑπερρεαλιστικὰ ἔργα τέχνης, τουλάχιστον ἀπὸ τὴν ἰδέα τους· ἔτσι φαίνεται πῶς ἀντέδρασε καὶ ὁ Φρόνυτ πρὸς τὸν Νταλί.

Μετὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ καταστροφὴ οἱ ὑπερρεαλιστικοὶ αἰφνιδιασμοὶ ἔγιναν ἀνίσχυροι. Εἶναι σάν νὰ εἶχαν διασῶσει τὸ Παρίσι μέσω τῆς ἐτοιμότητος ἐνώπιον τῆς ἀγωνίας· ἢ κατάρρευση τῆς πόλης ἦταν τὸ ἐπίκεντρό τους. Ἄν θέλουμε ἐφεξῆς νὰ καθηλώσουμε τὸν ὑπερρεαλισμὸ σὲ μιά ἔννοια, δὲν πρέπει νὰ ἐπανάλθουμε στὴν ψυχολογία, ἀλλὰ στὴν καλλιτεχνικὴ διαδικασία. Τὸ ὑπόδειμά της ὁμως εἶναι ἀναμφίβολα τὰ μοντάζ. Εὐκόλα θὰ μπορούσαμε νὰ δείξουμε ὅτι ἀκόμη καὶ ἡ κατ' ἐξοχὴν ὑπερρεαλιστικὴ ζωγραφικὴ λειτουργεῖ μὲ τὰ μοτίβα τους καὶ ὅτι ἡ ἀσυνεχῆς διασύνδεση τῶν εἰκόνων στὸν ὑπερρεαλιστικὸ ποιητικὸ λυρισμὸ (Lyrik) ἔχει τὸ χαρακτῆρα τοῦ μοντάζ. Ὡστόσο οἱ εἰκόνες αὐτὲς προέρχονται, ὅπως γνωρίζουμε, ἐν μέρει κατὰ τὸ γράμμα ἐν μέρει κατὰ τὸ πνεῦμα, ἀπὸ εἰκονογραφίαις τῆς ὀψιμης περιόδου τοῦ δέκατου ἑνταυ αἰῶνα, μὲ τίς ὁποῖες ἦταν ἐξοικειωμένοι οἱ γονεῖς τῆς γενιᾶς τοῦ Μάξ Ἔρνστ· ἤδη στὰ 1920 ὑπῆρχαν, ἐντεῦθεν τῆς ὑπερρεαλιστικῆς περιοχῆς, συλλογὲς τέτοιου εἰκονικοῦ ὕλικου, ὅπως τὸ *Our Fathers (Οἱ γονεῖς μας)* τοῦ Allan Bott, οἱ ὁποῖες συμμετεῖχαν —παρασιτικό— στὸν ὑπερρεαλιστικὸ αἰφνιδιασμὸ καὶ συνάμα, γιὰ νὰ εὐχαριστήσουν τὸ κοινὸ, ἀπέφευγαν τὴν ἀνοικειότητα ποῦ δημιουργεῖται μέσω τοῦ μοντάζ. Ἐντούτοις, ἢ κατ' ἐξοχὴν ὑπερρεαλιστικὴ πράξη συνέμιξε τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα μὲ ἄλλα ἀσυνήθιστα. Ἀκριβῶς αὐτὰ, διαμέσου τοῦ τρόμου, προσέδωσαν στὰ προηγούμενα τὸν οἰκτεῖο χαρακτῆρα, αὐτὸ τὸ «ποῦ τὸ ἔχω ξαναδεῖ;». Συνεπῶς δὲν θὰ πρέπει νὰ εἰκάσουμε ὅτι ἡ συνάφεια πρὸς τὴν ψυχανάλυση ἔγκειται στὴ συμβολικὴ τοῦ ἀσυνείδητου, ἀλλὰ στὸ ἐγχείρημα ν' ἀποκαλύψουμε μέσω ἐκρήξεων ἐμπειρίες τῆς παιδικῆς ἡλικίας. Ὅ,τι ἐπισυνάπτει ὁ ὑπερρεαλισμὸς στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ κόσμου τῶν πραγμάτων εἶναι αὐτὸ ποῦ αἴφνης χάθηκε ἀπὸ τὴν παιδικὴ μας ἡλικία: αὐτὰ τὰ εἰκονογραφημένα περιοδικὰ, ἤδη ἀπαρχαιωμένα ἀκόμη καὶ τότε, ὀπωσδήποτε ὅταν ἤμαστε παιδιά μᾶς εἶχαν ἐντυπωσιάσει, ὅπως ἐντυπωσιάζουν τώρα οἱ ὑπερρεαλιστικὲς εἰκόνες. Ἡ ὑποκειμενικὴ στιγμὴ στό μεταξύ βρίσκεται

στὴν ἐνέργεια τοῦ μοντάζ: αὐτὸ θὰ ἤθελε —μάτια ἴσως, ἀλλὰ ἐμφανῶς ὅσον ἀφορᾷ στὶς προθέσεις του— νὰ παραγάγει ἀντιλήψεις, ὁμοιες μὲ αὐτὲς ποῦ θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπάρχουν ἄλλοτε. Τὸ γιγάντιο αὐγὸ, ἀπ' ὅπου μπορεῖ ὀποιαδήποτε στιγμὴ νὰ προβάλλει τὸ τέρας τῆς Δευτέρας Παρουσίας, εἶναι τόσο μεγάλο ἐπειδὴ κάποτε ἤμαστε τόσο μικροί, τότε ποῦ ριγούσαμε γιὰ πρώτη φορὰ μπροστὰ στό αὐγὸ.

Στὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς ἐντύπωσης συμβάλλει ὁστόσο τὸ ἀπαρχαιωμένο. Τὸ παράδοξο στὴ νεοτερικότητα (Moderne) ἔγκειται στό γεγονός ὅτι αὐτὴ, ἀνεκαθεν ἐγκλωβισμένη στὴν ἀνὰ ὁμοιότητα τῆς μαζικῆς παραγωγῆς, ἔχει γενικὰ ἱστορία. Ἡ παραδοξότητα αὐτὴ τὴν ἀλλοτριώνει καὶ γίνεται στὶς «παιδικὲς εἰκόνες τῆς νεοτερικότητος» ἢ ἔκφραση μιᾶς ὑποκειμενικότητος ποῦ ἔχει γίνει ξένη πρὸς τὸν κόσμον καὶ πρὸς τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτὸ της. Στὸν ὑπερρεαλισμὸ, ἢ ἐνταση ποῦ ἐκλύεται στὸν αἰφνιδιασμὸ εἶναι αὐτὴ ποῦ ἐπικρατεῖ μεταξύ σχιζοφρένειας καὶ πραγμοποίησης, καὶ συνεπῶς δὲν διαπνέεται ψυχολογικά. Τὸ ὑποκείμενο, ποῦ διαθέτει ἐλεύθερα τὸν ἑαυτὸ του, ποῦ δὲν δεσμεύεται νὰ λαμβάνει ὑπόψη τὸν ἐμπειρικὸν κόσμον καὶ ἔχει γίνει ἀπόλυτο, ἀποκαλύπτει μιᾶς διαλεκτικῆς τῆς ὑποκειμενικῆς ἐλευθερίας, ἢ ὅποια τὸ ἐπαναφέρει ἐντελῶς στὸν ἑαυτὸ του καὶ στὴ διαμαρτυρία του, καθαυτὸ ὡς ἄψυχο, δυνάμει ὡς κάτι νεκρὸ. Οἱ διαλεκτικὲς εἰκόνες τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ εἶναι εἰκόνες σὲ κατάστασιν ἀντικειμενικῆς ἀνελευθερίας. Σ' αὐτὲς τίς εἰκόνες ἢ εὐρωπαϊκὴ νόσος τοῦ αἰῶνα ἀπολιθώνεται σάν τὴ Νιοβὴ ποῦ ἔχασε τὰ παιδιά της· σ' αὐτὲς τίς εἰκόνες ἢ ἀστικὴ κοινωνία ἐκσφενδονίζει μακριὰ τὴν ἐλπίδα γιὰ τὴν ἐπιβίωσίν της. Εἶναι ἐλάχιστα πιθανόν ὅτι κάποιος ἀπὸ τοὺς ὑπερρεαλιστῆς γνώριζε τὴν ἐγγεληνὴ Φαινομενολογία· ὡστόσο μιά πρόταση ἀπὸ αὐτὴν— τὴν ὅποια πρέπει νὰ στοχαστοῦμε μαζί μὲ τὴ γενικότερη πρόταση σχετικὰ μὲ τὴν ἱστορία ὡς πρόοδο μέσα στὴ συνείδηση τῆς ἐλευθερίας— προσδιορίζει τὸ ὑπερρεαλιστικὸ περιεχόμενο. «Τὸ μοναδικὸ ἔργο καὶ τὸ μοναδικὸ ἐνέργημα τῆς καθολικῆς ἐλευθερίας εἶναι ἐπομένως ὁ θάνατος, καὶ μάλιστα ἑνας θάνατος ποῦ δὲν ἔχει οὔτε ἐσώτερη διάστασιν οὔτε πληρότητα». Ὁ ὑπερρεαλισμὸς ἔκαμε δική του ὑπόθεσιν τὴν κριτικὴ ποῦ περιέχει ἢ παραπάνω φράση· αὐτὸ ἐξηγεῖ τίς πολιτικὲς του παρορμήσεις ἐναντίον τοῦ ἀναρχισμοῦ, οἱ ὁποῖες ἐντούτοις πάλι ἦταν ἀσυμβίβαστες μ' ἐκεῖνο τὸ περιεχόμενο. Ἐχει λεχθεῖ γιὰ τὴν ἐγγεληνὴ πρότασιν ὅτι σ' αὐτὴν ὁ διαφωτισμὸς (Aufklärung) ἀναιρεῖται μέσω τῆς δικῆς του πραγματοποιήσεως· μὲ κανένα ἄλλον τρόπο, ὄχι ὡς γλώσσα τῆς ἀμεσότητος, ἀλλὰ ὡς μαρτυρία τῆς ἐπανάκαμψης τῆς ἀφηρημένης ἐλευθερίας στὴν προκαθοριστικὴ ἰσχύ τῶν πραγμάτων καὶ συνεπῶς στὴν ἀπλή φύσιν, θὰ μπορούμε νὰ ἐννοήσουμε τὸν ὑπερρεαλισμὸ. Τὰ μοντάζ του εἶναι οἱ ἀληθινὲς νεκρὲς φύσεις. Ἐξαντλώντας τίς δυνατότητες ἀναδιάπλασης τοῦ ἀπαρχαιωμένου, δημιουργοῦν nature morte.

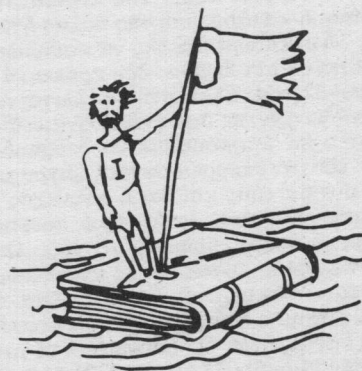
Οι εικόνες αυτές είναι λιγότερο εικόνες κάποιας εσωτερικότητας και περισσότερο φετίχ — εμπορευματικά φετίχ — στά όποια κάποτε ήταν προσηλωμένο κάτι τό ύποκειμενικό, κάποια libido. 'Από έδω, όχι μέσω τής αυτοσυγκέντρωσης, οι εικόνες αυτές ανασύρουν τήν παιδική ηλικία. Τά πρότυπα του υπερρεαλισμού θά μπορούσαν νά είναι τά πορνογραφικά έργα. "Ο,τι συμβαίνει στά κολλάζ, ό,τι σ' αυτά άκίνητοποιείται σπασμωδικά —όπως ή χαρακτηριστική ένταση τής ήδυπάθειας γύρω από τό στόμα— όμοιάζει μέ τίς μεταβολές πού ύφίσταται ή πορνογραφική αναπαράσταση τή στιγμή τής ίκανοποίησης του ήδονοβλεψία. Κολλάζ μέ κομμένα στήθη, πόδια πού ανήκουν σέ κουκλες-μανεκέν και φορούν μετάξινες κάλτσες: αυτά είναι σημάδια μνήμης πού αναφέρονται σ' εκείνα τά αντικείμενα των επίμερους ένορμήσεων, πάνω στά όποια άφύπνιστηκε άλλοτε ή libido. "Ο,τι έχει λησμονηθεί φανερώνεται μέσα σ' αυτά μέ τόν τρόπο ενός πράγματος, νεκρό, σάν νά ήταν αυτό πού επιθυμούσε πράγματι ή αγάπη, μέ τό όποιο θέλει ή ίδια νά έξισωθει κι έμεις όμοιάζουμε. 'Ο υπερρεαλισμός, ως άκαμπτη άφύπνιση, είναι συγγενής μέ τή φωτογραφία. 'Οπως-δήποτε είναι imagines αυτό πού ύφαρπάζει ό υπερρεαλισμός: όχι όμως οι άναλλοιώτες, άνιστορικές imagines του άσυνείδητου ύποκειμένου, έναντι των όποιων ή συμβατική αντίληψη θά ήθελε νά τίς ούδετεροποιήσει, αλλά ιστορικές imagines, μέσα στις όποιες τά μύχια του ύποκειμένου αυτοσυνείδητοποιούνται ως έξωτερικότητα, ως άπομίμηση του κοινωνικοϊστορικού. «"Ελα Τζό, παίξε πάλι τόν παλιό σκοπό»².

"Ετσι όμως ό υπερρεαλισμός διαμορφώνει τό συμπλήρωμα του νέου ρεαλισμού, ή γέννηση του όποιου συμπύπτει μέ τή δική του. 'Ο τρόμος, πού ό νέος ρεαλισμός αισθάνεται ένώπιον τής διακόσμησης ως έγκλημα, σύμφωνα μέ τό νόημα τής ρήσης του "Αντολφ Λόος,³ ένεργοποιείται από τόν υπερρεαλιστικό αίφνιδιασμό. Τό σπίτι έχει ένα οίδημα, τό έξώστεγό του. Αυτό θά ζωγραφίσει ό υπερρεαλισμός: από τό σπίτι ύπερναπτύσσεται ένα σαρκώδες βλάστημα. Οι παιδικές εικόνες τής νεοτερικότητας είναι ή ένσάρκωση αυτού του πράγματος πού επικαλύπτει μ' ένα ταμπού ό νέος ρεαλισμός, γιατί αυτό ύπενθυμίζει στον νέο ρεαλισμό ότι ή ούσία του καθαυτή ανάγεται στό πράγμα και ότι ό ίδιος δέν μπορεί νά άποδεχθεί τό γεγονός ότι ή όρθολογικότητα του παραμένει άλογη. 'Ο υπερρεαλισμός συλλέγει ό,τι ό νέος ρεαλισμός άρνεϊται στους άνθρώπους: οι παραμορφώσεις μαρτυρούν ό,τι έχει ύποστει τό αντικείμενο τής επιθυμίας από τήν άπαγόρευση. Μέσω αυτών ό υπερρεαλισμός διασώζει τό άπαρχαιωμένο, μιά συλλογή ίδιουσγκρασιών, στις όποιες ή άξίωση συμμετοχής στην εύτυχία, τήν όποια στερούνται οι άνθρωποι στον δικό τους τεχνοκρατούμενο κόσμο, έξατμίζεται. "Αν ώστόσο ό υπερρεαλισμός καθαυτός φαίνεται σήμερα άχρηστευμένος, αυτό όφείλεται στό γεγονός ότι οι άνθρωποι άπαρνούντι ήδη αυτή τή συνείδηση τής άπάρνησης, μιά συνείδηση πού είχε έκτυπωθεί στό άρνητικό του υπερρεαλισμού.

μετάφραση Βαγγέλη Μπιτωρή

Σημειώσεις του μεταφραστή

1. Το άρθρο *Rückblickend auf den Surrealismus* δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Texte und Zeichen*, τεύχ. 6, 1956 και τώρα έντάσσεται στον ένδέκατο τόμο τής "Έκδοσης των 'Απάντων του 'Αντόρνο.
2. Βλ. *Bilbao-Song* του Μπρέχτ και του Κούρτ Βάιλ.
3. Adolf Loos (1870-1933): Αυστριακός αρχιτέκτονας και πολεοδόμος, ύπέρμαχος μιάς αρχιτεκτονικής άπαλλαγμένης από τίς δεσμεύσεις πού επιβάλλει ή διακόσμηση: στο δοκίμιο του *Διακόσμηση και έγκλημα* (1908) έκτίθεται ή άποψη του για τή λειτουργική αρχιτεκτονική πού υπερβαίνει τίς αυθαίρετες επιλογές των διακοσμητικών τάσεων.



Καλές
διακοπές
με ένα καλό
βιβλίο

ΙΑΝΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7

του Γιάννη Π. Καραβίδα

Σεφέρης — ΄Εμπειρικός παράλληλοι;

Σ' ένα από τα λίγα άρθρα που έχουν γραφεί με σοβαρότητα για το φαινόμενο του ελληνικού υπερρεαλισμού, ο Christopher Robinson (1981:121) παρατηρεί πόσο αποφασιστική ήταν για την εξέλιξη του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα η έκδοση του περιοδικού *Τά Νέα Γράμματα* τό 1935 — τη χρονιά που εμφανίζονται, όπως επισημαίνει, δύο «σπερματικά» κείμενα της μοντέρνας ποίησης, τό *Μυθιστόρημα* του Σεφέρη και ή *Υψικάμινος* του ΄Εμπειρικού. Βέβαια, *Τά Νέα Γράμματα*, τονίζει ο Ρόμπινσον, δέν ήταν έντυπο υπερρεαλιστικό, όπως ήταν λ.χ. στή Γαλλία τά περιοδικά *Littérature* και *La Révolution Surréaliste: Τά Νέα Γράμματα*, εξηγεί, είχαν αναλάβει να προωθήσουν την υπόθεση της μοντέρνας ποίησης γενικότερα, καθώς έκαναν λίγο άργότερα και άλλα περιοδικά — οι *Μακεδονικές Ήμέρες*, για παράδειγμα, στή Θεσσαλονίκη. Παρ' όλ' αυτά, συνεχίζει ο Ρόμπινσον, τό περιοδικό αυτό κατάφερε να διατηρήσει την έπαφή ανάμεσα στην υπερρεαλιστική και στή μή υπερρεαλιστική (άν και πάντοτε μοντέρνα) ποίηση, όπως συνέβη λ.χ. στήν περίπτωση του ΄Εμπειρικού και του Σεφέρη — σέ δύο κατά τά φαινόμενα διαφορετικούς τρόπους γραφής («styles») που συναντώνται ώστόσο κάτω από την ίδια στέγη.

Τό 1935 γίνεται έτσι, σύμφωνα πάντα μέ την ανάλυση του Ρόμπινσον, «τό έξος του ελληνικού μοντερνισμού» — ή χρονιά που «ό Σεφέρης και ό ΄Εμπειρικός, δουλεύοντας επάνω σέ δύο ασύμπτωτες καμπύλες, όπως θά σημειώσει και ό Άλεξ. Αργυρίου (1983:131), «δημοσίευαν αντίστοιχα: 'Δέν έχουμε ποτάμια δέν έχουμε πηγάδια δέν έχουμε πηγές...' (*Μυθιστόρημα* Γ). 'Δέν έχουμε κυδώνια...' (*Υψικάμινος*, "Ασβέστης")».

Κι όμως, όπως έλπίζω να δείξω σ' αυτό τό άρθρο, δέν πρόκειται πάντοτε για «δύο ασύμπτωτες καμπύλες». Ή παρουσία των άρνητικών εκφράσεων «δέν έχουμε» / «δέν έχουμε» (κι άς μου συχωρεθεί τό λογοπαίγνιο) δέν είναι συμπωματική: υπάρχουν κι άλλα κείμενα των δύο αυτών ποιητών που παρουσιάζουν όμοιότητες, όπως επίσης και θεωρητικά σημεία στά όποια φαίνεται τελικά πώς συμφωνούν. (Κι αυτό δέν θά πρεπε να μάς εκπλήσσει: κάθε κείμενο, όπως έχει παρατηρήσει ήδη ό Ρολάν Μπάρτ (1977:146), αποτελείται από αναρίθμητες παραπομπές σέ άλλα κείμενα, ενώ ή ύποκειμενικότητα του συγγραφέα, όπως φτιάχνεται στή γλώσσα, είναι άπλως και μόνο «ένα ήδη σχηματισμένο λεξικό»: οι λέξεις του εξηγούνται μέσ' από άλλες λέξεις κ.ο.κ. Ή μόνη δύναμη που διαθέτει τελι-

κά ό συγγραφέας, συνεχίζει ό Μπάρτ, είναι αυτή που του επιτρέπει ν' ανακατέψει διάφορες γραφές, ν' αντιπαραθέσει τή μία γραφή μέ τήν άλλη, χωρίς όμως να (έμ)μένει σέ καμιά απ' αυτές αποκλειστικά).

Έτσι, θά δούμε πώς ένας στίχος από τό ποίημα «΄Ωριών» του ΄Εμπειρικού (άπό τήν ένότητα «Οί σπόνδυλοι τής πολιτείας» (1935) τής συλλογής *Ένδοχώρα* (1945)), που δημοσιεύεται για πρώτη φορά στό περιοδικό *Τά Νέα Γράμματα* τό 1937,

*Τριάντα χρόνια περιμέναμε στους όγκοπάγους τή
διασταύρωση μέ τή σειρήνα*

παρουσιάζει ασυνήθιστη όμοιότητα μέ τούς πρώτους στίχους του *Μυθιστορήματος* του Σεφέρη:

*Τόν άγγελο
τόν περιμέναμε προσηλωμένοι τρία χρόνια
κοιτάζοντας πολύ κοντά
τά πεύκα τό γιαλό και τ' άστρα.*

*Σμίγοντας τήν κόψη τ' άλετριού ή του карабиού τήν
καρένα*

*ψάχναμε να βρούμε πάλι τό πρώτο σπέρμα
για να ξαναρχίσει τό πανάρχαιο δράμα.*

Ή προσμονή ώστόσο, για τόν Σεφέρη, όπως επισημαίνει ό Μάρι Βίττι (1978:62-3), είχε όντως άρχίσει τρία χρόνια ωρίτερα, στό τέλος του «Έρωτικού λόγου»:

*Στήν πέτρα τής ύπομονής προσμένουμε τό θάμα
που άνοίγει τά επουράνια κι είν' όλα βολετά
προσμένουμε τόν άγγελο σάν τό πανάρχαιο δράμα*

(Ε' 5-7)

Και στόν «΄Ωριώνα», όμως, ό άφηγητής και οι συντρόφοι του («εμείς») τό θάμα περιμένουν — τό σφύριγμα του βαποριού, τή σειρήνα του πλοίου που προαναγ-

* Τό άρθρο αυτό βασίζεται εν μέρει στή διδακτορική μου διατριβή (βλ. Karavidas 1983) και εν μέρει σέ διαλέξεις που έδωσα τά τελευταία δύο χρόνια στά Πανεπιστήμια του Λονδίνου (King's College), του Cambridge και τής ΄Οξφόρδης. ΄Οφείλω να εύχαριστήσω κι από δω τούς φίλους νεοελληνιστές Roddy Beaton, David Holton και Peter Mackridge για τά πολύτιμα σχόλια και τίς παρατηρήσεις που έκαναν. Ή τελική εύθύνη είναι, φυσικά, όλότελα δική μου. Τίς διαλέξεις αυτές προϋποθέτει και μία μεγαλύτερη μελέτη μου για τά δρια του μοντερνισμού του Σεφέρη που θά δημοσιευθεί στό μεθεπόμενο (ένδέκατο) τεύχος των *Byzantine and Modern Greek Studies*.



γέλλει τήν εμφάνιση τῆς μυθικῆς σειρήνας ἢ ὁποία μέ τῆ σειρά τῆς θά μᾶς εἰσαγάγει στόν κόσμο τοῦ ὑπερρεαλιστικοῦ «θαυμαστοῦ» («merveilleux»), ὅπου ἡ μία ἀποκάλυψη διαδέχεται τήν ἄλλη:

*Ο θόλος καθενός μᾶς γεμίζει ἀπό ρόδινα πούπουλα
Πολλοί ἀπό μᾶς καπνίζουν πίπες ἀπό γιούσουρι
Ἄλλοι τσιμπούκια ἀπό ἀφρόν θαλάσσης
Καί τό πλατάγισμα τῆς προσεγγίσεώς μας
Θυμίζει τ' ὄνομα μιᾶς παμπαλαίας πόλεως
Ὅλοι μας τρέχουμε νά δοῦμε ἂν φανερώθηκε
Ἄφου ὁ ὀρίζων λάμπει
Ἄφου τῆς μοιάζει τόσο.*

Ἄν στόν «Ὁρίωνα» ἢ (περωτῆ) σειρήνα, ἕνας θηλυκός δηλαδή ἄγγελος, μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στό «ἄλλου» καί στόν ἀφηγητή, στό *Μυθιστόρημα* τό ρόλο αὐτό εἶχε ἀναλάβει νά παίξει «ὁ ἄγγελος».

«Τό πανάρχαιο δράμα» μέ τό ὁποῖο σχετίζεται τώρα ἡ ἀφιξη τοῦ ἀγγέλου συνδέεται, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Βίττι (1978:63), «μέ τήν περιπέτεια τῆς ζωῆς, μέ τήν ἀρχή τῆς, τόν πρῶτο σπόρο, 'τό πρῶτο σπέρμα', πού κι αὐτό δέν εἶναι φανερό, καθώς κρύβεται μέσα στή γῆ καί μέσα στή θάλασσα». Ἀλλά καί στό ποίημα τοῦ Ἐμπειρικού, ὁ τίτλος «Ὁρίων» δέν παραπέμπει μόνο στόν περίφημο κυνηγό τῆς μυθολογίας, ἀλλά καί στόν λαμπρότερο ἀστερισμό τ' οὐρανοῦ — τόν «ἀλετροπόδιον», ὅπως ἔλεγαν τόν ἀστερισμό τοῦ Ὁρίωνα ὁ Θεόκριτος καί ἄλλοι ἀρχαῖοι συγγραφεῖς· κι «Ἄλετροπόδι» ἢ «Ἄλετροπόδα», ὅπως ἐξακολουθεῖ νά τόν λέει καί σήμερα ὁ λαός. Αὐτά γιά «τ' ἄστρα» καί «τήν κόψη τ' ἀλετριῶ». Μένει ὁ δρόμος τῆς θάλασσας:

Ὅρθιοι οἱ ναῦτες ψάχνουν τόν ὀρίζοντα

Ἡ ἀνία, ἡ πλήξη, ἡ ἀηδία («l' ennui»), θά βροῦμε σ' ἕνα ἀπ' τά ποιήματα τοῦ Ἀντρέ Μπρετόν (1982:56), εἶναι «ἕνα καράβι διάτρητο ἀπ' τό χιόνι σάν τά πουλιά πού πέφτουν καί πού τό αἷμα τους δέν ἔχει τήν παραμικρή πυκνότητα»:

C' est un bateau criblé de neige (...) comme les oiseaux qui tombent et leur sang n' a pas la moindre épaisseur. (Le Revolver à cheveux blancs, «Le Verbe être»)

Θ' ἄξιζε νά κοιτάξουμε πῶς οἱ γραμμές αὐτές φορτίζονται τοῦς πρῶτους στίχους τοῦ «Ὁρίωνα»:

*Ἡ ἀπροσδιόριστη ἐποχή μέ τά λελέκια τῆς
Ἐπέπλευσε στούς ὀγκοπάγους καί φέρεται πρὸς δυσμάς*

Λογικά, ἂν ἡ πλήξη φέρεται «πρὸς δυσμάς», τό ἀντιθετό τῆς θά πρέπει νά τό ἀναζητήσουν ὁ ἀφηγητής καί οἱ συντρόφοι του στήν ἀνατολή: ἀλλά τόν ἴδιο δρόμο δέν εἶχε πάρει κι ὁ μυθικός Ὁρίων γιά νά ξαναβρεῖ τό φῶς του, ὅταν τόν τύφλωσε ὁ Οἰνοπίων, τιμωρώντας τον ἔτσι γιὰ τὸ εἶχε ξελογιάσει τήν κόρη; Τήν ἀνατολή, ὁμως, τήν βρίσκουμε καί στό ποίημα τοῦ Ἐμπειρικού:

*Ἀνατολή ἀνατολή
Τρόπις τοῦ ἡλίου στά χαράματα
Κατεβασμός τῶν ὀγκοπάγων*

Εἶναι χαρακτηριστικό πῶς τό *Μυθιστόρημα* ἀποκλείει τό θαυματουργό ταξίδι:

*Γυρίσαμε στά σπίτια μας τσακισμένοι
μ' ἀνήμπορα μέλη, μέ τό στόμα ρημαγμένο
ἀπό τή γέψη-τῆς σκουριάς καί τῆς ἀρμύρας.*

(Α' 8-10)

Ἡ ἀκόμα πιό ἔντονα (καί ὀριστικά) στό τέλος:

Ἐδῶ τελειώνουν τά ἔργα τῆς θάλασσας, τά ἔργα τῆς ἀγάπης,

Ἐκεῖνοι πού κάποτε θά ζήσουν ἐδῶ πού τελειώνουμε ἂν τύχει καί μαυρίσει στή μνήμη τους τό αἷμα καί ξεχειλίσει

ἄς μᾶς ξεχάσουν, τίς ἀδύναμες ψυχές μέσα στ' ἀσφοδῖλια,

ἄς γυρίσουν πρὸς τό ἔρεβος τά κεφάλια τῶν θυμάτων:

Ἐμεῖς πού τίποτε δέν εἶχαμε θά τοῦς διδάξουμε τή γαλήνη.

(ΚΔ' 1-6)

Τό «πανάρχαιο δράμα», όπως εξηγεί και πάλι ο Βίττι (1978:65), δεν είναι παρά «τό δράμα που επαναλαμβάνεται τελετουργικά σε κάθε άνθρωπο, ή κυκλική διαδοχή ζωής / θάνατος / ζωή» και «εύκολα μπορεί να θεωρηθεί σαν κάτι τό ανάλογο μέ εκείνο πού ανθρωπολόγοι και ένθολόγοι ονομάζουν 'διαρκής επιστροφή'». Νά 'ναι άραγε ή «γαλήνη» ή λύση στά προβλήματα του έλληνισμού; Θά ξαναγυρίσουμε σ' αυτό τό θέμα λίγο παρακάτω.

'Αλλά μία επιστροφή εὐαγγελίζεται και ό «'Ωρίων», — τήν επιστροφή σε μία «παμπάλαια πόλη» μέ τήν όποία μοιάζει και ό όρίζοντας, ή κυκλοτερής δηλαδή γραμμή όπου ό οὐρανός φαίνεται σά νά εφάπτεται μέ τή γή, όπου γή κι οὐρανός γίνονται ένα. Δέν είναι, βέβαια, ή πρώτη φορά πού συναντάμε τήν «παμπάλαια πόλη» στό έργο του Έμπερικού. Ήδη στό πεζό κείμενο «Κλωστήριον νυκτερινής ανάπαυλας» τής συλλογής *Υψικάμινος*, ό παντογνώστης (κι έδώ) άφηγητής μās διαβεβαίωνε όχι μόνον ότι

Είμεθα όλοι έντός του μέλλοντός μας
αλλά και ότι

Στιγμιότυπα μās απέδειξαν τήν ορθότητα τής πορείας
μας
πρός τόν προπονητήν' του ίδιου φαντάσματος τής
προελεύσεως
των όνείρων και του καθενός κατοίκου τής καρδιάς
μας
παμπάλαιας πόλης
και τέλος ότι
όλοι μας είμεθα έντός τής σιωπής του κρημνιζόμενου
πόνου
στά γάργαρα τεχνάσματα του μέλλοντός μας.

Νά υποθέσουμε κι έμεις, σαν τόν Άνδρέα Καραντώνη (1971:198), πώς «ό πόνος πού κρημνίζεται' είναι ό πόνος των ρομαντικών, των άπομονωμένων στον έλεφαντινο πύργο τους ποιητών» και πώς «ίσως νά 'ναι άκόμη ό πόνος του Καρυωτάκη»; Αυτό τουλάχιστον δέχεται και ό Ρόμπινσον (1981:123) πού υποστηρίζει ότι ό ποιητής βρίσκει πιά στον φυσικό κόσμο πού τόν περιβάλλει τή μαγική αίσθηση «μιάς νέας δημιουργικότητας» — «μιάς νέας ποίησης», όπως είχε πεί πρωτύτερα κι ό Καραντώνης, «μέσα από τά λόγια και τούς ρυθμούς, τίς εικόνες και τίς φωταύγειες» τής όποίας «μιά έλληνική, μιά ανθρώπινη χαρά ανατέλλει».

Ποιές όμως είναι οι παράμετροι τής νέας αυτής χαράς πού λέγεται πώς έρχεται για τόν άνθρωπο και πού είναι μάλιστα κι «έλληνική»; Άπό τή μία πλευρά, υπάρχει έντονη ή επιθυμία ν' άφήσουμε πίσω μας τόν «πόνος» και τούς «όγκοπάγους» (πού καλύπτουν προφανώς τό σήμερα). Τό μέλλον, ώστόσο, ή περιγραφή του όποιου είναι και ό στόχος του «προγράμματος» του Έμπερικού, για νά θυμηθούμε τόν Pierre Macherey (1978:190), μπορεί τελικά νά δηλωθεί μόνο μέ εικόνες του χθές: τό μέλλον δέν είναι τίποτ' άλλο παρά μία επιστροφή ή μία παλινδρόμηση: ή «πόλη» είναι «παμπάλαια», άρα υπήρξε κάποτε, κάποιος από μās τήν έχουν δει ή τουλάχιστον έχουμε άκούσει νά γίνεται λόγος γι' αυτήν. Στο «Κλωστήριον νυκτερινής ανάπαυλας», ή «πόλη» αυτή είναι και καμένη:

όταν σκύβουμε εμπρός στά άχυρα μιάς καμένης πό-
λεως

(...) είμεθα όλοι έντός του μέλλοντός μας

Έμμεση άναφορά σε μία γνωστή, παμπάλαια και καμένη πόλη, τά Σόδομα, όνομαστή για τήν έκφυλη ζωή των κατοίκων τής, βρίσκουμε και σε ένα από τά πεζά κείμενα τής σειράς «Μυθιστορίαί» πού περιέχονται στον τόμο *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία* (1960):

'Ο άνθρωπος, όταν άπομακρύνεται από τά κείμενα
και τās παραδόσεις, μοιάζει μέ στήλην άλατος υπό βρο-
χήν.

Έπίσης:

'Ω κόραι του Λώτ! 'Ω, στήλαι άλατος, μέσα στην
ροητείαν τής Κερκύρας!

Στόν «'Ωρίωνα», επίσης, υπάρχει σαφής άναφορά σ' έναν άλλο μύθο από τή Βίβλο, στον κατακλυσμό:

Μιά κιβωτός εφάνη στό 'Αραράτ

Και στίς δύο περιπτώσεις, ό μύθος φαίνεται νά χωρίζει τήν «πόλη» ή τήν κοινωνία όπου μυσταγωγείται ό έρωτας από τήν εποχή μας όπου, καθώς τονίζει ό Έμπερικός στή συνέντευξη πού είχε δώσει στην Άνδρομάχη Σκαρπαλέζου (1976:14), «ό έρωσ (...) είναι ή πλέον καταπιεζόμενη κατάσταση, πολύ περισσότερο από κάθε άλλη». «'Ο άξων τής ζωής μας», εξηγεί ό Έμπερικός στό ίδιο κείμενο, «είναι ό έρωσ, όποιαδήποτε κι αν είναι ή κοινωνία ή ή έλπιζόμενη κοινωνία». Ωστόσο, όπως παραδόξως, όπως είδαμε, ή κοινωνία αυτή του μέλλοντος πού εὐαγγελίζεται ό ποιητής υφίσταται μόνον ως προέκταση ή μάλλον ως επανάληψη του παρελθόντος, αν κρίνουμε από τίς συνεχείς και ποικίλες άναφορές σε άλλους τόπους και καιρούς, είτε μυθικούς είτε πραγματικούς — μία άναγωγή πού, καθώς παρατηρεί ό Γιώργης Γιατρομανωλάκης (1983:136), «μπορεί νά έρμηνευθεί ως νοσταλγία χαμένων εποχών, όπου όλα τά θαυμαστά είχαν τή δυνατότητα νά πραγματοποιηθούν».

Έτσι, όμως, για νά χρησιμοποιήσουμε τήν όρολογία πού υιοθετεί ό Μπάρτ (1981:158), ό Έμπερικός δέν κάνει ποίηση («poeticize»), αλλά ιδεολογία («ideologize») και σ' αυτό ακριβώς τό σημείο τό ιδεολογικό του πρόγραμμα έρχεται πολύ κοντά στό πρόγραμμα του Σεφέρη, όπου τό πραγματικό είναι ή έκπλήρωση του μύθου ή τής μυθολογίας («fiction»).

Στήν «Είσαγωγή στον Θ.Σ. Έλιοτ» πού είχε δημοσιευτεί για πρώτη φορά τό 1936 στό *Νέα Γράμματα*, ό Σεφέρης μιλάει μέ θαυμασμό (άλλά και μέ κάποια νοσταλγία) για «τήν άρχαία έλληνική πολιτεία ή (...) τίς οργανωμένες κοινωνίες πού πήγαιναν ν' άκούσουν τό θέατρο του Σαίξπηρ ή του Racine» (1974:34). 'Ο κόσμος τους, θά πεί, ήταν διαφορετικός από τόν δικό μας: δέν ήταν «ένος κόσμος διαλυμένος, άρρωστος και ναρκωμένος»: δέν υπήρχε ή σημερινή «κοινωνική άποσυγκρότηση πού άποκλείει όλοένα και περισσότερο τήν ύπαρξη κοινών αισθημάτων» (1974:35). Έκείνη τήν εποχή, συνεχίζει, «ό μύθος ήταν κοινή αίσθηση» και, επιπλέον,

«ό ποιητής είχε στή διάθεσή του ένα φορέα ζωντανό,
μιά συναισθηματική ατμόσφαιρα έτοιμη, όπου μπορού-
σε νά κινηθεί έλεύθερα για νά πλησιάσει τούς γύρω του
άνθρώπους: όπου μπορούσε ό ίδιος νά διατυπωθεί. Μιά
λέξη, ανεξάρτητα από τήν επιτηδειότητα του τεχνίτη,
μπορούσε νά ζυπνήσει μέσα στίς ψυχές έναν όλόκληρο
κόσμο φόβου ή έλπίδας» (1974:43).

Γι' αυτόν ακριβώς τόν λόγο, καταλήγει ο Σεφέρης, «ό Έλιοτ προσπάθησε να βρεί στην εποχή του κάτι που θα έπαιξε τό ρόλο τής μυθολογίας, έστω και για ένα περιορισμένο κοινό» (1974:43).

Πίσω, βέβαια, από τή δήλωση αυτή κρύβεται ή πεποίθηση πώς ή μυθολογία εύνει τήν ύπαρξη κοινών αισθημάτων, πώς μπορεί να παράσχει τή δυνατότητα σ' ένα έθνος και σ' ένα λαό να βρεί μία κοινή ταυτότητα. Τό ζήτημα, όμως, όπως επισημαίνει ο Terry Eagleton (1983:41), είναι αν και κατά πόσον τά πολλά και ποικίλα προβλήματα τής σύγχρονης εποχής μπορούν να λυθούν αν γυρίσουμε τήν πλάτη μας στην ιστορία και βάλουμε στη θέση τής τή μυθολογία. «Πίσω από τήν κούνια του Χριστού», θά πει ο Σεφέρης περιγράφοντας ένα ψηφιδωτό τής γέννησης που είχε δει στην εκκλησιά του Δαφνίου, «ανοίγει κατάμαυρο τό στόμα τής σπηλιάς, τό πιο μαύρο χρώμα που είδα ποτέ μου. Αυτό ή εικόνα έρχεται μπροστά μου όταν συλλογίζομαι τούς μύθους του Γένους στους καιρούς τής δουλείας. Τό λευκό λίκνο — αν τό 'χει γεννήσει ή αν πρόκειται να τό καταπιεί ή άβυσσος; Δέν τό ξέρεις. Τί ετοιμάζεται; μία ανάσταση ή μία καταστροφή; Δέν τό ξέρεις. "Όλη μας ή μυθολογία λικνίζεται πάνω σ' αυτό τό λίκνο, που ήρθε να προσκυνήσει τελευταίος, στά χρόνια μας, ο ζωγράφος Θεόφιλος Χατζημιχαήλ. Και τό σκλαβωμένο έθνος, σ' αυτό τό λίκνο τοποθέτησε, μαζί με τό Διγενή και τό Μεγαλέξαντρο, τό τραγούδι τής παλικαριάς και τής αγάπης, που φέραν από τήν κουρσεμένη Κρήτη οι βασανισμένοι πρόσφυγες του Μαρίνου Μπουνιαλή. Κι οι πελαγίσιοι πατούσαν στά στήθα τους τή στόρηση τής Άρετής όπως και τό κορμί τής Γοργόνας. "Ας αφήσουμε τά παραμύθια» (1974:318-9).

Κι όμως, όπως έχει δείξει ο Δημήτρης Δημηρούλης (1985:81-2), ή ποιητική μυθολογία του Σεφέρη δέν έχει τελικά παρά τή μορφή του παραμυθιού: ο Σεφέρης, θά πει, μπορεί μόν να μόν κατάφερε να γίνει ο τεχνίτης που πάντοτε δνειρευόταν: έγινε, ωστόσο, ο μόνος μοντέρνος ποιητής που μπορούσε να έχει ένα έθνος που εξακολουθεί ν' αρνείται τήν ιστορία και να γυρεύει, αντίθετα, «τήν άλλη ζωή, πέρα από τ' αγάλματα» (*Μυθιστόρημα Ε'* 15-6).

Έρχόμαστε έτσι στην «οργανική» θεωρία τής ιστορίας ή, ακριβέστερα, στην πίστη στην ύπαρξη μιάς «οργανικής» (ή «οργανωμένης») και «όμοιογενούς», κατά τόν Σεφέρη) κοινωνίας που δέν γνώριζε τή διαφορά ανάμεσα στις λέξεις και στα πράγματα, στη σκέψη και στην πράξη, στη φύση και στην κουλτούρα, στην τέχνη και στη ζωή: όπου όλα ήταν «μέσα στη φύση των πραγμάτων», όπως λέει χαρακτηριστικά ο Σεφέρης (1974:285). Άλλά οι οργανικές κοινωνίες, όπως θά παρατηρήσει και πάλι ο Ήγκλετον (1983:36), είναι άπλως και μόνο «βολικοί μύθοι» για να επιτεθεί κανείς κατά του αυτοματοποιημένου τρόπου ζωής τής σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας. Δέν είναι τυχαίο, έτσι, πώς ο Σεφέρης συμερίζεται τή θλίψη του Έλιοτ για τήν κατάντια των Μελανησιών που «πεθαίνουν κυρίως γιατί ο 'Πολιτισμός' που τούς ανάγκασαν να δεχτούν, τούς στέρησε από κάθε ενδιαφέρον για τή ζωή» (1974:27). Η «ταπεινή τέχνη» που δνειρεύεται ο Σεφέρης αυτό ακριβώς σημαδεύει — τή φυγή του όχι μόνον απ' τό μοντερνισμό, αλλά και από τή σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία που απειλείται από τούς «κινηματογράφους», τά «γραμμόφωνα», τά «φτηνά αυτοκίνη-

τα», «τή βοήθεια των ηλεκτρικών εφευρέσεων», και «τό megάφωνο», για ν' αναφέρουμε ό,τι κατά τόν Σεφέρη και τόν Έλιοτ μπορεί να σπρώξει τόν «πολιτισμένο κόσμο» ν' ακολουθήσει γρήγορα τήν τύχη των Μελανησιών.

Η «οργανική» κοινωνία είναι ή «ιστορική» λύση που προτείνει ο Σεφέρης: δέν είναι λύση πολιτική: δέν σκοπεύει στην κοινωνική αλλαγή: κι ούτε είναι καν έναλλακτική. Μας βοηθάει άπλως να υπομείνουμε τή σημερινή κοινωνία. Σάν κάθε πειστική ουτοπική θεωρία, δέχεται κι αυτή πώς δέν είναι δυνατό να ξαναγυρίσουμε στη «φυσική», «οργανική», αγροτική κοινωνία του 17ου ή του 18ου αιώνα. Η «οργανική» αυτή κοινωνία ζει όμως μέσ' από όρισμένες χρήσεις τής ελληνικής γλώσσας, στα «πιο ουσιαστικά στοιχεία τής ελληνικής παράδοσης» (1974:301) χωρίς τά όποια ή σημερινή καπιταλιστική κοινωνία κινδυνεύει, υποτιθέεται, ν' άτροφήσει και να χαθεί. (Χωρίς αυτά ο κόσμος μας είναι «διαλυμένος, άρρωστος και ναρκωμένος»!). Αλλά, όμως, τά «ύγιή» στοιχεία αποτελούν και τόν κανόνα των μεγάλων έργων τής νεοελληνικής λογοτεχνίας, κριτήριο για τήν ένταξη στον όποιο είναι αν και κατά πόσον ο ποιητής τους «βλέπει καθαρά τά αντικείμενα που εκφράζει», αν δηλαδή στο έργο του συμπίπτει ή «εδαισθησία» και τό «ποιητικό ρήμα» (1974:289). Άλλά ή άποψη του Σεφέρη για τή γλώσσα στηρίζεται σ' ένα μάλλον «άφελή μιμητισμό», όπως θά 'λεγε κι ο Ήγκλετον (1983:37) — στην πίστη δηλαδή ότι οι λέξεις είναι «υγιέστερες» όταν πλησιάζουν «τή φύση των πραγμάτων» και παύουν έτσι να 'ναι λέξεις! Άλλά κι ή έννοια τής «εδαισθησίας» είναι επίσης ύποπτη: σύμφωνα με τόν Σεφέρη, «μιά όρισμένη εμπειρία διαμορφώνει τήν εδαισθησία του (δηλαδή του ποιητή) με τό πέρασμα και τόν τρόπο τής ζωής» (1974:288). Δέν είναι ή «εμπειρία» μήπως ή πατρίδα τής ιδεολογίας; Στο μεταξύ, ο κανόνας τής νεοελληνικής ποιητικής μένει κλειστός για τά έργα και τούς συγγραφείς που δέν εκπληρούν τά κριτήριά του. Έτσι φτιάχνεται ή παράδοση!...

Ξεφεύγουμε, όμως, από τό θέμα μας. Άν ένα πράγμα είναι σίγουρο για τήν «οργανική» κοινωνία, όπως γράφει κι ο Raymond Williams (1985:11-2), είναι πώς δέν υπήρξε ποτέ ή, μάλλον, πώς για να τή βρούμε, θά χρειαστεί να ξαναγυρίσουμε στον μύθο του χαμένου Παραδείσου, στον πολυσυζητημένο κήπο τής Έδεμ. Δέν είναι τυχαίο πώς ή «Νέα Πόλις» που ευαγγελίζεται ο Έμπειρικός και που θά χτιστεί, καθώς λέει, «στά ύψιπεδα τής Οίκουμένης», έχει όλα τά χαρακτηριστικά του παλιού κι άρχέτυπου κήπου:

Όκτάνα θά πει επί γής Παράδεισος, επί τής γής Έδεμ, χωρίς προπατορικών άμάρτημα, πέραν πάσης έννοίας κακού, με έλευθέραν εις πάσαν περίπτωση παντού και τήν αίμομιξίαν.

(Όκτάνα, «Όχι Μπραζίλια μά Όκτάνα»)

Και στον Έμπειρικό, όπως άλλωστε και στον Σεφέρη, ή ποίηση είναι ή «οργανική» κοινωνία. Στόν υπερρεαλισμό, όπως επίσης και στην ψυχανάλυση, θά εξηγήσει ο Έμπειρικός στο εισαγωγικό κείμενο «Άμούρ Άμούρ» των *Γραπτών*, βρήκε για πάντα «τά όλοφάνερα κλειδιά» για ν' ανοίξει μέσα άλλα και γύρω του «ένας κόσμος μαγευτικός», όπου «ένα συναίσθημα, μία παρόρμηση, μία λέξις, μπορούν να γίνουν χειροπιαστές όντότητες, στιλπνά αντικείμενα με ζωή παλλόμενη και μορφή δική τους» (1974:12). Βλέπουμε κι εδώ έ-



ναν «άφελή μιμητισμό» ανάλογο μ' εκείνο του Σεφέρη στον άφορμᾶ τῆ γλώσσα. Ἐάν ὁ Σεφέρης εἶχε ἀπορρίψει τὴν αὐτόματη γραφή, ἦταν ὄχι μόνο γιατί στὴν Ἑλλάδα οἱ ὑπερρεαλιστές χρησιμοποιοῦσαν τύπους τῆς καθαρῆς, ἀλλὰ καὶ γιατί φοβόταν πὼς ἡ «ἐμπειρία» τοὺς δέν εἶχε κυφορηθεῖ ὅσο θά ἔπρεπε μέσα τους — γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὴ μεταφορὰ τοῦ Ἐλιοτ (1975:144) πού υἱοθετεῖ ὁ Σεφέρης στό δοκίμιό του γιὰ τόν Κάλβο, ὅπου μιλά γιὰ τὴν «κυφορία τῶν λέξεων» (1974:62).

Καὶ οἱ ὑπερρεαλιστές, εἶναι ἀλήθεια, εἶχαν δεῖξει ἐξαιρετικό ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μυθολογία, σάν τόν Ἐλιοτ καὶ τόν Σεφέρη. Ὁ ἐναλλακτικός μάλιστα τίτλος τῶν *Γραπτῶν ἢ Προσωπικὴ μυθολογία* τοῦ Ἐμπερικού θυμίζει τὴ *Mythologie personnelle* (1933) ὅπου ὁ Maxime Alexandre εἶχε δηλώσει πὼς θά διερευνοῦσε τὸ μῦθο μέσ' ἀπὸ τὰ ὄνειρα καὶ τανάπαλιν, χωρίζοντας τὰ ὄνειρά του σὲ τέσσερις ομάδες μύθων: σὲ παραδεδομένες μυθολογικές παραστάσεις, στοὺς σύγχρονους μύθους, στοὺς νέους μύθους πού δημιουργοῦνται κάθε νύχτα στὰ ὄνειρα καὶ στὴν περίπλοκη μυθολογία τῆς παιδικῆς ἡλικίας — στόχους ἀπ' τοὺς ὁποίους δέν ἀπέχουν καὶ πολὺ τὰ *Γραπτά*. Ἀλλὰ ἂς μὴν ξεχνᾶμε πὼς οἱ ὑπερρεαλιστές ἀνακάλυψαν τὴ μυθολογία ὅταν διαπίστωσαν πὼς ἦταν ἀδύνατο νὰ δράσουν ἀποτελεσματικά σάν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ δύναμη κι ἀναγκάστηκαν ἔτσι νὰ γυρέψουν στόχους πρὸ «ἐσωτερικούς»: οἱ θεωρίες τοῦ Φρόντ, τοῦ Νίτσε κ.ἄ. τοὺς βοήθησαν λοιπὸν νὰ διαμορφώσουν τίς δικές τους ἀπόψεις καὶ συνάμα ν' ἀποκαταστήσουν κατὰ κάποιον τρόπο τὴν ἱστορικὴ συνέχεια ἀνάμεσα στὴν προκλασικὴ Ἑλλάδα (τῶν Ὀρφικῶν, γιὰ παράδειγμα, καὶ τῶν Διονυσιακῶν Μυστηρίων) καὶ στοὺς δικούς τους, σύγχρονους πειραματισμούς, δημιουργώντας μύθους γιὰ ὅ,τι δέν ἦταν δυνατό νὰ δηλωθεῖ ἄμεσα.

Κάτι ἀνάλογο βλέπουμε καὶ στὴν περίπτωση τοῦ Ἐμπερικού. Ὡστόσο, ὅπως πολὺ σωστά ἐπισημαίνει ὁ Γιατρομανωλάκης (1983:172-3), σταδιακά «ὁ ἀρχαῖος ἐλληνικὸς μῦθος (...) ἀρχίζει νὰ ὑποχωρεῖ καὶ στὴ θέση του ἐμφανίζεται μιὰ χριστιανικὴ, ἐκκλησιαστικὴ γλώσσα». Ὁ Γιατρομανωλάκης μάλιστα μιλάει γιὰ «στροφή», κατάληξη τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ στὴν Ὀκτάνα «ἡ ἀπὸ μέρους τοῦ ποιητῆ υἱοθέτηση ἑνὸς χριστιανικοῦ δράματος, τοῦ ἐσχατολογικοῦ μῦθου μιᾶς ἄνω πόλεως πού μέλλεται νὰ κατοικηθεῖ ἀπὸ πιστοὺς μάρτυρες-ποιητές, δραματιστές καὶ ὑπερασπιστές ἑνὸς νέου κόσμου». Βέβαια, δέν πρόκειται στ' ἀλήθεια γιὰ «στροφή»: οἱ ἀναφορές στὴν «παμπάλαια πόλη» πού ὑπάρχουν στὴν *Υψικάμινο* καὶ στὴν *Ἐνδοχώρα* τὸ δείχνουν αὐτὸ καθαρά. *Ἡ σήμερον*, γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὴν τελευταία συλλογὴ τοῦ Ἐμπερικού, νοεῖται *ὡς αὔριον καὶ ὡς χθές*. Ὁ ἱστορικὸς χρόνος ἔχει ἰσοπεδωθεῖ καὶ πλέον δέν ὑπάρχει. Ὁ ἀναγνώστης βρίσκει σ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὴ λογοτεχνία ὅ,τι τοῦ δίνει καὶ ἡ θρησκεία, πού κι αὐτὴ στηρίζεται στὴν ἐμπειρία, στό μῦθο καὶ στό συναίσθημα — τὴν ἐλπίδα δηλαδή καὶ ἀκόμα τὴν πίστη ὅτι αὐτὸ πού ἔχασε στό παρελθόν θά τὸ ἀνακτήσει μιὰ μέρα στό μέλλον· μαζί ὅμως βρίσκει καὶ τὸ κουράγιο γιὰ νὰ σηκώσει καρτερικά τὸ βάρος τοῦ παρόντος (καὶ χωρὶς, φυσικά, νὰ χρειαστεῖ νὰ θγεῖ ἡ ἀτομικὴ ἰδιοκτησία!). Ἡ *Υψικάμινο*, γιὰ παράδειγμα, ἂν καὶ γράφτηκε, ὅπως μᾶς διαβεβαιώνει ὁ Ἐμπερικός (1974:13), μέ τὴ μέθοδο τῆς αὐτόματης γραφῆς, εἶναι γεμάτη ἀπὸ τέτοιες *παρήγορες* διακηρύξεις:

τὸ πένθος θά χαθεῖ
(«Ἡ φυγὴ τοῦ νήματος»)

Οἱ Φαρισαῖοι πέθαναν
(«Τὰ σπιρούνια τῶν κοριτσιῶν καὶ ἡ ταχύτης τῶν ὑδάτων»)

Γιάννης Καραβίδας

'Η καθέλευσις ενός σφριγώντος λαού πλησιάζει
(«'Οργανική διάσωσης τής χαράς»)

ή πολυσύνθετη γυναίκα συνετέθη για να συγκατατε-
θεῖ και να τεθεῖ επί κεφαλῆς τῆς ἀπολυτρωτικῆς στρα-
τιᾶς τοῦ μελλοντικοῦ δράματός μας

(«Τσόχα ριπιδίου»)

ποτέ οὐδέποτε δέν σταματοῦν οἱ νότες μᾶς ἀρχι-
σμένης ἐποποιᾶς

(«Κορυδαλλοὶ σφασζόμενοι μελιχίως»)

Στιγμιότυπα μᾶς ἀπέδειξαν τὴν ὀρθότητα τῆς πορείας
μας

(«Κλωστήριον νυκτερινῆς ἀνάπαυλας»)

Ὡστόσο, τὰ αὐτοματικά κείμενα ἐξ ὀρισμοῦ ἀπο-
κλείουν τὴν ἐπιβεβαίωση τῆς ὀρθότητος ὅποιασδήποτε
πορείας: ὅπως ἔχει πολὺ σωστά ἐπισημάνει ὁ Georges
Bataille (1946:109), ἂν δικαιώνεται ἠθικά ἢ αὐτόμα-
τη γραφή εἶναι γιατί δέν ἔχει στόχους: καταργεῖ τοὺς
στόχους πού καταστρέφουν καὶ τὴν ἀξία ἀλλὰ καὶ τὴν
ἴδια τὴν ὑπαρξὴ τοῦ «στιγμιότυπου» («instant»). Αὐτό
τὸ νόημα ἔχει ἡ ὑπερρεαλιστικὴ εἰκόνα πού εἶναι κα-
θαρά προϊόν τοῦ ἀπροόπτου καὶ τοῦ τυχαίου: οἱ ὑπερ-
ρεαλιστές γιὰ παράδειγμα, δέν ἔπαιναν νά μιλοῦν μέ
θαυμασμό γιὰ «τὴν ἀπρόοπτη συνάντηση πάνω σ' ἓνα
τραπέζι ἀνατομίας μᾶς μηχανῆς τοῦ ραψίματος καὶ
μᾶς ὀμπρέλας» πού εἶχαν ἀνακαλύψει στὸν Λωτρεα-
μόν (1980:192) καὶ πού ἦταν γι' αὐτοὺς τό κατ' ἐξοχίαν
πρότυπο ὑπερρεαλιστικῆς εἰκόνας: ἐνῶ ὁ ἴδιος πάλι ὁ
Μπρετόν εἶχε διακηρύξει πῶς ὁ ὑπερρεαλισμός ἀπέ-
βλεπε στὴν κατάργηση τοῦ συναισθήματος «μέσα στή
μέθη τῆς τύχης» (1980:36). Οἱ ὑπερρεαλιστές τελικά
δέν φύλασσαν τὰ στιγμιότυπά τους σάν κάτι πολῦτι-
μο, ὅπως ἔκανε λ.χ. ὁ Προύστ, ἀλλὰ οὔτε καὶ τ' ἀνέ-
λθαν σάν τὸν ψυχαναλυτὴ.

Ἄλλὰ ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη, πιὸ βασικὴ διαφορὰ ἀ-
νάμεσα στοὺς ὑπερρεαλιστές καὶ στὸν Ἐμπειρικό: δε-
χόμενοι (ἀλλὰ καὶ ἐπιζητώντας) τό ἀπρόοπτο καὶ τό
τυχαῖο πιστεύοντας στίς ἀφάνταστες δυνατότητες
πού προσέφερε ἡ αὐτόματη γραφή — ὁ ὑπερρεαλισμός,
στὴν ἠρωικὴ τὸν περίοδο, σκόπευε οὔτε λίγο οὔτε πο-
λύ νά καταγράψει «τὴν πραγματικὴ λειτουργία τῆς
σκέψης (...) μέ τὴν ἀπουσία κάθε ἐλέγχου ἀπ' τὴν λογι-
κὴ, ἐξω ἀπὸ κάθε προκατάληψη αἰσθητικῆς ἢ ἠθικῆς»
(Μπρετόν 1972:29) πειραματιζόμενοι γράφοντας καί-
μενα ἀπὸ κοινού μέ ἄλλους: καί, προπάντων, ἀποκα-
λύπτοντας τὰ μυστικά τῆς τέχνης τους (πού δημοσιεύ-
ονται ὑπὸ μορφή συνταγῶν στό πρῶτο *Μανιφέστο*) οἱ
ὑπερρεαλιστές ὄχι μόνο συνέβαλαν στὴν ἀπομυθοποι-
ησὴ τοῦ Συγγραφέα, ἀλλὰ προσπάθησαν καὶ νά κα-
ταργήσουν τὴ διάκριση πού ὑπάχει αἰῶνες τώρα ἀνά-
μεσα στό συγγραφέα-παραγωγὸ καὶ στὸν ἀναγνώστη-
καταναλωτὴ νοημάτων. Ἐπιτρέπουν ὅμως τὰ κείμενα
τοῦ Ἐμπειρικοῦ, πού λέγεται πῶς γράφτηκαν «ἀνε-
ξάρτητα ἀπὸ κάθε συμβατικὴ ἢ τυποποιημένη αἰσθη-
τικὴ, ἠθικὴ, ἢ λογικὴ κατασκευὴ» (1974:10), τέτοιες
πολλαπλές καὶ ἀνοιχτές ἀναγνώσεις ἢ μήπως ὑπάρχει
πίσω ἀπ' αὐτὰ καὶ ἡ παρουσία τοῦ Συγγραφέα πού τὰ
κλείνει, ἐπιβάλλοντας μιὰ συγκεκριμένη συμπεριφορὰ
στὸν ἀναγνώστη; Στὸν Σεφέρη, ὁ ἀναγνώστης «μαθαί-
νει» (ἀφοῦ, καθὼς λέει ὁ Σαββίδης (1973:57), «διδά-
σκει ὁ ποιητής») νά γυρεῖ

«αὐτό τό ἀρκετὰ ἀκαθόριστο συναισθημα πού ἀγα-
ποῦμε στοὺς ἐλάχιστους ἀνθρώπους πού μᾶς βοηθοῦν

νά ζήσουμε στὸν τόπο μας, καὶ πού μᾶς ξεχωρίζει, ἂν ὑ-
πάρχει κάτι πού μᾶς ξεχωρίζει, ἀπὸ τίς ἄλλες φυλές τῆς
γῆς — τό συναισθημα πού θά ὀνομάζα μέ τὴν κάπως ἐ-
πικίνδυνη ἔκφραση: «καημὸ τῆς Ρωμοσύνης» (1974:47).

Γυρίζουμε ἔτσι, ἀναγκαστικά, καὶ στὰ ποτάμια, καὶ
στὰ πηγὰδια καὶ στίς πηγές πού «δέν ἔχουμε»· καὶ στὰ
κυδώνια πού «δέν ἔχομε».

Γιάννης Π. Καραβίδας

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Ἀργυρίου, Ἄλλε (1983): *Διαδοχικὲς ἀναγνώσεις Ἑλλήνων ὑπερρεαλιστῶν* (Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Γνώση).
- Barthes, Roland (1977): *Image-Music-Text*, μετ. Stephen Heath (Λονδίνο: Fontana/Collins).
- Barthes, Roland (1981): *Mythologies*, μετ. Annette Lavers (Λονδίνο: Granada).
- Bataille, Georges (1946): «Le Surréalisme et sa différence avec l'existentialisme», *Critique*, τεῦχος 2.
- Breton, Andre (1982): *Poems of Andre Breton*, μετ. Jean-Pierre Cavin καὶ Mary Ann Caws (University of Texas Press).
- Γιατρομανωλάκης, Γιώργος (1983): *Ἀνδρέας Ἐμπειρικός: ὁ ποιητὴς τοῦ ἔρωτα καὶ τοῦ νόστου* (Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Κέδρος).
- Dimiroulis, Dimitris (1985): «The 'Humble Art' and the Exquisite Rhetoric: Tropes in the Manner of George Seferis», *The Text and its Margins: Post-Structuralist Approaches to Twentieth-Century Greek Literature*, ἐπιμ. Margaret Alexiou καὶ Vassilis Lambropoulos (Νέα Ὑόρκη: Pella Publishing Company), 59-84.
- Eagleton, Terry (1983): *Literary Theory: An Introduction* (Ὁξφόρδη: Basil Blackwell).
- Eliot, T.S. (1975): *Selected Prose of T.S. Eliot*, ἐπιμ. Frank Kermode (Λονδίνο: Faber and Faber).
- Ἐμπειρικός, Ἀνδρέας (1974): *Γραπτά ἢ Προσωπικὴ μυθολογία* (Ἀθήνα: Πλειάς).
- Karavidas, Yannis (1983): «The Springboard and the Athlete: Surrealism in Greece 1924-1945» (ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβή, University of Essex).
- Καραντώνης, Ἀνδρέας (1971): *Εἰσαγωγή στὴ νεώτερη ποίηση* (Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Γαλαξία).
- Λωτρεαμόν (1980): *Τὰ ἄσματα τοῦ Μαλντορόρ*, μετ. Ἑλένη Νεζερίτη (Ἀθήνα: Οἱ Ἐκδόσεις τῶν Φίλων).
- Macherey, Pierre (1978): *A Theory of Literary Production* μετ. Geoffrey Wall (Λονδίνο: Routledge and Kegan Paul).
- Μπρετόν, Ἀντρέ (1972): *Μανιφέστα τοῦ σουρρεαλισμοῦ*, μετ. Ἑλένη Μοσχονᾶ (Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Δωδώνη).
- Μπρετόν, Ἀντρέ (1980): *Ὁ τρελὸς ἔρωτς*, μετ. Στ. Ν. Κουμανοῦδη (Ἀθήνα: Ὑψίλον).
- Robinson, Christopher (1981): «The Greekness of Modern Greek Surrealism», *Byzantine and Modern Greek Studies*, τόμ. 7, 119-137.
- Σαββίδης Γ.Π. (1973): *Πάνω νερά* (Ἀθήνα, Ἐρμής).
- Σεφέρης, Γιώργος (1974): *Δοκιμές*, τόμ. Α' (Ἀθήνα: Ἴκαρος).
- Σκορπαλέζου, Ἀνδρομάχη (1976): «Μάχομαι διὰ τὴν ἀπελευθέρωσιν τοῦ ἔρωτα»: Συνέντευξη μέ τὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό», *Ἡριδανός*, τεῦχος 4, 13-5.
- Vitti, Mario (1978): *Φθορὰ καὶ λόγος: εἰσαγωγή στὴν ποίηση τοῦ Γιώργου Σεφέρη* (Ἀθήνα: Βιβλιοπωλεῖο τῆς «Ἐστίας»).
- Williams, Raymond (1985): *The Country and the City* (Λονδίνο: The Hogarth Press).

Ἀφηγηματικές συμπτώσεις σέ ἓνα κείμενο τοῦ Ἐμπειρικού

τοῦ Μιχάλη Χρυσανθόπουλου

I. Τό κείμενο *Ἀργώ ἢ Πλοῦς Ἀεροστάτου* τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικού γράφτηκε, σύμφωνα μέ τήν ἔνδειξη πού ὑπάρχει στό τέλος του, τό Σεπτέμβριο τοῦ 1944. Δημοσιεύτηκε γιά πρώτη φορά στά ἑλληνικά μέ περικοπές τό 1964-65, σέ τρία τεύχη τοῦ περιοδικοῦ *Πάλι*, καί χωρίς περικοπές τό 1980, στίς ἐκδόσεις «Ἕψιλον».¹ Ἡ *Ἀργώ ἢ Πλοῦς Ἀεροστάτου* ἀφηγεῖται δύο ιστορίες: τήν ιστορία τῆς «Ἀργῶς», ὡς νηός («Ἡ ναῦς —διότι ἐπρόκειτο περί νηός— διέσχισε τό πέλαγος ἐν ὥρᾳ ἀγαθῆς συμπνοίας τῶν στοιχείων», σ. 7) καί ὡς ἀεροστάτου· καί τήν ιστορία τοῦ ντόν Πέντρο Ραμίρεθ, «καθηγητοῦ τῆς ιστορίας εἰς τό πανελιστήμιον τῆς Σάντα Φέ ντέ Μπογκοτά». Ἡ ιστορία τῆς «Ἀργῶς» ἐκτυλίσσεται ἀφ' ἑνός σέ ἓνα μυθικό καί συνάμα διαχρονικό ἐπίπεδο (σσ. 7-11, μέ πλάγια τυπογραφικά στοιχεία), καί ἀφ' ἑτέρου σ' ἓνα ἐπίπεδο προσδιορισμένο, τόσο γεωγραφικά ὅσο καί ιστορικά, ἀπό μιά σειρά χαρακτηριστῶν καί ἀπό μιά συγκυρία συμπτώσεων (ἢ κυρίως ἀφήγηση, σσ. 11-86). Ἡ ιστορία τοῦ ντόν Πέντρο Ραμίρεθ, καθηγητῆ τῆς ιστορίας στήν πρωτεύουσα τῆς Κολομβίας,² εἶναι διαμορφωμένη μέ βάση τήν ψυχαναλυτική ἔρμηνεία τοῦ μύθου τοῦ Οἰδίποδα. Ὅμως τό κείμενο τοῦ Ἐμπειρικού δέν ἐπαναλαμβάνει τό μῦθο ἢ τή φρουδική ἔρμηνεία του ἀλλά τόν ἀναπλάθει, προσδιορίζοντάς τον γεωγραφικά καί ιστορικά. Ὁ μῦθος τοῦ Οἰδίποδα, ὅπως καί ὁ μῦθος τῆς Ἀργοναυτικῆς Ἐκστρατείας, ἀποτελοῦν μέν ἀναφορές καί ἔρμηνευτικούς ἄξονες τοῦ κειμένου, ταυτόχρονα ὅμως ἀλληλοεξουδετερώνονται ἀπό τό ἴδιο τό κείμενο. Γι' αὐτό τό λόγο ὁ Ραμίρεθ χαρακτηρίζεται «φιλολογίαν τοῦ χειρίστου εἰδους» (σ. 17) τήν ἔμφαση καί τήν ἐπιτακτικότητα τῶν ἐφημερίδων στό ζήτημα τῆς ὀνομασίας τοῦ ἀεροστάτου· γιά τόν ἴδιο λόγο ὁ Ραμίρεθ βαριέται τό χρονογράφημα πού ἀποκαλεῖ τό ἀερόστατο «Ἀργώ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνος» (σ. 23, 24). Τό κείμενο ξεκινάει ἐμποτισμένο ἀπό τήν «Ἀργώ», σιγά σιγά ὅμως παίρνει τίς ἀποστάσεις του. Σ' αὐτό συντελεῖ καί ἡ τεχνική τῆς ἀφήγησης, στήν ὁποία θά σταθοῦμε.

II. Τό κείμενο *Ἀργώ ἢ Πλοῦς Ἀεροστάτου* εἶναι χωρισμένο σέ τέσσερα μέρη. Στό πρῶτο μέρος (σσ. 7-16) εἰσάγεται ὁ κεντρικός χαρακτήρας, ὁ ντόν Πέντρο Ραμίρεθ, ἀμιγροῦς ἰσπανικῆς καταγωγῆς, καθώς καί ἡ σχέση του μέ τήν κόρη του, τήν Καρλόττα. Ταυτόχρονα θεμελιώνεται ἡ σχέση τοῦ ἀφηγητῆ μέ τόν κεντρικό

χαρακτήρα: συγκεκριμένα ὁ ἀφηγητής δέν περιγράφει τά ἐξωτερικά γνωρίσματα τοῦ Ραμίρεθ ἀλλά τούς ρεμβασμούς καί τά συναισθήματά του. Ὁ ἀφηγητής τῆς ιστορίας εἶναι μέσα στόν Ραμίρεθ (τόν καθηγητῆ τῆς ιστορίας), ταυτόχρονα ὅμως δέν εἶναι ὁ Ραμίρεθ. Αὐτό φαίνεται καί ἀπό τίς δύο παρεμβάσεις του, σέ πρῶτο ἐνικό πρόσωπο, σέ μιά ἀφήγηση πού γίνεται στό τρίτο ἐνικό πρόσωπο. Ἡ πρώτη παρέμβαση γίνεται στόν ρεμβασμό τοῦ Ραμίρεθ (μέ πλάγια τυπογραφικά στοιχεία, σσ. 7-11), ὅπου δίνεται τό μυθικό καί συμβολικό ὑπόβαθρο τῆς ἀφήγησης. Ἐκεῖ τό πρῶτο ἐνικό πρόσωπο, πού φαίνεται γιά τήν ὥρα ὅτι εἶναι ὁ Ραμίρεθ, εἰσάγει τόν πρῶτο ἔρμηνευτικό ἄξονα, τήν «Ἀργώ» («Καί ἐνῶ, οἱ ἐπιβάται — τί λέγω, οἱ Ἀργοναῦται...», σ. 7). Στή συνέχεια ὅμως ἡ παρέμβαση τοῦ πρῶτου προσώπου γίνεται ξεκάθαρη, εἰσάγοντας τόν δεύτερο ἔρμηνευτικό ἄξονα, τή ζηλοτυπία τοῦ Ραμίρεθ: «Ἀλλά καθώς παρετήρει (τήν κόρη του) τό βλέμμα του... ἔγινε αὐστηρό, καί δύναμαι νά προσθέσω, χωρίς φόβον μήπως πέσω ἐξω, ἔγινε συνάμα ζηλότυπον διότι... ἦτο... ἄκρως ἐγωιστής καί ζηλότυπος ἄνδρας» (σ. 12). Ἔτσι θεμελιώνεται ἡ παντοδυναμία καί ἡ παντογνωσία τοῦ ἀφηγητῆ, ὁ ρόλος του δηλαδή ὡς «οἰακοστρόφου», ὡς «πηδαλιούχου», χωρίς τόν ὅποιο οἱ Ἀργοναῦτες «ἦτο ἀδύνατον νά πορευθοῦν, νά προχωρήσουν». Ὁ ρόλος αὐτός θά γίνῃ ἀκόμα πιό σαφές στό τέταρτο μέρος τοῦ κειμένου, ὅπου ὁ ἀφηγητής θά συνδέει τά ὅσα συμβαίνουν στή γῆ μέ τά ὅσα φαίνονται ἀπό ψηλά.

Στό δεύτερο μέρος (σσ. 17-32) ἀναπτύσσεται ἡ προνομιακή σχέση ἀφηγητῆ — καθηγητῆ. Κατά συνέπεια ἀναπτύσσονται τά συναισθήματα καί οἱ φαντασιώσεις τοῦ Ραμίρεθ ἀπέναντι σέ δύο μέλη τῆς οἰκογένειάς του: τή σύζυγό του, τήν ντόνα Ἰσαβέλλα, ἡ ὁποία εἶχε πεθάνει· καί τήν κόρη του, τήν Καρλόττα. Συνάμα τό

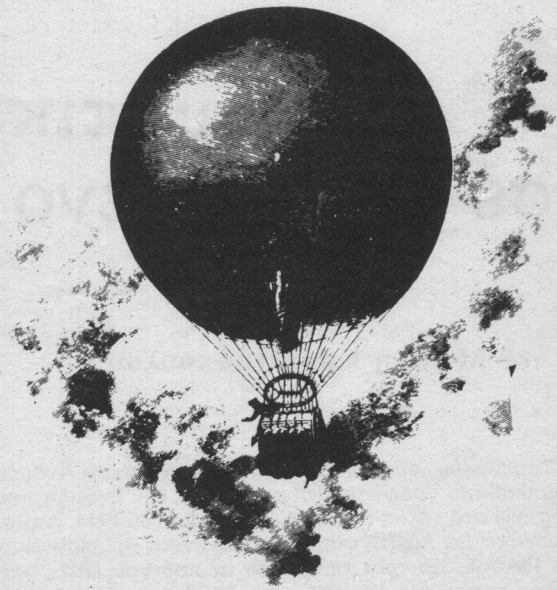
1. Οἱ ἀριθμοί σέ παρένθεση στό κείμενό μου παραπέμπουν στίς σελίδες ἐκδόσεως «Ἕψιλον».

2. Ἄς σημειωθεῖ ἡ ἐννοιολογική καί φωνητική συγγένεια πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στόν κεντρικό χαρακτήρα τοῦ κειμένου, τόν «καθηγητῆ τῆς ιστορίας», καί στό πρῶτο ἢ τρίτο πρόσωπο πού ἀφηγεῖται, τόν «ἀφηγητῆ τῆς ιστορίας».

κείμενο εισάγει και την αναφορά εκείνη που θα χρησιμεύσει για να υποδείξει την τεχνική του: τη φωτογραφία. Η ανύψωση του αεροστάτου, που θα γίνει το 1906 στην Κολομβία, φέρνει στο νοῦ του Ραμίρεθ την ανύψωση ενός αεροστάτου στην Έκθεση τῶν Παρισίων τοῦ 1900 καὶ κυρίως τοῦ φέρνει στοῦ νοῦ μιά φωτογραφία που ἔβγαλε τότε «μέ τῆ γυναίκα του, ἰστάμενος μαζί της ἐντός καλάθου, μέ ρούχα ἀεροναύτου ἐπάνω ἀπό τὴν βελάδα του καὶ μέ μεγάλα στρατιωτικὰ διόπτρας στο χέρι, μέ τὸ μπαλόκι ζωγραφισμένο ἐπάνω σέ πανί, ἀνάμεσα σέ ἄσπρα νέφη. Ὁ κάλαθος αὐτός εἶχε μίαν ἀγκυρα κρεμασμένη ἀπ' ἔξω, τρεῖς σάκκους μέ ἄμμοι, ὀλίγο σκονί καὶ ἓνα σωσίβιον στρογγυλό, ἐπάνω στοῦ ὁποῖο ἦσαν γραμμένες, μέ μεγάλα γράμματα κτυπητά, τρεῖς λέξεις: JE REVIENS TOUJOURS» (σ. 24). Ἡ φωτογραφία αὐτή ἀποτελεῖ τὸν συνδετικό κρίκο μεταξύ τῶν ἀναμνήσεων καὶ τῶν φαντασιώσεων τοῦ καθηγητῆ τῆς ἱστορίας. Δείχνει τὴ σχέση που ὑπάρχει ἀνάμεσα σέ ἄλλες σκηνές τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος τοῦ χαρακτήρα, ἡ δὲ ἐπαναληπτικὴ γαλλικὴ ἐπιγραφή τῆς γίνεται τὸ leitmotiv τοῦ κειμένου. Στὸ ἐπίπεδο τῆς ἱστορίας τοῦ αεροστάτου, ἡ φωτογραφία εἶναι τὸ ἀντίστοιχο τῆς ἀρχέγονης σκηνῆς τῆς φρουδικῆς θεωρίας. Στὸ ἐπίπεδο τῆς τεχνικῆς, ἡ φωτογραφία ἐγκαλεῖ τὶς ἀναφορές τοῦ Ἐμπειρικοῦ στοῦ πῶς «οἱ εἰκόνες... κινῶνται, ἐπικοινωνοῦν ἀναμεταξύ τῶν καὶ συναγελάζονται» καὶ στοῦ πῶς μιά εἰκόνα συνυπάρχει μέ μιά ἄλλη «ὅπως συμβαίνει καὶ στίς ἐπιτυπώσεις τῶν φωτογραφιῶν».³ Καὶ ἐδῶ ἄς σημειώσουμε ὅτι ἡ χρονία που βγήκε ἡ φωτογραφία (1900) εἶναι ἡ χρονία που ἐκδόθηκε ἡ Ἑρμηνεία τῶν Ὀνείρων τοῦ Φρόνυτ: ἡ σύμπτωση αὐτὴ θὰ ἦταν ἴσως χωρὶς σημασία ἂν δέν ἐντασσόταν σέ μιά σειρά συμπτώσεων, στίς ὁποῖες θὰ σταθοῦμε παρακάτω. Ἀλλωστε ἂν ἡ ἐφεύρεση τοῦ 18ου αἰώνα, ἡ ἀεροπλοῖα, εἶναι ἀξιοσημείωτο γεγονός στοῦ κείμενο, γιατί νά μὴν εἶναι καὶ ἡ ἐφεύρεση τοῦ 19ου αἰώνα, ἡ φωτογραφία;

Μέ τὴ φωτογραφία τοῦ ψεύτικου αεροστάτου στοῦ Παρίσι καὶ μέ τὴ φαντασίωση τοῦ Ραμίρεθ ὅτι ἡ κόρη του, ἡ Καρλόττα, γίνεται ἓνα μέ τῆ γυναίκα του, τὴν ντόνα Ἰσαβέλλα, ἐνῶ ὁ ἴδιος, στοῦ ρεμβασμοῦ του, συνουσιάζεται μέ τὴν Καρλόττα, τροχοδρομεῖται ἡ τελικὴ σκηνὴ τοῦ ἀφηγήματος. Ὑπάρχει ἡ ἐπιθυμία, ὑπάρχει ἡ τεχνικὴ γιὰ νά προσεγγιστεῖ ἡ ἐπιθυμία: μένει νά φτιαχτεῖ τὸ κατάλληλο σκηνικό που θὰ συμπεριλάβει τούς χαρακτήρες καὶ θὰ τούς ἐντάξει στόν ἀφηγηματικό τους χώρο.

Στὸ τρίτο μέρος τοῦ κειμένου (σσ. 33-64) δέν ὑπάρχει πιά κεντρικός χαρακτήρας: ὑπάρχει μόνο κεντρικὴ σκηνή, ἡ ανύψωση τοῦ αεροστάτου. Ὁ Ραμίρεθ μετατρέπεται σέ ἓναν ἀπὸ τούς θεατῆς τῆς σκηνῆς (μέ μόνη ἐξαιρέση πρὸς τὸ τέλος, σσ. 63-64), ὅταν προετοιμάζεται ἡ εἴσοδος τῶν χαρακτήρων στὴν πανοραμικὴ σκηνὴ τοῦ τέταρτου μέρους. Ὅμως οἱ σκέψεις καὶ οἱ φαντασιώσεις τοῦ Ραμίρεθ κατανέμονται, μέ ἄνισο τρόπο, στοὺς τρεῖς «ἀεροναῦτες», που ἀποτελοῦν τὸ πλήρωμα τοῦ αεροστάτου. Οἱ ἀεροναῦτες αὐτοὶ ἀποτελοῦν προέκταση τοῦ χαρακτήρα τοῦ Ραμίρεθ, ἡ ὁποία προέρχεται ἀπὸ μιά διαδικασίαν ἀντιστροφῆς. Ἐνῶ δηλαδή στοῦ πρώτου καὶ στοῦ δευτέρου μέρους ὁ Ραμίρεθ πρῶτα σκεφτόταν τὴ συμβολικὴ τῆς Ἀργοναυτικῆς Ἐκστρατείας καὶ στὴ συνέχεια ἀφηνόταν στίς ἀναμνήσεις καὶ στοὺς συνειρμούς του, στοῦ τρίτου μέρους ἡ «Ἀργώ» ἔχει γίνει ἓνα συγκεκριμένο, ἱστορικὸ καὶ γεωγραφικὸ, ἀερόστατο, ἐνῶ οἱ ἀναμνήσεις



καὶ οἱ συνειρμοὶ τοῦ καθηγητῆ ἔχουν ὑποκατασταθεῖ ἀπὸ ἀντίστοιχες ἀναμνήσεις που ὀδηγοῦν σταδιακὰ σέ συνειρμούς καὶ σέ πράξεις ἐρωτικές. Χάρη σ' αὐτὴ τὴ «μετατόπιση» οἱ φαντασιώσεις τοῦ ἑνός χαρακτήρα μποροῦν νά πάρουν τὴ μορφή πράξεων ἑνός ἄλλου χαρακτήρα. Ἡ διαδικασία αὐτὴ στοῦ κείμενο παρουσιάζεται σταδιακὰ. Ἀπὸ τούς τρεῖς ἀεροναῦτες πρῶτος παρουσιάζεται ὁ Ἄγγλος, ὁ λόρδος Ὁλμπερν, καθηγητῆς τῆς ἀστρονομίας· δεύτερος ὁ Γάλλος, ὁ πρῶν ἀντισυνταγματάρχης Ἐρνέστος Λαρύ-Νανσύ, ἐξερευνητῆς τῆς Κεντρῶας Ἀφρικῆς· τρίτος ὁ Ρῶσος, ὁ ναύαρχος Βλαδίμηρος Βιερχού, τοῦ ὁποῖου ὄχι μόνο περιγράφονται ὀρισμένα χαρακτηριστικὰ (γιγαντιαῖο ἀνάστημα, ξανθὴ γενειάδα, γαλάζια μάτια), πράγμα που δέν συμβαίνει γιὰ τούς ἄλλους, ἀλλὰ εἶναι καὶ ὁ μόνος που ἔχει μιά ἀναφορὰ ἔξω ἀπὸ τὴν πατρίδα του (εἶναι πνευματικός φίλος τοῦ Ἰσλάμ). Ὁ Βιερχού, ἀπὸ τὸ ἀξίωμα του, εἶναι ὁ μόνος κατάλληλος νά κυβερνήσει τὴν «Ἀργώ»: ἡ ναὺς χρειάζεται τὸ ναύαρχό της. Αὐτὴ ἡ σταδιακὴ διαδικασία, ἡ πορεία πρὸς τὸ κρεσέντο, ἐπαναλαμβάνεται καὶ ὅταν παρουσιάζονται οἱ ἀναμνήσεις καὶ οἱ συνειρμοὶ τῶν ἀεροναυτῶν. Ὁ Ὁλμπερν θυμᾶται τὸ ἀδαμάντινο ἰωβηλαῖο τῆς Βικτωρίας καὶ τὸ πλῆθος νά κραυγάζει «God save the Queen». Ὁ Λαρύ-Νανσύ θυμᾶται μιά ταυρομαχία, ἀναπολεῖ τὴ γαλλικὴ ἐπανάσταση, τὴν γκιλοτίναν, τὴν ἐρωτικὴ πρόσκληση τῆς Μαριάννας, τὸν Ναπολέοντα καὶ φωνάζει δυνατὰ «Vive l'Empereur». Ὁ Βιερχού βλέπει τὸν ἑαυτό του σ' ἓνα πανηγύρι στὴ νότια Ρωσία, βλέπει τὸν ἑαυτό του Μωάμεθ καὶ ἀποφασίζει καὶ ἀπάγει τὴ δεκαπενταετὴ ἰνδομιγὴ κόρη που τούς εἶχε προσφέρει λουλούδια ἀλαλάζοντας τὴ μωαμεθανικὴ ἐπίκληση.

3. Στὸ «Ἀμούρ-Ἀμούρ»: *Γραπτὰ ἢ Προσωπικὴ Μυθολογία*, Ἄγρα 1980, σσ. 20-21.

Ἀποτέλεσμα, οἱ ζητωκραυγῆς τοῦ πλήθους καί ἡ ἀποθέωση τοῦ Βιερχού: δηλαδή τῆς πράξης.

Ἡ μετατόπιση αὐτή ἀποτελεῖ σχόλιο στή διαδικασία συγκρότησης τοῦ κειμένου. Οἱ ἐσωτερικοί ρεμβασμοί τοῦ καθηγητῆ Ραμίρεθ — πού ἐκφέρονταν σάν προνομιακή γνώση τοῦ ἀφηγητῆ— παίρνουν τή μορφή συγκεκριμένων πράξεων τοῦ ναυάρχου Βιερχού, πράξεων ὁρατῶν διά γυμνοῦ ὀφθαλμοῦ ἀπό ὄλους τοὺς παρευρισκόμενους, τίς ὁποῖες ὁ ἀφηγητής περιγράφει ὡς ἕνας ἀκόμη θεατής. Ἡ διαδικασία αὐτή εἶναι ὅμως προσωρινή. Μετά τήν πράξη τῆς ἀπαγωγῆς ὁ ἀφηγητής ἀναλαμβάνει νά χειραγωγῆσιν τόν πλήθος πρός τή σωστή ἐρμηνεία τῆς (σ. 61), ἀναλαμβάνει νά τήν υπερασπιστεῖ καί «ἐντός δεκαπέντε δευτερολέπτων» νά συμπαρασύρει καί τόν λαό τῆς Κολομβίας, ὁ ὁποῖος ἄλλωστε εἶχε κατάλληλα προετοιμαστεῖ «ἀπό τά ἔργα καί τās πράξεις τοῦ Μπολιβάρ» (σ. 62). Εἶναι ἡ στιγμή τοῦ ὑψηλοῦ ἢ ἀνύψωση τοῦ ἀεροστάτου, ἡ ὁμορφία τῆς ἰνδομιγῆς, τὸ πάθος τοῦ Βιερχού, οἱ ζητωκραυγῆς τοῦ πλήθους· ἔτσι καί ὁ ντόν Πέντρο Ραμίρεθ θυμᾶται τή φράση τῆς γυναίκας του στήν ἀνύψωση τοῦ ἀεροστάτου στό Παρίσι: «Ἄ, τί ὠραία πού θά εἶναι, ὅλα νά τά βλέπης καί ὅλα νά τά ἀπολαμβάνης ἀπό ἐκεῖ ἐπάνω, χωρίς καημούς, χωρίς δεσμά!» (σ. 63)· καί βλέπει τόν ἑαυτό του «ἠγέτην ὀλοκληρωμένον, ταγόν ἀνδρῶν καί γυναικῶν» (σ. 64). Εἶναι ἡ στιγμή τῆς κυριαρχίας τοῦ ρομαντικοῦ καί προεξαγγέλλει τήν τελική σκηνή τοῦ κειμένου.

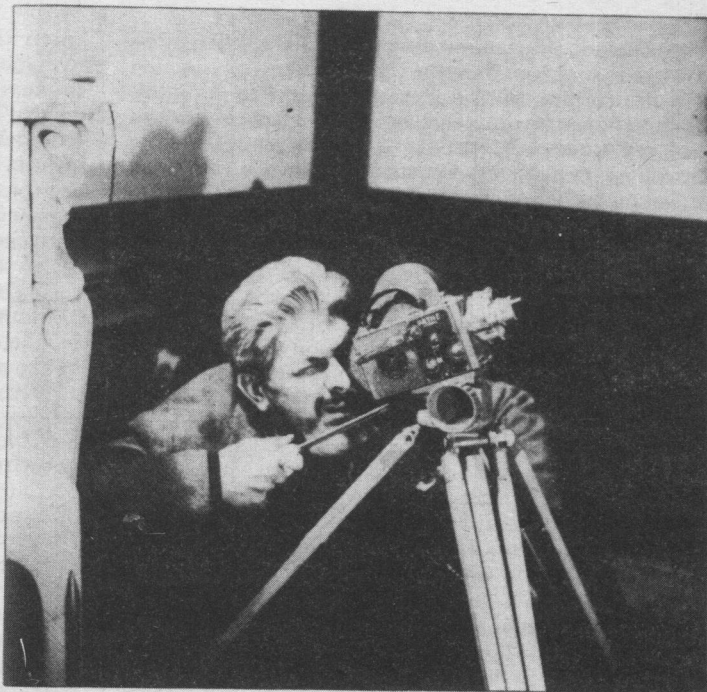
Ἡ τελική σκηνή ἔχει συγχρόνως ἤδη ἀναγγελθεῖ τόσο μέ τίς φαντασιώσεις τοῦ Ραμίρεθ, πού ἐρωτικό τους ἀντικείμενο εἶναι ἡ Καρλόττα, ὅσο καί μέ τή σκηνή τῆς φωτογράφισης τῶν ἀεροναυτῶν καί τοῦ δημάρχου, λίγο πριν ἀπό τήν ἀνύψωση τοῦ ἀεροστάτου. Ἡ φωτογράφιση αὐτή, πού σκοπό ἔχει νά ἀπαθανάτισει τοὺς ἐπιφανεῖς ξένους καί τόν δήμαρχο, παρεξηγεῖται ἀπό μία δεκαπεντάχρονη κοπέλα, κόρη ἐρωμένης τοῦ ντόν Πέντρο Ραμίρεθ, ἡ ὁποία ἐντρομη φωνάζει «μὴν τοὺς σκοτώσετε» (σ. 40). Ἡ περιγραφή τῆς σκηνῆς τῆς φωτογράφισης, πρὶν ἀπὸ τήν κραυγὴ τῆς ὑστερικής κόρης, ὅπως τῆ χαρακτηρίζει ὁ ἀφηγητής, δέν ἀφήνει ἀμφιβολία ὅτι τὸ συμβολισμό αὐτόν τὸν συμβερίζεται καί ὁ λόγος τοῦ ἀφηγητῆ, ὁ ὁποῖος ἔχει ἤδη παρομοιάσει τὸν φωτογραφικό φακὸ μέ «πέος ἢ τηλεβόλο». Ὁ χαρακτήρας τῆς ὑστερικής κόρης χρησιμοποιεῖται στήν ἀφήγηση γιὰ νά ἐξαγγεῖται τῆ σκηνή τοῦ τέταρτου μέρους. Ἡ πρόβλεψη⁴ αὐτὴ ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν δευτέρη κραυγὴ τῆς ὑστερικής κόρης («ὦ δύστυχη Καρλόττα!...», σ. 41), ἡ ὁποία ἐρμηνεύεται ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ ὡς ταύτιση μέ τὴ σύζυγο τοῦ αὐτοκράτορα τοῦ Μεξικοῦ Μαξιμιλιανού, ὁ ὁποῖος εἶχε τουφεκιστεῖ τὸ 1867. Ἡ ὑστερική μέ τοὺς συνειρμούς τῆς καταφέρνει νά ἀντιστρέψει τὸ νόημα τῆς φωτογραφίας —γι' αὐτὴν τὸ ἀπαθανάτισμα γίνεται θανατώνω— καί συνάμα διαγράφει τήν τελική σκηνή τῆς συνουσίας καί τοῦ θανάτου τῆς Καρλόττας. Οὐσιαστικά ὅμως οἱ συνειρμοὶ τῆς ὑστερικής εἶναι ἐρμηνεῖες τοῦ ἀφηγητῆ, ὁ ὁποῖος οἰκοδομεῖ τὸ λόγο του γύρω ἀπὸ τίς δύο φράσεις πού ἀναφέραμε καί λειτουργεῖ στὸ κείμενο ὡς ὁ μόνος παραγωγὸς τοῦ νοήματος.

Στὸ τέταρτο μέρος τοῦ κειμένου (σσ. 65-86) συγκλίνουν ὅλοι οἱ χαρακτήρες πού εἶχαν δρομολογηθεῖ προηγουμένως. Τὸ ἀερόστατο ἔχει ἀνυψωθεῖ μέ πλήρωμα τοὺς τρεῖς Εὐρωπαίους ἀστροναῦτες καί τὴν δεκαπεντάχρονη ἰνδομιγῆ πού ἀπήγαγε ὁ Βιερχού. Στὴ γῆ ὁ Ραμίρεθ ἐπιστρέφει σπῆτι του, δέν βρῖσκει τήν Καρ-

λόττα καί βγαίνει νά τὴν ἀναζητήσῃ. Ἡ Καρλόττα, μέ τὸν ἰνδομιγῆ ἐραστὴ τῆς Πάμπλο Γκονζάλεθ, βρῖσκεται πάνω σέ μιά θημωνιά ἐν μέσῳ «περιπαθοῦς συνουσίας». Ἐδῶ ἂς σημειωθεῖ ὅτι οἱ τρεῖς σκηνές, μέ τίς ὁποῖες ἀρχίζει ἡ περιγραφή τοῦ τέταρτου μέρους, εἶναι μόνον ἐν μέρει ἢ διόλου διακριτές ἀπὸ τοὺς χαρακτήρες τοῦ κειμένου. Ὁ ἀφηγητής ποτέ δέν ταυτίζει τὴ δική του ὀπτική γωνία μέ τὴν ὀπτική γωνία κάποιου χαρακτήρα — ἢ κάποιου συνόλου χαρακτήρων. Διατηρεῖ τὸ προνόμιο τῆς παντογνωσίας. Συγκεκριμένα οἱ τρεῖς ἀεροναῦτες, οἱ ὁποῖοι ἔχουν πανοραμικὴ θέα, βλέπουν τίς κινήσεις ἐνός ἀνδρός καί τῆ συνουσία ἐνός ζεύγους σέ μιά θημωνιά. Δέν βλέπουν ποιά εἶναι τὰ πρόσωπα. Τὸ τέχνασμα εἶναι «αἱ διόπτραι» τοῦ πληρώματος. Ἀναφέρει ὁ ἀφηγητής: «Αἱ διόπτραι τῶν ἡσαν ἰσχυραί, καί οἱ τρεῖς ἀεροναῦται ἀμέσως ξεχώρισαν ἕναν ἄνδρα μέ μαύρην ρεδιγκότα... Ἐάν, ὅμως, ἦσαν ἀκόμα ἰσχυρότεροι... θά ἠδύναντο νά διακρίνουν ὅτι... ἦτο ὁ καθηγητῆς Πέντρο Ραμίρεθ... Πάντως, αἱ διόπτραι... ἦσαν ἀρκούντως ἰσχυραί, διὰ νά διακρίνουν αἰφνιδίως... ὅτι ἐπὶ μίας ὑψηλῆς θημωνιάς... ἐλάμβανε χώραν περιπαθῆς συνουσία. Ἐν τούτοις, ἔάν ἦσαν ἀκόμη ἰσχυρότεροι αἱ διόπτραι τῶν, οἱ τρεῖς ἀεροναῦται θά ἠδύναντο νά διακρίνουν ἐπὶ πλέον, ὅτι ἡ συνουσιαζομένη ἦταν ἡ Καρλόττα...» (σσ. 66-67). Αὐτὴ ἡ προνομιακὴ θέση τοῦ ἀφηγητῆ, ἡ δυνατότητά του νά διαμεσολαβεῖ μεταξὺ τῶν ὄσων φαίνονται ἀπὸ τὸν οὐρανὸ καί τῶν ὄσων συμβαίνουν στὴ γῆ, ἐκφράζει τὴν ἀντίφαση τοῦ κειμένου: ἀφ' ἐνός ἀφηγεῖται ρεαλιστικά μιά ἱστορία, ἀφ' ἑτέρου τὴν ἐρμηνεύει ρομαντικά. Ὅμως τὸ κείμενο δέν προσπαθεῖ νά κρῦψει τὴν ἀντίφαση αὐτὴ πίσω ἀπὸ τίς συμβάσεις τοῦ ἐνός ἢ τοῦ ἄλλου εἶδους. Θέτει μὲν κάποιες συμβάσεις (αἱ διόπτραι ἦσαν ἰσχυραί), ταυτόχρονα ὅμως τίς καταπατεῖ (ἔάν ἦσαν ἀκόμη ἰσχυρότεροι). Μέ τὸν τρόπο αὐτὸ τονίζει τὸ ὅτι πρόκειται μόνον γιὰ ἀφηγηματικὲς συμβάσεις καί συνάμα καλεῖ τὸν ἀναγνώστη σέ ἐρμηνευτικὴ ἐπαγρύπνηση: ἡ παρουσία ἐνός χαρακτήρα ἢ ἡ περιγραφή ἐνός σκηνικοῦ σέ μιά χρονικὴ στιγμή προϋποθέτει τὴν ἀπουσία τῶν ὑπολοίπων. Ἐκτός βέβαια ἂν ὄλοι καί ὅλα ἔρθουν σέ ἕνα πλάνο καί σταθεροποιηθοῦν σέ μιά φωτογραφία.

Αὐτὸ συμβαίνει στήν τελική σκηνή τοῦ κειμένου. Ἐνῶ ἡ Καρλόττα συνουσιάζεται μέ τὸν Γκονζάλεθ καί ἐνῶ τὸ ἀερόστατο περνάει ἀπὸ πάνω, ἡ ἀφηγηματικὴ μαγανεία παγώνει τὸν χρόνο: «Τὴν ὥρα ἐκείνη, ὡς ἂν ἀπὸ σκοποῦ, ὡς ἂν ἐκ προμελέτης, ὁ ἄνεμος ἔπαυσε νά φυσᾷ καί τὸ ἀερόστατο ἐστάθη μετέωρον εἰς τὸν αἰθέρα» (σ. 69). Οἱ ἀστροναῦτες παρακολουθοῦν μέ τὰ κιάλια τοὺς τῆ συνουσία, ἐνῶ συγχρόνως ἡ Καρλόττα βλέπει τὸ ἀερόστατο πού ἔχει σταματήσει ἀπὸ πάνω τῆς. Παράλληλα ὁ Ραμίρεθ ἀναζητεῖ καί βρῖσκει τὴν κόρη του καί, ὅταν βλέπει τὴ συνουσία, θυμᾶται «μία σκηνή σχεδὸν ἀπαράλλακτη» (σ. 77) πού συνέβη πενήντα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ σκηνή τῆς συνουσίας τῆς Καρλόττας καί ἀφοροῦσε τὴ μητέρα του καί τὸν πατέρα του. Συγχέοντας τὴν Καρλόττα μέ τὴν μητέρα του καί τὸν Γκονζάλεθ μέ τὸν πατέρα του, βγάξει τὸ περιστροφὸν καί μέ μιά σφαῖρα τρυπάει ταυτοχρόνως τίς καρδιές καί τῶν δύο ἐραστῶν, «τὴν στιγμὴν ἀκρι-

4. «Πρόβλεψη» σύμφωνα μέ τὸν G. Genette, *Figures III*, Paris 1972, σσ. 105-115.



βώς πού ο Γκονζάλεθ... εξετόξευε εντός του κόλπου της τό σπέρμα του... και, έκπερματούσα και αυτή έν εύφροσύνη εξέπνευσε μαζί του περιπαθώς και έν πλήρη άγνοία ότι απέθνησκε...» (σ. 80). Άμέσως ακολουθούν δύο άναφορές σέ κείμενα του άγγλικού και του ελληνικού ρομαντισμού: ή μία, ρητή, στό ποίημα «Endymion» του John Keats⁵, του όποίου παρατίθενται οί πρώτοι στίχοι, και ή δεύτερη, συγκεκριμένη, στό ποίημα «Τό Φάσμα μου» του Γ. Μ. Βιζυηνού⁶ (βλ. σσ. 82-83). Ή σειρά των συμπτώσεων και ή πανοραμική θέασή τους κλείνει μέ συγκεκριμένες λογοτεχνικές άναφορές. Ή φύση πιά άναλαμβάνει νά όδηγήσει τό κείμενο στό τέλος του και «άνεμος ισχυρός άρχισε νά πνέη» για νά παρασύρει τό άερόστατο. Ή «πνοή» του άνέμου δηλώνει και τό τέλος της συγκεκριμένης άφηγηματικής σύμβασης, ένώ συγχρόνως έγκαλούνται όλες οί άναφορές πού είχαν «δρομολογήσει» τό σκάφος: τό άερόστατο παρομοιάζεται μέ «λέμβο» οί άεροναύτες έρμηνεύουν τή σκηνή πού είδαν, πλύν του ναύαρχου Βιερχού, πού μοιάζει «νά προσεύχεται ως στρατηλάτης του Ίσλάμ» και ό όποιος φιλάει στό στόμα τήν ινδομιγή και έπικαλείται τόν Πάνα (δηλαδή πράττει) και στόν όρίζοντα λάμπει ό Ίσημερινός, πρός τόν όποιο κατευθύνεται τό άερόστατο.

III. Οί άναφορές, μετά τήν παράθεση των ποιημάτων του Keats και του Βιζυηνού, συγκεκριμενοποιούνται. Ο Πάν δέν άποτελεί μόνο άναφορά στόν άρχαίο κόσμο⁷, άποτελεί και άναφορά στό ποίημα «Endymion», στό όποιο τόν βρίσκουμε, και στό ρομαντισμό γενικότερα. Επίσης ή άναφορά στό ποίημα του Βιζυηνού χρησιμεύει για νά φωτίσει τό χαρακτήρα του Βιερχού: Ρώσος και συνάμα πνευματικός φίλος του Ίσλάμ, πού ταυτίζεται μέ στρατηλάτη του Ίσλάμ, ό Βιερχού έγκαλεί τόν Μοσκώβ - Σελήμ, τό στρατιώτη του Ίσλάμ πού γίνεται φίλος των Ρώσων⁸. Ο Βιερχού έξάλλου έχει τήν ίδια ηλικία περίπου μέ τόν Μοσκώβ - Σελήμ, είναι πενήντα έτών. Επίσης ή δεκαπεντάχρονη ινδομιγή

πού άπήγαγε ό Βιερχού είναι συνομήλικη με τή «Μάσιγγα», στό «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως» του Βιζυηνού⁹ διήγημα πού άναφέρεται κι αυτό σέ «πλοών» και διήγημα πού έχει διάχυτο τόν έρωτισμό. Άς σημειωθεί και ή ταυτότητα ενός χαρακτηρισμού: εκεί ό Βιζυηνός άναφέρεται στό «έρασιμώτατον και φιλοπαίγμον κοράσιον» (σ. 31), έδώ ό Έμπειρικός λέει ότι ή παιδίσκη μιλούσε στόν παπαγάλο «φιλομειδής και φιλοπαίγμων» (σ. 70). Ή πιό ουσιαστική σχέση όμως είναι ή μορφή του κειμένου του Έμπειρικού, τό όποιο κινείται στό πλαίσια του «ψυχολογικού άφηγήματος» και τό όποιο ως διήγηση κινείται μεταξύ ρομαντισμού και ρεαλισμού, όπως και τά διηγήματα του Βιζυηνού, μέ μεγαλύτερη γνώση όμως των άφηγηματικών συμβάσεων, όπως περιμένει κανείς από ένα κείμενο της δεκαετίας του 1940.

Άναφερθήκαμε στην ηλικία του Βιερχού και στή σύμπτωση του ότι έχει τήν ίδια ηλικία μέ τόν Μοσκώβ - Σελήμ. Παρόλο πού φαίνεται ίσως περιεργο για ένα κείμενο σαν τό *Άργώ ή Πλοΰς Άεροστάτου*, κάθε σχε-

5. John Keats, *The Complete Poems*, Harmondsworth 1977, σ. 109.

6. Βασική βιβλιοθήκη, Άθήνα 1954, τόμ. 18, σσ. 106-107.

Παραθέτω ένα άπόσπασμα:

«Και από τότε πού θρηνώ
τό ξανθό και γαλανό
και ούράνιο φώς μου
μετεβλήθη εντός μου
και ό ρυθμός του κόσμου».

7. Κατά τόν Γ. Γιατρομανωλάκη, *Άνδρέας Έμπειρικός*, Άθήνα 1983, σσ. 135-136, ή άναφορά αυτή, καθώς και άλλες συναφείς στό κείμενο, δείχνει τήν έπαφή του Έμπειρικού μέ τόν άρχαίο κόσμο.

8. Γ. Μ. Βιζυηνού, *Διηγήματα*, Άθήνα 1980 (έπιμέλεια Παν. Μουλλά), σσ. 202-252.

9. *Ο.π.*, σσ. 28-59.

δόν αναφορά του σέ χρόνο, τόπο, όνομα ή ηλικία εντάσσεται σ' ένα σύστημα πού δέν καταρρίπτεται¹⁰ "Ας άρχίσουμε από τό χρόνο και τόν τόπο άνύψωσης του άεροστάτου: τό 1906 στην πρωτεύουσα της Κολομβίας, αναφέρει τό κείμενο. Τό 1506 πέθανε ό Κολόμβος στό Βαλαντολίντ της Ίσπανίας. "Ο Κολόμβος είναι ό μόνος από τούς «άνακαλύψαντες» τήν Κολομβία πού δέν αναφέρεται στό κείμενο (άντίθετα αναφέρονται οί κατακτητές Χογέντα και Γκονθάλο Χιμένεθ ντέ Κεσάδα, σ. 8). "Από τήν άλλη μεριά τό 1906, τετρακόσια χρόνια από τό θάνατό του, άν οί Κολομβιανοί άνύψωναν κάποια «'Αργώ», δέν μπορεί παρά νά ήταν πρós τιμή του. "Αλλωστε σ' αυτό συντείνει και ή κειμενική ηλικία του Ραμίρεθ: από τήν αναφορά ότι ή έρωτική σκηνή της μητέρας και του πατέρα του έγινε πρό πενήντα ετών (σ. 79), όταν ήταν πέντε ετών (σ. 77), προκύπτει ότι ό Ραμίρεθ του κειμένου μέ τά πενήντα πέντε χρόνια του, πέθανε στην ίδια ηλικία μέ τόν Κολόμβο.¹¹ "Ο παραλληλισμός Ραμίρεθ - Κολόμβου έξηγει τήν έλλειψη κάθε αναφοράς στόν τελευταίο στό κείμενο. "Επίσης ή έλλειψη αυτή έξηγείται από τό γεγονός ότι ό Ραμίρεθ αναφέρεται στη νέα Γρενάδα¹² ως πατρίδα του (κατ' αντιπαράθεση πρós τήν παλαιά Γρενάδα, τή χώρα άπ' όπου κατάγεται) και μόνο μιá φορά συνδέει τήν παλαιά, τή νέα Γρενάδα και τήν Κολομβία. "Η άλλη σύνδεση Ραμίρεθ - Κολόμβου είναι τό όνομα της Ίσαβέλλας, συζύγου του ενός και βασιλισσας και προστάτιδας του άλλου.

"Η ιστορική διάσταση του Ραμίρεθ λοιπόν, ό όποιος είναι τό ένα άντικείμενο της αφήγησης, μπορούμε νά πούμε ότι είναι ό Κολόμβος, ό όποιος ούδέποτε κατονομάζεται στό κείμενο. "Η ιστορική διάσταση του άλλου άντικειμένου της αφήγησης, του ναυάρχου Βιερχού, μέ μιá αντίστοιχη αναλογία θά μπορούσαμε νά πούμε ότι είναι ό Φρόντ. Τό κείμενο τονίζει (σ. 61) ότι ό Βιερχού ήταν πενήντα ετών, πράγμα πού τόν καθιστά συνομήλικο του Φρόντ (γεννήθηκε τό 1856). "Εκτός τούτου ό Φρόντ έλεμβάινει στό κείμενο, διότι ψυχαναλυτική είναι ή έρμηνεία των συναισθημάτων των χαρακτήρων πού δίνει ό άφηγητής και διότι έχει κεντρική σημασία ή φωτογραφία του 1900, ή άρχέγονη σκηνή στό επίπεδο της «'Αργώ», αντίστοιχη της άρχέγονης σκηνής πού θυμάται ό Ραμίρεθ (σσ: 77-79). Φυσικά οί ιστορικές αναφορές λειτουργούν μόνο στόν άξονα της ρεαλιστικής αφήγησης, πού άποτελεί μιá μόνο όψη του κειμένου.

Μπορούμε νά παρατηρήσουμε ότι υπάρχει μιá αντίστοιχία μεταξύ των μελών πού άπαρτίζουν τήν οικογένεια του Ραμίρεθ και τό πλήρωμα του άεροστάτου: τρία μέλη σέ κάθε περίπτωση. Βέβαια ή ντόνα Ίσαβέλλα δέν ζει και άποτελεί μονάχα άνάμνηση. "Ομως και ό λόρδος "Ωλμπερνον, από τήν άλλη πλευρά, υπάρχει μόνο μέσα από τίς άναμνήσεις του και ποτέ έπιθυμώντας ή φαντασιώνοντας. Τρία είναι τά πρόσωπα από τήν κάθε πλευρά, ποικίλλει μόνο ή κυριολεκτική ή μεταφορική «ζωντάνια» τους. Αδτές οί δύο «τριάδες» —τά μέλη τους λευκοί, Εύρωπαίοι— γονιμοποιούνται από τίς παρεμβάσεις δύο ίνδομιγών, δύο άτόμων στά όποια υπάρχει μιá «όργανική» αντίφαση. Πιστεύω ότι ή γονιμοποιητική παρέμβαση των ίνδομιγών πρέπει νά εξεταστεί σάν λογοτεχνική μεταφορά πού σχετίζεται μέ τή διάκριση κειμένων πού άνήκουν σέ «μείζονα» και σέ «ελάσσονα» λογοτεχνικά είδη. Τό κείμενο *'Αργώ ή Πλούς Άεροστάτου* προσπαθεί νά

συνδυάσει άφηγηματικές τεχνικές πού υπάρχουν σέ «μείζονα» και σέ «ελάσσονα» λογοτεχνικά είδη και χρησιμοποιεί τούς χαρακτήρες των «ίνδομιγών», των άπογόνων δηλαδή λευκών και ίνδιάνων, ξένων και εντοπίων, για νά δώσει άφηγηματική υπόσταση σέ ένα χαρακτηριστικό της διάρθρωσης του κειμένου.

Τό κείμενο παρουσιάζεται νά έχει άναφορές λογοτεχνικές, ιστορικές, μυθολογικές, γεωγραφικές, άκόμα και έπιστημονικές. Ούσιαστικά όμως πρόκειται για «ψυχολογικό άφήγημα», οί δέ υπόλοιπες αναφορές του λειτουργούν σάν έρμηνευτικά έμπόδια, σάν άντιστάσεις. Βέβαια οί άντιστάσεις δημιουργούν έναν —ή περισσότερους— δικούς τους, άνεξάρτητους έρμηνευτικά χώρους. "Υπάρχει δηλαδή ένα συνεχές «γλιστρημα», μιá μετατόπιση πού δέν έπιτρέπει τή σταθεροποίηση της έρμηνείας. Κάθε καινούργιο στοιχείο άναθεωρεί τά υπόλοιπα. Αυτό μäs ξαναγυρνάει στό πώς «κινούνται, έπικοινωνούν και συναγελάζονται οί εικόνες» και «στίς έκτυπώσεις των φωτογραφιών». Στο επίπεδο της ψυχαναλυτικής θεωρίας, ή όποια συνιστά τή θεωρητική αναφορά του κειμένου ως ψυχολογικού άφηγήματος, έχουμε νά κάνουμε μέ τή διαδικασία της φροϋδικής «έκ των ύστερων άναθεώρησης»¹³ δηλαδή της άνασύνθεσης και της νέας έπεξεργασίας των προηγούμενων έμπειριών του ύποκειμένου: όχι όλων, αλλά όσων δέν ήταν δυνατόν νά έξηγηθούν, νά έρμηνευθούν από τό ύποκείμενο όταν προέκυψαν για πρώτη φορά. Καί ή κατ' έξοχήν έμπειρία πού άνασυντίθεται και ύφίσταται νέα έπεξεργασία είναι ή άρχέγονη σκηνή.¹⁴ Τό *'Αργώ ή Πλούς Άεροστάτου* αυτήν τή σκηνή άναζητεί όσον άφορά τό ένα σκέλος του, τήν ιστορία του Ραμίρεθ, και μ' αυτήν τή σκηνή φτάνει στό άφηγηματικό του κρεσέντο. Ταυτόχρονα όμως, επειδή τό άλλο σκέλος του κειμένου, ή ιστορία της «'Αργώ» και του ναυάρχου της, του Βιερχού, κινείται παράλληλα, τό κείμενο, έπισκοπεί τά όσα συμβαίνουν και τά άνασυνθέτει. "Ετσι οί άντιφάσεις συγκαλύπτονται από τήν έρωτική ρητορική του κειμένου, ή όποια δίνει τήν εντύπωση ότι εξαφανίζονται οί διαφορές και ότι ή έρμηνεία ήταν δεδομένη έξαρχής. Τό ιδανικό της ενότητας και της συνέχειας ύποκαθιστά τό λόγο: «Και οί τέσσαρες ήσθάνοντο, τώρα, όσαν νά ύπηρεξαν πάντοτε άδελφοί».

10. Αυτό συμβαίνει και στίς χρονικές αναφορές στά διηγήματα του Βιζηνού. Δέν εννοώ ότι οί αναφορές του είναι αὐτοβιογραφικές, αλλά ότι κάθε αναφορά σέ μάχη, επανάσταση κ.λ.π., κάθε «πρό τριών ετών» ή «πρό δέκα ήμερών» είναι έλεγμένο και δέν διαψεύδεται από κάποια άντιφατική ένδειξη. Πιστεύω ότι αυτό άποτελεί στοιχείο της «άληθοφάνειας» του κειμένου, δηλαδή του ρεαλιστικού του άξονα.

11. Δέχομαι ότι ό Κολόμβος γεννήθηκε τό 1451, πού είναι ή κρατούσα άποψη. Βλ. Christophe Colomb, *La Découverte de l'Amérique I και II*, Paris 1981, όπου και χρονολόγιο.

12. Νέα Γρενάδα ήταν τό όνομα της Κολομβίας μέχρι τό 19ο αιώνα.

13. Μεταφράζω τόν άγγλικό όρο «deferred revision». Τό γερμανικό όρο «nachträglich» τόν μετέφρασαν στά άγγλικά «deferred», στά γαλλικά «après-coup» και στά ίταλικά «posteriore». Βλ. Laplanche-Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, σσ. 111-114.

14. "Ο.π., σσ. 335-336.

της Άντειας Φραντζή

Μπολιβάρ:

Ένα ελληνικό θέατρο σκιών

Δύο προτάσεις για μία ανάγνωση



A.

Μέ την πρώτη κιόλας προσέγγιση του συνθετικού ποιήματος *Μπολιβάρ*, το κύριο ερώτημα που τίθεται είναι η διατύπωση-επεξήγηση του υποτίτλου: *Ένα ελληνικό ποίημα*. Αναζητώντας τις απόψεις του Νίκου Έγγονόπουλου και ό,τι τελοσπάντων ένορχηστρώνει τη «θεωρία» του περί ελληνικότητας διαμόρφωσα τον ακόλουθο υποθετικό διάλογο αποσπασμάτων από το βιβλίο του *Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό θέατρο σκιών*, με αντιστικτική ανάγνωση αποσπασμάτων από το *Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα*.

*

Ο Καραγκιόζης μας έχει τάσεις προς το θεαματικό, το «Grand Spectacle». Πολλές φορές, στο πλήθος των συνηθισμένων προσώπων προστίθενται, πάνω στην επιφάνεια της οθόνης, του «Καραγκιόζ-μπερντέ», άλλο πλήθος θηρίων, τεράτων, αγγέλων, δαιμόνων, άμαξων, άρμάτων, καραβιών (...).

* Εισήγηση στην εκδήλωση της «Δημοκρατικής Ένότητας Φιλοσοφικής Θεσσαλονίκης»: «Μνήμη Νίκου Έγγονόπουλου», που πραγματοποιήθηκε στις 4 Δεκεμβρίου '85· εισηγητές ήταν επίσης η Μαριάννα Δήτσα και η Νίκη Λοϊζίδη.

Μπολιβάρ:

*Οί ποταμοί Άμαζόνιος και Όρινόκος πηγάζουν από
τά μάτια σου.
Τά ψηλά βουνά έχουν τις ρίζες στο στέρνο σου,
Ή όροσειρά των Άνδεων είναι ή ραχοκοκκαλιά
σου.
Στήν κορφή της κεφαλής σου, παλληκαρά, τρέχουν
τ' ανήμερα άτια και τ' άγρια βόδια,
Ό πλούτος της Άργεντινής.
Πάνω στην κοιλιά σου εκτείνονται οί άπέραντες
φυτείες του καφφέ.*

Καραγκιόζης: Συχνά ανάβονται και μυριόχρωμα βεγγαλικά, προπάντων στο τέλος της παραστάσεως, στίς «άποθεώσεις».

Μπολιβάρ: τ' άροτρα στών φοινικιών τις ρίζες

*κι' ό ήλιος
πού λαμπρός ανατέλλει
σέ τρόπαι' ανάμεσα
και πουλιά
και κοντάρια
θ' αναγγείλη ως εκεί που κυλάει τό δάκρυ
και τό παίρνει ό άέρας στής
θαλάσσης
τά βάθη
τόν φριχτότατον όρκο
τό φρικτότερο σκότος
τό φριχτό παραμύθι:
Libertad.*

Καραγκιόζη: Τό δέ άτομικό τραγούδι μέ τό όποιο προαγγέλλει τήν εμφάνισή του πάνω στή σκηνή τό κάθε πρόσωπο κάποιας σημασίας, Βελή Γκέκας, Χατζηαβάτης, Νιόνιος, Μπαρμπα-Γιώργος, Τουρκοπούλα κ.λπ., παραχωρεί τή θέση του σέ φωνητικούς χορούς:

Μπολιβάρ:

(Χορός ελευθεροτεκτόνων)

Φύγετε μακρυνά μας άρές, μή ζυγώσετε πιά, *corazón*,
Άπ' τά λίκνα σι' αστέρια, άπ' τίς μητρες στά μάτια,
corazón,

"Όπου άπόγκρημνοι βράχοι, και ήφαιστεια και
φώκιες, *corazón*,

"Όπου πρόσωπο σκοῦρο, και χείλια πλατειά, κι' όλό-
λευκα δόντια, *corazón*,

"Ας στηθεϊ ό φαλλός, και γιορτή άς αρχίση, μέ θυσίες
άνθρώπων, μέ χορούς, *corazón*,

Μέσ' σέ σάρκας ξεφάντωμα, στών προγόνων τή δόξα,
corazón,

Γιά νά σπείρουν τό σπόρο τής καινούργιας γενιάς,
corazón.

*

Άπό αυτόν τόν αυθαίρετο, ίσως, συσχετισμό θά ήθελα νά συγκρατήσουμε μερικές υποδείξεις από τόν *Καραγκιόζη*, όπως τό «Grand Spectacle» και τόν «Καραγκιόζ-μερντέ», πού όδηγοῦν στή διαμόρφωση ενός χώρου θεάματος, όπου όλα μπορεί νά συμβοῦν. Έτσι, πού τά «παράξενα» νά άποκτοῦν τό σωστό τους μέγεθος μέσα στην υπερβολή τής ύποκριτικής, και ό «υπερρεαλισμός» του Έγγονόπουλου νά παίρνει κι αυτός τίς σωστές του διαστάσεις στό χώρο μιᾶς σκηνής θεάτρου, όπου ή ρητορεία υπερβαίνει τήν ποιητική.

Μιλᾶ, επίσης, στόν *Καραγκιόζη* γιά «άποθεώσεις», άξιοποιώντας τες στόν *Μπολιβάρ* μέ τά «βεγγαλικά» τής γραφής: «τόν φριχτότατον όρκο/τό φρικτότερο σκότος/τό φριχτό παραμῦθι/Libertad».

Ίσχυρίζεται στόν *Καραγκιόζη* πώς τό άτομικό τραγούδι παραχωρεί τή θέση του σέ φωνητικούς χορούς, κάτι πού πραγματοποιείται στόν *Μπολιβάρ* μέ τήν «άποθέωση» του άτόμου, αλλά όλοκληρώνεται τή στιγμή πού ό χορός τών ελευθεροτεκτόνων, λειτουργώντας έξαίσια φωνητικά μέ τήν επίμονη επανάληψη τής λέξης *corazón*, διασπᾶ τήν άτομικότητα μέσα από τήν πληθυντική καταξίωση τής «καρδιάς».

Κρίνω αναγκαίο, όμως, νά συνεχίσω τήν προβολή του *Καραγκιόζη* πάνω στόν *Μπολιβάρ*, γιατί ή όμότροπη διατύπωση τών υποτίτλων και στά δύο κείμενα, κι άν άκόμα υπήρχε συμπτωματική άπό μέρος του ποιητή, γιά μᾶς σήμερα, τούς αναγνώστες, υποβάλλει, νομίζω, τήν ύποχρέωση νά συνεξετάσουμε τά όμόλογα στοιχεία.

"Έχει τό γούστο του, τώρα π' αρχίζω αυτές τίς γραμμές γιά τόν *Καραγκιόζη*, νά ξερχεται στην άκρια τής πέννας μου τό όνομα του άπαισίου τήν μνήμην Άδόλφου Χίτλερ. Βέβαια τό όνομα τούτο θά ήρμοζε καλύτερα σέ τίποτε πού ν' άφορούσε τό αίμοβόρο τέρας Ubu-Roi. "Ας είναι. ("Άλλωστε θά επανέλθω,

πιο κάτω, στόν Χίτλερ). "Ο Χίτλερ λοιπόν πέθανε: είναι πλέον μάταιο, όσο και μωρόν, νά επιμένει κανείς, μέ άκρα σχολαστικότητα, στά ζητήματα τής «φυλετικής καταγωγής». "Ας τ' άφήσουμε στους φίλους μας τούς Γάλλους, ειδικούς στά κουραστικά (και λίγο συκοφαντικά) τερτίπια τους γιά ό,τι άφορᾶ τόν Έλληνισμό. Μήπως, επ' εσχάτων, δέν άνεκάλυψαν, μαζί μέ τό πλαστό τών περισσοτέρων αρχειολογικών εύρημάτων τής Κνωσσοῦ, κι ότι ό Άνδρέας Σενιέ δέν έχει σταγόνά ελληνικού αίματος στίς φλέβες του, μία πού δέν μπορεί ν' άποδειχθῆ εύχερῶς ότι ή μητέρα του, ή περίφημη γιά μᾶς «Ραντάμα», καταγόταν άπ' ευθείας από τούς... Μαραθωνομάχους; Και άλλα πολλά.

Άπό αυτό τό άπόσπασμα, πού είναι και ή άρχή του *Καραγκιόζη*, επισημαίνω τήν παρουσία του Χίτλερ και τή δηλωμένη, έδῶ, απέχθεια του συγγραφέα, ή όποία στόν *Μπολιβάρ* υποβάλλεται μέ τίς γνωστές (άπό τίς σημειώσεις του Έγγονόπουλου) πληροφορίες περί Κατοχής και άντιστασιακών αναγνώσεων του ποιήματος σέ χειρόγραφο. Επίσης, τό θέμα τής φυλετικής καταγωγής και ό τρόπος πού τό πραγματεύεται υποδεικνύουν ένα δρόμο άντιμετώπισης τής ελληνικότητας σέ συνδυασμό μέ τή γνωστή σημείωσή του στόν *Μπολιβάρ*, σχετικά μέ τό ότι ό "Έλλην είναι ζήτημα άγωγής και όχι κατ-άγωγής, όπως λέει. Και ίσως, θά μπορούσαμε νά συμπληρώσουμε: είναι ζήτημα έπιλογής και όχι τύχης. Άλλά άς ακούσουμε και τήν άποψή του γιά τίς ξένες προσλήψεις:

"Όπως είναι παράλογο νά πιστεύουμε πώς ένας ζωντανός όργανισμός είναι δυνατό νά τρέφεται άποκλειστικά μέ τίς ίδιες του τίς σάρκες, τό ίδιο ίσχυει, άσυζήτητα, και γιά έναν ζωντανό πολιτισμό. "Ο άρχαίος ελληνικός πολιτισμός, όσο και ή βυζαντινή του συνέχεια, δέν άντλήσανε, στίς ρίζες τους άπό ξένες πηγές; Νόμιμα δέν γαλουχήθηκαν μέ ξένα στοιχεία γιά νά τά άφομοιώσουν, νά τά άξιοποιήσουν και τελικά νά δημιουργήσουν τόν μοναδικό, τόν καταπληκτικό τους πολιτισμό, πού θά θαυμάζεται έσασει γιά τήν άφταστή του πρωτοτυπία, τήν άπαραμίλλη του ποιότητα και τήν άνυπέρβλητή του όμορφιά.

Γιατί αυτό τό άξίωμα γιά μήν είναι δυνατό νά βρῆ τήν έφαρμογή προκειμένου γιά τόν νεο-ελληνικό πολιτισμό, και, φυσικά, τηρουμένων τών αναλογιών, γιά τήν περίπτωση του *Καραγκιόζη*;

«Τηρουμένων τών αναλογιών», βέβαια, θά πρέπει νά άντιμετωπιστεί αυτή ή παράλληλη άνάγνωση *Καραγκιόζη - Μπολιβάρ*. Άλλά, χωρίς άμφιβολία, δέν μπορούμε νά άγνοήσουμε αυτή τή βαθιά του πεποίθηση, όπως εμφανίζεται στό παραπάνω άπόσπασμα, ότι σχετικά μέ τόν άρχαίο ελληνικό και βυζαντινό πολιτισμό, τουλάχιστον, τά ξένα στοιχεία έχουν νομιμοποιηθεί και ότι θά ήταν αναγκαίο νά γίνει κάτι άνάλογο ως πρός τόν νέο ελληνικό πολιτισμό, έτσι ώστε ό ισχυρισμός ότι κάτι τέτοιο άνήκε στίς επιδιώξεις του και τίς έκλεκτικές έπιλογές του νά μήν είναι άβάσιμος. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, φαίνεται νά επιδίωκε στόν *Μπολιβάρ*: Νά έξυψώσει τό «ξένο», άνάγοντάς το στό ελληνικό του πρότυπο. Και όχι, βέβαια, άπλοοστεντικά ό Άνδρουτσος νά γίνει *Μπολιβάρ*, αλλά ή «άγωγή» του *Μπολιβάρ*, επαναστάτη και άπελευθερωτή, νά προταθεί ως ελληνικής κατ-άγωγής.



B.

Μπολιβάρ, ὁ ἥρωας τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς, ὁ λιμπερταδόρ, ἀπὸ τῆς μίας. Καί ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ Ὀδυσσεύς Ἀνδρούτσος, μετὸν ὁποῖο σηματοδοτεῖται τὸ «ἐλληνικὸ ποίημα». Δέν εἶναι ὅμως, σκόπιμο νὰ ἀναζητήσουμε τὰ ἱστορικῶς ἀκριβῆ δεδομένα τοῦ Μπολιβάρ καί τοῦ ἐλληνικοῦ ὁμολογοῦ τοῦ προσώπου τοῦ Ὀδυσσεύς Ἀνδρούτσου, ἀφοῦ ἡ ποίηση, ὡς γνωστὸν, δέ χρειάζεται νὰ ἐκφράζει πιστὰ μιά πραγματικότητα. Ρόλος τῆς εἶναι ἡ μετάρθεση μιᾶς πραγματικότητος στὸ ἐπίπεδο τῆς ποιητικῆς γλώσσας. Αὐτὸ ἀρκεῖ. Ἀξίζει, ὅμως, νὰ ἀναζητήσουμε, ἔστω, τὸ ποιητικὸ ἐπίπεδο πού δημιουργεῖται ἀπὸ τὴ συνάντηση Μπολιβάρ-Ἀνδρούτσου.

Στὴν πορεία τῆς ποιητικῆς ἀφήγησης διαπιστώνουμε πῶς ὁ ποιητὴς στήνει τὸ χαρακτήρα Μπολιβάρ μέσα σὲ σκηνικὸ πλαίσιο γεωγραφικὸ καὶ εἰκαστικὸ καὶ τοποθετεῖ τὴν ἀφήγησή του σὲ χρόνον ἱστορικόν:

*Εἶδες γιὰ πρώτη φορά τὸ φῶς στὸ Καρακάς. Τὸ φῶς
τὸ δικό σου,
Μπολιβάρ, γιατί ὡς νὰ ῥθης ἡ Νότια Ἀμερικὴ ὀλόκληρη
εἴτανε βυθισμένη στὰ πικρά σκοτάδια.
Τ' ὄνομά σου τώρα εἶναι δαυλὸς ἀναμμένος, πού φωτίζει
τὴν Ἀμερικὴ, καὶ τὴ Βόρεια καὶ τὴ Νότια,
καὶ τὴν οἰκουμένη!*

Ἡ ποιητικὴ ἀφήγηση θυμίζει περισσότερο τὸ στοχασμὸ ἑνὸς σκηνοθέτη πού στήνει τοὺς θεατρικοὺς χαρακτήρες. Ἡ πρώτη ὕλη, βέβαια, εἶναι ἡ ἱστορία. Ἡ ἐπέμβασή του γίνεται ἀκόμη πῶς φανερό — μετὴ μορφὴ σκηνοθετικῶν σημειώσεων — ὅταν μιλά γιὰ τὸν Ἀνδρούτσο, μετὸν τρόπο συνοπτικόν, προβάλλοντας πάνω του τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τοῦ Μπολιβάρ.

*Γι' αὐτοὺς θά πῶ τὰ λόγια τὰ ὠραῖα, πού μοῦ τὰ ὑπαγόρευσε ἡ Ἐμπνευσις,
Καθὼς ἐφώλιασε μέσα στὰ βάθια τοῦ μυαλοῦ μου ὅλο συγκίνηση*

Γιὰ τίς μορφές, τίς αὐστηρές καὶ τίς ὑπέροχες, τοῦ Ὀδυσσεύς Ἀνδρούτσου καὶ τοῦ Σίμωνος Μπολιβάρ.

Αὐτοὶ οἱ δύο χαρακτήρες λειτουργοῦν ὡς πόλοι, πού τοποθετοῦνται σὲ χῶρον δημιουργοῦν, δηλαδή, σχήματα τῆς στερεομετρίας.

α. Μπολιβάρ-Λατινικὴ Ἀμερικὴ-ἐπανάσταση
β. Ὀδυσσεύς Ἀνδρούτσος-Ἑλλάδα-ἐπανάσταση

Ἀνάμεσα στὰ δύο σχήματα ἐκτείνονται μιά σειρά σημεῖα — τὸ σκηνικὸ πλαίσιο τοῦ ποιήματος — καὶ πραγματοποιεῖται τὸ «ταξίδι» τῶν σημείων καὶ τῶν σημασιῶν σὲ ἴση πάντα ἀπόσταση ἀπὸ τὸ δημιουργόν. Διαμορφώνεται, δηλαδή, ἓνα εἶδος «γεωμετρικοῦ τόπου». Τὸ «ταξίδι» ἐξακτινώνεται πρὸς τ' ἄστρα:

*Γιὰ ν' ἀρματώσουνε καράβι, ν' ἀνοιχτοῦν, νὰ φύγουνε,
Ὅμοιοι μετ' ἄντρον ξεκινάει, ἀδειο κι ὀλόφωτο μετ' τῆ
νυχτερινῆ γαλήνη τῶν μαχαιρῶν,
Μ' ἓνα σκοπὸ τοῦ ταξιδιοῦ: πρὸς τ' ἄστρα.*

Τὸ ποίημα καθεαυτὸ συνιστᾷ τὸ γεωμετρικὸ τόπον. Ἄς θυμηθοῦμε, ὅμως, τὸν ὀρισμὸ τοῦ γεωμετρικοῦ τόπου: «τὸ σύνολο τῶν σημείων τὰ ὁποῖα ἔχουν μίαν ἢ περισσοτέρας κοινὰς ιδιότητας». Στὴν προκειμένη περίπτωση, δηλαδή, ὁ γεωμετρικὸς τόπος, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τοὺς πρώτους κίβλας στίχους εἶναι:

*Γιὰ τοὺς μεγάλους, γιὰ τοὺς ἐλεύθερους, γιὰ τοὺς γενναίους,
τοὺς δυνατοὺς,*

γιὰ νὰ προστεθεῖ ὡς κορυφωση τῆς ἐπανάληψης:
μονάχοι πάντα.

Μιλῆσαμε, ὅμως, γιὰ τὸν δημιουργόν, λέγοντας ὅτι βρίσκεται σὲ ἴση ἀπόσταση ἀπὸ τὰ δύο σχήματα. Οὐσιαστικά, δηλαδή, ταυτίζεται μετ' ὁ ποιῆμα, ἔτσι ὅπως αὐτὸ διαμορφώνει τὸν «γεωμετρικὸ τόπον» του. Θέτει, λοιπόν, τὸν ἑαυτὸ του σὲ παρένθετο λόγο, θέλοντας νὰ βγεῖ πρὸς στιγμήν ἀπὸ τὸν ποιητικὸ τόπον καὶ νὰ ἀναφερθεῖ σὲ τὸν χρόνον καὶ τὸ πρόσωπον. Δέν εἶναι, ὅμως, καὶ χωρὶς σημασία γιὰ τὸν ὅλο συλλογισμὸ ἡ «μαθηματικὴ» του ἐγνοια, ἔτσι ὅπως, ὡς αἴτημα ἀκριβείας, δηλώνεται:

*(Στὸ μέλλον, τὸ κοντινόν, τὸ μακρυνόν, σὲ χρόνια, λίγα,
πολλά, ἴσως ἀπὸ μεθαύριο, κι' ἀντιμεθαύριο,*

Ίσαμε τήν ώρα πού θέ ν' ἀρχινήση ἡ Γῆς νά κυλάη
 ἄδεια, κι ἀχρηστη, καί νεκρή, στό στερέωμα,
 Νέοι θά ξυπνᾶνε, μέ μαθηματικήν ἀκρίβεια, τίς ἀγριές
 νύχτες, πάνω στήν κλίνη τους,
 Νά βρέχουνε μέ δάκρυα τό προσκέφαλό τους, ἀναλογι-
 ζόμενοι ποιός εἶμουν, σκεφτόμενοι
 Πῶς ὑπῆρξα κάποτε, τί λόγια εἶπα, τί ὕμνους ἔψαλα.
 Καί τά θεόρατα κύματα, ὅπου ξεσποῦνε κάθε βράδυ στά
 ἑφτά τῆς Ὑδρας ἀκρογιάλια,
 Κι' ἀγριοί βράχοι, καί τό ψηλό βουνό πού κατεβάζει
 τά δρολάπια,
 Ἀέναα, ἀκούραστα, θέ νά βροντοφωνοῦνε τ' ὄνομά
 μου.)

Ἐδῶ γίνεται φανερό πῶς ὁ χρόνος συγγραφῆς ἔχει
 προηγηθεῖ, ἔτσι πού ὅλα θεωροῦνται ἤδη γεγενημένα.
 Ἀλλά, ἀκριβῶς πρὶν ἀπό τήν αὐτοαναφορά, ἔχει
 στρέψει τό ἐνδιαφέρον του στόν «κατάλληλο καιρό»
 τόν καιρό, δηλαδή, πού θά εἶναι σέ θέση νά γράψει γιά
 τήν ἀπελευθερωμένη πιά Ἑλλάδα.

Ὅμως γιά τώρα θά ψάλλω μογάχα τόν Σίμωνα
 ἀφῆνοντας τόν ἄλλο γιά κατάλληλο καιρό,
 Ἀφῆνοντάς τον γιά νάν' τ' ἀφιερῶσω, σάν ἔρθ' ἡ ὥρα,
 ἴσως τό πιό ὠραῖο τραγοῦδι πού ἔψαλα
 ποτέ,
 Ἴσως τ' ὠραιότερο τραγοῦδι πού ποτές ἔψαλανε σ' ὅλο
 τόν κόσμο.
 Κι αὐτά ὄχι γιά τά ὅτι κι' οἱ δύο τους ὑπῆρξαν γιά τίς
 πατρίδες, καί τά ἔθνη καί τά σύνολα,
 κι ἄλλα παρόμοια, πού δέν ἐμπνέουν.
 Παρά γιατί σταθήκανε μέσ' στούς αἰῶνες, κι οἱ δύο
 τους,
 μονάχοι πάντα, κι ἐλεύθεροι, μεγάλοι, γενναῖοι καί δυ-
 νατοί.

Αὐτός ὁ «κατάλληλος καιρός» δέν ἔχει ἔρθει ἀκόμα
 γιά τήν Ἑλλάδα, δέν ἦρθε ἀκόμα ἡ ὥρα τοῦ «ἐλληνι-
 κοῦ».

Γιατί αὐτό πού διακρίνει τήν Ἑλλάδα ἀπό τό ἑλλη-
 νικό, τήν πατρίδα ἀπό τό πατριωτικό, τό ἔθνος ἀπό τό
 ἐθνικό, τά σύνολα ἀπό τίς ἀτομικότητες εἶναι ὅτι οἱ ἐ-
 πιθετικοί προσδιορισμοί ἐδῶ ἀποκοῦν ἐκείνη τή δύ-
 ναμη τῆς γενίκευσης πού τά ξεχωρίζει ἀπό τά «ἄλλα
 παρόμοια» — γιά νά θυμίσει μέ τήν ἱστορική ἀναφορά
 του τόν Καβάφη μέ «τά ἄλλα ἡχηρά παρόμοια» — ἐνῶ,
 ἀντίθετα, τά πρόσωπα ἀντλοῦν πάντοτε τή δύναμη
 τους ἀπό τά οὐσιαστικά, κι αὐτά πού κατ' ἀντιστοιχία
 τά διακρίνουν εἶναι: ἡ ἐλευθερία, ἡ μεγαλοσύνη, ἡ γεν-
 ναιότητα, ἡ δύναμη, μέ μείζον παρελκόμενο τή μονα-
 ξιά τους.

Ἐπισημαίνει χαρακτηριστικά τή σημασία τοῦ προ-
 σώπου-μορφῆ, καί τόν κυρίαρχο συμβολισμό του:

Δέν εἶναι κι' εὐκολο, ἄλλωστε, νά γίνουν τόσο γλήγορα
 ἀντιληπτές μορφές τῆς σημασίας τ' Ἀν-
 δρούτσου καί τοῦ Μπολιβάρ,
 Παρόμοια σύμβολα.

Ὅπως, ὁμως, ὁ Μπολιβάρ σκορποῦσε τό καλό καί
 τό κακό, ἔτσι κι ὁ Ἀνδρούτσος δέν εἶναι μόνο τό σύμ-
 बोλο ἑνός θετικοῦ ἥρωα. Μιλᾷ γιά ἐπαναστάτες, καί
 τό ἦθος ὅσο καί τό δίκαιο τῆς ἐπανάστασης εἶναι πέ-
 ραν τοῦ καλοῦ καί τοῦ κακοῦ τῶν τρεχουσῶν ἠθικῶν
 κατηγοριῶν.

Ὁ ἐπαναστάτης ἀνήκει στήν πρωτόγονη θρησκεία
 καί δικαιώνεται ἀτομικά, ὡς πρόσωπο, μέσα στό συλ-
 λογικό, ἀλλά μέ αὐτονομία. Παίρνει τό χρῶμα-χρῆμα
 ἀπό τοὺς Ἰνδιάνους καί κατ' ἐπέκταση ἀπό τό ἴδιο τό
 φυσικό του περιβάλλον. Ἡ ἴδια ἡ τοπική παράδοση,
 ἀλλά καί ἡ οἰκουμενική συνείδηση εἶναι πού χρίζει τόν
 ἐπαναστάτη. Πιό συγκεκριμένα, τό χρῆμα τῶν πολε-
 μιστῶν Ἰνδιάνων, βάφει μισό ἄσπρο, μισό γαλάζιο ἔ-
 να ρημοκκλήσι — μιά σημαία ἑλληνική; — καί γίνεται
 κατά Θεόν: ρημοκκλήσι τῆς Ἀττικῆς (λαϊκό), καί ἐκ-
 κλησιᾶ τῶν Ταταούλων (λόγιο)· καί κατά κόσμον: ἀ-
 νάχτορο σέ πόλη τῆς Μακεδονίας, χαρακτηριστικά ἔ-
 ρημη ἀπό κόσμον.

Κι ἐκαθόσουν ὀλόγυμος σέ πέτρα χαμηλή, στ' ἀκρο-
 θαλάσσι,
 Κι ἔρχονταν καί σ' ἔβαφαν μέ τίς συνήθειες τῶν πολε-
 μιστῶν Ἰνδιάνων,
 Μ' ἄσβέστη, μισόνε ἄσπρο, μισό γαλάζιο, γιά νά φαντά-
 ζης σά ρημοκκλήσι σέ περιγιάλι τῆς Ἀττικῆς
 Σάν ἐκκλησιᾶ στίς γειτονιές τῶν Ταταούλων, ὡσάν ἀ-
 νάχτορο σέ πόλη τῆς Μακεδονίας ἐρημική.

Ἔτσι μᾶς ὀδηγεῖ στήν τελετουργία τοῦ χρίσματος
 καί στήν ἐρημία τοῦ ἱστορικοῦ παρελθόντος. Ἀξιο-
 ποιώντας τό δρώμενο ὡς σκηνικό θεάτρου σκιῶν, ὅ-
 που οἱ ἥρωες εἶναι οἱ πρόγονοί μας, πού «ἴσκιου» κι-
 νοῦνται ἀνάμεσα στά μνημεῖα-σύμβολα τῆς λαϊκῆς ὀ-
 σο καί λόγιας παράδοσης κληρικῆς καί κοσμικῆς.

*

Ἐχω φτάσει πολύ κοντά στό «ἐρμηνευτικό» ἀδιέξο-
 δο. «Ἐδῶ ἄς σταθῶ», λοιπόν, κι ἄς πῶ μόνο πῶς ὁ
 Μπολιβάρ, ἴσως, εἶναι ἕνα ἑλληνικό θέατρο σκιῶν.
 Ὅπου ὁ κοινός γεωμετρικός τόπος μεταξύ Καραγκιό-
 ζη-Μπολιβάρ δέν εἶναι παρά ἡ σκηνή τοῦ θεάτρου
 (Καραγκιόζ-μπερντέ ἢ θέατρο συγκρούσεων;), καθώς
 διατυπώνεται μέ τήν ἐσχατή «ὑπερρεαλιστική ἀπάτη»
 τοῦ ποιητῆ, πού περικλείεται στή ρητορική του ἀνα-
 φώνηση:

στρατηγέ
 τί ζητοῦσες στή Λάρισα
 σύ
 ἔνας
 Ὑδραῖος;

Ρητορική ἀναφώνηση, πού μᾶς ἀπομακρύνει ἀπό
 τήν πιθανότητα τῆς ποιητικῆς ρητορικῆς γιά νά μᾶς ὀ-
 δηγήσει στή θεατρική ρητορεία, ὅπου ἡ βιογραφική ἀ-
 ναφορά στόν παλπού τοῦ ποιητῆ δέ λύνει τό πρόβλημα
 τῆς χρήσης τῆς, παρά μόνο ὡς συγκάλυψη τοῦ ρόλου
 πού προόριζε στόν ἑαυτό του· τοῦ σκηνοθέτη πού ἀνα-
 φωνεῖ: ΑΥΛΑΙΑ.

Ἄντεια Φραντζή

- Τά ἀποσπάσματα προέρχονται ἀπό τίς ἐκδόσεις:
1. Νίκου Ἐγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ἐκδ. Ἰκαρος, Ἀθήνα 1977, τ. Β., «Μπολιβάρ· ἕνα ἑλληνικό ποίημα», σσ. 7-33.
 2. Νίκου Ἐγγονόπουλου, *Ὁ Καραγκιόζης· ἕνα ἑλληνικό θέατρο σκιῶν*, ἐκδ. Ὑψίλον, Ἀθήνα 1980.

του Βαλτέρ Μπένγιαμιν

Ὑπερρεαλισμός

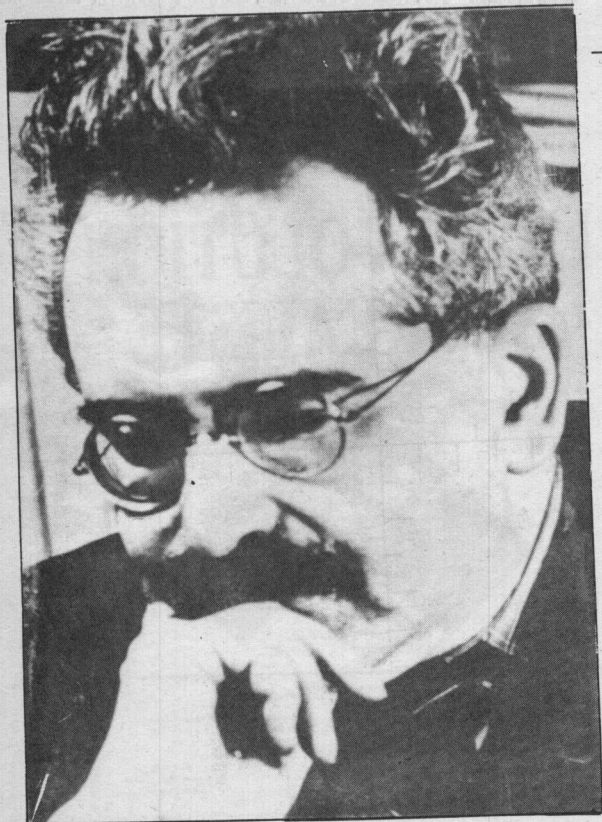
τό τελευταῖο ἐνσταντανέ τῆς εὐρωπαϊκῆς διανόησης

Τά πνευματικά ρεύματα μπορούν νά φτάσουν σέ μιά διαφορά δυναμικοῦ ἄρκετά έντονη, ὥστε νά ἐπιτρέπουν στόν κριτικό νά στηρίζει ἐπάνω τους τή λειτουργία τῆς κριτικῆς τοῦ δύναμης. Μιά τέτοια διαφορά δυναμικοῦ δημιουργεῖ γιά τόν ὑπερρεαλισμό ἡ διαφορά ἐπιπέδου ἀνάμεσα στή Γαλλία καί στή Γερμανία. Αὐτό πού ξεπήδησε τό 1919 στή Γαλλία μέσα στόν κύκλο κάποιων ἀνθρώπων τῶν γραμμάτων — ἄς ἀναφέρουμε ἐδῶ τά ὀνόματα τῶν Ἀντρέ Μπρετόν, Λουί Ἀραγκόν, Φιλίπ Σουλώ, Ρομπέρ Ντεσνὸ, Πῶλ Ἐλύάρ ὡς τά κυριότερα— ἴσως δέν ἦταν παρά ἓνα ἀδύναμο ποταμάκι θρεμμένο ἀπό τήν ὕγρασία τῆς ἀνίας τῆς μεταπολεμικῆς Εὐρώπης καί τά τελευταῖα ισχνά ρεύματα τῆς γαλλικῆς παρακμῆς. Οἱ σοφολογιότατοι πού σήμερα ἀκόμη δέν κατορθώνουν νά προχωρήσουν πέρα ἀπό τίς «αὐθεντικέες πηγές» τῆς κίνησης αὐτῆς καί ἐξακολουθοῦν νά μὴν ἔχουν ἄλλο νά ποῦν ἀπό τό νά ἐπαναλαμβάνουν ὅτι μιά ἀκόμη κλίκα διανοουμένων φενακίζει ἀπλῶς τήν ἀξιοσέβαστη δημόσια κοινότητα, εἶναι λιγάκι σάν μιά ὀμάδα ἐμπειρογνομόνων πού στέκονται σέ μιά πηγή γιά νά καταλήξουν ὕστερα ἀπό ἐμβριθὴ σκέψη στήν πεποίθηση ὅτι τό ποταμάκι τῆς δέν πρόκειται ποτέ νά θέσει σέ κίνηση στροβίλους.

Ὁ Γερμανὸς παρατηρητῆς δέν βρίσκεται στήν πηγή. Αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι ἡ εὐκαιρία πού τοῦ δίνεται. Βρίσκεται στήν κοιλάδα. Ἐχει τὴ δυνατότητα νά ἐκτιμῆσει τὴν ἐνέργεια τῆς κίνησης. Γι' αὐτόν πού, ὡς Γερμανός, εἶναι ἐδῶ καί καιρὸ ἐξοικειωμένος μέ τὴν κρίση τῆς διανόησης ἡ ἀκριβέστερα τῆς οὐμανιστικῆς ἀντίληψης γιά τὴν ἐλευθερία, πού γνωρίζει ποιά φρενήρης βούληση ζύπνησε μέσα στήν κίνηση αὐτὴ καί τὴν ὠθεῖ νά βγεῖ ἀπὸ τό στάδιο τῶν αἰώνιων συζητήσεων καί νά φτάσει μέ κάθε τίμημα στήν ἀπόφαση, γι' αὐτόν πού γνώρισε στό πετσί του τί σημαίνει νά βρίσκεται ἐκτεθειμένος ἀνάμεσα στήν ἀναρχικὴ σφενδόνη καί τὴν ἐπαστατικὴν πειθαρχία, γι' αὐτόν λοιπὸν δέν ὑπάρχει δικαιολογία νά θεωρήσει ἐπιπόλαια τὴν κίνηση ὡς «καλλιτεχνικὴ» καί «ποιητικὴ». Καί ἂν στήν ἀρχὴ ἦταν αὐτό, ὅμως ἀκριβῶς στήν ἀρχὴ ὁ Μπρετόν εἶχε ἤδη δηλώσει ὅτι θέλει νά διακόψει σχέσεις μέ μιά πρακτικὴ πού ἐκθέτει στό κοινὸ τίς λογοτεχνικέες ἡττες μιάς ὀρισμένης μορφῆς ὑπαρξῆς ἐνῶ κρατᾶει αὐτὴ τὴ μορφὴ

ὑπαρξῆς γιά τόν ἑαυτὸ τῆς. Ἐν συντομία ὅμως καί διαλεκτικότερα ἐκφρασμένο αὐτό σημαίνει ὅτι στήν προκειμένη περίπτωση ὁ χῶρος τῆς ποίησης ἀνατινάχθηκε ἐκ τῶν ἔνδον μέ τὴν ἀπόφαση ἐνός κύκλου στενά συνδεδεμένων ἀνθρώπων νά ἐξωθήσουν μέχρι τὰ ἔσχατα ὅρια τοῦ δυνατοῦ τό «ποιητικῶς ζῆν». Καί μπορεῖ κανεὶς νά τοὺς πιστέψει κατὰ λέξη, ὅταν ἰσχυρίζονται ὅτι ἡ Ἐποχὴ στήν Κόλαση τοῦ Ρεμπῶ δέν εἶχε πιά μυστικὰ γι' αὐτοῦς. Γιατί τό βιβλίον αὐτό εἶναι πράγματι ἡ πρώτη γραπτὴ πηγὴ αὐτῆς τῆς κίνησης. (Ἀπὸ τά νεότερα χρόνια. Γιά τοὺς παλαιότερους προδρόμους θά μιλήσουμε παρακάτω). Μπορεῖ ἄραγε ἄλλος νά ἀφήσει νά φανεῖ πῶς τελεσιδικα καί πῶς κοφτερά, τό περί τίνος πρόκειται ἐδῶ, ἀπ' ὅ,τι ὁ ἴδιος ὁ Ρεμπῶ στό προσωπικὸ του ἀντίτυπο τοῦ βιβλίου του αὐτοῦ; Ἐκεῖ, στό σημεῖο ὅπου βρίσκεται ἡ φράση «στά μετὰξια τῶν θαλασσῶν καί τῶν ἀρκτικῶν ἀνθέων» σημειώνει ἀργότερα στό περιθώριο: «Δέν ὑπάρχουν» («Elles n' existent pas»).

Σέ πόσο ἀφανὴ καί παράμερη ὕλη φώλιαζε ἀρχικὰ ὁ διαλεκτικὸς πυρήνας, ἀπ' ὅπου ἀργότερα ξεδιπλώθηκε ὁ ὑπερρεαλισμός, μᾶς τό ἔχει δείξει τό 1924, σέ μιά ἐποχὴ πού ἡ ἐξέλιξη δέν ἦταν ἀκόμη προβλέψιμη, ὁ Ἀραγκόν στό ἔργο του *Κύμα Ὀνειρῶν* («Vague de rêves»). Σήμερα ἡ ἐξέλιξη εἶναι δυνατόν νά προβλεφθεῖ. Γιατί δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τό ἥρωικὸ στάδιο, τόν κατάλογο τῶν ἡρώων τοῦ ὁποῖου μᾶς παραθέτει ἐκεῖ ὁ Ἀραγκόν, ἔχει τερματιστεῖ. Ὑπάρχει πάντοτε σέ τέτοιες κινήσεις μιά στιγμή, κατὰ τὴν ὁποία ἡ ἀρχικὴ ἔνταση, πού συνδέει τά μέλη τῆς μυστικῆς ἐταιρείας, μέλλει νά ἐκραγεῖ σέ ἓναν ἀντικειμενικὸ, κοσμικὸ ἀγῶνα γιά ἰσχύ καί ἐξουσία ἢ νά σκορπίσει ὡς δημόσια διακήρυξη καί νά μετασηματιστεῖ. Σ' αὐτὴ τὴ φάση μετασηματισμοῦ βρίσκεται αὐτὴ τὴ στιγμή ὁ ὑπερρεαλισμός. Τότε ὅμως, ὅταν μέ τὴ μορφὴ ἐνός ἐμπνοῦ κύματος ὄνειρων πλημμύριζε τοὺς γεννητόρες του, ἐμοιαζε νά εἶναι τό ἀκεραιότατο, τό τελικότατο, τό ὅλως ἀπόλυτο. Καθετὶ μέ τό ὁποῖο ἐρχόταν σέ ἐπαφὴ ὀλοκληρωνόταν. Ἄξια νά τὴ ζήσεις ἦταν μόνο ἡ ζωὴ, ὅπου τό κατώφλι ἀνάμεσα στόν ὕπνο καί τὴν ἐγρήγορηση εἶχε σβῆσει σάν ἀπὸ τά πατήματα ἀθρόων εἰκόνων πού συνοδοῦνται σ' ἓνα ἀδιάκοπο πηγαινέλα ἀνάμεσα στά δύο, ἐνῶ ἡ γλώσσα ἐμοιαζε νά βρίσκει τόν ἑαυτὸ τῆς ἐκεῖ ὅπου ὁ ἦχος καί ἡ εἰκόνα, ἡ εἰκόνα καί ὁ ἦχος



εισχωρούν τόσο εύτυχημένα τό ένα στό άλλο ώστε νά μήν υπάρχει πιά ή σχισμή πού θά δεχθεί τό κέρμα τού «νοήματος». Ἡ εικόνα καί ἡ γλώσσα ἔχουν τό προβάδισμα. Ὁ Σαιν Πολρού, ὅταν κατά τά ξημερώματα πηγαίνει νά κοιμηθεῖ, κρεμάει στήν πόρτα του τήν ἐπιγραφή: «Ὁ ποιητής ἐργάζεται». Ὁ Μπρετόν σημειώνει: «Ἦσυχα. Θέλω νά περάσω μέσα ἀπό αὐτό πού δέν πέρασε ποτέ κανείς, ἦσυχα! Περάστε πρώτη, προσφιλεστάτη γλώσσα». Ἐκεῖνη ἔχει τό προβάδισμα.

Ὅχι μόνο πρῖν ἀπό τό νόημα ἀλλά καί πρῖν ἀπό τό ἐγώ. Στήν ἄρθρωση τού κόσμου τό ὄνειρο κάνει τήν ἀτομικότητα νά κουνιέται σάν κούφιο δόντι. Αὐτή ἡ χαλάρωση τού ἐγώ μέσα ἀπό τή μέθη εἶναι ὅμως ταυτόχρονα καί ἡ γόνιμη καί ζωντανή ἐκείνη ἐμπειρία, πού ἐπέτρεψε σ' αὐτούς τούς ἀνθρώπους νά βγοῦν ἀπό τή σφαῖρα τῆς γοητείας τῆς μέθης. Δέν εἶναι ἐδῶ ὁ κατάλληλος τόπος νά σκιαγραφήσουμε μέ ἀκρίβεια τήν ὑπερρεαλιστική ἐμπειρία. Ὅποιος ὅμως ἔχει ἀναγνωρίσει ὅτι στό κείμενα αὐτοῦ τού κύκλου δέν ἔχει νά κάνει μέ λογοτεχνία ἀλλά μέ ἄλλα πράγματα — ἴσως μέ διακηρύξεις, συνθήματα, ντοκουμέντα, μπλόφες ἢ πλαστογραφίες, ὅμως ὄχι μέ λογοτεχνία — ἀντιλαμβάνεται ἐπίσης ὅτι στό γραπτά αὐτά γίνεται λόγος γιά ἐμπειρίες καί ὄχι γιά θεωρίες κι ἀκόμη λιγότερο γιά πλάσματα τῆς φαντασίας. Καί οἱ ἐμπειρίες αὐτές δέν περιορίζονται διόλου στό ὄνειρο ἢ στίς ὥρες τῆς χασισοποσίας καί τῆς ὀψοφαγίας. Εἶναι μεγάλο λάθος νά θεωροῦμε ὅτι ἀπό τίς «ὑπερρεαλιστικές ἐμπειρίες» ξέρουμε μόνο τίς θρησκευτικές ἐκστάσεις ἢ τίς ἐκστάσεις τῶν ναρκωτικῶν. Ὅποιο τού λαοῦ ὀνόμασε ὁ Λένιν τή θρησκεία φέρνοντας ἔτσι πιο κοντά αὐτά τά δύο πράγματα ἀπ' ὅσο θά ἄρесе στους ὑπερρεαλιστές. Θά γίνει παρακάτω λόγος γιά τήν πικρή, παθιασμένη ἐξέγερση ἐναντία στόν καθολικισμό, μέσα ἀπό τήν ὁποία ὁ Ρεμπώ, ὁ Λωτρεαμόν καί ὁ Ἀπολλιναίρ ἔφεραν στόν κόσμο τόν ὑπερρεαλισμό. Ἡ πραγματικά δημιουργι-

Τό ἴδιο ἄρθρο ἔχει μεταφραστεῖ ἀπό τόν Μηνά Παράσχη καί δημοσιεύθηκε μαζί μέ ἄλλα δύο κείμενα τού Β. Μπένγιαμιν στίς ἐκδόσεις Οὐτοπία 1983. Δυστυχῶς ἡ μετάφραση αὐτή εἶναι στά ὄρια τού ἀκατανόητου. Δείγματος χάριν παραθέτουμε ἀπλῶς τήν πρώτη φράση: «Τά πνευματικά ρεύματα εἶναι σέ θέση νά δημιουργήσουν μιά κλίση, ἀρκετά ἱκανοποιητική, γιά νά ἐγκαταστήσει ἐκεῖ ὁ κριτικός τόν ὑδροηλεκτρικό σταθμό του!»

κή ὑπέρβαση τῆς θρησκευτικῆς φώτισης ὡστόσο δέν βρίσκεται στό ναρκωτικά. Βρίσκεται σέ μιά θύραθεν φώτιση ὑλιστικῆς καί ἀνθρωπολογικῆς ἔμπνευσης, γιά τήν ὁποία τό χασίς, τό ὄπιο ἢ δέν ξέρω τί ἄλλο θά μπορούσαν νά ἀποτελέσουν τήν προκαταρκτική ἐκπαίδευση. (Ἐπικίνδυνη ὅμως. Καί ἡ θρησκευτική ἐκπαίδευση ξέρουμε πῶς εἶναι αὐστηρότερη). Αὐτή ἡ θύραθεν φώτιση ὅμως δέν συναντήθηκε πάντοτε μέ τόν ὑπερρεαλισμό στό αὐτό μῆκος κύματος καί ἀκριβῶς τά ὑπερρεαλιστικά γραπτά πού τή διακηρύσσουν μέ τή μεγαλύτερη ἔμφαση, ὁ ἀσύγκριτος *Paysan de Paris* τού Ἀραγκόν καί ἡ *Nadja* τού Μπρετόν ἐμφανίζουν στό σημεῖο αὐτό ἐξαιρετικά ἐνοχλητικά συμπτώματα ἀνεπάρκειας.

Ἔτσι ὑπάρχει στή *Nadja* ἓνα θαυμάσιο σημεῖο σχετικῶς μέ τίς «συναρπαστικές μέρες τῆς λεηλασίας τού Παρισιοῦ ἐπὶ τῶν γεγονότων Σάκκο καί Βαντσέτι», καί ἀπό κεῖ ὁ Μπρετόν συνάγει τή διαβεβαίωση ὅτι τό Boulevard Bonne Nouvelle ἐξεπλήρωσε ἐκεῖνες τίς μέρες τή στρατηγική ὑπόσχεση τῆς ἐξέγερσης, τήν ὁποία ἀνέκαθεν ἔδινε τό ὄνομά του. Ἐμφανίζεται ὅμως καί ἡ κυρία Σάκκο, πού δέν εἶναι ὡστόσο ἡ γυναίκα τού θύματος τού Fuller ἀλλά μιά voyageante, ἓνα μέντιουμ πού κατοικεῖ στόν ἀριθμό 3 τῆς rue des Usines καί λέει στόν Πῶλ Ἐλυάρ ὅτι δέν τόν περιμένει καλό ἀπό τή *Nadja*. Κι ἐμεῖς λοιπόν παραδεχόμαστε ὅτι ὁ ριζοκίνδυνος δρόμος τῶν ὑπερρεαλιστῶν, πού περνάει πάνω ἀπό στέγες, ἀλεξικέραυνα, ὑδρορροές, βεράντες, ἀνεμοδείκτες καί ἀκροκέραμα — γιά τούς διαρρηκτες ὅλα τά ἀρχιτεκτονικά κοσμήματα πρέπει νά εἶναι χρήσιμα —, ὁ δρόμος λοιπόν αὐτός ὀδηγεῖ ἐπίσης στό ὑγρό καταγῶγιο τού πνευματισμοῦ. Ὅμως δέν μᾶς ἀρέσει καθόλου νά τόν ἀκοῦμε νά χτυπάει προσεκτικῶς τά τζάμια γιά νά πληροφορηθεῖ τό μέλλον του. Ποιός δέν θά ἠθελε νά δεῖ αὐτά τά θετά παιδιά τῆς ἐπανάστασης νά διαχωρίζουν σαφῶς τή θέση τους ἀπ' ὅλα ὅσα συμβαίνουν στίς πνευματιστικές συναντήσεις ξεπεσμένων κυριῶν τῆς ἀριστοκρατίας, συνταξιούχων συνταγματάρχων καί ἐμιγκρέδων μέ ἀμφίβολο παρελθόν;

Κατά τά λοιπά τό βιβλίον τού Μπρετόν προσφέρεται γιά νά ἐξηγήσει κανείς μερικά βασικά χαρακτηριστικά αὐτῆς τῆς «θύραθεν φώτισης». Ἀποκαλεῖ τή *Nadja* «livre à porte battante» — «βιβλίον ὅπου ἡ πόρτα χτυπάει». (Στή Μόσχα ἔμενα σ' ἓνα ξενοδοχεῖο, στό ὁποῖο ὄλοι σχεδόν οἱ ἔνοικοι ἦταν Θιβετιανοί μοναχοί, οἱ ὁποῖοι εἶχαν ἔρθει στή Μόσχα γιά ἓνα συνέδριο τῶν βουδιστικῶν ἐκκλησιῶν. Μοῦ ἔκανε ἐντύπωση ὅτι πολλές πόρτες στους διαδρόμους τού ξενοδοχείου ἦταν συνεχῶς μισάνοιχτες. Αὐτό πού στήν ἀρχή μοῦ φάνηκε σύμπτωση μ' ἔκανε στή συνέχεια νά νιώσω ἀνοικία.

Βάλτερ Μπένγιαμιν

Έτσι ρώτησα κι έμαθα ότι στα δωμάτια αυτά κατοικούσαν όπαδοί μιάς αίρεσης που είχαν τάξει να μὴν παραμένουν ποτέ σέ κλειστούς χώρους. Τό σόκ που δοκίμασα τότε θά πρέπει νά τό νιώσει καί ὁ ἀναγνώστης τῆς *Nadja*. Τό νά ζεῖς στόν γυάλινο πύργο εἶναι ἐπαναστατική ἀρετή par excellence. Εἶναι κι αὐτό μιά μέθη, μιά ἠθική ἐπιδειξιomanία που μᾶς εἶναι ἐξαιρετικά ἀπαραίτητη. Ἡ διακριτικότητα σέ θέματα τῆς προσωπικῆς ὑπαρξῆς ἀπό ἀριστοκρατική ἀρετή γίνεται ὄλο καί περισσότερο ὑπόθεση τῶν πετυχημένων μικροαστῶν. Ἡ *Nadja* ἔχει βρεῖ τήν πραγματική δημιουργική σύνθεση ἀνάμεσα στό μυθιστόρημα τέχνης καί τό μυθιστόρημα-κλειδί.

Δέν χρειάζεται ἐξάλλου —καί αὐτό ὑποστηρίζει καί ἡ *Nadja*— παρά νά εἶναι κανεῖς σοβαρός μέ τόν ἔρωτα γιά νά ἀναγνωρίσει καί σ' αὐτόν ἕνα εἶδος «θύραθεν φώτισης». «Ἄκριβῶς τότε», διηγεῖται ὁ συγγραφέας, «(δηλαδή τήν ἐποχή τῆς συναναστροφῆς μου μέ τή *Nadja*), μελετοῦσα τήν ἐποχή τοῦ Λουδοβίκου τοῦ 7ου ἐπειδή ἦταν ἡ ἐποχή τῶν «ἐρωτικῶν αὐλῶν» κι ἐγώ ἐπιθυμοῦσα μέ ἔνταση νά φανταστώ πῶς ἔβλεπαν τότε οἱ ἄνθρωποι τή ζωή». Σχετικά μέ τήν προβηγκιανή ἐρωτική ποίηση διαθέτομε τώρα, χάρι στο ἔργο ἐνός νεότερου συγγραφέα, μερικές ἀκριβέστερες πληροφορίες, οἱ ὁποῖες βρίσκονται σέ ἐκπληκτική προσέγγιση μέ τήν ὑπερρεαλιστική ἀντίληψη γιά τόν ἔρωτα. «Ὅλοι οἱ ποιητές τοῦ Νέου Στύλλ», γράφει στό θαυμάσιο βιβλίο του *Dante als Dichter der irdischen Welt* («Ὁ Δάντης ὡς ποιητής τοῦ ἐπίγειου κόσμου») ὁ Erich Auerbach. «ἔχουν μιά μυστική ἐρωμένη, σέ ὄλους συμβαίνουν περίπου οἱ ἴδιες παράξενες ἐρωτικές περιπέτειες, σέ ὄλους ὁ ἔρωτα χαρίζει ἡ ἀρνείται δῶρα, που μοιάζουν περισσότερο μέ πνευματική φώτιση παρά μέ αἰσθησιακή ἀπόλαυση, ὄλοι ἀνήκουν σέ κάποιου εἶδους μυστική ἔνωση που καθορίζει τήν ἐσωτερική ἴσως καί τήν ἐξωτερική τους ζωή». Ἡ διαλεκτική τῆς μέθης εἶναι ἰδιότυπη. Δέν εἶναι ἀραγε κάθε ἔκσταση στόν ἕναν κόσμο ταπεινωτική νηφαλιότητα στόν συμπληρωματικό του; Πού ἄλλου θέλει νά καταλήξει ὁ ἱπποτικός ἔρωτας —καί εἶναι αὐτός καί ὄχι ὁ συνηθισμένος ἔρωτας που συνδέει τόν Μπρετόν μέ τήν ὄραματίστρια κόρη— ἄν ὄχι στό ὅτι ἡ ἀγνότητα εἶναι φυγή; Φυγή σ' ἕναν κόσμο που δέν γειτνιάζει μόνο μέ τούς πανάγιους τάφους καί τά μοναστήρια τῆς Παρθένου ἀλλά καί μέ τήν παραμονή μιάς μάχης ἢ τήν ἐπαύριον μιάς νίκης.

Ἡ δέσποινα τῶν λογισμῶν τοῦ ἐρώτωνος εἶναι στόν ἐσωτερικό ἔρωτα κάτι τό ἐντελῶς ἐπουσιῶδες. Τό ἴδιο καί στόν Μπρετόν. Βρίσκεται πῶς κοντά μέ τά πράγματα τά ὁποῖα εἶναι κοντά στή *Nadja*, παρά μέ τήν ἴδια. Ποιά εἶναι ὁμως τά πράγματα μέ τά ὁποῖα εἶναι κοντά ἐκείνη; Ὁ κατάλογός τους μᾶς εἶναι στό ἔπακρο διαφωτιστικός γιά τόν ὑπερρεαλισμό. Ἀπό πού ν' ἀρχίσει κανεῖς; Ὁ ὑπερρεαλισμός μπορεῖ νά περηφανευτεῖ γιά μιά καταπληκτική ἀνακάλυψη. Εἶναι ὁ πῶτος που ἀνακάλυψε τήν ἐπαναστατική δύναμη που ἀναδύεται μέσα ἀπό τό «παρωχημένο»: τίς πρῶτες σιδηρές κατασκευές, τά πρῶτα ἐργαστάσια, τίς πρῶτες φωτογραφίες, τά ἀντικείμενα που ἡ χρήση τους ἀρχίζει νά σβήνει, τά παλιά πιάνο μέ οὐρά, τά πρό πενταετίας ροῦχα, τά μοντέρνα κέντρα διασκεδάσεων ὅταν ἔχουν πάψει πιά νά εἶναι στή μόδα. Γιά τό ποιά σχέση ἔχουν αὐτά τά πράγματα μέ τήν ἐπανάσταση, κανεῖς δέν μπορεῖ νά ἔχει ἀκριβέστερη ἀντίληψη ἀπό τούς συγγραφείς αὐτούς. Τό πῶς ἡ ἀθλιότητα —ὄχι μόνο ἡ κοινωνική ἀλλά καί ἡ ἀρχιτεκτονική, ἡ

N° 1 — Première année — 1^{er} Décembre 1924

LA RÉVOLUTION SURREALISTE



IL FAUT ABOUTIR A UNE NOUVELLE DÉCLARATION DES DROITS DE L'HOMME.

SOMMAIRE:

Préface: J.-A. Bouffard, P. Eluard, R. Vitrac.
Revue: Giorgio de Chirico, André Breton.
Membre: Gauthier.
Textes surréalistes: Marcel Noll, Robert Desnos, Benjamin Péret, Georges Molikine, Paul Eluard, J.-A. Bouffard, S. H., Max Morise, Louis Aragon, Francis Jezerard.
Le ressort parmi les merveilles: Pierre Reverdy.

Chroniques: Louis Aragon, Philippe Soupault, Max Morise, Joseph Delteil, Francis Jezerard, etc.
Notes: Illustrations: Photos Man Ray, Max Morise, G. de Chirico, Max Ernst, André Masson, Pablo Picasso, Pierre-Naville, Robert Desnos.

ABONNEMENT: 1^{er} et 2^{es} Numéros: France: 45 francs, l'étranger: 55 francs.

Depositaire général: Librairie GALLIMARD, 13, Boulevard Raspail, 13, PARIS (VII).

LE NUMERO: France: 4 francs, l'étranger: 5 francs.

UN CADAVRE

Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière.
André BRETON (Un Cadavre, 1924.)

PAPOLOGIE
D'ANDRÉ BRETON

Le cadavre n'est pas une "révélation", c'est un objet.
On ne fait pas un cadavre dans le genre "révélation", on le fait dans le genre "objet".
On ne fait pas un cadavre dans le genre "révélation", on le fait dans le genre "objet".
On ne fait pas un cadavre dans le genre "révélation", on le fait dans le genre "objet".



MORT
D'UN MONSIEUR

Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière.
Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière.
Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière.

AUTO-PROPHÉTIE

Le cadavre n'est pas une "révélation", c'est un objet.
On ne fait pas un cadavre dans le genre "révélation", on le fait dans le genre "objet".
On ne fait pas un cadavre dans le genre "révélation", on le fait dans le genre "objet".
On ne fait pas un cadavre dans le genre "révélation", on le fait dans le genre "objet".

άθλιότητα τῶν ἐσωτερικῶν χώρων, τὰ ἀντικείμενα πού ὑποδουλώνουν ἐνῶ εἶναι τὰ ἴδια ὑπόδουλα— μπορεί ἀπότομα νά μεταστραφῆ σέ ἐπαναστατικό μηδενισμό, αὐτό δέν τό εἶχε ἀντιληφθεῖ κανεῖς πρὶν ἂν αὐτοὺς τοὺς ὀραματιστές καί οἰωνοσκόπους. Ἄν ἀντιπαρέλθουμε τό *Passage de l' Opéra* τοῦ Ἀραγκόν, ὁ Μπρετόν καί ἡ Nadja εἶναι τό ἐρωτικό ζευγάρι πού μετατρέπει σέ ἐπαναστατική ἐμπειρία, ἂν ὄχι σέ δράση, ὅλα ὅσα μάθαμε κατὰ τή διάρκεια μελαγχολικῶν διαδρομῶν μέ τό τρένο (οἱ σιδηρόδρομοι ἔχουν ἀρχίσει νά παλιώνουν), ἢ κάποια μοναχικά κυριακάτικα ἀπογεύματα στίς ἐργατικές συνοικίες τῶν μεγάλων πόλεων καθώς κοιτάζαμε γιά πρώτη φορά μέσα ἀπό τὰ βρεγμένα τζάμια τοῦ παραθύρου ἐνός καινούργιου διαμερίσματος. Εἶναι αὐτοί πού ὀδηγοῦν στήν ἐκρηξη τίς κραταιές δυνάμεις τῆς «ἀτμόσφαιρας» πού εἶναι κρυμμένες μέσα σ' αὐτά τὰ πράγματα. Πῶς φαντάζεστε ἄραγε ὅτι θά διαμορφωθεῖ μιά ζωὴ πού θ' ἀφήσει σέ μιά ἀποφασιστική στιγμή νά τήν καθορίσει τό τελευταῖο τραγουδάκι τοῦ συρμοῦ;

Τό τέχνασμα πού δαμάζει αὐτόν τόν κόσμο πραγμάτων—εἶναι προσφυέστερο ἐδῶ νά μιλάμε γιά τέχνασμα κι ὄχι γιά μέθοδο— συνίσταται στήν ὑποκατάσταση τοῦ ἱστορικοῦ βλέμματος πάνω στό παρελθόν μέ τό πολιτικό. «Ἄνοιχτεῖτε τάφοι, ἐσεῖς νεκροὶ τῶν πινακοθηκῶν, πτώματα πίσω ἀπό τὰ παραβάν, σέ ἀνάκτορα, πύργους καί μοναστήρια, ἰδοῦ σᾶς ὁμιλεῖ ὁ μυθικός κλειδοῦχος· κρατάει στά χέρια του ἕναν ὀρθοῦ κλειδιά ὄλων τῶν ἐποχῶν, γνωρίζει ν' ἀνοίγει καί τίς πύλινες πανοῦργες κλειδαριές καί σᾶς προσκαλεῖ νά εἰσέλθετε στόν κόσμο τοῦ σήμερα, ν' ἀνακατευτεῖτε μέ τοὺς ἀχθοφόρους, τοὺς μηχανικούς, πού τό χρέμα τοὺς ἐξευγενίζει, νά ἐγκατασταθεῖτε ἀναπαυτικά στά αὐτοκίνητά τους, πού εἶναι λαμπρά σάν πανοπλίες ἀπό χρόνους ἱπποτικούς, νά πάρετε τή θέση σας στίς διεθνεῖς ἀμαξοστοιχίες καί νά συνταχθεῖτε μέ ὄλους ἐκείνους πού εἶναι ἀκόμη περήφανοι γιά τὰ προνόμιά τους. Ὅμως ὁ πολιτισμός γρήγορα θά τοὺς ξεκάνει». Τὰ λόγια αὐτά ἔβαλε στό στόμα τοῦ Ἀπολλιναιρ ὁ φίλος του Ἀνρί Χέρτζ. Ἀπό τόν Ἀπολλιναιρ ξεκινάει αὐτή ἡ τεχνική. Τή χρησιμοποίησε μέ μακιαβελικό ὑπολογισμό στή συλλογὴ διηγημάτων του *L' herésiarque* γιά νά ἀνατινάξει τόν καθολικισμό (στόν ὁποῖο μέσα του πίστευε).

Στό κέντρο αὐτοῦ τοῦ κόσμου πραγμάτων στέκεται τό πῶς ὀνειρεμένο ἀπό τὰ ἀντικείμενά του, ἡ ἴδια ἡ πόλη τοῦ Παρισιοῦ. Ἀλλά μόνο ἡ ἐξέγερση φέρνει ἀκατάπαυστα στήν ἐπιφάνεια τό ὑπερρεαλιστικό του πρόσωπο (ἔρημοι δρόμοι στοὺς ὁποίους σφυρίγματα καί πυροβολισμοὶ ὑπαγορεύουν τήν ἀπόφαση). Καί κανένα πρόσωπο δέν εἶναι σέ τέτοιο βαθμὸ ὑπερρεαλιστικό ὅσο τό πραγματικό πρόσωπο μιᾶς πόλης. Κανένας πίνακας τοῦ Ντέ Κίρικο ἢ τοῦ Μάξ Ἔρνστ δέν μπορεί νά ἀναμετρηθεῖ μέ τήν ἐνάργεια τῶν εἰκόνων τῶν ἐσωτερικῶν τῆς φρουρίων, τὰ ὁποῖα πρέπει πρῶτα κανεῖς νά τὰ ἀλώσει καί νά τὰ καταλάβει γιά νά κυριαρχήσει στό πεπρωμένο τους καί μέσα ἀπό τό πεπρωμένο τους στό πεπρωμένο τῶν μαζῶν τῆς καί στήν προσωπική του μοίρα. Ἡ Nadja εἶναι μιά ἐκπρόσωπος αὐτῶν τῶν μαζῶν καί ἐκείνου πού τίς ἐμπνέει ἐπαναστατικά. «Τό μέγα ἄσυνείδητο, ζωντανό καί ἡχηρό, πού μοῦ ἐμπνέει τίς μόνες ἀποδεικτικές μου πράξεις, μέ τήν ἐννοια ὅτι ζητῶ πάντα νά ἀποδείξω ὅτι ἐξουσιάζει αἰῶνια καθετὶ πού μοῦ ἀνήκει». Ἐδῶ βρίσκεται κανεῖς τόν κατάλογο αὐτῶν τῶν ὀχυρῶν ἀρχίζοντας ἀπό τήν Place Maubert.

τό κατ' ἐξοχὴν μέρος ὅπου ἡ βρώμα διατηρεῖ ὅλη τὴ συμβολικὴ τῆς δύναμη μέχρι τό «Théâtre Moderne», πού εἶμαι ἀπαρηγόρητος γιατί δέν πρόλαβα νά τό γνωρίσω. Ἀλλά στήν περιγραφή τοῦ μπάρ τοῦ ἄνω ὁρόφου ἀπό τόν Μπρετόν —«εἶναι ὀλοσκοτεινο, λαβύρινθοι ἀπό φυλλωσιές, ἀπ' ὅπου δέν μπορείς νά βγεῖς — ἕνα σαλόνι στό βυθὸ μιᾶς λίμνης»— ὑπάρχει κάτι πού μοῦ θυμίζει ἐκείνον τόν χώρο τοῦ παλιοῦ Καφενεῖου τῶν Πριγκιπισσῶν πού ποτέ δέν τὸν κατανόησε κανεῖς. Μιλῶ γιά τό πίσω δωμάτιο τοῦ πρώτου ὁρόφου μέ τὰ ζευγάρια μέσα στό γαλάζιο φῶς. Τό ἀποκαλούσαμε «τό νεκροτομεῖο» καί ἦταν τό τελευταῖο καφενεῖο πού ἦταν προορισμένο γιά τὸν ἔρωτα. Σέ τέτοια σημεῖα ἐπεμβαίνει στά κείμενα τοῦ Μπρετόν μέ ἐξαιρετικά περιέργο τρόπο ἢ φωτογραφία. Κάνει τοὺς δρόμους, τίς ἀψίδες καί τίς πλατεῖες τῆς πόλης εἰκονογραφικὸ ὄλικο γιά λαϊκὸ μυθιστόρημα, ἀφαίρει ἀπὸ αὐτὰ τὰ αἰωνόβια ἀρχιτεκτονήματα τῆν κοινότοπη προφανῆ τους γιά νά τὰ στρέψει μέ ἀρχέγονη ἔνταση πρὸς τὰ ἀναπαριστώμενα συμβάντα στά ὁποῖα παραπέμπουν, ὅπως ἀκριβῶς στά παλιά βιβλία τῶν ὑπηρετιῶν τὰ κατὰ λέξη παραθέματα μέ τὸν ἀριθμὸ τῆς σελίδας. Καί ὅλα τὰ μέρη τοῦ Παρισιοῦ, πού ἐμφανίζονται ἐδῶ εἶναι σημεῖα, στά ὁποῖα αὐτὸ πού ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους κινεῖται σάν περιστρεφόμενη πόρτα.

Καί τό Παρίσι τῶν ὑπερρεαλιστῶν εἶναι ἕνας «μικρὸς κόσμος». Αὐτό σημαίνει ὅτι μέσα στόν μεγάλο κόσμο, στό σύμπαν, τὰ πράγματα δέν εἶναι διαφορετικά. Καί ἐκεῖ ὑπάρχουν διασταυρώσεις, στίς ὁποῖες ἀστράφτουν ἀπόκοσμα φωτεινὰ σήματα κυκλοφορίας, ἐνῶ ἀναρίθμητες ἀναλογίες καί συνδέσεις γεγονότων εἶναι στήν ἡμερησία διάταξη. Εἶναι ὁ χώρος γιά τὸν ὁποῖο μιλάει ἡ ὑπερρεαλιστικὴ ποίηση. Κι αὐτὸ πρέπει νά τό σημειώσουμε, ἔστω καί μόνο γιά νά ἐρμηνεύσουμε τήν ὑποχρεωτικὴ παρανόηση τοῦ «l' art pour l' art». Γιατί τό *l' art pour l' art* δέν ὑπῆρξε σχεδόν ποτέ κάτι γιά νά τό πάρει κανεῖς κατὰ γράμμα, ἀλλά ἡ σημαία ἐνός πλοίου, πού μεταφέρει ἕνα ἀγαθὸ, τό ὁποῖο ὅμως δέν μπορεί νά δηλωθεῖ, γιατί τοῦ λείπει τό ὄνομα. Ἡ παρούσα στιγμή θά ἦταν ἡ κατάλληλη γιά νά καταπιασθεῖ κανεῖς μέ ἕνα ἔργο πού θά φώτιζε ὅσο κανένα ἄλλο τήν κρίση τῶν τεχνῶν τῆς ὁποίας παριστάμεθα μάρτυρες: μιά ἱστορία τῆς ἐσωτερικῆς ποίησης. Δέν εἶναι ἐξᾴλλου διόλου τυχαῖο τό ὅτι λείπει ἕνα παρόμοιο ἔργο. Γιατί γιά νά γραφεῖ μιά τέτοια ἱστορία, ὅπως ἡ ἴδια ἀπαιτεῖ νά γραφεῖ —δηλαδή ὄχι ὡς ἕνα συλλογικὸ ἔργο στό ὁποῖο ὁ κάθε «εἰδικός» ξεχωριστὰ θά συμβάλει μέ «ὄ,τι ἀξιολογότερο» ἀπὸ τὸν τομέα του, ἀλλά ὡς θεμελιωμένο σύγγραμμα ἐνός μεμονωμένου ἀνθρώπου ὁ ὁποῖος, κινημένος ἀπὸ μιά ἐσωτερικὴ ἀνάγκη, θά ἐξέθετε περισσότερο τὴ συνεχῶς ἀνανεούμενη αὐθόρμητη ἀναβίωση τῆς ἐσωτερικῆς ποίησης παρά τὴν ἱστορία τῆς ἐξέλιξής της— αὐτὸ θά σήμαινε πῶς ἕνα τέτοιο ἔργο θά ἔμοιαζε μέ ἐκεῖνα τὰ λόγια ἐξομολογητικὰ συγγράμματα πού μπορεί κανεῖς νά βρεῖ σέ κάθε αἰῶνα. Στὴν τελευταία σελίδα του δὲ σίγουρα θά ὑπῆρχε ἡ ἀκτινογραφία τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ. Ὁ Μπρετόν ἐπισημαίνει στό ἔργο του *Introduction au discours sur le peu de réalité* ὅτι ὁ φιλοσοφικὸς ρεαλισμὸς τοῦ Μεσαίωνα βρίσκεται στή βάση τῆς ποιητικῆς ἐμπειρίας. Ὁ ρεαλισμὸς αὐτὸς ὡστόσο —δηλαδή ἡ πίστη σέ μιά πραγματικὴ ξεχωριστὴ ὑπαρξὴ τῶν ἐννοιῶν, εἴτε ἐκτός εἴτε ἐντός τῶν πραγμάτων— καθιστοῦσε ἀνεκὰθεν εὐκόλο τό πέρασμα ἀπὸ τό λογικὸ βασίλειο τῶν

MEDIUM

COMMUNICATION SURREALISTE



N° SIMON SANTAL
Nouvelle Sicie - Novembre 1953

tion préalable [...] Si V signifie aussi « la vue autour de nous, l'œil tourné vers le monde extérieur », auquel « le surréalisme n'a cessé d'opposer VV la vue en nous, l'œil tourné vers le monde intérieur et les profondeurs de l'inconscient » VVV marque l'orientation vers une synthèse de ces vues, vers une vue totale VVV qui traduise toutes les réactions de l'éternel sur l'actuel, du psychique sur le physique, et rende compte du mythe en formation sous le voile des événements.

VVV est une revue de belle apparence. Elle constitue un point de référence pour les intellectuels français en exil et accueille nombre de collaborations extérieures au surréalisme. L'intérêt pour la pensée analogique et l'ésotérisme, déjà



1912

NUMBER ONE

Premier numéro de VVV

έννοιών στό μαγικό βασίλειο τῶν λέξεων. Μαγικά λεκτικά πειράματα καί ὄχι καλλιτεχνικά παιχνιδίσματα εἶναι ἐξάλλου οἱ φωνητικές καί γραφιστικές ταχυδακτυλογράφιες πού ἐδῶ καί δεκαπέντε χρόνια διατρέχουν τό σύνολο τῆς πρωτοποριακῆς λογοτεχνίας εἴτε αὐτή λέγεται φουτουρισμός εἴτε ντανταϊσμός εἴτε ὑπερρεαλισμός. Τό πῶς ἐδῶ τό σύνθημα, τό ζόρκι καί ἡ λογική ἔννοια διαπερνοῦν τό ἓνα τό ἄλλο, τό δείχνουν τά ἀκόλουθα λόγια τοῦ Ἐπολλιναιρ ἀπό τό τελευταῖο του μανιφέστο *L'esprit nouveau et les poètes*, γραμμένο τό 1918: «Στήν ποίηση δέν ὑπάρχει τό μοντέρνο ἀντίστοιχο τῆς ταχύτητας καί τῆς ἀπλότητος μέ τήν ὁποία εἴμαστε συνθησιμένοι νά διατυπώσουμε μέ μιά μόνο λέξη τόσο σύνθετες ἔννοιες ὅπως πλῆθος, λαός ἢ συμπαῖν. Ὡστόσο οἱ σημερινοί ποιητές συμπληρώνουν αὐτό τό κενό· οἱ ποιητικές τους συνθέσεις δημιουργοῦν νέες πραγματικότητες, πού ἡ πλαστική τους ἔκφραση εἶναι ἐξίσου σύνθετη μέ ἐκεῖνη τῶν λέξεων πού ἐκφράζουν συλλογικότητες». Ἄν τώρα ὁ Ἐπολλιναιρ καί ὁ Μπρετόν προχωροῦν παραπέρα καί καλπάζοντας πραγματοποιοῦν τή σύνδεση τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ μέ τό περιβάλλον μέ τή δήλωση ὅτι: «Οἱ κατακτιμένοι τῆς ἐπιστήμης βασίζονται πολύ περισσότερο στήν ὑπερρεαλιστική παρά στή λογική σκέψη» —, ἄν μέ ἄλλα λόγια καθιστοῦν τή μυθικοποίηση, πού τό ἀποκορύφωμά τῆς ὁ Μπρετόν τό βλέπει στήν ποίηση (αὐτό εἶναι συζητήσιμο), βάση καί τῆς ἐπιστημονικῆς ἀλλά καί τῆς τεχνολογικῆς ἐξέλιξης, τότε θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι μιά τέτοια ὀλοκληρωτική ἐνσωμάτωση τῶν πάντων παραεἶναι ὀρηκτική. Εἶναι πολύ διδακτικό τό νά συγκρίνει κανεῖς τό βεβιασμένο ἐναγκαλισμό τῆς κίνησης αὐτῆς μέ τό παρανοημένο τεχνολογικό θαῦμα —σέ κάποιο σημεῖο ὁ Ἐπολλιναιρ λέει: «Οἱ ἀρχαῖοι μῦθοι ἔχουν κατά τό μεγαλύτερο μέρος πραγματωθεῖ· τώρα ἐναπόκειται στούς ποιητές νά ἐπινοήσουν ἄλλους, τούς ὁποίους μέ τή σειρά τους θά πραγματώσουν οἱ ἐφευρέτες» —, νά συγκρίνει αὐτές τίς πνιγνῆρες φαντασιώσεις μέ τίς νηφάλιες οὐτοπίες ἑνός Σέρμαρτ.

«Ἡ σκέψη κάθε ἀνθρώπινης δραστηριότητος μοῦ φέρνει γέλια». Αὐτή ἡ δήλωση τοῦ Ἐραγκόν δείχνει πολύ καθαρά ποιός εἶναι ὁ δρόμος πού χρειάστηκε νά διανύσει ὁ ὑπερρεαλισμός ἀπό τίς ἀπαρχές του, μέχρι τό στάδιο τῆς πολιτικοποίησης του. Δίκατα ὁ Πιέρ Ναβίλ, πού ἀρχικά ἀνῆκε στήν ὀμάδα, χαρακτήρισε στό θαυμασίο κείμενό του *Ἡ ἐπανάσταση καί οἱ διανοούμενοι* τήν ἐξέλιξη αὐτή διαλεκτική. Στή μετατροπή αὐτή μιᾶς ἀκραῖα θεωρησιακῆς στάσης σέ ἐπαναστατική ἀντιπολίτευση βασικό ρόλο ἔπαιξε ἡ ἐχθρότητα τῆς ἀστικῆς τάξης ἀπέναντι σέ κάθε εἶδους ριζοσπαστική ἐκδήλωση πνευματικῆς ἐλευθερίας. Ἡ ἐχθρότητα αὐτή ὤθησε τόν ὑπερρεαλισμό πρὸς τή ἀριστερά. Πολιτικά γεγονότα ἐξάλλου καί προπάντων ὁ πόλεμος τοῦ Μαρόκου ἐπιταχύνουν αὐτή τήν ἐξέλιξη. Μέ τό μανιφέστο *Οἱ διανοούμενοι ἐνάντια στόν πόλεμο τοῦ Μαρόκου* πού δημοσιεύτηκε στή *Humanité* κερδήθηκε ἓνα ἐντελῶς ἄλλο πεδίο, διαφορετικό ἀπό ἐκεῖνο πού χαρακτηρίζεται ἀπό τά γεγονότα τοῦ περίφημου σκανδάλου στό συμπόσιο τοῦ Saint-Pol-Roux. Τότε, λίγο μετὰ τόν πόλεμο, ὅταν οἱ ὑπερρεαλιστές πού θεώρησαν ὅτι ἡ γιορτή πρὸς τιμὴν ἑνός ἀπό τούς περιούσιους ποιητές τους ἀμαυρωνόταν ἀπό τήν παρουσία ἐθνικιστικῶν στοιχείων φώναξαν «Ζήτω ἡ Γερμανία», ἔμειναν στά ὄρια τοῦ σκανδάλου, ἀπέναντι στό ὅποιο οἱ ἀστοί, ὡς γνωστόν, ἐμφανίζονται ἐξίσου παχύδερ-

A LA GALERIE MONTAIGNE

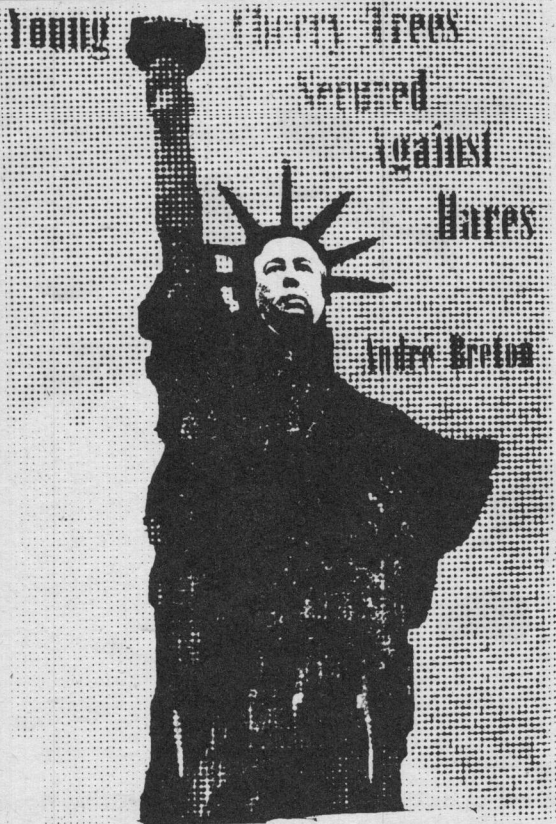
Une Soirée Théâtrale (?) chez les Dadas

Ce soir, à 9 heures, dans le cadre du Salon Dada, Galerie Montaigne, 13, avenue Montaigne, les dadas continueront leurs excentricités. Le programme de la soirée comporte diverses réalisances de la nature desquelles nous ne nous portons pas garants. Le diable seul peut savoir ce que seront les numéros de Philippe Soupault qui doit présenter la *Boîte d'Allumettes*, tandis que le président de la République de Libéria (dit-on) visitera l'exposition (?). Nous aurons une danse dada, créée par Valentin Parnak et intitulée *la Volaille Miraculeuse*; Benjamin Péret présentera un « nouveau système de gyration »; Paul Eluard nous réserve sous le titre *Par le cou des bûches*, une surprise dont nous nous remettons difficilement, paraît-il; il y aura des morceaux de piano, des chansons, etc.

Puis, toute la troupe interprétera une pièce de théâtre de Tristan Tzara, *Le Cœur à Gaz*, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est « douce, folle et sentimentale », comme un dadaïste notoire nous l'a certifié !...

Saurons-nous ce soir jusqu'où la folie peut aller?...

A. D'E.

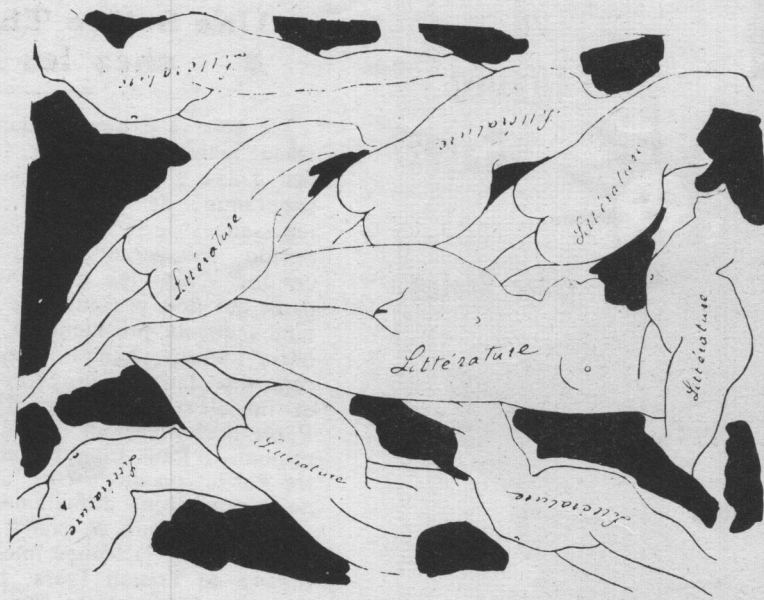


μοι όσο μυγιάγγιχτοι είναι απέναντι σε κάθε μορφή δράσης. Είναι αξιοσημείωτη η ένιαία στάση που υιοθετούν υπό την επήρεια ενός τέτοιου πολιτικού κλίματος ο Άραγκόν και ο Άπολλιναίρ στον άφορμό το μέλλον των ποιητών. Τα κεφάλαια «Καταδίωξη» και «Φόνος» του έργου *Poète assassiné* του Άπολλιναίρ περιέχουν την περίφημη περιγραφή του διωγμού των ποιητών, όπου γίνεται έφοδος στους έκδοτικούς οίκους, τα βιβλία της ποίησης καίγονται και οι ποιητές δολοφονούνται. Οι ίδιες σκηνές διαδραματίζονται ταυτόχρονα σε όλόκληρο τον πλανήτη. Στόν Άραγκόν, προαισθανόμενη παρόμοιες φρικαλεότητες, η «Φαντασία» καλεί τους άνδρες της σε μία τελευταία σταυροφορία.

Γιά να καταλάβει κανείς τέτοιες προφητείες και να εκτιμήσει από στρατηγική άποψη τη γραμμή στην οποία προωθήθηκαν οι υπερρεαλιστές, θα πρέπει να έρευνήσει ποιός τρόπος σκέψης είναι διαδεδομένος στη λεγόμενη καλοπροαίρετη άριστερή άστική διάνοηση, ένας τρόπος σκέψης που εκφράζεται άλλωστε αρκετά καθαρά στον τωρινό προσανατολισμό αυτών των κύκλων προς τη Ρωσία. Δέν μιλάμε φυσικά εδώ για τον Μπερώ, ο οποίος άνοιξε το δρόμο στο περί Ρωσίας ψεύδος, ή για τον Fabre-Luce που τον άκολουθει στο δρόμο αυτό σαν ύπομονετικό γαϊδουράκι φορτωμένο με όλες τις άστικές μνησικακίες. Άλλά για τό πόσο προβληματικό είναι άκόμη και τό τυπικό μεσολαβητικό βιβλίο του Ντυαμέλ. Πόσο δύσπελη είναι ή καταναγκαστικά ειλικρινής, καταναγκαστικά θαρραλέα και εγκάρδια γλώσσα του προτεστάντη θεολόγου στην οποία είναι γραμμένο. Πόσο φθαρμένη ή ύπαγορευμένη από άμχανία και άγνοια της γλώσσας μέθοδος να προσδώσει στα πράγματα συμβολικό φώς. Πόσο άποκαλυπτικό τό συμπέρασμά του: «Η πραγματι-

κή, βαθύτερη επανάσταση, εκείνη ή όποια κατά κάποιον τρόπο θα μπορούσε να μεταβάλει την ίδια την ουσία της σλάβικης ψυχής δέν πραγματοποιήθηκε άκόμη». Είναι τυπικό χαρακτηριστικό αυτής της άριστερης γαλλικής διάνοησης — άκριβώς όπως και της αντίστοιχης ρωσικής— τό ότι ή θετική της λειτουργία πηγάζει έξ ολοκλήρου από ένα αίσθημα καθήκοντος, όχι απέναντι στην επανάσταση αλλά απέναντι στον παρελθόντα πολιτισμό. Η συλλογική της συμβολή, στο μέτρο που είναι θετική, μοιάζει με εκείνη των συντηρητών έργων τέχνης. Πολιτικά και οικονομικά όμως στην περίπτωση τους θα πρέπει να ύπολογίζει κανείς με τον κίνδυνο της δολιοφθοράς.

Τό χαρακτηριστικό δλης αυτής της άριστερης άστικής τοποθέτησης είναι ή άτυχής σύζευξη ιδεαλιστικής ήθικης και πολιτικής πράξης. Μόνο στην αντίθεσή τους προς τους άπελπισμένους συμβιβασμούς του «φρονήματος» μπορεί να καταλάβει κανείς όρισμένους πυρήνες της ουσίας του υπερρεαλισμού ή και της ίδιας της υπερρεαλιστικής παράδοσης. Προς την κατεύθυνση μιάς τέτοιας κατανόησης δέν έχουν γίνει άκόμη πολλά βήματα. Ύπήρξε έξάλλου ύπέρ τό δέον παραπλανητική ή αντίληψη ότι ο σατανισμός ενός Ρεμπώ και ενός Λωτρεαμόν ήταν τό αντίστοιχο του *l'art pour l'art* μέσα στα πλαίσια μιάς άπογραφής του ιδεολογικού σομπισμού. Άν άποφασίσει κανείς ώστόσο ν' άνοίξει αυτή τη ρομαντική παγίδα, θα βρεί μέσα κάτι αξιοποιήσιμο. Θα βρεί τη λατρεία του κακού ως έναν, έστω ρομαντικό, πολιτικό μηχανισμό άπολύμανσης και άπομόνωσης ενάντια σε κάθε ήθικολογικό έρασιτεχνισμό. Με αυτή την πεποίθηση θα χρειαστεί ίσως κανείς, όταν συναντήσει στον Μπερετόν τό σενά-



ριο ενός έργου τρόμου, στο κέντρο του οποίου βρίσκεται ο βιασμός ενός παιδιού, να ανατρέξει μερικές δεκαετίες πιο πίσω. Στά χρόνια ανάμεσα στο 1865 και στο 1875, κάποιοι μεγάλοι αναρχικοί, χωρίς να γνωρίζουν ο ένας για τον άλλον, ξεστηναν τους έκρηκτικούς μηχανισμούς τους. Τό εκπληκτικό όμως είναι ότι, ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλον, έβαλαν τά ρολόγια τους στην ίδια ώρα, και σαράντα χρόνια αργότερα εξεργάγησαν ταυτόχρονα στη Δυτική Ευρώπη τά γραπτά του Ντοστογιέφσκι, του Ρεμπώ και του Λωτρεαμόν.

Γιά να είναι κανείς ακριβέστερος θά μπορούσε, από τό σύνολο του έργου του Ντοστογιέφσκι, να ξεχωρίσει τό σημείο εκείνο πού στην πραγματικότητα δημοσιεύτηκε μόλις τό 1915: τήν «Έξομολόγηση του Σταβρόγκιν» από τούς Δαιμονισμένους. Τό κεφάλαιο αυτό, πού βρίσκεται πολύ κοντά στο τρίτο άσμα τών *Chants de Maldoror*, περιλαμβάνει μιά άπολογητική του κακού, ή όποία εκφράζει πολύ έντονότερα όρισμένα θέματα του υπερρεαλισμού άπ' όσο όρισμένοι από τούς σημερινούς του εκπροσώπους. Γιατί ό Σταβρόγκιν είναι υπερρεαλιστής *avant la lettre*. Κανείς δέν έχει συλλάβει όπως αυτός πόσο άνυποψίαστοι είναι οι μικροαστοί, όταν πιστεύουν ότι τό καλό μέν, γιά τόν ένάρετο πού τό πράττει, έμπνέεται από τό Θεό, τό κακό όμως είναι προϊόν τής άτομικής μας παρόρμησης και σε σχέση μέ αυτό είμαστε ανεξάρτητα και αυτόβουλα όντα. Κανείς δέν μόρεσε να διακρίνει όπως αυτός, άκόμη και στην πιο ποταπή πράξη, ίσως δέ άκριβώς σ' αυτήν, τήν έμπνευση. Έκείνος είδε τήν κακία σαν κάτι πού, μέσα στη ροή του κόσμου, ύπάρχει εκ τών προτέρων σχηματισμένο μέσα μας, πού μάς ύποβάλλεται, άν δέν μάς επιβάλλεται, όπως άκριβώς βλέπει ό ιδεαλιστής άστος τήν άρετή. Ό Θεός του Ντοστογιέφσκι δημιούργησε όχι μόνο τόν ουρανό και τή γή, τόν άνθρωπο και τό ζώο, αλλά και τήν ποταπότητα, τήν έκδικη-

ση και τή σκληρότητα. Και άκόμη κι έδω δέν άφησε τόν άνίδεο διάβολο ν' ανακατευτεί στη δουλειά του. Γι' αυτό στο έργο του είναι όλοι τόσο άθθεντικοί, ίσως όχι «εξαιίσιοι» αλλά αιώνια νέοι «όπως τήν πρώτη μέρα», και σε τεράστια άπόσταση από τά στερεότυπα μέσα από τά όποια ό φιλισταίος μικροαστός βλέπει τήν άμαρτία.

Τό πόσο μεγάλη είναι ή ένταση, ή όποία δίνει στους ποιητές πού μνημονεύσαμε τήν έκπληκτική ικανότητά τους να ενεργούν εξ άποστάσεως, τό μαρτυρεί μέ σχεδόν κωμικό τρόπο ή επιστολή, τήν όποία άπευθύνει στις 23 Όκτωβρίου 1869 στον έκδότη του ό Isidore Ducasse, γιά να του εξηγήσει τήν ποίησή του. Έκεί τοποθετεί τόν έαυτό του στην ίδια σειρά μέ τόν Μίκιελαντζελό, τόν Μίλτον, τόν Southey, τόν Άλφρέντ ντέ Μυσέ και τόν Μπωντλαίρ και λέει: «Φυσικά έδωσα έναν κάπως πιο δυναμικό τόνο γιά να έμφυσήσω νέα πνοή σ' αυτό τό είδος τής λογοτεχνίας πού τραγουδάει τήν άπελπισία μόνο και μόνο γιά να καταθλίψει τόν άναγνώστη και να τόν κάνει να ποθήσει περισσότερο τό καλό ως θεραπεία. Έτσι, ύμνει κανείς τελικά μόνο τό καλό, μόνο πού ή μέθοδος είναι φιλοσοφικότερη και λιγότερο άφελής από εκείνη τής παλιάς σχολής, από τούς εκπροσώπους τής όποίας βρίσκονται άκόμη στη ζωή μόνο ό Βίκτωρ Ουγκώ και μερικοί άλλοι». Άλλά άν τό παραπλανητικό βιβλίο του Λωτρεαμόν έχει κάποιο πλαίσιο αναφοράς, ή έστω άν μπορεί κανείς να τό συνδέσει μέ κάτι τέτοιο, τό πλαίσιο αυτό είναι ή επανάσταση. Ήταν λοιπόν άπόλυτα εύλογη και στην πραγματικότητα άρκετά διορατική ή άπόπειρα πού έκανε ό Σουπώ τό 1927 στην έκδοση τών άπάντων, να γράψει μιά πολιτική βιογραφία του Ίσιντόρ Ντυκάς. Δυστυχώς δέν ύπάρχουν στοιχεία γι' αυτήν και τό ότι ό Σουπώ βρήκε όρισμένα υπήρξε άποτέλεσμα κάποιας σύγχυσης. Άντίθετα, εύτυχώς, πέτυχε μιά αντίστοιχη

προσπάθεια στην περίπτωση του Ρεμπώ, και είναι προς τιμήν του Μαρσέλ Κουλόν τό ότι υπερασπίστηκε την πραγματική εικόνα του ποιητή απέναντι στο σφετερισμό της από την καθολικιστική άποψη του Κλωντέλ και του Μπερισόν. Ο Ρεμπώ είναι βέβαια καθολικός, αλλά καθολικός, όπως ο ίδιος λέει, με τό χειρότερο μέρος του εαυτού του, τό οποίο δέν παύει νά καταγγέλλει και νά παραδίδει στό μίσος και τήν περιφρόνηση τόσο τή δική του όσο και τών άλλων. Είναι τό μέρος εκείνο πού τόν αναγκάζει νά όμολογεί ότι δέν κατανοεί τήν εξέγερση. Άλλά αυτή είναι ή εξομολόγηση ενός μαχητή τής Κομμούνας, πού θεωρούσε τόν εαυτό του ανεπαρκή, και ό όποιος, όταν γύρισε τήν πλάτη του στην ποίηση, είχε ήδη πρό πολλού, στά πρώτα του ποιήματα, άποχαιρητήσει τή θρησκεία. «Μίσος, σ' έσένα έμπιστευτήκα τόν θησαυρό μου», γράφει στην 'Εποχή στην Κόλαση. Και πάνω σ' αυτή τή φράση θά μπορούσε νά αναρριχηθεί δλόκληρο τό φυτό τής ποιητικής του υπερρεαλισμού, πού θά είχε τή δυνατότητα νά άπλώσει τίς ρίζες του βαθύτερα άπ' ό,τι ή θεωρία τής «έκπληξης» του αϊφνιδιασμένου ποιητή, πού ανάγεται στόν Άπολλιναίρ, και νά φτάσει μέχρι τά βάθη της σκέψης του Ποε.

Άπό τήν εποχή του Μπακουίν δέν ύπήρξε στην Εύρώπη ριζοσπαστική αντίληψη τής έλευθερίας. Οί υπερρεαλιστές έχουν μία τέτοια αντίληψη. Είναι οί πρώτοι πού άρνούνται τό άποστεωμένο φιλελευθερο-ήθικό-ούμανιστικό ιδεώδες τής έλευθερίας, επειδή τούς είναι

ξεκάθαρο ότι «ή έλευθερία, πού σ' αυτή τή γή μπορεί νά εξαγοραστεί μόνο με χιλιάδες σκληρότατες θυσίες, πρέπει νά άπολαμβάνεται χωρίς περιορισμούς σέ όλη τής τήν πληρότητα και χωρίς κανέναν είδους πραγματιστικό ύπολογισμό, για όσο διαρκεί». Και αυτό τούς άποδεικνύει ότι «ό άπελευθερωτικός άγώνας τής ανθρώπότητας στην άπλούστερη επαναστατική μορφή του (ή όποια εξάλλου δέν είναι παρά ή άπελευθέρωση από κάθε άποψη) παραμένει ή μόνη υπόθεση, άξια νά τήν ύπηρετήσει κανείς». Καταφέρνουν όμως νά συνδέσουν αυτή τήν έμπειρία τής έλευθερίας με τήν άλλη επαναστατική έμπειρία, τήν όποια όφείλουμε ώστόσο νά αναγνωρίσουμε, μία και τή δοκιμάσαμε ήδη, δηλαδή με τήν έποικοδομητική δικτατορική πλεθρά τής επανάστασης; Καταφέρνουν, με άλλα λόγια, νά συνδέσουν τήν εξέγερση με τήν επανάσταση; Πώς μπορούμε νά φανταστούμε μία ύπαρξη προσανατολισμένη όλοκληρωτικά προς τό Boulevard Bonne Nouvelle σέ χθόνους χτισμένους από τόν Λέ Κορμπυζιέ και τόν Ουδ;

Νά κερδίσει τίς δυνάμεις τής μέθης ύπέρ τής επανάστασης — αυτός είναι ό άξονας γύρω από τόν όποιο περιστρέφεται ό υπερρεαλισμός με όλα τά βιβλία και τά έγχειρίματά του. Αυτό θά μπορούσε νά τό άποκαλέσει τήν κατ' έξοχήν επιδίωξη του. Για τούς υπερρεαλιστές δέν είναι άρκετό τό ότι, όπως ξέρουμε, μέσα σέ κάθε επαναστατική πράξη είναι ζωντανό ένα στοιχείο μέθης. Τό στοιχείο αυτό ταυτίζεται με τήν αναρχία. Άλλά τό νά τονίσουν άποκλειστικά αυτό τό στοιχείο,



NE ÊTRE RIEN ÊTRE TOUT NOIR L'ÊTRE

REGICTION SARANE ALEXANDRIAN HENRI HEISLER VERA HEROÏD STANISLAS RODANSKI CLAUDE TARNAUD

Les responsabilités des états dépendent de la même profane d'opinion. Amis! exultez au sein d'un groupe étroit et silencieux au milieu des villes, au milieu des grèves et des luttes. Les camarades de nos jours ne peuvent pas se séparer, ils sont liés par une chaîne invisible, ils sont liés par une chaîne invisible qui les empêche et qui les relie! Faire de chaque geste un geste d'homme. Nous voulons être des poètes à réaction totale pour toutes les lumières, surtout celles qui nous sont inconnues!

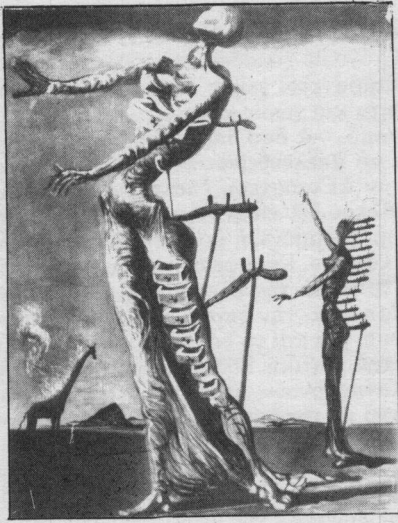
VICTOR BRAUNER ANDRÉ BRETON JACQUES HEROÏD ROMAN

TOURNAI

1938

L'ÉCONOMIE POÉTIQUE

Le poète est un homme qui a une vision du monde. Il a une vision du monde qui est différente de celle des autres. Il a une vision du monde qui est plus profonde, plus riche, plus complexe. Il a une vision du monde qui est plus humaine, plus équilibrée, plus saine. Il a une vision du monde qui est plus belle, plus intéressante, plus utile. Il a une vision du monde qui est plus vraie, plus juste, plus libre. Il a une vision du monde qui est plus grande, plus haute, plus lointaine. Il a une vision du monde qui est plus belle, plus intéressante, plus utile. Il a une vision du monde qui est plus vraie, plus juste, plus libre. Il a une vision du monde qui est plus grande, plus haute, plus lointaine.

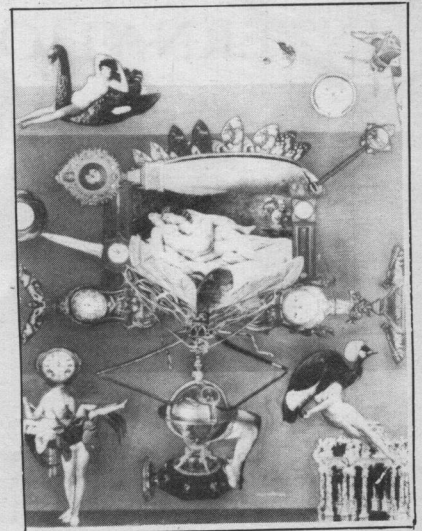
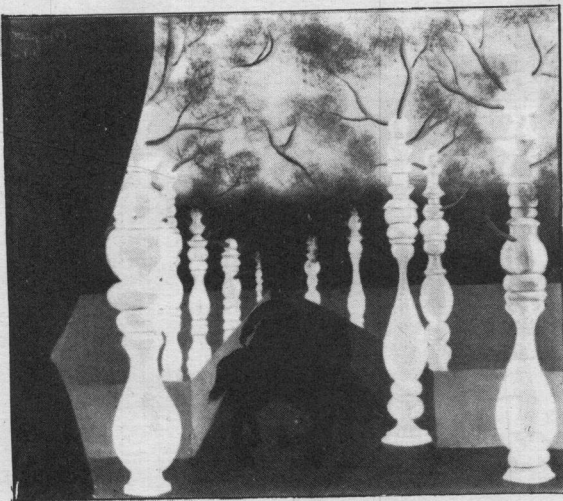


θά σήμαινε νά παραμελήσουν τή μεθοδική καί ἐπιστημονική προετοιμασία τῆς ἐπανάστασης πρὸς ὄφελος μιᾶς πρακτικῆς πού παραπαίει ἀνάμεσα σέ προπόνηση καί προεόρτια. Σ' αὐτό ἔρχεται νά προστεθεῖ μιὰ μᾶλλον ἔλλιπης ὅσο καί μὴ διαλεκτικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν οὐσία τῆς μέθης. Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ ζωγράφου, τοῦ ποιητῆ «en état de surprise», τῆς τέχνης ὡς ἀντίδρασης ἑνὸς ἀτόμου πού ἐκπλήσσεται, εἶναι δέσμια μερικῶν ἐξαιρετικῶν ὀλέθριων προκαταλήψεων. Κάθε σοβαρὴ ἐξερεύνηση τῶν ἀπόκρυφων, ὑπερρεαλιστικῶν, φαντασμαγορικῶν χαρισμάτων καί φαινομένων προϋποθέτει μιὰ διαλεκτικὴ διασταύρωση τὴν ὁποία δέν θά μπορέσει ποτέ νά συλλάβει μιὰ ρομαντικὴ διάνοια. Διότι δέν μᾶς ὠφελεῖ σέ τίποτε νά ὑπογραμμίσουμε μέ πάθος καί φανατισμὸ τὴν αἰνιγματικὴ πλευρὰ τοῦ αἰνιγματικοῦ, ἀλλὰ ἀντίθετα εἰσχωροῦμε βαθύτερα στὸ αἰνίγμα μόνο στὸ μέτρο πού τὸ ξαναβρίσκουμε στὴν καθημερινότητα δυνάμει μιᾶς διαλεκτικῆς ὀπτικῆς, πού ἀναγνωρίζει τὸ καθημερινὸ ὡς ἀδιαπέραστο καί τὸ ἀδιαπέραστο ὡς καθημερινὸ. Καί ἡ πιὸ παθιασμένη ἔρευνα τῶν τηλεπαθητικῶν φαινομένων γιὰ παράδειγμα δέν



πρόκειται νά μᾶς διδάξει οὔτε τὰ μισὰ σχετικὰ μέ τὸ διάβασμα (τὸ ὁποῖο ἄλλωστε εἶναι ἓνα κατ' ἐξοχὴν τηλεπαθητικὸ φαινόμενο) ἀπ' ὅσα θά μᾶς διδάξει ἡ θύραθεν φώτιση τῆς ἀνάγνωσης βιβλίων σχετικῶν μέ τὰ τηλεπαθητικὰ φαινόμενα. Ἀκόμη δέ καί ὁ μέγιστος ἐρευνητικὸς οἴστρος γύρω ἀπὸ τὴν ἔκσταση πού προκαλεῖ τὸ κάπνισμα τοῦ χασίς δέν πρόκειται νά μᾶς διδάξει οὔτε τὰ μισὰ σχετικὰ μέ τὴ σκέψη (πού εἶναι ἐπιφανές ναρκωτικὸ) ἀπ' ὅσα μᾶς διδάσκει ἡ θύραθεν φώτιση διὰ τῆς σκέψης πάνω στὴν ἔκσταση ἀπὸ τὸ κάπνισμα τοῦ χασίς. Ὁ ἀγαγνώστης, ὁ στοχαζόμενος, ὁ ἀναμένων, ὁ flâneur, εἶναι ἐξίσου τύποι τοῦ φωτισμένου ἀνθρώπου ὅπως ὁ ὀπιοφάγος, ὁ ὄνειροπόλος καί ὁ ἐκστατικός. Καί ἐπιπλέον περισσότερο ἐγκόσμια προσανατολισμένοι. Γιὰ νά μὴ μιλήσουμε γιὰ τὸ φοβερότερο τῶν ναρκωτικῶν — τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ μας — πού τὸ γευόμαστε τὶς ὥρες τῆς μοναξιάς μας.

«Νά κερδίσουμε τὶς δυνάμεις τῆς μέθης ὑπὲρ τῆς ἐπανάστασης» — μέ ἄλλα λόγια ποίηση στὴν πολιτικὴ; «Αὐτὸ τὸ ἔχουμε δοκιμάσει. Ὅτιδήποτε ἄλλο ἐκτός ἀπ' αὐτό!». Λοιπὸν θά σᾶς ἐνδιαφέρει ἀκόμη περισσό-



τερο νά δείτε τό πόσο μιά ποιητική παρέκβαση ξεκαθαρίζει τά πράγματα. Γιατί τί είναι τό πρόγραμμα τών αστικών κομμάτων; "Ένα κακό ποίημα γιά τήν άνοιξη παραγεμισμένο μέχρι σκασμού μέ παρομοιώσεις. "Ο σοσιαλιστής βλέπει «τήν όμορφιά του μέλλοντος τών παιδιών και τών εγγόνων μας» στό ότι, τότε, όλοι θά ενεργούν «σάν νά είναι άγγελιοι» και όλοι θά έχουν άρκετά «σάν νά είναι πλούσιοι» και ό καθένας θά ζει «σάν νά είναι ελεύθερος». "Όμως ούτε ίχνος άγγέλων, πλούτου ή ελευθερίας. Μόνο εικόνες. Και τό θησαυροφυλάκιο τών εικόνων τής φαντασίας τών ποιητών τών σοσιαλδημοκρατικών συλλόγων; Τό δικό τους Gradus ad Parnassum; "Η αισιοδοξία. "Άλλος άέρας φαίνεται ώστόσο νά πνέει στό κείμενο του Ναβίλ, πού άνάγει τήν «όργάνωση τής άπαισιοδοξίας» σέ αίτημα τής ήμέρας. Στο όνομα τών πνευματικών του φίλων διατυπώνει ένα τελεσίγραφο, άπέναντι στό όποιο αυτή ή άσυνειδήτη, έρασιτεχνική αισιοδοξία θά πρέπει αναπόφευκτα ν' άνοίξει τά χαρτιά της; Πού βρίσκονται οι προϋποθέσεις τής επανάστασης; Στην άλλαγή του φρονήματος ή τών έξωτερικών συνθηκών; Αυτό είναι τό κύριο έρώτημα πού καθορίζει τή σχέση ήθικης και πολιτικής και τό όποιο δέν επιδέχεται καμιά συγκάλυψη. "Ο ύπερρεαλισμός στάθηκε πάντα πλησιέστερος πρós τήν κομμουνιστική άπάντηση στό έρώτημα αυτό. Κι αυτό σημαίνει άπαισιοδοξία σέ όλόκληρο τό μέτωπο. Πέρα γιά πέρα. Δυσπιστία άπέναντι στή μοίρα τής λογοτεχνίας, δυσπιστία άπέναντι στή μοίρα τής ελευθερίας, δυσπιστία άπέναντι στή μοίρα του ευρωπαϊκού άνθρωπισμού, προπάντων όμως δυσπιστία, δυσπιστία και πάλι δυσπιστία άπέναντι σέ κάθε είδους συνεννόηση; μεταξύ τών τάξεων, μεταξύ τών λαών, μεταξύ τών ατόμων. Και άπερίοριστη έμπιστοσύνη μόνο στην I.G. Farben και στην ειρηνική τελειοποίηση τής πολεμικής αεροπορίας. "Όμως τώρα τί γίνεται; Μετά τί γίνεται;

"Εδώ έρχεται νά πάρει τή θέση πού τής άξίζει ή παρατήρηση πού ύπάρχει στό τελευταίο βιβλίο του "Αραγκόν *Traité du style* και ή όποία απαιτεί νά γίνει ή διάκριση ανάμεσα στην παρομοίωση και τήν εικόνα. Εύτυχής παρατήρηση σέ θέματα ύφους πού χρειάζεται νά επεκταθεί. "Επέκταση: πουθενά άλλου αυτά τά δύο —παρομοίωση και εικόνα— δέν συγκροτούν τόσο δραστήρια και τόσο άσυμφιλίωτα όπως στην πολιτική. Γιατί τό νά οργανώσει κανείς τήν άπαισιοδοξία δέν σημαίνει τίποτε άλλο από τό νά έξοβελίσει τήν ήθική μεταφορά από τήν πολιτική και νά ανακαλύψει στον χώρο τής πολιτικής δράσης τή σφαίρα τής πλήρους κατίσχυσης τών εικόνων. "Η σφαίρα αυτή τών εικόνων όμως δέν είναι πιά δυνατόν νά εκμετρηθεί θεωρησιακά. "Αν ή διπλή άποστολή τής επαναστατικής διάνοησης είναι νά ανατρέψει τήν πνευματική κυριαρχία τής αστικής τάξης και νά άποκαταστήσει τήν επαφή μέ τίς προλεταριακές μάζες, στό δεύτερο σκέλος τής άποστολής της έχει σχεδόν όλοκληρωτικά άποτύχει, άφου δέν μπορεί πιά νά τό πραγματοποιήσει θεωρησιακά. "Ωστόσο αυτό δέν έμπόδισε πολλούς νά τό επιχειρούν ξανά και ξανά, σάν αυτό νά ήταν δυνατόν, και νά ζητούν τή συνδρομή προλεταριακών ποιητών, στοχαστών και καλλιτεχνών. "Απαντώντας σ' αυτό τό αίτημα ό Τρότσκι, ήδη στό έργο του *Λογοτεχνία και Έπανάσταση* επεσήμανε ότι τέτοιοι καλλιτέχνες θά προέλθουν μόνο μέσα από μιά νικηφόρα επανάσταση. Στην πραγματικότητα ενδιαφέρει πολύ λιγότερο τό νά κάνει κανείς τόν καλλιτέχνη μέ τήν αστική καταγωγή μαιτρ τής «προλεταριακής τέχνης», άπ' όσο νά τόν

κάνει, έστω και εις βάρος τής καλλιτεχνικής του δράσης, νά λειτουργήσει σέ σημαντικά σημεία αυτής τής σφαίρας τών εικόνων. Μήπως δέ ή ίδια ή διακοπή τής «καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας» θά άποτελούσε ούσιαστικό τμήμα αυτής τής νέας του λειτουργίας;

Τά άστεία πού διηγείται γίνονται όλο και καλύτερα. Και τά διηγείται όλο και καλύτερα. Γιατί, και στό άστείο και στή βρισιά και στην παρεξήγηση, παντού όπου μιά δράση προβάλλει τήν ίδια της τήν εικόνα, τήν άπορροφή και τήν καταβροχθίζει και γίνεται ή ίδια της ή εικόνα, και όπου ή εγγύτητα εκείνη σφαίρα τών πολιτικών ύλισμός και ό φυσικός κόσμος μοιράζουν μέ διαλεκτική δικαιοσύνη τόν έσωτερικό άνθρωπο, τήν ψυχή, τό άτομο ή ότιδήποτε άλλο τούς ρίζουμε άπρόστα τους, έτσι ώστε νά μή μείνει κανένα μέλος έκβραίο. "Ωστόσο —και άκριβώς μετά από έναν τέτοιο διαλεκτικό εκμηδενισμό— ό χώρος αυτός θά έξακολουθήσει νά είναι χώρος εικόνων και πιά συγκεκριμένα χώρος σωμάτων. Γιατί δέν ώφελει νά μήν παραδεχτούμε στό τέλος ότι ό μεταφυσικός ύλισμός του τύπου του Vogt και του Μπουχάριν δέν μπορεί, όπως μās δείχνει ή έμπειρία τών ύπερρεαλιστών και παλαιότερα του Χέγκελ, του Γκέοργκ Μπύχνερ, του Νίτσε, και του Ρεμπώ, νά οδηγηθεί σέ έναν ανθρωπολογικό ύλισμό χωρίς νά έχει προηγηθεί κάποιο ρήγμα. Παραμένει ένα ύπόλοιπο. Και τό συλλογικό έχει ένα σώμα. Και ή φύσις, ή όποία οργανώνεται πρós χάριν του στην τεχνολογία, μπορεί νά παραχθεί σέ όλη της τήν πολιτική και άντικειμενική πραγματικότητα μόνο μέσα σέ εκείνη τή σφαίρα τών εικόνων, στην όποια μās μυεί ή θύραθεν φώτιση. Μόνο όταν, μέσα σ' αυτήν, τό σώμα και ή σφαίρα τών εικόνων άλληλοδιαπερνάνται τόσο βαθιά, ώστε κάθε επαναστατική ένταση νά γίνεται συλλογικός σωματικός έρεθισμός και κάθε σωματικός έρεθισμός τής συλλογικότητας επαναστατική έκτόνωση, μόνο τότε ή πραγματικότητα ξεπερνάει τόν έαυτό της, όπως άξιώνει τό κομμουνιστικό μανιφέστο. Για τήν ώρα μόνο οι ύπερρεαλιστές έχουν συλλάβει τή σημερινή του επιταγή. "Ανταλλάσσουν, ένας πρós έναν, τό παιχνίδι τών χαρακτηριστικών του προσώπου τους μέ τήν όψη ενός ξυπνητηριου πού κάθε λεπτό χτυπάει επί εξήντα δευτερόλεπτα.

Μετάφραση: Στέλλα Νικολούδη

"Η πρώτη δημοσίευση του κειμένου έγινε στό περιοδικό *Literarische Welt* πού εκδιδόταν από τό 1925 στό Βερολίνο από τόν Willy Haas. "Η δημοσίευση έγινε σέ συνέχειες στά τεύχη 5, 6 και 7 του Φεβρουαρίου 1929.

"Η μετάφραση έγινε από τήν έκδοση τών άπάντων, πού κυκλοφόρησε τό 1977 από τόν έκδοτικό οίκο Suhrkamp τής Φρανκφούρτης.

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II (Aufsätze, Essays, Vorträge), Hrgb. Rolf Tiedemann, Hermann Schweggenhäuser, Band 1, S. 295-310, Frankfurt, 1977.

της Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη

Μυθοπλασία καί πραγματικότητα

τέσσερα «μεταδιηγήματα» του Μ. Κουμανταρέα

Ἡ πρώτη συγγραφική δεκαετία του Μένη Κουμανταρέα (1962-72) περιλαμβάνει τρεις συλλογές έκτεταμένων διηγημάτων, *Τα Μηχανάκια* (1962: 4 διηγήματα), *Τό Ἀρμένισμα* (1967: 3 διηγήματα) και *Τά Καημένα* (1972: 2 διηγήματα).¹ Μερικά από τὰ διηγήματα αὐτά ἀναφέρονται σέ «ἀπροσάρμοστους ἐφήβους πού τό σπίτι ἀποδιώχνει, μά καί οἱ φίλοι λίγο τούς κρατοῦν»,² ἐνώ ἄλλα γεννήθηκαν ἀπό ἀκούσματα καί διαβάσματα τοῦ συγγραφέα καί ἀναφέρονται στόν κόσμο τῆς Ἀνατολῆς.

Ἐπάρχουν ὁμως καί τέσσερα διηγήματα συγκεκριμένα, *Ἡ δόξα τοῦ σκαπανέα* (Τά Μηχανάκια), *Οἱ γάμοι τοῦ Σπόρου καί τῆς Ποππαίας* (Τό Ἀρμένισμα), *Τά Καημένα*, καί *Ἡ Ἁγία Κυριακή τοῦ βράχου* (Τά Καημένα), πού ξαφνιάζουν τόν ἀναγνώστη. Μᾶλλον ἐξαιτίας αὐτῶν τῶν διηγημάτων μερικοί κριτικοί μιλοῦν γιά ἀνήσυχες ἀναζητήσεις τῆς πρώτης συγγραφικῆς περιόδου (Τσακνιάς),³ γιά ἐλεύθερο παιχνίδι τῆς φαντασίας καί γιά γραφή νεωτερική (Πολίτης),⁴ ἐνώ ἄλλοι μένουν ἀμήχανοι ἢ υἱοθετοῦν ἀρνητική στάση γιά κάποια ἀπ' αὐτά (π.χ. Σαχίνης).⁵

Θά ἐξετάσουμε ἀναλυτικά τὰ διηγήματα αὐτά. Ἡ ἀποκοπή τους ἀπό τό σύνολο τῆς πρώτης περιόδου δέν εἶναι τόσο αὐθαίρετη, ὅσο ἀρχικά ἴσως φαίνεται. Μιά προσεκτικότερη ἀνάγνωση δείχνει ὅτι καί τὰ τέσσερα ἐνσωματώνουν στήν ὑπόθεσή τους κάποιο εἶδος τέχνης (λόγος, κινηματογράφος, θέατρο) καί ὑποβάλλουν σέ θεματολογικό ἐπίπεδο τό ἐρώτημα τῆς σχέσης τέχνης-ζωῆς. Καί τὰ τέσσερα περιέχουν σέ μεγαλύτερο ἢ μικρότερο βαθμό τήν ἀφηγηματική διαδικασία καί τούς φορεῖς τῆς. Ἐπάρχουν δηλαδή ἀκροατές/θεατές πού δέν περιορίζονται στό ρόλο τῆς παθητικῆς ἀποδοχῆς, ἀλλά μπαίνουν ἰσότιμα στήν ἀφήγηση ἀντικατοπτρίζοντας τή σχέση κειμένου/ἀναγνώστη. Στήν ἐργασία αὐτή θά ἐπιμείνουμε στίς τεχνικές μέ τίς ὁποῖες θίγονται οἱ διάφορες πλευρές τοῦ κοινού θεματικοῦ πυρήνα τῶν τεσσάρων διηγημάτων.

«Τά Καημένα» ἀναφέρονται σ' ἓνα πραγματικό περιστατικό.⁶ Δύο νέοι φτωχοαλιῆτες καίγονται τό βράδυ τῆς Μεγάλης Τετάρτης τοῦ 1966 σέ μία βάρκα κάτω ἀπό μυστηριώδεις συνθήκες. Ἀνάμεσα στούς δημοσιογράφους πού καταφθάνουν γιά νά συλλέξουν πληροφορίες εἶναι καί κάποιος πού κρατᾶ σημειώσεις καί

τελικά παράγει τό κείμενο πού διαβάζουμε. Στήν προτροπή τοῦ καπετάνιου τῆς βάρκας νά γράψει τήν ἀλήθεια, αὐτός διευκρινίζει πῶς δέν εἶναι δημοσιογράφος, ἀλλά παραμυθᾶς καί ἰσχυρίζεται πῶς κι ἂν ἀκόμη «δέν τά βρεῖ (ὁ καπετάνιος) ἀληθινά, νά ξέρει αἰτία ἔχουν τήν ἀλήθεια» (60).

Οἱ ἀφηγήσεις τῶν κατοίκων τοῦ Λαυρίου ἀπό τίς ὁποῖες ἀποκλειστικά σχεδόν ἀποτελεῖται τό κείμενο, δέν συνιστοῦν δημοσιογραφικό ρεπορτάζ, ἀλλά μυθοπλασία, μολονότι ξεκινοῦν ἀπό τήν πραγματικότητα. Ἡ ἀποτελεσματικότητα τοῦ κειμένου δηλαδή δέν συνίσταται οὔτε στόν περιορισμό του στά συνηθισμένα κλισέ μέ σκοπό νά διεγείρει ἢ νά ἐξοργίσει ἄμεσα τόν ἀναγνώστη, οὔτε στό νά τόν κάνει νά πιστέψει ὅτι εἶναι ἱστορικά ἐξακριβωμένο. Ὅπως κάπου σχολιάζει ὁ ξενοδόχος τῆς περιοχῆς, «ἐσύ ρωτᾶς διαφορετικά, εἶμαι σίγουρος θά γράψεις διαφορετικά κι ὄχι μόνο γιά νά γεμίσεις τή στήλη» (47).

Τό ἐρώτημα πού προκύπτει εἶναι σέ τί συνίσταται αὐτή ἡ διαφορετική διαδικασία πού βγάξει διήγημα κι ὄχι ρεπορτάζ καί πού μπορεῖ νά μὴν ἔχει ἀκρίβεια, διαθέτει ὁμως ἀλήθεια;

Εἶναι γνωστό ὅτι στήν καθημερινή ζωὴ τὰ περιστατικά διαδραματίζονται σέ κάποιο συγκεκριμένο περιεχόμενο (context) καί πραγματώνονται ἀπό ἓναν ἢ περισσότερους χαρακτήρες. Στό ἀφηγηματικό ἔργο (στό ἔργο τέχνης γενικότερα) τό περικείμενο καί οἱ χαρακτήρες πρέπει νά ἐπιλεγοῦν καί νά ὀργανωθοῦν ἔτσι, ὥστε νά ἀποσυνδεθεῖ ἀκόμη καί τό πραγματικό περι-

1. Οἱ παραπομπές γίνονται στίς παρακάτω ἐκδόσεις: *Τά Μηχανάκια*. Κέδρος 1985⁸, *Τό Ἀρμένισμα*. Κέδρος 1983⁴, *Τά Καημένα*. Κέδρος 1982⁵.

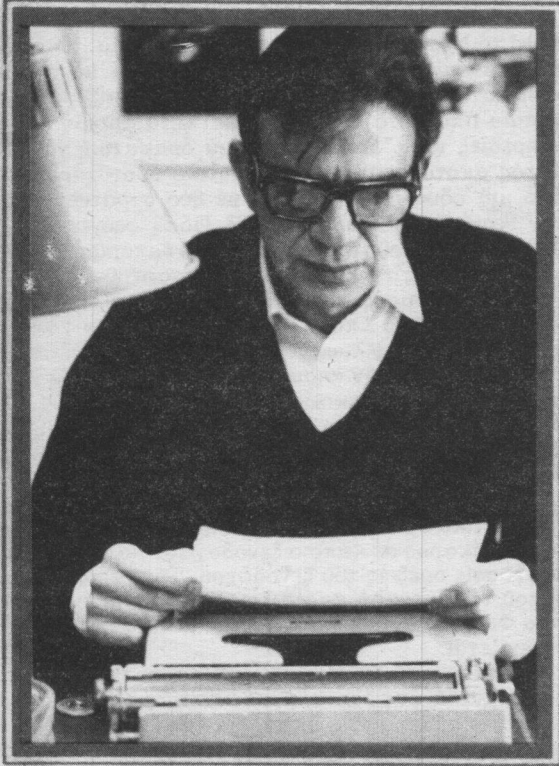
2. Μ. Κουμανταρέα, *Ἡ μαγανεία τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς*, Ἀντί, τεύχ. 203 (16.4.82), σσ. 32-36.

3. Σπ. Τσακνιάς, «Μ. Κουμανταρέας: Ὁ ὠραῖος λοχαγός» (κριτική), *Ἡ Λέξη*, τεύχ. 21 (Γενάρης '83), σ. 60.

4. Λ. Πολίτης, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*. Ἀθήνα 1978, σ. 359.

5. Α. Σαχίνης, *Μεσοπολεμικοί καί μεταπολεμικοί πεζογράφοι*. Ἀθήνα 1985², σσ. 144-47.

6. Σύμφωνα μέ ὁμολογία τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα.



στατικό από την άναφορικότητά του στην πραγματικότητα και να συσχετιστούν τά εσωτερικά στοιχεία στενότερα μεταξύ τους. Έτσι τό κείμενο άφ' ενός άποκτά άληθοφάνεια και άφ' ετέρου άναδεικνύει εύκολα κάποιο θεματικό πυρήνα πρός τόν όποιο προσανατολίζεται και κατατείνει ή άνάγνωση.

Στά «Καημένα» ό Κουμανταρέας προτίμησε νά περιγράψει τό γεγονός μέ τή μορφή σημειώσεων πού κρατά ό «δημοσιογράφος» άπό τίς συνεντεύξεις μέ τούς κατοίκους του Λαυρίου. Άπό τίς συνεντεύξεις αυτές όμως άπουσιάζουν τόσο τά εισαγωγικά σημειώματα μέ τά όποια κάθε καινούργιος άφηγητής μπαινει στό χορό τής άφήγησης, καθώς και τό έρωτηματολόγιο στό όποιο ύποτίθεται πώς άπαντούν οι ένδοδιγητικοί/άφηγητές. Έτσι, ένώ οι άφηγητές είναι πολλοί κι ό καθένας τους διηγείται όρισμένα έπεισόδια τής ιστορίας, ή άφήγηση δέν χάνει τή συνοχή της και τό σύνολο του άφηγήματος δέν χαρακτηρίζεται ούτε άπό τήν άποσπασματικότητα τής συνέντευξης ούτε άπό τήν έπεισοδιακή πλοκή τής προφορικής άφήγησης, άλλ' ύφαινετα πάνω σε μία γραμμικότητα. Οι άφηγητές επιπρόσθετα όμαδοποιούνται σε τρεις κατηγορίες μέ ίσο αριθμό προσώπων ή καθεμία και διηγούνται μέ βάση τή χρονική συνάφεια των γεγονότων, σπάνια επικαλύπτοντας ό ένας τόν άλλον. Η κλιμάκωση τής ιστορίας έξάλλου προχωρεί παράλληλα μέ τίς ώρες τής ήμέρας (πρωί/άπόγευμα/νύχτα/άλλη μέρα) και αντίστοιχεί στίς ίδιες ύποδιαίρεσεις του χρόνου κατά τόν όποιο συλλέγει τίς πληροφορίες του ό «παραμυθάς»-άποδέκτης.

Η ένναιότητα και ή ένότητα τής γραμμής έπιτείνεται έξάλλου και άπό τήν όμοιομορφία του ύφους και τής προοπτικής στη μετάδοση των πράξεων των παιδιών. Οι άφηγητές διαφόροποιούνται έλάχιστα ως πρός τόν τόνο τής μετάδοσης, πράγμα πού έχει άποτέ-

λεσμα όχι τήν άλλαγή στάσης άπέναντι στα παιδιά, όσο τόν κοινωνικό τυπολογικό προσδιορισμό των όμιλούντων (ό γερο-τσιγκούνης, ή πόρνη κ.λπ.). Η προοπτική καθορίζει τήν άπόσταση: Τά παιδιά ως έστιαζόμενα άντικείμενα βλέπονται άπ' έξω και τό μόνο πού κάνει κάπως αισθητότερη τήν παρουσία τους είναι ή συμπερίληψη του λόγου τους στό λόγο των διαφόρων όμιλητών. Μ' αυτόν τόν τρόπο, και χωρίς νά άντικειμενικοποιείται ή άφήγηση, τά δύο παιδιά μοιάζουν άποξενωμένα μέσα και μέσω τής κοινωνίας τής μικρής πόλης. «Τά Καημένα», πολύ πρίν έπισφραγίσουν μέ τό θάνατό τους τό κυριολεκτικό σημειόμενο του τίτλου του διηγήματος, έπαληθεύουν τό μεταφορικό μέ τήν άπόμακρη θέση στην όποία τά τοποθετεί ή οικογένειά τους και ή κοινωνία, πράγμα πού προκαλεί τό θάνατό τους.

Μέσα άπ' αυτό τό σφιχτοδεμένο πλαίσιο προβάλλονται συστηματικά α) ή αντίθεση στό χαρακτήρα των παιδιών και β) ό χρόνος του άτυχου συμβάντος. Ο Τσίχλιας και ό Παρασκευάς δέν παρουσιάζονται ως αυτόνομες, σφαιρικές προσωπικότητες, άλλα ως δύο τύποι φτωχών έφήβων: ό κακός/Τσίχλιας και ό καλός/Παρασκευάς. Ο δεύτερος πού ένσαρκώνει τήν ύπομονή, τήν άγνότητα και τήν άθωότητα παρομοιάζεται συχνά μέ τό Χριστό. Αντίθετα οι πράξεις του Τσίχλια, πού παρουσιάζονται έξίσου ύπερβολικά —ένώ είναι μικροαπάτες του κοινού άλήτη— δέν πείθουν γιά τήν κακότητά του. Μοιάζουν μάλλον μέ άρνητικές εκδηλώσεις μιας λανθάνουσας πληγωμένης άθωότητας. Η συναρμογή καλού-«κακού» (καλύτερα θετικής-άρνητικής πλευράς), ή άπό κοινού άποξένωση των παιδιών άπό τήν κοινωνία, ό κοινός καθαρτήριο θάνατος πού άκολουθεί τό μεταξύ τους συναισθηματικό δεσμό, δίνει σίγουρα μία άλλη διάσταση στην τραγωδία τής φωτιάς.

Η άπανθράκωσή τους τοποθετείται τή Μεγαλοβδομάδα του 1966. Τά «πάθη και οι καημοί του κόσμου»⁸ παραλληλίζονται μέ τά πάθη του Χριστού τά όποια τυπικά και άχρωμα γιορτάζει ή έτερόκλητη έργατική όμάδα του Λαυρίου. Ένώ όμως φυσιολογικά τά πάθη κορυφώνονται μέ τήν Άνάσταση, τά παιδιά αυτά θάβονται «καημένα» τή Μεγάλη Παρασκευή έχοντας καταθείσει τό άπανθρακωμένο σώμα τους «λαμπάδα στην Άνάσταση» (24/57).

Άνάσταση έπομένως δέν ύπάρχει γιά τά παιδιά αυτά παρά μόνο στη φαντασία του παραμυθα-άποδέκτη πού κατορθώνει στην κυριολεξία ν' άνα-βιώνει τό μαρτυρικό τέλος (57-59) και στη συνέχεια νά τό άναπλάθει έπιλέγοντας και συσχετίζοντας λεπτομέρειες μέ τέτοιο τρόπο ώστε ν' άποκτήσουν αισθητική σημασία. Αύτή άκριβώς ή συστηματική έσωτερική προβολή των άποτελεστικών μερών του κειμένου είναι πού ξεχωρίζει τό ρεπορτάζ άπό τό διήγημα, τήν ένδεχόμενη άκριβεια του πρώτου (συνεπές άπέναντι στη ζωή) άπό τήν άλήθεια του δεύτερου (γενίκευση και συμβολοποίηση του ειδικού και τυχαίου στην τέχνη).

7. Ένδοδιγητικός είναι ό άφηγητής πού βρίσκεται μέσα στην ιστορία, έξωδιγητικός αυτός πού μεταδίδει μία ιστορία στην όποία δέν συμμετέχει. Οι όροι άνήκουν στον Genette. |Narrative Discourse Oxford (Blackwell) 1980.

8. Η άναφορά στον Παπαδιαμάντη είναι σαφής μέσα στο διήγημα, πβ. σ. 53.



Ἀπό τὴν εἰκονογράφηση τοῦ Ν. Παραλή στὴν πρώτη δημοσίευση τῆς «Δόξας τοῦ Σκαπανέα» στὴν Ἐπιθεώρηση Τέχνης τόμ. ΙΖ' (1963), 560-69 καὶ ΙΗ' (1963), 47-63.

Τό διήγημα «Οἱ γάμοι τοῦ Σπόρου καί τῆς Ποππαίας» ἀσχολεῖται μέ τή ζωή μιᾶς ὁμάδας παρακμιακῶν πού ἀποτελοῦν μίαν ιδιόρρυθμη «οἰκογένεια». Συγκεκριμένα ὁ Τοτός, πλούσιος θεατρόφιλος, συζεῖ μέ τήν Πόπη, μεσήλικη πρώην τραγουδίστρια, καί συνεργάζεται μέ τό Σαλλοῦστρο, ἔμπορο ναρκωτικῶν. Ὅλοι αὐτοί ὑπηρετοῦνται ἀπό τό Σταμάτη καί γυρνᾶνε μέ μιά Λάντσια Φούλβια πού τραυματίζει κάποιον βράδυ ἕνα νεαρό ἀλήτη ἔκπαυλης ὁμορφιάς, τό Σπόρο, πού ἀποτελεῖ καί τό πέμπτο μέλος τοῦ σπιτιοῦ.

Τήν ἱστορία αὐτῆς τῆς παρέας τή μαθαίνουμε μέ ἐξωδιηγητική ἀφήγηση πού ἐπιλέγει καί συνθέτει ὀρισμένα περιστατικά τοῦ παρόντος καί μέ αὐτοδιηγητική ἀφήγηση στό στυλ τοῦ δραματικοῦ μονολογίου. Καθένας ἀπό τοὺς χαρακτήρες ἐστιάζει πάνω στοὺς ἄλλους κι ἔτσι μποροῦμε νά ἀντιληφθοῦμε τίς διαπροσωπικές τους σχέσεις πού δέν εἶναι οὔτε ὁμαλές οὔτε αὐθόρμητες. Ὁ καθένας τους στή ζωή «παίζει θέατρο» ὅπως ἄλλωστε τό δηλώνει ρητᾶ ἡ Πόπη: «Θαρρεῖς κι ὄλοι παίζουμε θέατρο μεταξύ μας κι ὁ καθένας χωριστά... Σκηνοθετοῦμε, παίζουμε, ἀλλάζουμε μάσκες» (107). Ὁ κάθε ἥρωας φορᾶ ἕνα εἶδος μάσκας πού περισσότερο κρύβει παρά ἐμφανίζει. Μ' αὐτόν τόν τρόπο προστατεύεται ἐνάντια σ' αὐτό πού τόν ἀπειλεῖ, δηλαδή στήν ἀπογύμνωση τοῦ προσώπου.

Τό θέατρο ὁμως παρεμβαίνει καί μέ ἐπισημότερο τρόπο στή ζωή τους. Μιά φορά κάθε χρόνο ὁ Τοτός καί ἡ Πόπη συμβολοποιοῦν τήν ἑνώσή τους παίζοντας σέ ἰδιωτική παράσταση τοὺς γάμους τοῦ Νέρωνα μέ τήν Ποππαία. Ἡ παράσταση αὐτή, πού καταλήγει συνήθως σέ ὄργιο, δίνει στοὺς πρωταγωνιστές τή δυνατότητα νά ἐπιτελέσουν μέσα ἀπό τό ρόλο τους αὐτό πού ἡ ζωή δέν τοὺς ἐπιτρέπει. Ὃταν ἔρχεται ὁ Σπόρος στό σπίτι, ὁ Τοτός ἀλλάζει τή διανομή καί τοῦ ἐπιβάλλει νά παίζει τήν Ποππαία, παραμερίζοντας τήν Πόπη. Ὁ Σπόρος ἀρνεῖται καί δέχεται μόνο μέ τήν προϋπόθεση νά γίνει ἀντίστροφα ἡ διανομή: αὐτός νά ὑπο-

δυθεῖ τό Νέρωνα καί ὁ Τοτός τήν Ποππαία. Ὁ Τοτός δέχεται καί ταυτίζεται ἐντελῶς πειστικά μέ τό καινούργιο τοῦ προσώπειο, ἐνῶ ὁ Σπόρος παίζοντας ψυχραῖα σπάζει τό προσώπειο καί ζητᾶ ἀμοιβή γιά τίς ὑπηρεσίες του. Ὃστερα ἀπό μιά δραματική νύχτα ὁ Τοτός σκοτώνεται σέ αὐτοκινητικό δυστύχημα μετά ἀπό μιά ὀδυνηρή περιπέτεια μέ δύο στρατιώτες πού τὸν θεωροῦν ὁμοφυλόφιλο. Ἡ Πόπη φεύγει ἀπό τό σπίτι κι ὁ Σαλλοῦστρος συνεχίζει τό ἔμποριο ναρκωτικῶν πείθοντας τό Σπόρο νά συνεργαστοῦν. Μαγεμένος ἀπό τήν ὁμορφιά τοῦ νεαροῦ ἀποφασίζει κι αὐτός νά παντρευτεῖ τό Σπόρο μπροστά σέ μερικούς ἀνυπόπτους, χυδαίους φίλους του. Ἡ τελετὴ ἐδῶ γίνεται χωρίς σκηνικό — στήν «πραγματικότητα» — ἀλλά μοιάζει μέ θεατρικό happening χωρίς συγκεκριμένους ἠθοποιούς καί θεατές, ὅπου ὄλοι συμμετέχουν σέ μιά ἐμπειρία ἀπρόβλεπτη πού πηγάζει ἀπό τή ζωή. Τό happening ἔχει ἀποτέλεσμα νά τραυματιστεῖ σοβαρά ὁ Σαλλοῦστρος, νά κλαποῦν τά χρήματα τοῦ σπιτιοῦ, νά φύγει ὀριστικά ὁ Σπόρος καί νά αὐτοκτονήσει λίγο ἀργότερα ἀδέκαρος σέ κάποιο ξενοδοχεῖο, γιά νά μὴν ὑποψεῖ στίς ὀρέξεις τοῦ ξενοδόχου. Τήν παρουσία τοῦ Τοτοῦ τὴ νέμεται ἡ παρέα τοῦ Σαλλοῦστρου, ἡ Λάντσια Φούλβια ἀντικαθίσταται ἀπό μιά Φεράρι κι ἡ ζωὴ συνεχίζεται.

Ἡ πλοκή τοῦ διηγήματος πού παρουσιάζει κάποια παρακμιακά φαινόμενα τῆς δεκαετίας τοῦ '60 δομεῖται πάνω σέ ὀρισμένα ἐπεισόδια τῆς ζωῆς τοῦ Νέρωνα, ὅπως τά διασώζουν Ρωμαῖοι ἱστορικοί, καί τά ἀφηγεῖται στό μέσο περίπου τοῦ κείμενου ὁ δάσκαλος Λατινικῶν τοῦ Τοτοῦ στό Σπόρο.

Πρόκειται γιά μιά ἀφήγηση μέσα στήν ἀφήγηση ἡ ὁποία ἐνσωματώνει μιά ἱστορία πού ντουμπλάρει σέ μικρογραφία τή δράση τῶν ἡρώων τοῦ ἐνδοδιηγητικοῦ ἐπιπέδου. Ταυτόχρονα ἡ ἀφήγηση αὐτὴ λειτουργεῖ σάν καθρέφτης πού προσδιορίζει τήν εὐρύτερη δομὴ τοῦ διηγήματος (mise en abyme).⁹ Συγκεκριμένα τό πρῶτο μέρος τῆς ἀφήγησης πού ἀντιστοιχεῖ μέ τήν ἐξιότρηση τοῦ γάμου Νέρωνα – Ποππαίας πραγματοποιήθηκε στό πρῶτο μέρος τοῦ διηγήματος μέσω τῶν ἀλλεπάλληλων ἐπαναλήψεων τῆς θεατρικῆς παράστασης. Τό δεύτερο μέρος τῆς ἀφήγησης ἐξᾶλλου ἀναφέρεται στό γάμο τοῦ Νέρωνα μ' ἕναν ὠραῖο κίναϊδο, πού ἀνακάλυψε κάπου στήν Ἑλλάδα, καί ἀποτελεῖ τό μοντέλο τοῦ γάμου Σαλλοῦστρου-Σπόρου πού ἀκολουθεῖ στό διήγημα.

Ἡ δράση τῶν ἡρώων στή «ζωή» καθορίζεται μέ βάση κάποιο κείμενο (τέχνη) κι ὁ ὑπόκοσμος τοῦ 1960 ὀργανώνεται ἀντιστικτικᾶ πάνω στή ρωμαϊκὴ ἔκλυση τῶν ἡθῶν. Ἡ θεατρικὴ μίμηση τῶν γάμων ἐξᾶλλου ὀδηγεῖ σέ μιά περιοδικότητα πού δέν ἀφήνει τήν ἱστορία νά κινηθεῖ εὐθύγραμμα, ἀλλὰ τήν ἐξαναγκάζει νά ἐπαναλαμβάνεται ἀτέλειωτα μέ τάση πρὸς τήν ὑποβάθμιση. Οἱ ρόλοι (actants) παραμένουν κάθε φορά οἱ ἴδιοι (τέχνη). Αὐτό πού ἀλλάζει μέ βάση τίς συμπτώσεις εἶναι οἱ ἄνθρωποι πού τοὺς πραγματώνουν (acteurs/ζωή).

Μέσα ἀπό τήν ἠθελημένη ἢ ἀθέλητη ἀλλαγὴ τοῦ θεατρικοῦ ρόλου, δηλαδή μέσα ἀπό τή μάσκα, οἱ ἠθο-

9. Γιά τήν τεχνικὴ αὐτὴ πβ. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris (Seuil), 1977.

ποιοί-ήρωες ζούν μιά ψευδαίσθηση τῆς ζωῆς («*Ἡ Τέχνη γίνεται εὐκολο ναρκωτικό*», (125). Καί ἀντίστροφα ὁμῶς παίζοντας κάποιο ρόλο ὁ καθένας τους ἀποκαλύπτει ἢ τουλάχιστον ἐπιβεβαιώνει τὸ δικό του δράμα πού δέν εἶναι εὐκολο νά παραδεχτεῖ στή ζωή. Ἡ θεατρική μεταμόρφωση π.χ., ἢ τουλάχιστον ἀτμόσφαιρα, ἐπιτρέπει σ' ὄλους τους ἀντρες-ήρωες τοῦ διηγήματος νά συνειδητοποιήσουν μιά παρέκκλιση ἀπὸ τὸ φύλο τους πού τούς φέρνει στό ὄριο τοῦ τραβεστισμού.

Ἐνῶ ὁμῶς μ' αὐτόν τόν τρόπο ζωῆ καί τέχνη μοιάζουν νά ταυτίζονται, εἶναι φανερό πῶς οἱ ἥρωες δέν κατορθώνουν νά συγχωνεύσουν πειστικά μέσω τῆς μάσκας τὸ ἄτομο τους καί τὸ θεατρικό πρόσωπο πού πραγματώνουν γιά τόν θεατή-ἀναγνώστη. Κι αὐτὸ ἐπειδὴ τὰ θεατρικά πρόσωπα πού διάλεξαν νά ὑποδύονται (Νέρων - Ποππαία) εἶναι σημαίνοντα μέ καθιερωμένα σημαίνοντα καί ὀριστικές συνδηλώσεις. Ἀντίθετα οἱ ἥρωες ἢθοποιοὶ δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ κοινότοπες φιγούρες τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Οὔτε ὁ Τοτός οὔτε ἡ Πόπη (προσοχή στὰ ὀνόματα!) διαθέτουν κάποιο ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά τῶν προτύπων τους πού νά τούς ἐπιτρέψει νά ὑπερβῶν τὴν ἀβασθη μίμηση καί νά συμβολοποιήσουν πράγματι κάποιο περιστατικό τῆς ζωῆς τους μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη.

Ἔτσι τὸ περιστατικό τῶν γάμων τοῦ Νέωνα καί τῆς Ποππαίας ἐπαναλαμβάνεται κάθε χρόνο σέ διαφορετικό περικείμενο, πράγμα πού συνεπάγεται μὲν τὴν ἀπομίμησή του, μὲ τὸ χαρακτῆρα ὁμῶς τῆς εἰρηνικῆς ἀντιστροφῆς.¹⁰ Ἡ ἀντιστροφή αὐτὴ δέν λειτουργεῖ εἰς βάρος τῶν ἀρχαίων χαρακτῆρων, ἀλλὰ ὑπογραμμίζοντας τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στό ρωμαϊκὸ ὄργιο καί τὴν ἐνσωμάτωσή του στὰ ἑλληνικά δεδομένα τοῦ '60 γελοιοποιεῖ τὴν ἐποχή μας, τὴν κοινωνία μας καί τίς παρεκτροπές τῆς.

Κοντολογία ἢ καταφυγή στή μάσκα, τὸ «ζωντάνεμα τῆς ἱστορίας» (158), ἢ ἀρνηση τῆς πραγματικότητας πρὸς χάριν κάποιας ἀμφίβολης τέχνης δέν ἀποκαλύπτει αὐτονόητα τὴν ἀλήθεια τῶν πραγμάτων. Τὸ δράμα τῶν ἡρώων βρίσκεται στό τραγικὸ πρόσωπό τους πού σπάνια ἀναδύεται κι ὄχι στό προσωπεῖο ἢ τὰ προσωπεῖα πού ὑποδύονται. Αὐτὴ τὴ διαφορά, πού ἀποτελεῖ θεματικὸ πυρῆνα τοῦ κειμένου, τὴ δείχνει ἐπιτυχημένα ἢ τεχνικὴ τὴν ὁποία ἀκολούθησε στή δομὴ τῆς ἀφήγησης ὁ Κουμανταρέας: τὸ τραγικὸ ὡς παρακμή, ἀνικανοποίητο, ἐγκατάλειψη, θάνατος ἀφ' ἑνὸς ἐλαχιστοποιεῖται ἐξαιτίας τῆς ὀργάνωσης τῆς πλοκῆς πάνω σέ συγκεκριμένη βάση πού δέν ἐπιτρέπει τὴν ἀνεξέλεγκτη τροπὴ τῆς, ἀφ' ἑτέρου μεταμφιέζεται μὲ τὴν γκροτέσκα ἀπομίμηση τοῦ περικειμένου καί τῶν χαρακτῆρων πού περιέχει τὸ ὀργανωτικὸ πρότυπο.

Θέμα προσώπου-προσωπεῖου, ζωῆς-τέχνης, ἀλήθειας-ψέματος, πραγματικοῦ-φανταστικοῦ θέτει καί τὸ διήγημα «Ἡ Ἁγία Κυριακή τοῦ βράχου». Στὸ διήγημα αὐτὸ ἓνα τσοῦρμο θεατρίνοι πηγαίνουν σ' ἓναν τόπο γιά νά δώσουν μιά παράσταση. Πρόκειται γιά μεταμφιεσμένους πειρατές πού κατὰ τὴν ὥρα τῆς θεατρικῆς — ὑποτίθεται — παράστασης σκοτώνουν τὸν πληθυσμὸ τῆς περιοχῆς.

Ἀπὸ τὴ μιά μεριά ἔχουμε τὸ «θίασο» τῶν θεατρίνων-πειρατῶν κι ἀπὸ τὴν ἄλλη τοὺς νοικοκυραίους-θεατές. Οἱ πρῶτοι φτάνουν μὲ τὸ καράβι τους πού περιλαμβάνει «ἀφύσικα» πράγματα (68). Ἔχουν «κορμιά πὶὸ σβέλλα ἀπὸ κινήματα τῆς φαντασίας» (73).

Ἀναγνωρίζονται ἀπὸ τὰ ὀνομάτά τους πού δέν εἶναι



ἄλλο ἀπὸ προσωνύμια «πὺ κι αὐτὰ συμβατικά τοὺς δόθηκαν» (137). Τέλος ἐπαγγέλλονται πῶς ὄσα δοῦν κι ἀκούσουν οἱ θεατές «ἄλλο δέν εἶναι παρά τῆς ἀλήθειας ὁ καθρέφτης· ψέμα τὸ λέτε ἐσεῖς, τέχνη τ' ὀνοματίζουν στίς πατρίδες μας» (76).

Ἀντίθετα οἱ θεατές εἶναι νοικοκυραῖοι, ἡσυχιοι, ἀνέμελοι καί βολεμένοι, «βόλεμα πού σκέπασε τίς ψυχές καί μάκραϊμα ἀπὸ κάθε πάλαιμα μὲ τοὺς δαιμόνους τῆς θάλασσας καί τῆς ψυχῆς» (71). Αὐτοὶ δέν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὴ θεατρικὴ ἔκσταση καί μανία. Εἶναι «οἱ κλειδοκράτορες τῆς λογικῆς» (116) πού πολὺ σύντομα δέχονται στὰ ἴδια τους τὰ κορμιά τῆ «θεατρικῆ» ἐμπειρία «παιγμένη μὲ περισσὸ ρεαλισμὸ» (116).

Θεατρίνοι καί θεατές δομοῦνται πάνω σέ μιά ἀντίθεση. Ἀπὸ τὴ μιά ἔχουμε μιά ὁμάδα κοινωνικά προβληματικῶν ἀνθρώπων πού γίνονται ἢθοποιοὶ-πειρατές καί ἀκολουθοῦν τὴ σκηνοθεσία τοῦ ἀρχηγοῦ τους «παρλλάζοντας κοστούμια καί μάσκες» (137).

Ἔτσι μεταμορφωμένοι (ἀλλὰ καί παραμορφωμένοι ἐνίοτε) ἐνεργοῦν μεταξύ αὐτοῦ πού εἶναι καί αὐτοῦ πού προσποιοῦνται πῶς εἶναι ἔχοντας συγχωνεύσει τὸ πρόσωπο μὲ τὸ προσωπεῖο σέ τέτοιο βαθμὸ, πού δέν μπορεῖ κανεὶς νά διακρίνει ἀνάμεσα στὸν ἀνθρώπο καί τὸ ρόλο, δεδομένου μάλιστα ὅτι ρόλος μὲ τὴν αὐστηρὴ ἐννοια τῆς λέξης δέν ὑπάρχει. Ὅταν ἀρχίζει ἡ παράσταση εἶναι πειρατές.

Ἀντίθετα οἱ θεατές (στὴν πλειοψηφία τους) δέν συμμετέχουν ἐνεργητικά στή μαγικὴ αὐτὴ τελετὴ. Βλέπουν τοὺς θεατρίνους σάν ἀμύητοι φιλοπεριεργοὶ καί μερικοὶ προσπαθοῦν νά προσεταιριστοῦν κάποιους

10. Πβ. τὴ διασκευή τῆς κωμικῆς «μάσκας» πού ἀπὸ «Ἀποθέσεις» τιτλοφορεῖται τελικὰ «Ἀποκολοκυνθοποίησης» (σ. 137).

Γ. Φαρίνου — Μαλαματάρη

ἀπ' αὐτούς. Πιστεύουν τό ψέμα (θέατρο) γιά ἀλήθεια (πραγματικότητα) καί ἐκλαμβάνουν τήν ἀλήθεια (στιγμή τοῦ σκοτωμοῦ) γιά ψέμα (παράσταση). Γι' αὐτούς δέν ὑπάρχει θεατρική κάθαρση, ἀλλά πραγματικός θάνατος, μιά πού ἡ τέχνη πού τούς ἐπιβάλλεται ἀποτελεῖ προέκταση τῆς ζωῆς τους.

Αὐτή ἡ θεματολογική καί δομική ἀντίθεση βρίσκεται πλαισιωμένη ἀπό μίαν ἄλλη «ἱστορία», δηλαδή ἀπό τή διαδικασία τῆς ἀφηγηματικῆς παραγωγῆς τῆς ἱστορίας τῶν θεατρῶν-πειρατῶν καί τίς συνακόλουθες ἀντιδράσεις τῶν ἀκροατῶν σ' αὐτήν τήν ἀφήγηση. Μέ ἄλλα λόγια τό κείμενο τῆς αἰματοβρεχτῆς θεατρικῆς παράστασης διαπλέκεται μ' ἕνα μετακείμενο, δηλαδή μ' ἕνα κείμενο πού κάνει λόγο γι' αὐτό.

Καί τό μετακείμενο ὁμως πού ἀναφέρεται στή διαδικασία τῆς δημιουργίας τοῦ ἀφηγήματος καί στή σχέση ἀφηγήματος καί ἀποδέκτη δομεῖται πάνω σέ μίαν ἀντίθεση. Ἀπό τή μιά μεριά βρίσκεται ὁ Μάνθος, ὁ ἀφηγητής, πού στό τέλος παίρνει τό προσωνύμιο «*Στολίδι τοῦ Παραμυθιοῦ*» (153) ἀντίστοιχο μ' αὐτό τοῦ ἀρχιπειρατῆ. Ὁ ἀφηγητής παρουσιάζει τήν ἱστορία καί ὡς μαρτυρία αὐτόπτη πού «*γραμμένη βρέθηκε καί μέσα σέ μπουκάλι σφραγισμένη*» (140) καί ὡς προφορική παράδοση πού τήν «*ἀκούω ἀπό μικρός κι οἱ πατεράδες μου ἀπό πάππου τους κι ἐκεῖνοι*» (67). Πρόκειται γιά ἕνα ἀφήγημα μέ τήν παγιωμένη μορφή τοῦ κειμένου, ὅπου ὁμως τό πλαίσιο καί ἡ αὐτοψία δέ λειτουργοῦν σάν δείκτες πρόσθετης βεβαιότητας, ἀλλά σάν προπέτασμα ἀληθοφάνειας ἢ σάν ρεαλιστική δικαιολογία τῶν παραλείψεων καί τῶν λαθῶν δομῆς τῆς συγκεκριμένης ἀφήγησης. Πρόκειται ὁμως ταυτόχρονα γιά τή δημιουργική καί ἐλεύθερη ἀνάπλαση ἑνός κειμένου κάθε φορά πού μεταδίδεται προφορικά. Ἡ ἀφηγηματική πράξη, μέ ἄλλα λόγια, μπορεῖ νά βρῆσκει ἀπεριόριστους τρόπους νά μεταδίδει τήν ἴδια ἱστορία, καί τό ὕλικο κάθε ἀφηγήματος μπορεῖ νά παίρνει διάφορες μορφές καί νά ἀνήκει σέ διάφορα λογοτεχνικά εἶδη (genres) ἀνάλογα μέ τή διαδικασία πού ἀναλαμβάνει νά φέρει εἰς πέρας κάθε ἀφηγητής.

Στήν περίπτωσή μας ὁ Μάνθος ἰσχυρίζεται πῶς ἡ ἱστορία εἶναι «*ἀξήγητη συνάμα ἀπλή σάν παραμύθι*» (69). Ἡ παραμυθική ὕψη ἀποδεικνύεται καί ἀπό τήν ἐπεισοδιακή δομή τῆς πλοκῆς πού δέν χαρακτηρίζεται ἀπό αὐστηρή γραμμικότητα καί ἀπό τό λαϊκό ὕφος πού μεταχειρίζεται γιά τήν προφορική μετάδοση. Τό «*ἀξήγητη*» μεταφέρει τά γεγονότα στό ἐπίπεδο τοῦ φανταστικοῦ μέ τήν τοποθέτηση τῆς δράσης σέ ἀόριστο χωρόχρονο, μέ τήν ἀφαίρεση ἀπό τούς ἥρωες κάθε στοιχείου ρεαλιστικῆς συμπεριφορᾶς καί μέ τά σχόλια στά ὅποια περιπλέκει τό πράγμα καί τό εἶδωλό του σέ σημεῖο πού δέν ξέρει κανεῖς ἂν τό πράγμα εἶναι ἀληθινό ἢ τό εἶδωλο (66).

Αὐτή ἡ διαδικασία φέρνει σέ ἀμηχανία τούς ἀποδέκτες-ἀκροατές πού δέν ξέρουν ἂν πρέπει νά ἐρμηνεύσουν τά παράδοξα γεγονότα ὡς φυσικά ἢ ὑπερφυσικά. Αὐτοῖ ἀντίθετα μέ τόν ἀφηγητή — καί κατά κάποιον τρόπο παρόμοια μέ τούς θεατές τοῦ βράχου — συνήθισαν «*ὄλα μέσα σέ ἀπλετο φῶς νά τά φωτίζουν μέ τή λογική τους*» (142). Τεῖνουν δηλαδή νά παρακάμψουν τό μυστήριο καί νά ἀποκωδικοποιήσουν τό «*παραμύθι*» ὡς ρεαλιστικό ἀφήγημα δείχνοντας σέ τελευταία ἀνάλυση ὅτι ἡ ἀναγνωστική διαδικασία νοσηματοδότησης δέν διαφέρει οὐσιαστικά ἀπό εἶδος σέ εἶδος, ἐπειδή τά στοιχεῖα πού θεωροῦμε ὡς ρεαλιστικά ὑπάρ-

χουν σ' ὄλα τά εἶδη διαφέροντας μόνον κατά τό βαθμό, τή συνοχή, τή διανομή καί τήν ἐπανάληψη. Ἀπ' αὐτήν τήν ἀποψη οἱ συνεχεῖς ἐρωτήσεις τῶν ἀποδεκτῶν-ἀκροατῶν — πού ἐμφανίζουν ἐνεργητική συμμετοχή στήν ἀφηγηματική διαδικασία — ἐκφράζουν μιά κριτική τῆς εὐστοχίας τοῦ ἀφηγητή.

Ἡ ἔλλειψη ἀρκετῶν ἀπό τά χαρακτηριστικά τοῦ ρεαλιστικοῦ δέν πρέπει νά ἐκληφθεῖ ὡς ἀποτυχία, ἀλλ' ὡς ὑπογράμμιση τοῦ εἶδους (φανταστικό) στό ὁποῖο ἐντάσσεται τό ἀφήγημα. Τά σημεία στά ὅποια ἀσκεῖται κριτική μέσω τῶν ἐρωτήσεων τῶν ἀκροατῶν, μπορεῖ νά συμποσωθοῦν στά ἀκόλουθα:

α) Ὁ χωρόχρονος τοῦ διηγήματος δέν προσδιορίζεται.

β) Ἡ περιγραφή τοῦ χώρου, τοῦ πλοίου, τῶν θεατρῶν εἶναι μέν ἐξαντλητική, τῆς λείπουν ὁμως ὅλες οἱ συμβάσεις πού ἐπιτρέπουν τήν ἀναπαράσταση τοῦ πραγματικοῦ.

γ) Δέν προσδιορίζεται μέ ἐπάρκεια ἡ προοπτική μέσα ἀπό τήν ὁποία ἀποκομίζουμε τίς πληροφορίες μας. Συγκεκριμένα δέν καθορίζεται ἂν τά θαυμαστά στοιχεία περιγράφονται μέ ἐσωτερική ἐστίαση¹¹ (Ἀγερινή — περιγραφή πλοίου), ὅποτε φυσικοποιεῖται τό θαυμαστό, ἢ ἂν εἶναι ἀποτελέσματα μηδενικῆς ἐστίασης.

δ) Ἀπουσιάζει ἡ αἰτιολόγηση (motivation) ἀπό τήν πλευρά τῶν χαρακτήρων. Οὔτε οἱ ἐνέργειές τους εἶναι κοινωνικά προσδιορισμένες (κυρίως τῶν θεατρῶν) οὔτε ὁ καθένας ἔχει τό ποσοστό ἐκεῖνο τῆς ψυχολογικῆς ἀληθοφάνειας πού θά τόν κάνει πρόσωπο καί θά τόν διαφοροποιήσει ἀπό τούς ἄλλους.

ε) Ἡ ρεαλιστική αἰτιολόγηση πού προστίθεται μερικές φορές μοιάζει διακοσμητική καί δέν εἶναι πειστική γιά τή συνοχή τῶν γεγονότων.

στ) Ἡ ἐξήγηση ὀρισμένων γεγονότων καί ἡ αὐθαίρετη κάλυψη ἄλλων μέ μυστήριο ἀποπροσανατολίζει τόν ἀναγνώστη καί δέν τόν ἀφήνει νά ἀποφασίσει γιά τούς πυρήνες καί τούς καταλύτες τῆς ἱστορίας.¹² Ἄρα τόν ἀποτρέπει ἀφ' ἑνός ἀπό τή σωστή ὄργανωση τῆς πλοκῆς καί ἀφ' ἑτέρου ἀπό τή νοσηματοδότηση λεπτομερειῶν, ὥστε αὐτές νά μὴ εἶναι ἀπλά σήματα τοῦ πραγματικοῦ, ἀλλά οὐσιαστικές συμβολές στήν ἀφήγηση.

Ἡ ἀντίθεση πού προκύπτει ἀνάμεσα στόν ἀφηγητή (φανταστικό) καί τούς ἀκροατές του (ρεαλιστικό) ὀδηγεῖ σέ διαλεκτική σύνθεση. Ὁ ἀναγνώστης δηλαδή ἀποκρυπτογραφεῖ τό εἶδος στό ὁποῖο ἀνήκει τό διήγημα ὡς παράδοξο/ἀλλόκοτο, μέ τήν ἐννοια ὅτι τό ἀφήγημα ἔχει μέν στοιχεῖα πού ἀποκλίνουν ἀπό τήν πραγματικότητα, τά στοιχεῖα ὁμως αὐτά μπορεῖ νά ἐξηγηθοῦν μέ τόν ἕναν ἢ τόν ἄλλο τρόπο.

11. Ἐσωτερική ἐστίαση εἶναι ἡ μετάδοση τῆς ἱστορίας ἀπό τήν προοπτική κάποιου ἥρωα, ἐνῶ μηδενική εἶναι ἡ μετάδοση ἀπό τήν προοπτική τοῦ ἀφηγητή πού ξέρει καί λείει περισσότερο ἀπό τούς ἥρωες τῆς ἱστορίας. Οἱ ὅροι ἀνήκουν στόν Genette, ὁ.π.

12. Πυρήνες εἶναι τά γεγονότα τῆς ἱστορίας πού προάγουν τή δράση πρὸς συγκεκριμένη κατεύθυνση ἀνάλογα μέ τήν ἐναλλακτική περίπτωση πού ἀκολουθεῖται. Καταλύτες τά γεγονότα πού ἀπλῶς ἀγοποιοῦν, ἐπεκτείνουν ἢ ἐμπλουτίζουν τούς πυρήνες. Ἡ ὀρολογία ἀνήκει στόν Barthes, "Introduction to the structural analysis of narratives" στό βιβλίο *Image — Music — Text*. London (Fontana/Collins) 1977.

ΤΟ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑ

1. ΤΑ ΜΗΧΑΝΑΚΙΑ. Κέδρος 1985⁸ (Φέξης 1962)
2. ΤΟ ΑΡΜΕΝΙΣΜΑ. Κέδρος 1985⁵ (Κολλάρος 1967)
3. ΤΑ ΚΑΗΜΕΝΑ. Κέδρος 1983⁶ (1972)
4. ΒΙΟΤΕΧΝΙΑ ΥΑΛΙΚΩΝ. Κέδρος 1985¹⁰ (1975)
5. Η ΚΥΡΙΑ ΚΟΥΛΑ. Κέδρος 1985⁷ (1978)
6. ΤΟ ΚΟΥΡΕΙΟ. Κέδρος 1984⁶ (1979)
7. ΣΕΡΑΦΕΙΜ ΚΑΙ ΧΕΡΟΥΒΕΙΜ. Κέδρος 1985⁶ (1981)
8. Ο ΩΡΑΙΟΣ ΛΟΧΑΓΟΣ. Κέδρος 1985⁶ (1982)
9. Η ΦΑΝΕΛΑ ΜΕ ΤΟ ΕΝΝΙΑ. Κέδρος (δύο Έκδοση)

ΕΠΙΛΟΓΗ ΕΡΓΑΣΙΩΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑ

Ζήρα Α., «Τό Κουρείο». Περ. Άντί, περ. Β', τεύχ. 130 (21.7.79), 40-50.

Καρβέλη Τ., 'Ο δλισθηρός Δρόμος της Λαϊκής Άφήγησης: Μ. Κουμαντάρεα Άγια Κυριακή στο Βράχο. Περ. Δοκιμασία, τεύχ. 8-9 (Ιούλιος-Οκτώβριος 1974), 221-24.

Κοτζιά Ε., «'Οπτική Γωνία και Μοτίβα στην Κυρία Κούλα του Μ. Κουμαντάρεα. Περ. Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 40 (Άπρίλιος-Μάιος 1985), 43-47.

Λέξη τεύχ. 54 (Μάρης '86), 505-25. Άφιέρωμα στον Κουμαντάρεα με έργασίες των Χουρμουζιάδη, Τσακνιά, Πάλμπερ.

Ραυτόπουλου Δ., «'Οργή Μινόρε: Μ. Κουμαντάρεα» *Τά Μηχανάκια στο Οι Ίδέες και τά Έργα*. Άθήνα (Δίφρος) 1965 σσ. 276-81.

Τσακνιά Σπ., Μ. Κουμαντάρεα, 'Ο Ωραιός Λοχαγός. Περ. Λέξη, τεύχ. 21 (Γενάρης '83), 60-63.

Χουρμουζιάδη Κρ., «Βιοτεχνία» (Γιά τή «Βιοτεχνία Υαλικών» του Μ. Κουμαντάρεα). Περ. *Ηριδανός*, τεύχ. 2 (Οκτώβριος-Νοέμβριος 1975), 121-24.

Vitti Μ., «'Η Ελλάδα της Έθνικής 'Οδοϋ και ή Σκόντα της Μπέμπαρς». *Τό Βήμα* 27 και 29 'Ιουλίου 1975.

'Η τελευταία έρώτηση των άκροατών άφορα τό τέλος της ιστορίας πού ύποτίθεται πώς θά βάλει σέ κάποια τάξη τά σκόρπια περιστατικά και θά σηματοδοτήσει τό σύνολο. "Έλλειψη τέλους (ή άρχής και τέλους) συνιστά άποσπασματικότητα πού κατά τους άκροατές δικαιολογεί ρεαλιστικά τό άκατανόητο όρισμένων περιστατικών. 'Ο Μάνθος τότε έπιστρέφει στή γραπτή μαρτυρία και διαβάζει «*μέ λίγη φωνή και χωρίς περιττές κινήσεις*» (153) «*Μέ τό καράβι τους, τήν 'ΑΓΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ', πήγαν σέ άλλες θάλασσες, έπαιξαν άλλα έργα, κι έπραξαν άλλα — τά ίδια*» (153).

Τό τέλος του «*παραμυθιού*» πού συμπαραθέτει τό αντιφατικό ζεύγος όμοιότητας-διαφορής (άλλα — τά ίδια) δείχνει πώς είναι συμβατικό, επειδή ύπάρχει πάντα πιθανότητα για μία ακόμη δυναμική άφήγηση πού θά παρουσίαζε τήν ίδια ιστορία διαφορετικά. Τό τέλος ενός άφηγήματος εξάλλου πού ουσιαστικά άναφέρε-

ται στους όρους και τίς διαδικασίες της δικής του δημιουργίας, όπως είναι ή «'Άγια Κυριακή», δέν μπορεί νά έχει συγκεκριμένη και όριστική κατάληξη. Άπλώς συνεχίζει άσταμάτητα.

'Η διαλεκτική σχέση πομπού-δέκτη, ή σχέση πραγματικότητας-τέχνης καθώς και τό πρόβλημα του άφηγηματικού τέλους εμφανίζονται και στο διήγημα «'Η Δόξα του Σκαπανέα». Πρόκειται για τήν ιστορία ενός άβουλου φαντάρου, του Δημητρούλη Καρδακάρεα, πού για νά μήν αντιμετώπισει τίς αντιξοότητες της ζωής δηλώνει άνακατάταξη στο Τηλεφωνικό Κέντρο επισύροντας έτσι τήν περιφρόνηση των συστρατιωτών του. 'Ο Καρδακάρεας προηλακίζεται τήν ήμέρα της άπόλυσης των άλλων, παθαίνει κρίση και διαλύει τά καλώδια του Κέντρου. Μετά τό νοσοκομείο έχει νά διαλέξει ανάμεσα στο στρατοδικείο και τήν άποστράτευση: ή θά άποστρατευτεί ως ψυχοπαθής ή θά μετανοήσει και θά μονιμοποιηθεί στο στράτευμα. 'Ο Καρδακάρεας διαλέγει τό τελευταίο και μένει στο στρατό.

'Η άφήγηση παρουσιάζεται σαν ταινία «*έκπαιδευτικού περιεχομένου, κατάλληλη για τους νεοσυλλέκτους*» (178). "Ένα μαύρο πλαίσιο με τόν τίτλο της ταινίας κι ένα παρόμοιο με τή λέξη «τέλος» δίνουν τήν ψευδαίσθηση της κινηματογραφικής όθόνης, ενώ μέ άλλου είδους τυπογραφικά στοιχεία δηλώνονται τά σχόλια ενός στρατηγού και της άκολουθίας του πού παρακολουθούν τήν ταινία. 'Ο στρατηγός είναι ένας ενεργητικός άποδέκτης πού διακόπτει συχνά τήν προβολή, για νά διατυπώσει τίς συνήθως άρνητικές παρατηρήσεις του σχετικά με όρισμένα σημεία της ταινίας (άφήγησης). Οί ύπόλοιποι άποτελούν ένα είδος παθητικών άποδεκτών πού ταυτίζονται με τό στρατηγό.

'Από τά σχόλια φαίνεται πώς ό στρατηγός επιθυμεί μία ταινία πού ν' ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, μια ταινία δηλαδή ρεαλιστική. Γρήγορα συνειδητοποιούμε πώς ρεαλισμός για τό στρατηγό σημαίνει άναπαράσταση μιας «*έμπειρίας*» πού ανταποκρίνεται όχι στή ζωή, αλλά στις άπαιτήσεις του στρατιωτικού κώδικα και τους ευρύτερους σκοπούς του (φρονηματισμός κ.λπ.). Πρόκειται για μία ιδιότυπη πραγματικότητα στην όποια δέν έχουν θέση αισθήματα, σκέψεις και γεγονότα, στο μέτρο πού μπορεί νά μεταβάλουν τή σταθερή σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου πού προσδιορίζει ό κώδικας. Γι' αυτό κι ως θεατής ό στρατηγός είναι ή περίπτωση του άποδέκτη πού επιβάλλει στο έργο τέχνης μία εκ των έξω έρμηνευτική γραμμή χωρίς νά δέχεται καμιά τροποποίηση στην άναγνωστική πραγμάτωση από τό ίδιο τό κείμενο. Άποτέλεσμα μιας τέτοιας στάσης είναι ή λογοκρισία και τό παιδαγωγικό δίδαγμα πού άποκαθιστά τά κακώς κείμενα μέ βάση τίς α priori άπαιτήσεις του κώδικα.

Μόνη εξαίρεση σέ μία τέτοια αντιμετώπιση άποτελεί κάποιος μυστηριώδης λοχαγός πού προσπαθεί νά όριοθετήσει τή γραμμή ανάμεσα στην τέχνη και τήν πραγματικότητα. "Έτσι στις άπόψεις του στρατηγού ότι τά περιστατικά της ταινίας «*είναι παραμορφωτικά της πραγματικότητας*» (184-85) ό λοχαγός αντιτείνει δτι «*ή τέχνη έχει πάντα διαφορετικές άπαιτήσεις από τή ζωή*» (185).

Γι' αυτό άλλωστε κινείται πάνω σέ διαφορετικούς άξονες. Κατ' άρχήν επιλέγει τά περιστατικά και μέ τίς διάφορες τεχνικές έντεινει τους μεταξύ τους δεσμούς μειώνοντας έτσι τή μονομερή άναφορά τους στα πράγματα (185/193/197). Μ' αυτόν τόν τρόπο παρου-

σιάζει τά καθημερινά, πού έχουν καταλήξει αυτοματοποιημένες παραστάσεις, ως «άνοικεια». Στή συγκεκριμένη περίπτωση ή άνοικείωση προέρχεται, κατά τό λοχαγό, από τήν παρουσίαση ψυχολογικών διλημμάτων και όνειρων καθώς και από τήν προβολή ιδωτικών περιστατικών πού άπάδουν στήν ιδανική εικόνα πού έχει κανείς για τήν άσστηρή όργάνωση του στρατού. Ή άπόκλιση από τήν καθιερωμένη νόρμα του Ήπιτελείου «*ξαφνιάζει, άκίνητοποιεί και βέβαια άφοπλίζει*» (202) τό θεατή.

Ήδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί ότι ή ένδειξη «Τέλος» δέν είναι και πραγματικό τέλος τής ταινίας. Ή ταινία δηλαδή τελειώνει με δύο τρόπους άποδεικνύοντας εμπρακτα τή συμβατικότητα του άφηγηματικού τέλους μιά και «*κάτι τέτοιες ταινίες δέν τελειώνουν ποτέ*» (228). Τό ένα τέλος είναι αυτό πού βλέπει ό στρατηγός. Θεωρείται σχετικά άνώδυνο: ό Καρδακαρέας ξαναγυρνά στίς τάξεις του στρατού και ή ζωή συνεχίζεται όπως και πριν. Πρόκειται για ένα τέλος πού μοιάζει νά προέρχεται από τήν πραγματικότητα, ένω στήν ουσία είναι ένα τέλος πού δίνει σχήμα, τάξη και νόημα στήν περί πραγματικότητας ιδέα πού απαιτεί ό κώδικας του στρατηγού. Τό τέλος αυτό δέν συμμορφώνεται με τή λογική των γεγονότων τής ταινίας, ούτε και ολοκληρώνει κάποιο νοηματικό σχέδιο πού προέρχεται από τό ίδιο τό κείμενο. Ή «νοηματική συνοχή» επιβάλλεται άπ' έξω με τήν άνάγνωση του στρατηγού και φαίνεται καθαρά στό ήθικό δίδαγμα πού ήχει έντελώς ειρωνικά: «*Κανείς δέ γίνεται στρατιώτης τυχαία. Είναι μιά δοκιμασία του χαρακτήρος. Μιά μέθοδος πειθαρχίας, μ' άλλα λόγια*» (228).

Μετά τήν άναχώρηση των άλλων ό μυστηριώδης λοχαγός ζητά και βλέπει μόνος μιά κόπια με τό λογοκριμένο τέλος τής ταινίας: ό Καρδακαρέας περνά από μιά έξουθενωτική άνάκριση στήν όποία πρωτοστατεί ως στυγνός στρατοκράτης ό ίδιος ό λοχαγός. Ή άτυχος σκαπανέας τρελαίνεται και κλείνεται στήν άπομόνωση. Είναι ένα παραπάνω θύμα τής στρατοκρατίας. Τό τέλος αυτό μοιάζει περισσότερο συνεπές προς τή λογική των γεγονότων έγκαθιδρύοντας μιά άμεση σχέση άνάμεσα στό αίτιο (σκληρότητα κ.λπ.) και τό άποτέλεσμα (άχρηστευση), πράγμα πού προσιδιάζει και στά γεγονότα τής καθημερινής ζωής. Έδώ δηλαδή έχουμε μιά άντιμεταχώρηση στον άναγνωστικό ρόλο των δύο θεατών: ό στρατηγός πού ενδιαφέρεται πρώτιστα για τήν πραγματικότητα ικανοποιείται μ' ένα άνώδυνο τέλος πού είναι περισσότερο κατασκευή παρά φυσική συνέπεια των γεγονότων. Άντίθετα ό λοχαγός, πού θεωρητικά προχώρησε σε μιά σχετικά προηγμένη φορμαλιστική άποψη ότι ή τέχνη φτιάχνει τή δική της πραγματικότητα, ζητά νά δει τό τέλος πού άνταποκρίνεται στήν αιτιώδη σχέση των γεγονότων.

Στό σημείο αυτό προστίθεται από τό συγγραφέα ή περιπέτεια. Πρόκειται για τό τέλος του διηγήματος, όπου με ένα είδος «βραχυκύκλωμα» ταυτίζεται τό δι-

γητικό με τό μεταδιηγητικό επίπεδο, τό πλασματικό με τό πραγματικό, ή ταινία — τέχνη με τους θεατές της — πραγματικότητα. Ή λοχαγός ως θεατής άδυνατεί νά άποδεχτεί τήν τραγική κατάληξη του Καρδακαρέα στήν όποία ό ίδιος πρωταγωνίστηκε και γι' αυτό «*πέφτει πάνω στήν άκυβέρνητη κινηματογραφική μηχανή και άγκαλιάζοντάς την τή ρίχνει κάτω πέφτοντας κι αυτός μαζί της*» (242). Πρόκειται γι' ένα άνοιχτό τέλος πού ύπαινίσσεται πώς, άκόμη κι όταν μοιάζει με τή ζωή, ή τέχνη όδηγεί σε μιά δική της πραγματικότητα. Ή άποψη ότι ή τέχνη άποτελεί άπλώς συνέχεια τής ζωής μπορεί νά άποβεί μοιραία για τήν ίδια τή ζωή.

Στό άρθρο του «*Ή μαγγανεία τής Μεγάλης Παρασκευής*» ό Κουμανταρέας ύπογραμμίζει τήν άγάπη του για τόν κινηματογράφο και τό θέατρο, έξομολογείται τό νεανικό του όνειρο νά τό σκάσει μ' ένα μπουλούκι θεατρίνους και τήν έπιθυμία του νά γράψει όπως ό Μακρυγιάννης. Τέλος ισχυρίζεται πώς τήν τέχνη του τήν πεζογραφική τήν έμαθε μέσω άλλων συγγενικών τεχνών, τής μουσικής, τής ζωγραφικής και τής ποίησης.

Οί διαπιστώσεις αυτές γίνονται άντιληπτές είτε στο περιεχόμενο είτε στο ύφος των τεσσάρων διηγημάτων. Τά διηγήματα αυτά προβάλλουν, όπως φάνηκε, τό έρώτημα για τή σχέση μυθολογίας-πραγματικότητας, ψέματος-άλήθειας, τέχνης-ζωής. Υίποθετώντας κάποιο είδος τέχνης στήν ύπόθεση του διηγήματος (λογοτεχνία, θέατρο, κινηματογράφος) ό Κουμανταρέας προεκτείνει τό έρώτημα πού τόν άπασχολούσε ως νέο πεζογράφο και μέσα στό διήγημα — στό επίπεδο των χαρακτήρων. Μ' αυτόν τόν τρόπο δημιουργεί αρκετά νωρίς για τή νεοελληνική πεζογραφία διηγήματα πού είτε έξεικονίζουν είτε αναφέρονται στήν ίδια τή διαδικασία τής παραγωγής τους — δηλαδή μεταδιηγήματα. Με άλλα λόγια τά τέσσερα διηγήματα πού έξετάσαμε εμπλουτίζονται νοηματικά άν διαβαστούν ως διηγήματα πού ολοκληρώνουν (με μεγαλύτερη ή μικρότερη συνέπεια και έπιτυχία) όρισμένες προοπτικές τής κριτικής κατά τήν άφηγηματική τους διαδικασία. Στήν περίπτωση μας κάποιες δομολογικές άντιλήψεις περί ποιητικής (έπιλογή και σύνθεση, συστηματική προβολή) κάποιες άφηγηματικές τεχνικές (άφήγηση-πλαίσιο, mise en abyme, συμβατικότητα του τέλους) καθώς και θεωρίες για τήν άναγνωστική προσληπτικότητα πού ύπογραμμίζει τήν άμφίδρομη σχέση κειμένου-άναγνώστη, σύμφωνα με τήν όποία τό κείμενο διαπλάθει τόν άποδέκτη και ό άποδέκτης λαμβάνει μέρος στήν παραγωγή του νοήματος του κειμένου.

Ύστερα από τά διηγήματα αυτά, οι πειραματισμοί του συγγραφέα στήν τεχνική έμπέδωσαν κάποιες έπιλογές. Δεδομένου ότι ό πολιτικοκοινωνικός περίγυρος μεταβλήθηκε στό έξής, πολλαπλασιάζοντας τά έρεθίσματα πού δίνουν τροφή στο ρεαλιστικό κείμενο, ό Κουμανταρέας στρέφεται ενεργά προς τήν πραγματικότητα με τή νουβέλα και τό μυθιστόρημα. Τό 1975 εκδίδει τή *Βιοτεχνία Ύαλικών* πού όριθετεϊ τή δεύτερη άποκλειστικά ρεαλιστική πλέον περίοδο.



του Δημήτρη Τζιόβα

Νεοκλασικές άπηχήσεις

καί μετωνυμική δομή στις Ύμνους του Κάλβου

Ο Yeats κλείνει ένα από τα ποιήματά του με τό γνωστό στίχο «How can we know the dancer from the dance»,¹ δηλαδή πώς μπορούμε να ξεχωρίσουμε τό χορευτή από τό χορό. Άν για τόν Yeats ή διάκριση του χορευτή από τό χορό ήταν δύσκολη, για αρκετούς από τους κριτικούς του Κάλβου ένα τέτοιο ξεχώρισμα ήταν προφανές έφ' όσον στίς περισσότερες μελέτες για τήν ποιήσή του έντυπωσιάζει ή διάθεση για τή ρομαντική θεώρηση και τήν υπέρβαση τής κλασικής τής επιφάνειας. Η άποδυνάμωση τής κλασικότητας ύψης τής εξακολουθητικά συντονίζεται από τή δεσπόζουσα έως σήμερα ρομαντική αντίληψη πώς ή ποιήση άποτελεί τό συναισθηματικό υπερχείλισμα του ποιητικού έγώ και ή ποιητική έφεση υποτίθεται ότι έννοικεί στά ένδότερα του ανθρώπινου υποκειμένου όριζόμενη ως έκφρασή του. Έκτοπιζοντας τή νεοκλασική έμφαση στή ρητορική σύνθεση και τήν ποιητική σύμβαση, ό ρομαντισμός επέβαλε τό ιδεώδες του για τήν ποιήση ως έξωτερικευση του ψυχικού βάθους του ποιητή και άκριβώς αυτή ή μεταφυσική διάσταση επιφάνειας - βάθους εφαρμόστηκε στήν ποιήση του Κάλβου καταλήγοντας συνήθως στήν πριμοδότηση του ρομαντικού άσυνείδητου καθώς συνοψίζεται από τόν Α. Πολίτη: «Γιατί όλος αυτός ό φαινομενικός κλασικισμός είναι ένα έξωτερικό ντύμα μονάχα, κάτω από τό όποιο κινείται ή άνήσυχη ψυχή ενός γνήσιου ρομαντισμού. Τό περίβλημα είναι πινδαρικό ή φωσκολικό, ή φωνή είναι του Ossian ή του Young».²

Η καταξίωση τής κριτικής ή τής έρμηνευτικής προσέγγισης του Κάλβου φαίνεται πώς έγκειται στή διάρρηξη του κλασικού και ψυχρού περιβλήματος και στήν άποκάλυψη του έσωτερικού βάθους τής ποιήσής του. «Ο,τι έχει σημασία δέν είναι τά φαινόμενα αλλά ή ένδότερη ουσία τους. Άν και τά σκιρτήματά τής γίνονται αισθητά κάτω από τό βάρος τής αρχαιότητας φόρμας, ή ρομαντική ψυχή του Κάλβου, για τήν πλειοψηφία των σύγχρονων κριτικών, έμφανίζεται δέσμια τής κλασικής γραφής και του νεοκλασικού ήθους. Ο έσωτερικός κόσμος τής ποιήσής του δίσταται από τήν έκφρασή του όπως φαίνεται από τήν ακόλουθη

διαπίστωση του Philip Sherrard: «Μέ άλλα λόγια, τό κλίμα του έσωτερικού κόσμου του Κάλβου ήταν πλησιέστερα σ' αυτό των ρομαντικών ποιητών παρά σ' αυτό των ποιητών του δέκατου όγδοου αιώνα, στο ιδίωμα των όποιων σύμφωνα με τίς άξίες τους προσπάθησε να γράψει τήν ποιήσή του».³ Τέτοιες κριτικές άπόψεις κηδεμονεύονται από τή μυθολογία του έσωτερισμού και τή μεταφυσική πίστη στή κριτική γεώτρηση για τήν άνευρεση τής άρτεσιανής ποιητικής πηγής. Ο έξωτερικός ποιητικός διάκοσμος εκμηδενίζεται μπροστά στο έγκλειστο έσωτερικό άπόθεμα και ή κριτική έμφανίζεται ως άπελευθερωτής τής εγκάθειρκτης ρομαντικής ψυχής από τά δεσμά των κλασικώτερων συμβάσεων. Άν και ό Sherrard έπισημαίνει εύστοχα όρισμένους δεσμούς τής καλβικής ποιήσής με τήν ποιητική τεχνολογία του 18ου όγδοου αιώνα, πριμοδοτεί τελικά τή ρομαντική τής φύση. Η κειμενικότητα των Ύμνων ένδίδει στήν άβέβαιη έσωτερικότητα του ποιητή μεταθέτοντας τό κέντρο βάρους από τό κείμενο στο ποιητικό έγώ και τίς άπροσδιόριστες και άμετάκλητες διαθέσεις του.

Βέβαια πίσω από τέτοιες κρίσεις βαραίνει ή κριτική και λογοτεχνική άγωγή των δύο τελευταίων αιώνων που προσδιόριζε τό ποίημα ως λυρική έκφραση και λιγότερο ως κειμενική σύνθεση. Η φυσικότητα τής έκφρασης εκτόπιζε τή ρητορική επιτήδευση και ή φωνή πλειοδοτούσε τής γραφής. Οι παλαιότεροι κριτικοί έντούτοις έβλεπαν τόν Κάλβο περισσότερο πινδαρικό και κλασικό ποιητή παρά ρομαντικό. Αυτό τουλάχισ-

1. Πρόκειται για τό ποίημα "Among School Children", *The Collected Poems of W.B. Yeats*, London: Macmillan 1950, σσ. 242-245.

2. Λίνος Πολίτης, *Ίστορία τής Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Άθήνα 1978, σ. 155.

3. Philip Sherrard, "Andreas Kalvos and the Eighteenth-Century Ethos", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 1, 1975, σ. 189.

Δημήτρης Τζιόβας

στον προκύπτει από τις κρίσεις του Παλαμά,⁴ του Μενάνδρου,⁵ του Στουραίτη⁶ και του Σωτηριάδη⁷ που βρίσκουν τη συνέχειά τους αργότερα στον Τωμαδάκη. Ο Κάλβος ανακηρύσσεται σε Νεοέλληνα Πίνδαρο. Όμως από το 1930 και πέρα συντελείται σαφής στροφή στην προσέγγιση του Κάλβου ή όποια αρχίζει με την «έμπρεισιονιστική» και ιδιόζουσα ρομαντική κριτική στάση του Άποστολάκη⁸ και κορυφώνεται στη μελέτη του Κ.Θ. Δημαρά: «Οι πηγές της εμπνευσης του Κάλβου» τό 1946.⁹ Ο νεοκλασικισμός πλέον υπονομεύεται ενώ τα έρεϊσματα του ρομαντισμού επιστρατεύονται για να δικαιολογήσουν την ποιητική έτερότητα και ιδιομορφία της καλβικής ποίησης. Πρέπει να σημειωθεί πώς πριν από τη βαρυσήμαντη μελέτη του Δημαρά είχαν προηγηθεί οι συγκρατημένες παρατηρήσεις του Γ. Σεφέρη που συσχέτιζε τη ώδη του Κάλβου *Eis thanaton* με το ποιητικό έργο του Ed. Young *Night Thoughts* λέγοντας πώς η άτμόσφαιρα όλόκληρης της ώδης είναι μία νύχτα του Young.¹⁰

Στηριγμένος σ' αυτή τη μετρημένη παρατήρηση ο Δημαράς γενικεύει απορρίπτοντας κατηγορηματικά τον κλασικισμό του Κάλβου και υποστηρίζοντας πώς αν παραμεριστούν οι αρχαιοπρεπείς εικόνες, ή αρχαϊζουσα γλώσσα και τα στοιχεία τά δανεισμένα από το Φώσκολο και «θελήσουμε να πλησιάσουμε στην ίδια την εμπνευση του Κάλβου, θά' ιδούμε να μάς ανοίγεται ένας ποιητικός κόσμος έντελώς διαφορετικός και αντίθετος από ό,τι είδαμε ως τώρα· θά' ιδούμε με κατάπληξη κάτω από το ντύμα τούτο τό κλασικό και αρχαϊκό, να δονείται μία ψυχή άκρως ρομαντική, πέρα για πέρα αντίφωσκολιανή».¹¹ Πάλι ή έρμηνεία του Κάλβου κορυφώνεται με την αποκάλυψη της ρομαντικής ψυχής και όλοκληρώνεται με την άναίρεση του αρχαϊσμού του ενώ ή έπιβεβαίωση του καλβικού ρομαντισμού φαίνεται να ίσοδυναμεί με έπικύρωση της ποιητικότητας της αρχαιοπρεπής έκφρασής του.

Ο Δημαράς στηρίζει τό έπιχείρημά του στη συχνότητα με την όποια άπαντων όρισμένες λέξεις στην ποίηση του Κάλβου όπως «ουρανός» 24 φορές, «φλόγα» 29, «άνεμος» 35, «σύννεφα» 19, «νύχτα» 54, «θάνατος» 55, «τάφος» 23, «δάκρυα» 20. Ιδιαίτερα ή υπερβολική συχνότητα των λέξεων *νύχτα*, *θάνατος*, *τάφος*, *δάκρυα* στοιχειοθετούν, κατά τη γνώμη του, την άτμόσφαιρα της ποίησής του και πιστοποιούν τά «σύννεφα του πιο έξαλλου ρομαντισμού ή προρομαντισμού».¹² Μία τέτοια ποσοτική άνάλυση της φρασεολογίας του Κάλβου πρώτον άγνοεί τά συμφοραζόμενα μέσα στα όποια αυτές οι λέξεις χρησιμοποιούνται και δεύτερον παραλείπει τη συχνότητα όρισμένων άλλων κείριων λέξεων όπως *ήλιος*, *ήμέρα* και *φώς*. Πέρα άπ' αυτά τά δύο μειονεκτήματα, στο έπιχείρημα του Δημαρά υπάρχει μία σοβαρή άντινομία. Έπιχειρώντας να υπερβεί την έξωτερική μορφή της καλβικής ποίησης και να διακρίνει πίσω της τό ρομαντικό πυρήνα, ο Δημαράς επιστρέφει τελικά σ' αυτή για να έπιβεβαιώσει τό έπιχείρημά του. Γιατί σ' εκείνο που ουσιαστικά καταλήγει για να ένισχύσει τη ρομαντική θεώρηση του Κάλβου είναι ή συχνότητα όρισμένων λέξεων. Έτσι ενώ άρνείται την αρχαιοπρεπή γλώσσα και μορφική έπιφάνεια της καλβικής ποίησης και την άποσυνδέει από τό ρομαντικό της υπόστρωμα, τελικά τη χρησιμοποιεί ως την έκφρασή του.

Αυτές οι αντίρρήσεις στα συμπεράσματα του Κ.Θ. Δημαρά δέν άποκλείουν τη σχέση του Κάλβου με τη

στοχαστική «ποίηση της νύχτας» του δέκατου όγδοου αιώνα αλλά επιδιώκουν να επανεξετάσουν ή τουλάχιστον να μετριάσουν την προτεραιότητα του ρομαντισμού στη θεώρηση της καλβικής ποίησης. Τό γεγονός ότι ή «ποίηση της νύχτας» θεωρήθηκε προάγγελος του ρομαντισμού δέν σημαίνει αναπόφευκτα πώς οι ποιητές που άκολούθησαν αυτή τη δεσπόζουσα ποιητική σύμβαση του 18ου αιώνα είναι αναγκαία ρομαντικοί. Πρέπει άλλωστε να λάβουμε σοβαρά υπόψη την παράδοση αυτού του είδους ποίησης που άνάγεται στο *// Penseroso* του Μίλτωνα¹³ καθώς και τις μεταφυσικές και θρησκευτικές καταβολές του, γιατί πριν από τον Edward Young ή Anne Finch, *Countess of Winchelsea* (1661-1720), γράφει τό *A Nocturnal Reverie* (1713) και μεταφράζει Ψαλμούς ενώ ο Thomas Parnell (1679-1718), κληρικός με έμφανείς θρησκευτικές τάσεις στην ποίησή του, γράφει τό 1722 τό *A Night-Piece on Death*. Τό μήνυμα που προτείνει, άρκετά σύνθηες στους ποιητές αυτής της

4. Κ. Παλαμάς, «Κάλβος ο Ζακύνθιος» (1888), *Άπαντα*, τόμ. 2, σσ. 28-59.

5. Ο Σίμος Μενάρδος στη δημοσιευμένη διάλεξη του 'Δύο Ζακυνθιοί ποιηταί' (*Παναθήναια*, τόμος 20, 'Ιούλιος 1910, σσ. 179-187) υποστηρίζει πώς ο Κάλβος «έβδελύσσετε τον ρομαντισμόν» (σ. 185).

6. Ο Σπ. Στουραίτης στη μελέτη του 'Ο ποιητής Άνδρέας Κάλβος' (*Άθηνά*, τόμος 27, 1915, σσ. 273-304) γράφει: «Ο Κάλβος άποστρέφεται τον ρομαντισμόν. Η άπλότης και ή ήρεμία διακρίνει τάς Ώδάς και έν τοίς αισθήμασι και έν τοίς διανοήμασιν» (σ. 299).

7. Και ο Γ. Σωτηριάδης (*Άνδρέας Κάλβος*, Διαλέξεις περί Έλλήνων ποιητών του 10' αιώνας, Έν Άθήναις: Σακελλαρίου 1916) όνομάζει τον Κάλβο «μικρόν Πίνδαρον της νέας Έλλάδος» (σ. 39) και θεωρεί τον «τρόπον του ποιητού, κλασικόν, ήκιστα ρομαντικόν» (σ. 30).

8. Ο Άποστολάκης στη μελέτη του για τον Κάλβο (*Τά Τραγούδια μας*, Άθήνα 1934) υποστήριζε πώς ή ποίηση του Κάλβου είναι ρητορικό κατασκευάσμα με κομμάτια προσθεμένα και κολλημένα χωρίς όργανικό, έσωτερικό ζετύλιγμα και δίχως έμπύχωση και έκφραση: «Τό τραγούδι δέν ζετυλιγεται από πρωταρχικό ζωηφόρο σπόρο, δέν παρουσιάζει την πνευματικήν ιστορίαν του φυτού, για να μιλήσω τη γλώσσα του Σολωμού· μ' ένα λόγο, ή Ώδή, αντί για έμψυχο πλάσμα, πού να έχει μέσα του τό λόγο της ύπαρξής του, γίνεται τεχνικό ή άτελο κατασκευάσμα» (σ. 341). Ο άρνητισμός του Άποστολάκη άπέναντι στην ποίηση του Κάλβου, γιατί δέν διέθετε τη 'φυσική έκφραση' και δέν ήταν 'ή φωνή της ψυχής', σαφώς είχε ως άφετηρία τη ρομαντική θεωρία της ποίησης και ίσως άποτέλεσε τό έναυσμα για τη μετέπειτα ρομαντικοποίηση του Κάλβου. Και νωρίτερα στο βιβλίο του *Η ποίηση στη ζωή μας* (1923) ο Άποστολάκης άντιπαρέβαλε την όργανικότητα της σολωμικής ποίησης στην άνυπόφορη παράταξη της κάλβειας ώδης διαπιστώνοντας: «Άπό την έποχή πού ο Σούτσος έβαλε πλάι στο Σολωμό τό συμπατριώτη του και λίγο μεγαλύτερο στα χρόνια Κάλβο, πολλοί βρέθηκαν να έχουν την ποιητικήν αντίληψη του Σούτσου. Στην έποχή μας πιά πολύ συχνά άκοις τά όνόματα των δύο να πηγαινουν πλάι πλάι, χωρίς να γίνεται καμιά διάκριση ανάμεσά τους, μ' όλο πού ο Κάλβος δέν είναι άξιος ούτε τον 'ίμναια των ύποδημάτων' του Σολωμού να λύσει» (σ. 91).

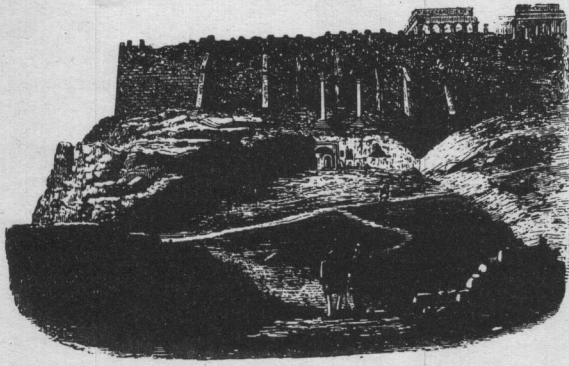
9. Κ.Θ. Δημαράς, Οι πηγές της εμπνευσης του Κάλβου, *Νέα Έστία*, τόμος 40, τεύχος 467, 1946, σσ. 107-133.

10. Γ. Σεφέρης, Άπορίες διαβάζοντας τον Κάλβο, *Δοκιμές*, τόμος Ι, Άθήνα: Ίκαρος 1974, σ. 60.

11. *Όπ. παρ.* σ. 121.

12. *Όπ. παρ.* σ. 122.

13. Βλ. Charles Peake, *Poetry of the Landscape and the Night*, London: Arnold 1967, σ. 17.



περιόδου, είναι πώς ο άνθρωπος δέν πρέπει νά φοβάται τό θάνατο.¹⁴ Ἀνάλογες διαθέσεις ἐκφράζονται καί στόν Κάλβο ὅταν ἐκμεταλλεύεται ποιητικά τό πρόβλημα τοῦ θανάτου στίς ᾠδές του *Εἰς θάνατον* καί *Εἰς Ἱερόν Λόχον*.

Καί στό 17ο αἰώνα ὑπάρχουν ὀρισμένοι «μεταφυσικοί ποιητές» πού τά θέματα καί οἱ τίτλοι τῶν ποιημάτων τους θυμίζουν ἀνάλογα τοῦ Κάλβου, ὅπως γιά παράδειγμα τό *The Apparition* τοῦ John Donne ἀνακαλεῖ τουλάχιστον ὡς τίτλος *Τό Φάσμα* τοῦ Κάλβου ἐνῶ ἡ βιβλική καταβολή τοῦ ποιήματος τοῦ Henry Vaughan (1621/2-1695) *The Night* παραπέμπει ἐκ νέου στίς μεταφυσικές καί θρησκευτικές διαθέσεις τῆς «ποίησης τῆς νύχτας». Ἐπομένως τῆ σχετική ἐμφαση τοῦ Κάλβου στή νύχτα μπορεῖ κανεῖς νά τή συνδέσει κάλλιστα ὄχι μόνο μέ τό ρομαντισμό ἀλλά καί μέ τή μεταφυσική ποίηση τοῦ 17ου καί πρώιμου 18ου αἰώνα. Ἄρα ἤ, ἔστω καί στοιχειώδης, ροπή τοῦ Κάλβου γιά τήν ἐρεβώδη μελαγχολία δέν μπορεῖ νά ἐρμηνευθεῖ ἀποκλειστικά ὡς ρομαντικό ἢ προρομαντικό φαινόμενο ἀφοῦ ἐνυπάρχει καί σέ πιό πρώιμους ποιητές.

Ἡ ἀνάδειξη ὅμως τοῦ λανθάνοντος ρομαντισμοῦ τοῦ Κάλβου ἦταν ἓνα μέσο γιά νά ἀποσπαστεῖ ἡ ποίησή του ἀπό τή δικαιοδοσία τῶν ἀρχαιομανῶν καί σχολαστικῶν μελετητῶν καί νά συμφιλιωθεῖ μέ τό ρομαντικό δημοτικισμό τῶν μελετητῶν τοῦ Σολωμοῦ.¹⁵ Κάτι πού εἶχε ἤδη ἀρχίσει μέ τόν Παλαμά ὅταν ὑποστήριζε πώς ὁ Κάλβος εἶναι γλωσσικά μετέωρος καί κάθε γλωσσική τάση μπορεῖ νά τόν προσεταιρισθεῖ.¹⁶ Ἡ ἐξουδετέρωση συνεπῶς τοῦ καλβικοῦ κλασικισμοῦ καί ἡ ἀποκάλυψη τοῦ ρομαντικοῦ καί ψυχικοῦ ὑπεδάφους του καθιέρωσε τό λυρικό ὄρισμό τῆς ποίησης καί δημιουργοῦσε τίς προϋποθέσεις γιά τό δημοτικιστικό σφετερισμό τῶν ᾠδῶν του.

Ἐπιπλέον ἡ διάκριση ψυχῆς καί ἐκφρασης πού πρότειναν ὀρισμένοι μελετητές του ἀνάγεται τελικά στήν παραδοσιακή ἀντίληψη πώς ἡ γλώσσα μπορεῖ νά ἀποσυνδεθεῖ ἀπό τό ὑποκείμενό της. Ὁ ἄνθρωπος ἔτσι

νοεῖται ὡς προγλωσσική ὄντοτητα καί ἡ γλώσσα ὡς ἀπλό ὄργανο, μέσο ἢ κόσμημα τῆς σκέψης του. Αὐτή τήν ἀρχή ὅμως τήν ἔχει ριζικά ἀναθεωρήσει ἡ σύγχρονη γλωσσολογία καί τό ἀνθρώπινο ὑποκείμενο παύει νά προηγείται τῆς γλώσσας καί νά τήν κηδεμονεύει· ἀντίθετα ὀρίζεται καί προσδιορίζεται ἀπό τίς γλωσσικές συμβάσεις. Ἡ γλώσσα του δέν εἶναι δυνατό νά ἀποχωριστεῖ ἀπό τήν ψυχή του, τή σκέψη του ἢ τήν ἐκφρασή του γιατί ἀπλούστατα εἶναι σύμφυτη μαζί τους. Γι' αὐτό ἡ ἰδέα πώς τό κλασικό γλωσσικό παραπέτασμα τοῦ Κάλβου κρύβει τό ρομαντικό ἢ τό προρομαντικό του βάθος φαίνεται ἀστήρικτη ἐφόσον ἀντιβαίνει σέ θεμελιώδεις ἀρχές τῆς σύγχρονης γλωσσολογίας.

II

Μέ τή ρομαντική τῆς ἐρμηνεία ἡ συστηματική ἐξέταση τῶν δεσμῶν τῆς ποίησης τοῦ Κάλβου μέ τό νεοκλασικισμό ἀτόνησε. Ὁ νεοκλασικισμός εἶτε ἐνέδωσε στό ρομαντισμό εἶτε ἐπισκίαστηκε ἀπό τόν κλασικισμό ἀφοῦ ὀρισμένοι μελετητές νόμισαν πώς δείχνοντας τή σχέση τῆς καλβικῆς ποίησης μέ τόν κλασικό κόσμο ἐξαντλοῦσαν ταυτόχρονα καί τό θέμα τοῦ νεοκλασικισμοῦ. Ὁ νεοκλασικισμός στόν Κάλβο βέβαια δέν περιορίζεται μόνο στήν ἀξιοποίηση κλασικῶν μοτίβων καί ἀρχαιοπρεπῶν ἐκφράσεων ἀλλά προϋποθέτει καί κάποια συγκεκριμένη ἀντίληψη γιά τήν ποίηση. Οὔτε μπορεῖ νά περιοριστεῖ ἀπλῶς στίς ἐπιρροές καί τά δάνεια ἀπό τόν Φώσκολο, γιατί ἔτσι ἀγνοοῦνται οἱ γενικότερες νεοκλασικές ἀπηχῆσεις στήν ποίησή του. Δέν ὑποστηρίζω, ἐντούτοις, πώς ἔως τώρα δέν ἔχουν ἐπισημανθεῖ ἀρκετά κλασικά καί νεοκλασικά στοιχεῖα στήν ποίηση τοῦ Κάλβου, ἐκεῖνο ὅμως πού δέν ἔχει γίνει εἶναι ἡ συστηματοποίησή τους καί ἡ σύνοψή τους. Ἄς ἀρχίσουμε λοιπόν ἀπό τά στοιχειώδη γνωρίσματα τῆς εὐρωπαϊκῆς νεοκλασικῆς ποίησης.

*Πολυτέκνου θεᾶς, ὦ Μνημοσύνης
θρέμματα πτερωτά, χαράϊ τοῦ ἀνθρώπου,
καί τῶν μακάρων Ὀλυμπίων ἀείμνηστα
κ' εὐτυχῆ δῶρα· ἐπί τά νῶτα ἀκάμαντα
τῶν ζεφύρων, πετάζατε ταχέως.*

14. Βλ. Μ.Ε. Novak, *Eighteenth-Century English Literature*, London: Macmillan 1983, σσ. 106-110.

15. Ὁρθά ὁ Γ. Δάλλας παρατηρεῖ πώς ἡ νεοελληνική ἔδρα τῆς νεοελληνικῆς φιλολογίας στό πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης στράφηκε πρὸς τή μελέτη τοῦ Σολωμοῦ ἐνῶ ἡ ἀκαδημαϊκή Ἀθήνα σταδιοδρόμησε μέ τήν προβολή καί τή σπουδή τοῦ Κάλβου. (Βλ. Γ. Δάλλας, Ὁ Κάλβος, ἀπό τήν προοπτική τοῦ χρόνου: ἡ νεκροφάνεια καί ἡ ἐπαναλειτουργία τῶν «ᾠδῶν», *Ὁ Πολίτης*, τεῦχος 43, Ἰούνιος 1981, σ. 59.)

16. Ὁ Παλαμάς στό κείμενό του γιά τόν Κάλβο τό 1888 ἀναρωτόταν: «Ἄλλ' εἰς τίνα γλώσσαν ἔγραψεν; Εἰς τήν καθαρεύουσαν; Εἰς τήν δημοτικήν; Δύσκολος ἡ ἀπάντησις, καί ὅπως ὑπάρχουσιν ἐν τῇ εὐρωπαϊκῇ φιλολογίᾳ ποιηταί τούς ὁποίους ἀντιποιοῦνται ἀμφότεροι αἱ μεγάλοι φάλαγγες τῶν κλασικῶν καί τῶν ρομαντικῶν — σημείον ὅτι εἰς οὐδετέραν ἀνήκουσιν — οὕτω δύνανται νά διεκδικήσωσι τήν κυριότητα αὐτοῦ, ἂν μή μετ' ἴσης δυνάμεως ἐπιχειρημάτων, ἀλλά μετά λογικῆς βάσεως ἀμφότεροι, καί ἡ δημόδης καί ἡ καθαρεύουσα» (Κάλβος ὁ Ζακύνθιος, *ὄπ. παρ.* σ. 49).

Δημήτρης Τζιόβας

Ἀκολουθώντας τις συμβάσεις του νεοκλασικισμού ὁ Κάλβος δέν ἐμπιστεύεται τό ἐγώ του καί τήν ἀτομική του ἐμπνευση. Ἡ ποίησή του ἀποφεύγει τίς ἰδιοσυγκρασιακές ἐξάρσεις καί προτιμᾷ τό διδακτικό ἐπιμύθιο συγκεράζοντας ἢ καταργώντας τίς συγκρουόμενες θέσεις στίς Ὁδές του.

Σύμφωνα μέ τόν René Wellek καί τόν Austin Warren, ἀπό τή νεοκλασική ποίηση ἀπουσιάζουν οἱ πολλαπλές ἀπόψεις καί οἱ κύριες θέσεις μειώνονται σέ δύο ἢ τρεῖς. Συχνά μάλιστα ἡ τρίτη θέση ἀποτελεῖ τή συνισταμένη ἀνάμεσα σέ ἀντιθετικές τάσεις.¹⁷ Οἱ διδακτικές κατακλείδες στίς Ὁδές τοῦ Κάλβου νομίζω πώς ἐξυπηρετοῦν τήν ἴδια νεοκλασική πελοποίηση γιά τήν εὐθύτητα καί τόν πραγματισμό τῆς ποίησης. Γιά παράδειγμα ἡ ὠδή *Εἰς Δόξαν* ἀρχίζει μέ τήν ἀρνηση μιᾶς θέσης: «Ἐσφαλεν ὁ τήν δόξαν/ὄνομάσας ματαίαν», καί συνεχίζεται μέ τήν ἀποκλειστική προβολή καί δικαιολόγηση τῆς ἀκριβῶς ἀντιθετης ἀποψης πού κορυφώνεται μέ τήν τελευταία δοξαστική στροφή.

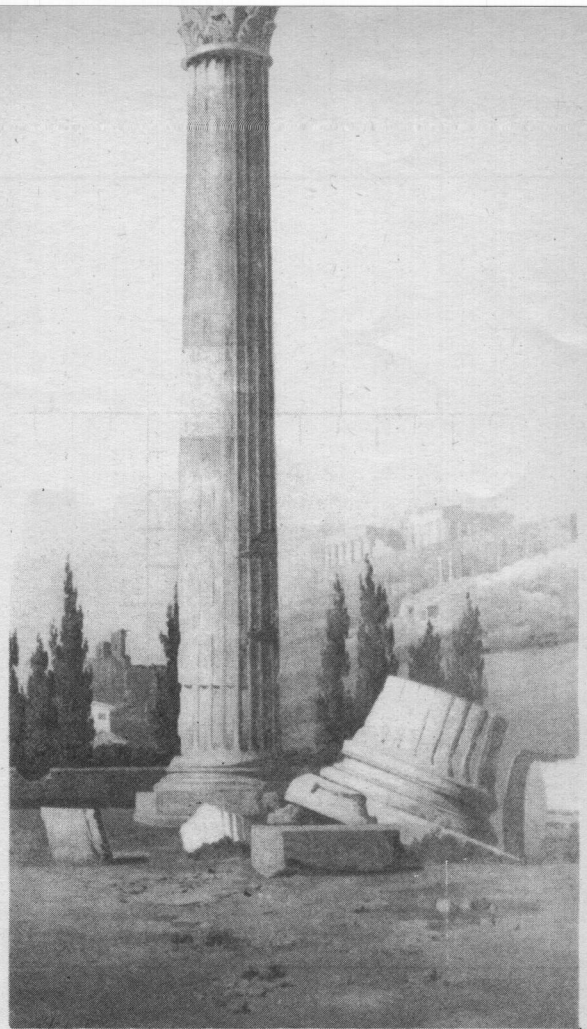
Ὡ δόξα, διά τόν πόθο σου
γίνονται καί πατρίδος
καί τιμῆς καί γλυκειάς
ἐλευθερίας καί ὕμνων
ἄξια τά ἔθνη.

Κάτι ἀνάλογο συναντοῦμε καί στήν ὠδή *Εἰς Ψαρά*. Στίς πρώτες στροφές τῆς ὠδῆς (α-θ) ὁ Κάλβος παραθέτει τήν ἐπικουρεία ἀντίληψη τῆς ζωῆς, μετά τήν ἀντικρούει (ι-ιγ) καί στή συνέχεια ἀντιπαραθέτει τόν ὀρθό βίο. Αὐτές οἱ δύο ὠδές ἀποτελοῦν χαρακτηριστικά δείγματα τῆς νεοκλασικῆς ἀπλότητος πραγματώνοντας τό σχῆμα θέσης — ἀναίρεσή της — διδακτική ὑπόδειξη καί συμπέρασμα.

Ἐνα ἄλλο γνώρισμα τῶν νεοκλασικῶν ποιητῶν τοῦ δέκατου ὄγδοου αἰῶνα εἶναι ἡ ἐπιτήδευση τῆς ποιητικῆς τους ἐκφρασης ἡ ὁποία ρυθμίζεται ἀπό τίς ἀρχές τοῦ «ποιητικοῦ ἰδιώματος» (poetic diction).¹⁸ Στοιχεῖα ὅπως οἱ περιφράσεις, οἱ ἀρχαϊσμοί, τό κοσμητικό ἐπιθετο, οἱ παρομοιώσεις καί οἱ ἐπιγραμματικές κατακλείδες ἀποτελοῦν τό «ποιητικό ἰδίωμα» τῶν νεοκλασικῶν πού διέπεται ἀπό τίς ἀρχές τῆς συμμόρφωσης καί τῆς εὐπρέπειας (Decorum) σύμφωνα μέ τίς ὁποῖες κάθε ποιητής ἔπρεπε νά υἱοθετῆ τό ὕφος καί τό λεκτικό τό κατάλληλο γιά κάθε λογοτεχνικό εἶδος. Τοῦτο συνέβαινε γιατί στό 18ο αἰῶνα ἡ ποίηση ἦταν συλλογική τέχνη, μέ τήν ἐννοια ὅτι ὁ ποιητής δέν ἦταν ἐλεύθερος νά γράφει ὅπως προτιμοῦσε ὁ ἴδιος, σέ ἀντίθεση μέ τήν ἐποχή τοῦ ρομαντισμοῦ ὅπου ἡ ἀρχή τοῦ «ποιητικοῦ ἰδιώματος» ὑποχώρησε αἰσθητά ἀφοῦ ἐπικρίθηκε ἀπό τόν Wordsworth καί τόν Coleridge.¹⁹

Ἄν ἡ ἀναλογία γιά τή ρομαντική σύλληψη τοῦ ποιήματος ἦταν ἡ σχέση σώματος καί ψυχῆς, γιά τό νεοκλασικισμό ἡ ἀντίστοιχη ἀναλογία ἦταν αὐτή τοῦ σώματος καί τοῦ ἐνδύματος πού ἀποδίδει καί τή διττή λειτουργία τοῦ ποιητικοῦ ἰδιώματος: τήν οὐσιαστική πού θά ἱκανοποιοῦσε τή νεοκλασική ἀπαίτηση γιά ἀλήθεια καί πιστότητα πρὸς τή φύση καί τήν κοσμητική πού θά ἀνταποκρίνονταν στό αἶτημα γιά αἰσθητική εὐχαρίστηση. Ἐτσι προκύπτει καί ὁ διπλός προσανατολισμός τῆς νεοκλασικῆς ποίησης πρὸς τή φύση πού πρέπει νά ἀναπαριστᾷ καί πρὸς τόν ἀναγνώστη πού πρέπει νά τόν τέρπει ἠθικοπλαστικά.²⁰

Ἐνα χαρακτηριστικό στοιχεῖο τοῦ ποιητικοῦ ἰδιώματος τῶν Ἀγγλῶν νεοκλασικῶν, ἐκτός ἀπό τοὺς ἀρ-



χαϊσμούς, τήν περίφραση, τήν προσωποποιία καί τήν ὑπερβολική χρήση τοῦ ἐπιθέτου —ἰδιαίτερα τῶν σύνθετων—, εἶναι κατά τόν J. Arthos²¹ ἡ χρήση τῆς ἐνεργητικῆς μετοχῆς ὡς ἐπιθέτου, ἡ ὁποία χρησιμοποιεῖται συχνά μέ τέτοιον τρόπο ὥστε νά ὑποδηλώνει καί ἕνα βαθμό προσωποποίησης (pleasing grove ἀντί γιά pleasant grove). Ἡ ὑπερβολή τοῦ ἐπιθέτου, οἱ περιφράσεις, οἱ προσωποποιήσεις καί οἱ τυπικές ἐκφράσεις στόν Κάλβο πιστοποιοῦν πώς στήν ποίησή του λειτουργεῖ ἡ ἀρχή τῆς συμμόρφωσης καί ἡ ἰδέα τοῦ «ποιητικοῦ ἰδιώματος», γνωρίσματα τῶν ποιητῶν τοῦ προπερασμένου αἰῶνα. Ἄντι ὁμως γιά τήν ἐνεργητική μετοχή χρησιμοποιεῖ τακτικά ὡς ἐπιθετο τήν παθητική μετοχή τοῦ παρακειμένου καί ἰδιαίτερα τό οὐδέτερο ὅπως στοὺς ἀκόλουθους στίχους.

Τά φῶτα σιγαλέα
κινῶνται τῶν ἀστέρων/λελυπημένα (X, 13-15)

17. René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, (1949), London: Penguin 1973, σ. 197.

18. T. Quayle, *Poetic Diction: A Study of Eighteenth Century Verse*, London: Methuen, 1924.

19. M.H. Abrams, 'Wordsworth and Coleridge on Diction and Figures' στό Alan S. Downer, (ἐπιμ.) *English Institute Essays-1952*, N. York 1965, σσ. 171-201.

20. Γιά τή μετάβαση ἀπό τό νεοκλασικισμό στό ρομαντισμό βλ. Walter J. Bate, *From Classic to Romantic*, Cambridge: Harvard Univ. Press 1946.

21. John Arthos, *The Language of Natural Description in Eighteenth-Century Poetry*, Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press 1949.

Εἰς τὸν ἠγριωμένον/βαθὺν ὠκεανόν (II, 21-22)
αὐλὸς λελυπημένος (VI, 3)
τεθλιμμένον φύσημα (VI, 8)
ἠρημωμένον αἰγιαλόν (VI, 11-12)

ἀνοίγονται
τοῦ ναοῦ τὰ παράθυρα
κατασχισμένα (III, 18-20)

Ἐκτός ἀπὸ τὰ δύο τελευταῖα παραδείγματα στὰ ὑπόλοιπα ἡ ἐπιθετικὴ χρῆσις τῆς μετοχῆς προϋποθέτει καὶ κάποιον βαθμὸ ἀνθρωπομορφισμοῦ ὅπως οἱ ἐνεργητικὲς μετοχές τοῦ ἀγγλικοῦ ποιητικοῦ ιδιώματος.

Σημαντικὸ ἀντίκτυπο στὸ ποιητικὸ ἰδίωμα τῆς νεοκλασικῆς ποιήσεως εἶχαν καὶ οἱ ἐξελίξεις τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν τὸ 17ο καὶ τὸ 18ο αἰῶνα. Ἄρκετοὶ ὄροι ποὺ τοὺς συναντοῦμε σὲ ποιητικὲς περιγραφές τῆς φύσεως κἀνοῦν τὴν ἐμφάνισή τους καὶ σὲ ἐπιστημονικὰ κείμενα τῆς ἐποχῆς. Σύμφωνα μὲ τὸν J. Arthos ποὺ μελέτησε τὸ θέμα, πολλοὶ ποιητὲς τοῦ 18ου αἰῶνα μᾶλλον ἀποδέχτηκαν τὴν ἰδέα μιᾶς συμβατικῆς γλώσσας γιὰ τὴν ποίηση ἐπειδὴ θεωροῦσαν τὰ ἐνδιαφέροντα τῆς ποίησης καὶ τῆς φυσικῆς φιλοσοφίας παρόμοια.²² Ὅπως ἡ ἐπιστημονικὴ διατύπωση ἀπαιτοῦσε καθορισμένο λεξιλόγιο βασισμένο σὲ σταθερές ἀρχές, ἔτσι καὶ ἡ ποιητικὴ ἔκφραση ἀναζητήσε τὰ φραστικὰ στερεότυπα. Τὸ ἰδίωμα τῆς ἐπομένως δὲν ἦταν ἀπλῶς ποιητικὸ ἀλλὰ παράλληλα καὶ μία «φυσικοθεολογικὴ» ὀνοματολογία.²³

Τὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ ποιητικὸ ἰδίωμα καὶ τὸ λεξιλόγιο τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν μποροῦμε νὰ τὴ διαπιστώσουμε ἔμμεσα καὶ στὴν ποίηση τοῦ Κάλβου, ἀκολουθώντας σὲ γενικὲς γραμμὲς τὸν κατάλογο ποὺ συνέταξε ὁ J. Arthos. Ἔτσι φράσεις ὅπως: «ἀέριον σφαῖραν» (IX, 22), «κυανόχροον αἰθέραν» (XIV, 57-8), «ἀπέραντον διάστημα» (X, 12), «τὸ διάστημα γαλάζιον τῶν ἀέρων» (VI, 41-42), «χᾶος ἀμέτρητον τῶν οὐρανίων ἐρήμων» (X, 6-7) καὶ λέξεις ὅπως «ἀκτίνα» (ἀρκετὲς φορές), «γαλαξίας» (V, 29), «κλίμα» (I, 86) ἴσως ἀπλοῦν τὸν ἐπιστημονισμό τῆς ἐποχῆς. Ἄλλωστε εἶναι γνωστὸ πὼς ὁ Κάλβος ἐτοίμαζε ἑλληνο-αγγλικὸ λεξικὸ στὸ ὅποιο θὰ εἰσάγονταν χιλιάδες λέξεις καὶ ἰδιαίτερα ἐκεῖνες ποὺ συνδέονταν μὲ τὲς ἐπιστήμες καὶ δὲν ὑπῆρχαν σὲ κανένα ἄλλο λεξικόν.²⁴

Συνολικὰ μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ ἐπιστημολογία τοῦ προερασμένου αἰῶνα εὐνοοῦσε τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ εἰδικὸ στὸ γενικὸ καὶ ὁ μαθηματικισμὸς δημιούργησε τὴν αἴσθησις ἑνὸς τακτοποιημένου σύμπαντος βασισμένου σὲ ἀπλούς καὶ γενικούς νόμους. Μὲ αὐτὲς τὲς ἐπιστημονικὲς ἐξελίξεις τοῦ 18ου αἰῶνα φαίνεται νὰ συνδέεται καὶ ἡ ρολὴ πρὸς προσωποποιή, ποὺ ἐπιπολάζει στὲς Ὠδὲς τοῦ Κάλβου, μολοντὶ ἀποδοκιμάστηκε ἀπὸ ρομαντικούς ποιητὲς καὶ κριτικούς ὡς ψυχρὴ καὶ ἄψυχη. Ἡ λειτουργία τῆς προσωποποιήσεως συνίστατο στὸ νὰ δώσει σωματικὴ ὑπόστασις σὲ κάτι γενικὸ καὶ ἀφηρημένο ὥστε νὰ εἶναι κατανοητὸ καὶ προσληψίμο ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη λογικὴ. Δὲν ἦταν τέχνασμα δηλαδὴ γιὰ ἀφαίρεση καὶ γενίκευση ἀλλὰ ἕνα μέσο γιὰ νὰ ἐνδυσθεῖ τὸ γενικὸ μὲ μιᾶ εἰκονογραφία ἐντυπωσιακὴ γιὰ τὲς αἰσθήσεις μεταθέτοντας τὴν ἀφαίρεση ἀπὸ τὴ διάνοια στὴ φαντασία. Μ' αὐτὴ τὴ ζωηρὴ ὑλοποίησις ἱκανοποιούνταν ἡ ἐπιθυμία γιὰ γενίκευση ἀλλὰ καὶ γιὰ αἰσθητηριακὴ ἐξειδίκευσις. Ἡ προσωποποιήσις συνεπὼς δὲν ἦταν ἀπλῶς ποιητικὸ κόσμημα ἀλλὰ ἕνας τρόπος νὰ ἐξανθρωπιστεῖ ἡ ἐπιστημονικὴ τά-

ση γιὰ ἀφαίρεση καὶ νὰ ἐκφραστεῖ ἡ ἁρμονικὴ ἀναλογία τοῦ φυσικοῦ καὶ τοῦ ἠθικοῦ κόσμου.²⁵ Ὅ,τι ἦταν ἡ ἀλληγορία γιὰ τὸ Μεσαίωνα, ἐξυηρητώντας τὲς τρέχουσες θρησκευτικὲς καὶ ἠθικὲς πεποιθήσεις, ἦταν καὶ ἡ προσωποποιήσις γιὰ τὸ δέκατο ὄγδοο αἰῶνα.

Ἐνα ἐπιπλέον τεκμήριον γιὰ νὰ δοκιμαστεῖ ἡ σχέση τοῦ Κάλβου μὲ τὸ ρομαντισμὸ καὶ τὸ νεοκλασικισμὸ ἀποτελεῖ ἡ ποιητικὴ θεώρησις τῆς φύσεως. Σύμφωνα μὲ τὸν James Sutherland, ὁ ρομαντισμὸς συνδέεται μὲ τὴν ἀναπαράστασις τῆς φύσεως σὲ βίαιες ἐκδηλώσεις τῆς περιγράφοντας κατακλυσμούς, καταρράκτες, φουρτουνασμένες θάλασσες, ρήγματα στὴν ἐπιφάνεια τῆς γῆς. Ἀντίθετα ὁ δέκατος αἰῶνας εὐνοεῖ τὸν ἀρκαδισμό, τὴν περιγραφή τοῦ γαλήνιου καὶ εὐφοροῦ τοπίου.²⁶ Ὁ ἀρκαδισμὸς κάνει συχνὰ πυκνὰ τὴν παρουσία του σὲ ἀρκετὲς Ὠδὲς τοῦ Κάλβου ὅπως στὸ *Φιλόπατρι*,²⁷ *Τὰ Ἡφαίστεια* καὶ *Εἰς Σάμον*.

Μοσχοβολαεὶ τὸ κλίμα σου,
ὦ φιλόπατρι πατρίς μου,
καὶ πλουτίζει τὸ πέλαγος
ἀπὸ τὴν μυρωδιάν
τῶν χρυσῶν κήτρων

Σταφυλοφόρους ρίζας,
ἐλαφρά, καθαρὰ,
διαφανὴ τὰ σύννεφα
ὁ βασιλεὺς σοῦ ἐχάρισε
τῶν Ἀθανάτων.

(Ὁ Φιλόπατρις, η'-θ')

Χλωρά, μοσχοβολοῦντα
νησία τοῦ Αἰγαίου πελάγους,
εὐτυχισμένα χῶματα
ὅπου ἡ χαρὰ κ' ἡ εἰρήνη
πάντα ἐκατοίκουν

(Τὰ Ἡφαίστεια, α')

Ἐσὺ ἀνθερόν τὸ στήθος σου,
φαιδρόν τὸν οὐρανόν
ἔχεις, καὶ ἀπὸ τὰ δένδρα σου
πολλὴ πάντοτε κρέμεται
καρποφορία

(Εἰς Σάμον, ι')

22. *Αὐτ.*, σ. 88.

23. Geoffrey Tillotson, 'Eighteenth-Century Poetic Diction' στὸ James L. Clifford (ἐπιμ.), *Eighteenth-Century English Literature: Modern Essays in Criticism*, N. York: Oxford Univ. Press 1959, σ. 228.

24. Βλ. Σ.Α. Σωφρονίου, *Ἀνδρέας Κάλβος*, Ἀθήνα 1966, σσ. 27-28.

25. Εἰδικὰ γιὰ τὴν προσωποποιήσις τὸ 18ο αἰῶνα βλ. τὰ ἄρθρα τοῦ Bertrand H. Bronson, 'Personification Reconsidered', *E.L.H.*, τόμος 14,3 (1947), 163-177 καὶ τοῦ Earl R. Wasserman, 'The inherent values of Eighteenth-century personification', *P.M.L.A.*, τόμος 65 (1950), 435-463. Γενικὰ γιὰ τὸ θέμα χρήσιμες εἶναι καὶ οἱ ἀπόψεις τοῦ T.B.L. Webster, 'Personification as a Mode of Greek Thought', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 17 (1954), 10-21 καὶ τοῦ E.H. Combrich, 'Personification' στὸ R.R. Bolgar (ἐπιμ.), *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Cambridge Univ. Press 1971, σσ. 247-257.

26. James Sutherland, *A Preface to Eighteenth Century Poetry*, Oxford: Clarendon Press 1948, σ. 112.

27. Βλ. Γιάννης Δάλλας, *Ὁ Φιλόπατρις τοῦ Κάλβου*, *Δοκιμασία*, 8-9. Ἰούλιος-Ὀκτώβριος 1974, σσ. 233-244.

Ο Κάλβος βέβαια δέν προτείνει τήν αντίληψη τής φύσης ως επίγειου παράδεισου όπως ο Σολωμός, ούτε συμεριζεται τή «φυσική υπερφυσικότητα» του ρομαντισμού και τήν παρουσίαση τής φύσης ως έχθρικής δύναμης όπως εμφανίζεται στον *Κρητικό* ή τον *Πόρφυρα* του Σολωμού. Η φύση για τον Κάλβο είναι πρόνοος όπως και για αρκετούς συγγραφείς του δέκατου ογδοου αιώνα. Οί εικονικές αναπαραστάσεις της και οί εικαστικές λεπτομέρειες στην απόδοσή της, αρκετά εμφανείς στον Κάλβο, αντιπροσωπεύουν τήν ποιητική αίσθηση του δέκατου ογδοου αιώνα όπως συνοψίζεται από τον εξέχοντα θεωρητικό τής ρητορικής αυτή τήν εποχή τον Hugh Blair, ο οποίος υποστήριξε ότι «ο άληθινός ποιητής μάς κάνει νά φαναζόμαστε ότι βλέπουμε τό αντίκειμενο μπροστά στά μάτια μας· συλλαμβάνει τά διακριτικά του γνωρίσματα· του δίνει τά χρώματα τής ζωής και τής πραγματικότητας και τό τοποθετεί υπό ένα τέτοιο φως πού ένας ζωγράφος θά μπορούσε νά τό αντιγράψει μετά απ' αυτόν».²⁸

Αντίθετα μέ τή ρομαντική τάση για έκφραστική πρωτοτυπία ανάλογη προς τήν ιδιαιτερότητα των εμπειριών του ποιητικού υποκειμένου, στά περισσότερα βουκολικά ποιήματα του προπερασμένου αιώνα υπάρχει κάτι σταθερό και αναμενόμενο πού επιδέχεται και απαιτεί τό καθιερωμένο ποιητικό ιδίωμα. Η νεοκλασική ποίηση γενικά αφορά τή σχέση του ανθρώπου μέ τους συνάνθρώπους του ενώ η ρομαντική του δέκατου ένατου αιώνα θεματοποιεί τή σχέση του ανθρώπου μέ τή φύση σέ στιγμές μοναδικές και ανεπανάληπτες.

Ένα άλλο στοιχείο στην ποίηση του Κάλβου τό οποίο θά μπορούσε νά εκληφθεί ως πιθανή ένδειξη τής σχέσης του μέ τό ρομαντισμό είναι η συσχέτιση τής ποιητικής έκφρασης μέ τό παίξιμο τής λύρας. Στίς *Ωδές* ο ποιητής εμφανίζεται μερικές φορές νά συνοδεύεται από τή λύρα κι αυτές οί αναφορές θά ήταν δυνατό νά θεωρηθούν υπαινιγμοί για μιά πιθανή σχέση μουσικής και ποίησης.

Σοβαρόν, ύψηλόν
δόσε τόνον ὦ Λύρα·
λάβε άστραπήν, και ήθος
λάβε νοός, ύμνοῦμεν
ένδοξον έργον.

(Είς Πάργαν, α')

Δέν μέ θαμβόνει πάθος
κάνένα· έγώ τήν λύραν
κτυπάω, και όλόρθος στέκομαι
σιμά είς του μνήματός μου
τ' άνοικτόν στόμα.

(Αί Εύχαι, ιη')

Μέ βάση αυτές τίς ένδείξεις και τό γεγονός ότι οι δέκα πρώτες του ωδές τυπώθηκαν μέ τον τίτλο *Η Λύρα* ενώ οί επόμενες δέκα μέ τον τίτλο *Λυρικά*, μπορεί νά υποστηριχθεί πως και στην ποίηση του Κάλβου έχουμε ένδείξεις για τήν ιδεατή ένωση των τεχνών που δραματιζόταν ο δέκατος ογδοος αιώνας. Τήν εποχή αυτή κυριαρχούσε η φράση *ut pictura poesis* και η ποίηση εκλαμβάνονταν ως «άδελφή τέχνη» τής μουσικής.³⁰ Στην ούσια όμως η σχέση δέν ήταν άδελφική και ισότιμη αλλά μητρική ή θυγατρική. Η ποίηση ήταν άνωτερη από τίς δύο τέχνες για τον άπλό λόγο ότι εξέφραζε κάτι μέ λέξεις, είχε κάποιο συγκεκριμένο νόημα ενώ η υποβλητι-

κή ασάφεια τής μουσικής μπορούσε άπλως νά ενισχύσει τίς έκφραστικές επιδιώξεις των λέξεων πού συνόδευε.

Τό ρητορικό ιδεώδες τής εποχής επέβαλε τήν έναργή έκφραση τής σκέψης μέ λέξεις αναθέτοντας στην μουσική υποδεέστερο ρόλο αφού στό άσμα ύπηρετούσε τήν ποίηση και στην όπερα τό δραματικό λόγο. Συμβάλλοντας στην εικονικότητα τής ποιητικής έκφρασης ενίσχυε τίς έντυπώσεις του κοινού και μεγιστοποιούσε τήν παιδευση και τήν ευχαρίστησή του. Η μουσική λοιπόν ως μιμητική και όχι ως έκφραστική τέχνη ύπηρετούσε τήν ποίηση στην προστάθειά της για ρεαλιστική εικονικότητα. Γενικά για τους νεοκλασικούς όπως και για τον Κάλβο η μουσική δέν ήταν ισοδύναμη μέ τήν ποίηση αλλά αποτελούσε τό συμπλήρωμα τής ενισχύοντας άπλως τήν έκφραστική δύναμη των λέξεων. Κατά τον Hugh Blair: «Η μουσική και τό άσμα προσθέτουν εκ φύσεως στην θερμότητα τής ποίησης. Τείνουν νά συναρπάζουν σέ ύψηλότερο βαθμό και τό πρόσωπο πού άδει και τά πρόσωπα πού άκούνε. Έπομένως δικαιολογούν μιά περισσότερο τολμηρή και περιπαθή ένταση από αυτήν πού μπορεί νά υποστηριχθεί μέ τήν άπλή άναγγελία. Και αυτό συνιστά τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τής ωδής».³¹

Αν και ο νεοκλασικισμός επέτρεπε τίς αναλογίες ανάμεσα στην ποίηση και τή μουσική, δέν επιχείρησε έναν ακριβή όρισμό τής σχέσης τους. Αλλωστε η ποίηση αυτής τής περιόδου ήταν τέχνη τής δράσης και λιγότερο τής άκοης. Δίδασκε ήθικά και καλλιγραφούσε εικαστικά, όποτε η μελωδία των λέξεων δέν είχε και τόση σημασία, πράγμα πού ίσως έξηγει τήν άπουσία όμοιοκαταληξίας στις ωδές του Κάλβου και μάς οδηγεί στό συμπέρασμα ότι παρά τή στενή σχέση τής μουσικής μέ τήν ποίηση τό 18ο αιώνα η ιεράρχηση των τεχνών έδινε στην ποίηση τήν πρώτη θέση, στην ζωγραφική για τή μιμητικότητά της τή δεύτερη ενώ η μουσική υποβιβάζονταν στην τρίτη θέση.³²

Η σχέση μουσικής και λογοτεχνίας θά πάρει νέες διαστάσεις όταν στό δέκατο ένατο αιώνα άναγνωρίστηκε τό γεγονός ότι η μουσική και δίχως τήν προσκόλλησή της στις λέξεις έχει δικό της νόημα, διαφορετικό από αυτό των λέξεων και ίσως άνέκφραστο μέ λόγο. Υποβοηθούμενη και από τήν άνακύψασσα δυσπιστία στην έκφραστική δύναμη τής γλώσσας, η μουσική άποκτά πλέον νέα σημασία και δική της ύπόσταση. Γίνεται τό πρότυπο των τεχνών και η ποίηση,

28. Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783), τ. 2, Edinburgh 1820, σ. 257.

29. Αυτή τή σχέση στην ποίηση του Σολωμού μελετά ο Έρ. Κατωμένος στό βιβλίο του *Η σχέση ανθρώπου-φύσης στό Σολωμό*, Χανιά 1979.

30. Βλ. Herbert M. Schueller, 'Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain', *Philological Quarterly*, τόμος 26, no 3 (1947), 193-205. Άδελφές τέχνες τήν ίδια εποχή ήταν και η ποίηση μέ τή ζωγραφική όπως επισημαίνει ο Jean H. Hagstrum στό *The Sister Arts: The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago: The Univ. of Chicago Press 1958.

31. Hugh Blair, *δπ. παρ.*, σ. 244.

32. John W. Draper, 'Poetry and Music in Eighteenth Century Aesthetics', *Englische Studien*, τόμος 67 (1932-33), σ. 75.

από τό ρομαντισμό μέχρι και τό συμβολισμό, προσπάθησε νά δανειστεί τήν υποβλητικότητα και τήν εκφραστικότητα της. Ένω λοιπόν στό 18ο αιώνα ή μουσική αποκτούσε νόημα μόνο όταν συνόδευε τόν έντεχο λόγο, στους δύο τελευταίους αιώνες, δηλαδή από τό ρομαντισμό και μετά, διαθέτει πλέον μορφική ιδιαιτερότητα και ξεχωριστές ποιότητες τίς οποίες ή ποίηση για νά εϋδοκιμήσει έπρεπε τελικά νά τίς υιοθετήσει.

Ο πριμιτιβισμός του ρομαντισμού αντιμετώπισε τή μουσική και τήν ποίηση ως συναισθηματικές τέχνες που ή καταγωγή τους χάνονταν στις άπαρχές της ιστορίας και οι συναισθηματικές επιπτώσεις της άρμονίας τους είχαν ευεργετική ήθική επίδραση στους ανθρώπους. Μιά τέτοια θεωρία ίκανοποιούσε τή ρομαντική ήθικολογία και συναισθηματολογία, είχε έπισημονική και ήθική δικαίωση και εϋνοούσε τή φωνητική παρά τήν ένόργανή μουσική. Στόν Κάλβο λοιπόν οι άναφορές στην ένόργανη μουσική δέν φαίνεται νά άπηχούν τή ρομαντική σύνδεση μουσικής και ποίησης και τίς συμβολιστικές της προεκτάσεις αλλά τίς νεοκλασικές άπόψεις καθώς και τήν άποψη του Άριστοτέλη, ό όποιος στην *Ποητική*³³ του περιέγραφε τό παίξιμο του αϋλού και της λύρας ως μορφές μίμησης. Δέν πρέπει εξάλλου νά λησμονούμε πώς τό λυρικό ποίημα για τους άρχαίους "Έλληνες ήταν τραγούδι συνοδευόμενο από λύρα.

Στό δέκατο όγδοο αιώνα ή λυρική ποίηση στην όποια συγκαταλεγόταν ή έλεγεία, τό σονέτο και ή ώδή δέν περιλάμβανε χαρακτηρισές ή πλοκή όπως ή άφηγηματική ή ή δραματική ποίηση. Η πλειοψηφία των λυρικών ποιημάτων άποτελούνταν από σκέψεις ή αισθήματα διατυπωμένα σε πρώτο πρόσωπο από ποιητικά ύποκείμενα που ρέμβαναν στή μοναχικότητα τους.³⁴ Τό πρώτο λοιπόν πρόσωπο και ή μοναχικότητα του όμιλητή στις ώδες του Κάλβου δέν δηλώνουν, όπως έχει υποστηριχθεί, τή ρομαντική μοναξιά αλλά άποτελούν γνωρίσματα του λυρικού είδους. Αύτά όμως τά χαρακτηριστικά των λυρικών ποιημάτων και τό μικρό σχετικά μέγεθος τους δέν υποστήριζαν έπαρκώς τήν ιδέα της μίμησης και γι' αυτό κατατάσσονταν στις χαμηλές βαθμίδες της κλίμακας των λογοτεχνικών ειδών, άν και μετά τίς πινδαρικές μιμήσεις του Cowley ή λεγόμενης μείζων ώδή ξεχωρίστηκε από τίς μικρότερες ώδες και μορφές λυρικών ποιημάτων.

Η λυρική ποίηση στό 18ο αιώνα άποτελούνταν από τήν άνώτερη μορφή της, άφιερωμένη στους θεούς ή τους ήρωες, και τήν υποδεέστερη που είχε ως θέμα της τήν άγάπη.³⁵ Έτσι ή έπική, ή τραγική και ή μείζων λυρική ποίηση άπάρτιζαν τά υψηλότερα λογοτεχνικά είδη διακριτά από τήν κωμωδία, τή σάτιρα, τήν έλάσσονα ώδή, τήν έλεγεία και τό άγροτικό ειδύλλιο (pastoral). Τό κύρος των μεγαλύτερων λυρικών μορφών αύξήθηκε περισσότερο από τήν αντίληψη πώς ή ποίηση της Βιβλου ήταν κυρίως λυρική και τόν ίσχυρισμό πώς οι Ψαλμοί του Δαυίδ ήταν ισοδύναμοι των ώδων του Πινδάρου.³⁶ Αυτή τήν αντίληψη του 18ου αιώνα φαίνεται νά συμμερίζεται και ό Κάλβος που άκολουθεί τά πρότυπα της πινδαρικής ώδης και μεταφράζει τους Ψαλμούς του Δαυίδ.

Διαπιστώνουμε, έπομένως, πώς άν ή νεοκλασική έποχή θεωρείται γενικά αντιλυρική περίοδος, τό λυρικό είδος είχε σημαντική άπήχηση και ιδιαίτερα ή πινδαρική μείζων ώδή κατείχε άξιόλογη θέση στη λογοτεχνική ιεραρχία. Ο λυρισμός λοιπόν του Κάλβου δέν σχε-

τίζεται τόσο με τό ρομαντικό λυρισμό όσο με τή λυρική φόρμα και διάθεση του 18ου αιώνα. Αυτό φαίνεται από μία στοιχειώδη αλλά βασική διάκριση των λυρικών μορφών από τήν Άναγέννηση και μετέπειτα. Άρχίζοντας από τήν πιό άντικειμενική έξωτερική και καταλήγοντας στην πιό ύποκειμενική και έσωτερική μορφή, ή λυρική ποίηση διαιρείται συνήθως σε τρεις κατηγορίες: τό λυρισμό της δράσης, τό λυρισμό της σκέψης ή της ιδέας και τό λυρισμό του αισθήματος. Η πρώτη μορφή λυρισμού είναι ή πιό έξωτερική και τή συναντούμε από τήν Άναγέννηση έως τά ιδεογράμματα του Pound και τά καλλιγραφήματα του Apollinaire. Η δεύτερη κατηγορία είναι περισσότερο προσωπική αλλά άκόμη άρκετά άντικειμενική στόν τόνο και τή μέθοδο. Αυτή ή τάση του λυρισμού χαρακτηρίζεται από διδακτισμό και κλασικό προσανατολισμό. Η τρίτη κατηγορία λυρισμού είναι ή πιό έσωτερική και ύποκειμενική. Είναι ό τύπος λυρισμού που έγινε συνώνυμος με τήν ποίηση από τήν έποχή του ρομαντισμού μέχρι και τόν Croce.³⁷ Η ποίηση του Κάλβου σαφώς άνήκει περισσότερο στα δύο πρώτα είδη και λιγότερο στό τελευταίο, άφου είναι κατεξοχήν έξωστρεφής ποίηση.

Η έξωστρέφειά της φαίνεται από τό ότι στηρίζεται στις αισθήσεις και λιγότερο στα συναισθήματα. Τά ρήματα βλέπω και άκούω έπαναλαμβάνονται πολλές φορές ένών τό ποιητικό ύποκείμενο κρατά τήν άπόσταση του από τά δρώμενα. Άναμφισβήτητα οι 'Ωδες είναι ποίηση της δράσης και της παρατήρησης με έντονη τή βούληση για εικαστική περιγραφή και άκουστική άνάπλαση, άφου για τόν Κάλβο, όπως και για τους νεοκλασικούς γενικά, ή ποίηση είναι μίμηση της ανθρώπινης ζωής — ένα κάτοπτρο στημένο μπροστά στη φύση. Βέβαια ή ποιητική μίμηση και άποτύπωση του έξωτερου κόσμου δέν είναι αυτόματη αλλά προϋποθέτει τό ποιητικό ύποκείμενο ως μεσολαβητή. Η έμφαση άλλωστε στην δράση και τίς άλλες αισθήσεις στις 'Ωδες παραπέμπει άκριβώς σ' αυτή τή μιμητική διαμεσολάβηση του ποιητικού ύποκειμένου άνάμεσα στη φύση και τήν ποιητική σύνθεση. Στην προκειμένη περίπτωση ένα εύλογο έρώτημα που είναι φυσικό ν' άνακύψει σε σχέση με τό νεοκλασικό ιδεώδες της μίμησης και τίς 'Ωδες του Κάλβου είναι ή χρήση ή ή άναφορά σε στοιχειά έξωπραγματικά όπως οι θεοί του Όλύμπου ή οι λέοντες. Φαινομενικά αυτές οι αντιμμητικές παρεκκλίσεις αντιβαίνουν στην ιδέα της μίμησης αλλά δικαιολογούνται από τήν ύπέρτατη νεοκλασική άρχή πώς ό πρωταρχικός σκοπός της ποίησης είναι ή τέρψη και ή συγκίνηση του άναγνώστη.³⁸ Τό αίτημα εξάλλου για τήν άληθοφάνεια της λογοτεχνίας κυριάρχησε κυρίως στό 19ο αιώνα άφου και στό

33. Άριστοτέλους, *Περί Ποητικής*, 1, 2-7.

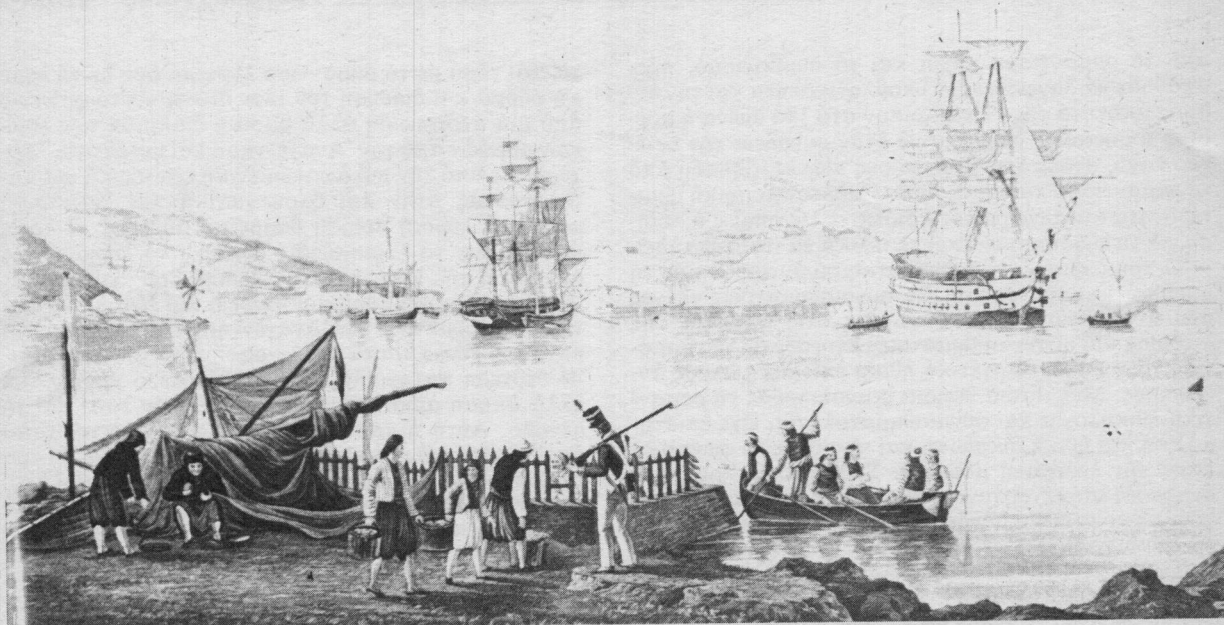
34. Βλ. Μ.Η. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic theory and the critical tradition*, Oxford Univ. Press 1953, σσ. 84-85.

35. Norman Maclean, 'From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth Century' στο R.S. Crane (έπιμ.), *Critics and Criticism Ancient and Modern*, Univ. of Chicago Press 1952, σσ. 418-19.

36. Abrams, *οπ. παρ.*, σ. 86.

37. Βλ. Alex Preminger (έπιμ.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, London: Macmillan 1975, σσ. 468-69.

38. Abrams, *οπ. παρ.*, σ. 269.



Μεσαιώνα οι λέοντες και τά ελαιόδεντρα σέ βορεινά κλίματα δέν αποτελοῦσαν κάτι τό παράδοξο.

Γιά τούς νεοκλασικούς ἡ ποίηση δέν ἦταν τέχνη μέ τό σημερινό ἀλλά μέ τό ἀρχαίο της νόημα.³⁹ Ἡ ἀντίληψη τῆς ποίησης ὡς τεχνουργίας ἀναδεικνύεται μέσα ἀπό τίς ᾠδές οἱ ὁποῖες δέν ἀπηχοῦν τό σύγχρονο σύστημα τῶν τεχνῶν ὅπως καθιερώθηκε ἀπό τό 19ο αἰῶνα ἀλλά παλαιότερες ταξινομήσεις στίς ὁποῖες ἡ αὐτοδυναμία τῆς ποίησης σέ σχέση μέ τίς εἰκαστικές τέχνες, τῆ γραμματική καί τῆ ρητορική ἦταν ἀμφίβολη. Ἰδιαίτερα στό 17ο καί τό 18ο αἰῶνα ἡ ρητορική ὑπῆρξε ἀξεχώριστη ἀπό τήν ποίηση.

Ὡς τρόπος πειθοῦς καί ἐπιχειρηματολογίας ἡ ρητορική ἀπό τήν ἀρχαιότητα διακρίνεται, ὅπως εἶναι γνωστό, σέ τρία εἶδη: τό συμβουλευτικό, τό δικανικό καί τό ἐπιδεικτικό. Τό πρῶτο εἶδος ἀναφέρεται στό μέλλον καί ἀσχολεῖται μέ ὅ,τι εἶναι πρόσφορο καί σκόπιμο χρησιμοποιώντας τό παράδειγμα ὡς τήν πιό πειστική ἐπιχειρηματολογική μέθοδο. Τό δικανικό εἶδος τῆς ρητορικῆς βασιζέται στό ἐνθύμημα καί ἐπιδιώκει νά πείσει ἐπιχειρηματολογικά πῶς αὐτό πού συνέβη στό παρελθόν εἶναι δίκαιο καί νόμιμο. Τέλος, ἡ ἐπιδεικτική ρητορική προσιδιάζει στόν ἐπαινο, τήν ἐπετειακή ἢ ἀναμνηστική προσφώνηση, τόν πατριωτικό λόγο καί τόν ἐπικήδειο. Οἱ μείζονες ᾠδές τῆς πρώιμης νεοκλασικῆς περιόδου, σύμφωνα μέ τόν N. Maclean,⁴⁰ εἶναι δείγματα ἐπιδεικτικῆς ρητορικῆς ὅπως καί οἱ ᾠδές τοῦ Κάλβου. Ἡ ἐπιδεικτική ρητορική τέχνη χαρακτηρίζεται ἀπό τή μεγέθυνση καί ἀποβλέπει κυρίως στό νά καταστήσει τό ἀντικείμενό της μεγαλοπρεπές. Στήν ποίηση τοῦ Κάλβου τά γεγονότα στά ὁποῖα ἀναφέρεται μεγεθύνονται καί ἐξαίρονται ὅπως στήν περίπτωση τῆς ᾠδῆς *Εἰς Ἱερὸν Λόχον*, ὅπου μέ τίς κατηγορηματικές ἀποστροφές ἢ ἀνδραγαθία τῶν Ἱερολοχιτῶν μεγιστοποιεῖται. Στή μεγεθυντική τάση τῆς ἐπιδεικτικῆς ρητορικῆς ὀφείλονται ἐν μέρει ὁ φόρτος τοῦ ἐπιθέτου καί ἄλλα ρητορικά ἐμφατικά τεχνάσματα (παρομοιώσεις-ἀντιθέσεις). Οἱ ρητορικές μεγεθύνσεις στή νεοκλασική ἔκφραση συστοιχοῦν καί μέ τίς εὐρύ-

στερες ἐπιδιώξεις καί ἀντιλήψεις της ἐποχῆς γιά τήν ποίηση, ἡ ὁποία ἀποβλέπει στό νά διεγείρει τά αἰσθήματα καί νά αὐξήσει τίς ἐντυπώσεις τοῦ κοινοῦ μέ τελικό στόχο τῆ διαπαιδαγώγησή του. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη οἱ ἐπιδεικτικές ὑπερβολές καί οἱ ρητορικές διευρύνσεις ἀποκαλύπτουν τή σκοπιμότητα τῆς νεοκλασικῆς ποίησης καί τόν ἐξωστρεφῆ της χαρακτήρα. Ἡ ποίηση τοῦ Κάλβου κάλλιστα ἐντάσσεται στή διαπλοκή ρητορικῆς καί ποίησης πού παρατηρεῖται τό 18ο αἰῶνα καί στηρίζεται σαφῶς στήν ἐπιδεικτική μεγέθυνση, ὅπως καί ἡ ᾠδή αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, ἐφόσον συμερίζεται τό νεοκλασικό ἐνδιαφέρον γιά τό κοινό, τή συναισθηματική του πρόκληση καί τήν ἠθική του διαπαιδαγώγηση.

Οἱ ἀναφωνήσεις, οἱ παραινέσεις καί τά δεικτικά μόρια (ἰδοῦ, νά), χαρακτηριστικά τῆς ποίησης τοῦ Κάλβου, προϋποθέτουν κάποιο κοινό. Ὁ ποιητής φαίνεται νά ἀπευθύνεται στό ἀκροατήριό ἐπιδιώκοντας νά τό συγκλονίσει μέ τίς ἐπιφανηματικές του ἀποστροφές καί τίς παραινετικές του προτροπές (παῦτε, μειδιάσον, ἄμμετε). Ὡς πρὸς αὐτό τό σημεῖο ὁ Κάλβος ἀκολουθεῖ τήν τακτική τῶν νεοκλασικῶν πού ἐπιδίωκαν τήν ἠθική ἀγωγή τοῦ κοινοῦ. Ἀντίθετα ἡ ρομαντική ποίηση ἀπέβαλε αὐτή τήν ἐξωστρέφεια ἐπιλέγοντας τῆ λυρική ὑποβολή καί τήν ἐνδοστρεφῆ ἐξομολόγηση.

Ἐκτός ἀπό τήν πραγματιστική ποιητική θεωρία ὁ νεοκλασικισμός προϋπέθετε καί μιά συγκεκριμένη ιστορική θεώρηση τῶν πραγμάτων. Υἱοθετώντας τό κοσμοθεωρητικό σχῆμα τῆς κλασικῆς ιστοριογραφίας μέσω τῶν μεσαιωνικῶν καί ἀναγεννησιακῶν προσαρμογῶν του, ἡ νεοκλασική θεωρία γιά τήν ἱστορία ἦταν βασικά κυκλική καί σ' αὐτήν ὀφείλονται οἱ ὠκεάνιες εἰκόνες καί οἱ ἀστρονομικοὶ κύκλοι στήν ποίηση τοῦ 18ο αἰῶνα. Ὡστόσο τῆ νεοκλασική σκέψη

39. P.W.K. Stone, *The Art of Poetry 1750-1820*, London: Routledge & Kegan Paul 1967, σσ. 9-10.

40. Norman Maclean, *ὄπ. παρ.*, σ. 429.

τήν απασχολούσε περισσότερο ή εκφυλιστική παρά ή παραγωγική φάση του ιστορικού κύκλου γιατί θεωρούσε τήν ύλική αποσύνθεση αναπόφευκτη.⁴¹ Ο άνθρωπος γεννιόταν για να πεθάνει και ή αποδοχή τής θνησιότητας και τής φθαρτότητάς του αποτελούσε κοινό τόπο. Ίσως αὐτή ή κοσμοθεωρία να δικαιολογεί τήν ποιητική ένασχόληση με τό θάνατο αὐτή τήν εποχή, προσφέροντας συνάμα και τό πλαίσιο για να εντάξουμε τούς παρακάτω στίχους του Κάλβου ἀπό τήν ὁδή του *Εἰς θάνατον*:

ἀλλ' ἀφευκτος ὁ θάνατος
ἀφευκτος εἶναι.

Παρά τήν ἐπίγνωση τής τελικῆς φθορᾶς και τήν ντετερμινιστική, ἀπαισιόδοξη ιστορική προοπτική οἱ νεοκλασικιστές ἐβλεπαν ὡς ἥρωικό-τραγικό καθήκον τούς τό να ὑποτάξουν τό χάος, να ἀνισταθοῦν προσωρινά στή ροή τής ιστορίας και να ἐπιτύχουν τήν κοινωνική ἰσορροπία και εὐδαιμονία. Ἔτσι προέκυψε τό νεοκλασικό ἰδεῶδες για τήν τάξη και τήν ἁρμονία μαζί με τά ἀντίστοιχα κοινωνικά θεωρήματα ὅπου τό κοινωνικό πρέπον ταυτιζόταν με τό ἀτομικό δέον. Μιά ἐπιτομή αὐτῶν τῶν ἀπόψεων μποροῦμε να βροῦμε στήν ὁδή του Κάλβου *Ὁ Ὁκεανός* στήν ὁποία ὁ τίτλος μᾶς προἰδεάζει ἀμέσως για τήν ιστορική κυκλικότητα και ή ἐλευθερία με τήν ξαστεριά διαδέχονται τήν "σκοτιάν βαθεϊαν" και τό "χάος ἀμέτρητον". Ἐπίσης φράσεις ὅπως "ἥλιος κυκλοδιώκτος" (III, κ'), "Ὁ Γέρον φθονερός... περιτρέχει τήν θάλασσαν και τήν γῆν ὄλην" (IV, ι'), "οἱ κύκλοι τῶν οὐρανῶν" (V, ις'), "τόν κύκλον... τοῦ βίου" (V, θ') ὑποδηλώνουν τήν κυκλική ἀντίληψη του χρόνου ἐκ μέρους του Κάλβου.

III

Ὅ,τι συνδέει κυρίως τήν ποίηση του Κάλβου με τό νεοκλασικισμό εἶναι ή ρητορική. Ἔως αὐτό τό σημείο ἐξετάστηκαν ὀρισμένα γνωρίσματα τής ποίησής του τά ὅποια τή συνδέουν με τόν εὐρωπαϊκό νεοκλασικισμό. Ἀπομένει ὡστόσο ἕνα ἀκόμη χαρακτηριστικό τής, τό ὅποιο ἀπαιτεῖ ἰδιαίτερη προσοχή, γιατί ἀποκαλύπτει περαιτέρω τή σχέση τής με τό νεοκλασικισμό. Πρόκειται για τή μετωνυμική δομή τής. Πρὶν ὁμως καταλήξουμε στήν ἀνάλυση τής μετωνυμίας στήν ποίηση του Κάλβου εἶναι ἀπαραίτητο να ἐξετάσουμε διεξοδικά τίς ἰδιότητές τής και τή σχέση με τή βασίλισσα τής ρητορικής: τή μεταφορά.⁴²

Τό ζεύγος μεταφορά — μετωνυμία ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη σημασία για τή μελέτη τής λογοτεχνίας με τούς Ρώσους φορμαλιστές. Ἐκτός ἀπό τήν ἰδέα τής δυαδικῆς ἀντίθεσης ἀνάμεσα στή μεταφορά και τή μετωνυμία στό ρωσικό φορμαλισμό εἶναι δυνατό να ἰχνηλατηθεῖ και ή πρώτη συσχέτιση τῶν δύο ρητορικῶν τρόπων με τό ρομαντισμό και τό νεοκλασικισμό ἀντίστοιχα. Συγκεκριμένα ὁ Zirmunskij σ' ἕνα δοκίμιό του τό 1928 θεωροῦσε τή μεταφορά και τή μετωνυμία ὡς τά κατεξοχὴν γνωρίσματα του ρομαντικοῦ και του κλασικοῦ ὕφους ἀντίστοιχα.⁴³ Ἡ κυριότερη ὁμως συνεισφορά στή μελέτη του ρητορικοῦ ζεύγους μεταφορά μετωνυμία προήλθε ἀπό τόν R. Jakobson ὅταν συνδύασε τούς

δύο ρητορικούς τρόπους με ἀντίστοιχα ἀφασικά προβλήματα στή μελέτη του: «Two aspects of language and two types of aphasic disturbances».⁴⁴ Ὁ Jakobson ταξινομεῖ ἕνα μεγάλο ἀριθμό πολιτιστικῶν φαινομένων και καλλιτεχνικῶν ρευμάτων στή λογοτεχνία και τίς εἰκαστικές τέχνες με βάση τό ζεύγος μεταφορά-μετωνυμία. Στή λογοτεχνία, σύμφωνα με του Jakobson, τά ρωσικά λυρικά τραγούδια εἶναι μεταφορικά ἐνῶ τά ἥρωικά ἐπη μετωνυμικά. Ἐπίσης ὁ πεζός λόγος και ἰδιαίτερα ή πρόζα με ρεαλιστικές τάσεις τείνουν πρὸς τή μετωνυμία ἐνῶ ή ποίηση με τό μέτρο, τήν ὁμοιοκαταληξία και τά ἄλλα φωνητικά εὐρήματα τείνει πρὸς τή μεταφορά. Ὁ ρομαντισμός, ὁ συμβολισμός, ὁ ὑπερρεαλισμός και τό θέατρο για τόν Jakobson ἀνήκουν στόν ἄξονα τής μεταφορᾶς ἐνῶ ὁ ρεαλισμός, ὁ κυβισμός και ὁ κινηματογράφος (ἐκτός ἀπό τό μοντάζ) ἀνήκουν στόν ἄξονα τής μετωνυμίας.

Ἡ ἄποψη του Jakobson πὸς ή πρόζα ἀναπτύσσεται κυρίως με βάση τή "συνάφεια" συστοιχεῖ σύμφωνα με τόν D. Lodge με τή διαδεδομένη ἀντίληψη πὸς ὁ πεζός λόγος εἶναι τό καταλληλότερο μέσο για να περιγραφοῦν λογικές σχέσεις ἀνάμεσα σέ ἔννοιες ή γεγονότα.⁴⁵ Ἀντίθετα, τά μορφικά χαρακτηριστικά τής ποίησης (μέτρο, ὁμοιοκαταληξία, στροφικό σύστημα) στηρίζονται σέ σχέσεις ὁμοιότητας και συχνά παραβιάζουν τή λογική πρόοδο του λόγου. Ἡ ὁμοιοκαταληξία ἰδιαίτερα προϋποθέτει τό ζευγάρωμα τῶν λέξεων με παρόμοιους ἤχους ἀλλά ἀρκετές φορές διαφορετικά νοήματα και ἀπαιτεῖ συχνά τή μεταφορική ὑποκατάσταση τῶν λέξεων για να ἐπιτευχθεῖ ή αἰσθησι τοῦ ρυθμοῦ. Οἱ ἀπαιτήσεις τής ὁμοιοκαταληξίας ὁδηγοῦν τόν ποιητή στό να παρεκκλίνει ἀπό τό συνδυασμό τῶν ἀντικειμένων με φυσική, λογική και χρονική σειρά και να καταφεύγει σέ μεταφορικές ὑποκαταστάσεις. Ἡ ἀπουσία ὁμοιοκαταληξίας στόν Κάλβο εὐνοεῖ μία πιό λογική ἄρθρωση τής ποίησής του και μειώνει τίς μεταφορικές ἐκτροπές, γιατί ὅπως ἦδη ἀνέφερα για να ἐπιτευχθεῖ τό ρυθμικό ἀποτέλεσμα τής ὁμοιοκαταληξίας ἐπιστρατεύεται ή μεταφορά.

41. James William Johnson, 'What Was Neo-Classicism?', *The Journal of British Studies*, τόμος IX, ἀρ. I, Νοέμβριος 1969, σ. 57. Ἐπίσης για τήν ιστοριογραφία και τό νεοκλασικισμό βλ. James William Johnson, *The Formation of English Neoclassical Thought*, Princeton N.J.: Princeton Univ. Press 1967.

42. Τά τελευταῖα χρόνια παρατηρεῖται πὸς ή μετωνυμία ἀρχίζει να κερδίζει ἔδαφος σέ σχέση με τή μεταφορά πού ἀποτελοῦσε παλαιότερα τό ἀποκλειστικό ἐνδιαφέρον τῶν μελετητῶν τής ρητορικής. Αὐτό φαίνεται και στή μετωνυμική προσέγγιση του Προυστ πού θεωρήθηκε ἀνεκάθεν τό κατεξοχὴν μεταφορικό κείμενο, βλ. Gérard Genette, 'Métonymie chez Proust' στό *Figures III*, Paris: Seuil 1972, σσ. 41-63.

43. βλ. σχετικὰ Victor Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, New Haven: Yale Univ. Press, σ. 231.

44. Roman Jakobson, 'Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances', στό *Selected Writings*, τόμος II, The Hague: Mouton 1971, σ. 239-259. Ὁ Lacan ἐπίσης μετέφρασε ρητορικά τούς φροϋδικούς ὄρους 'συμπύκνωση' και 'μετατόπιση' με τή μεταφορά και τή μετωνυμία ἀντίστοιχα. βλ. Jacques Lacan, 'L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud', *Écrits* (Paris 1966), σσ. 493-528.

45. David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London: Edward Arnold 1977.

Δημήτρης Τζιόβας

Ἡ μεταφορά γνωστοποιεῖ τὸ ἄγνωστο μὲ βάση τὸ γνωστό. Συγκεκριμένα ἡ μεταφορική φράση *Τὸ πλοῖο ὄργωσε τὴ θάλασσα*, δομεῖται μὲ τὴν ἐπιλογή ὀρισμένων γλωσσικῶν στοιχείων καὶ τὸ συνδυασμὸ τους σὲ μιὰ περισσότερο σύνθετη γλωσσική ἐνότητα (σύνταγμα). Ὁ ἀναγνώστης πρέπει νὰ συνδυάσει στὴ φαντασία του τὰ γενικά δεδομένα τῆς φράσης καὶ τὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικά τῆς γλωσσικῆς μονάδας *ὄργωσε* γιὰ νὰ καταλήξει στὸν ὑποκαθιστούμενο καὶ συνεπῶς ἄγνωστο ὄρο *ἐπλεε*. Γενικά ἡ μεταφορά λειτουργεῖ μὲ τὴν ὑποκατάσταση ἑνὸς γλωσσικοῦ στοιχείου ἀπὸ ἓνα ἄλλο παρόμοιο. Ἐάν στὴ φράση *Τὸ πλοῖο διέσχιζε τὴ θάλασσα* ἀντικαταστήσουμε τὰ δύο οὐσιαστικά εἶτε μὲ μέρη τους εἶτε μὲ ιδιότητές τους μπορούμε νὰ ἔχουμε τὴ φράση *Ἡ καρὶνα διέσχιζε τὰ βάρη*. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση τὸ πλοῖο ὑποκαθίσταται ἀπὸ ἓνα μέρος του (συνεκδοχή) καὶ ἡ θάλασσα ἀπὸ μιὰ ιδιότητά της: τὸ βάθος της (μετωνυμία). Ὅλη ἡ μετωνυμική πρόταση προκύπτει ἀπὸ τὴν παράλειψη τῶν γενικῶν *πλοίου* καὶ *θάλασσας* ἀφοῦ ἡ πλήρης πρόταση θὰ ἦταν: *Ἡ καρὶνα (τοῦ πλοίου) διέσχιζε τὰ βάρη (τῆς θάλασσας)*. Αὐτὲς ὁμως οἱ συνεκδοχικὲς καὶ μετωνυμικὲς ἀντικαταστάσεις δὲν βασίζονται στὴν ὁμοιότητα τῶν ὄρων ὅπως στὴ μεταφορά ἀλλὰ στὴ συνάφειά τους. Ἡ μεταφορά λοιπὸν προϋποθέτει ἀντικείμενα ἔστω καὶ στοιχειωδῶς παρόμοια μεταξὺ τους ἐνῶ ἡ μετωνυμία (συνεκδοχή) λειτουργεῖ μὲ ἀντικείμενα συναφή ἢ γειτνιάζοντα (στὴ γλώσσα καὶ τὴν πραγματικότητα).

Αὐτὴ εἶναι ἡ κύρια διαφορά ἀνάμεσα στὴ μεταφορά καὶ τὴ μετωνυμία ἢ ὁποία σύμφωνα μὲ τὸ διπολικὸ σχῆμα τοῦ Jakobson ἐμπεριέχει καὶ τὴ συνεκδοχή. Ἄν καὶ οἱ δύο προϋποθέτουν τὴν ἀλλαγὴ γλωσσικῶν μονάδων μὲ ἄλλες, διαφέρουν στοῦ ὅτι ἡ μὲν μεταφορά βασίζεται στὴν ὁμοιότητα τῶν μονάδων ἐνῶ ἡ μετωνυμία καὶ ἡ συνεκδοχὴ στὴ συνάφειά τους. Καὶ ἡ μετωνυμία καὶ ἡ συνεκδοχὴ στηρίζονται στὴ χρῆση τοῦ μέρους ἢ ἐνὸς γνωρίσματος γιὰ ν' ἀντιπροσωπεύσει ἢ ν' ἀποδώσει τὸ ὅλο. Ὅταν δηλαδὴ χρησιμοποιεῖται τὸ στέμμα γιὰ νὰ δηλωθεῖ ὁ βασιλιάς ἢ ἡ αἰτία γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα καὶ τὸ ἀντίθετο ἢ ἡ ιδιότητα γιὰ τὸ πρᾶγμα, τότε παράγεται μετωνυμία. Γιὰ πολλοὺς μελετητὲς τῆς ρητορικῆς δὲν ὑπάρχει μεγάλη διαφορά ἀνάμεσα στὴ μετωνυμία καὶ τὴ συνεκδοχὴ γιατί καὶ στίς δύο περιπτώσεις τὸ ἀντικείμενο παίρνει τὸ ὄνομα ἐνὸς ἄλλου ἀντικειμένου μὲ τὸ ὅποιο βρίσκεται σὲ στενὴ συνάφεια.⁴⁶ Καὶ στοὺς δύο ρητορικοὺς τρόπους διαπιστώνουμε τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ εἰδικὸ στοῦ γενικό, μόνον πού στὴ μετωνυμία αὐτὴ ἡ σχέση εἶναι πιὸ μηχανική ἐνῶ στὴ συνεκδοχὴ πιὸ ὀργανική. Σύμφωνα μὲ τὸν Burke ἡ κύρια στρατηγικὴ στὴ μετωνυμία εἶναι ἡ ἀπόδοση κάτι ἄυλου καὶ ἀφηρημένου μὲ ἀντίστοιχα ὕλικά ἢ συγκεκριμένα στοιχεῖα ὅπως γιὰ παράδειγμα νὰ χρησιμοποιεῖται ἡ καρδιά γιὰ νὰ δηλώσει ἄτα αισθήματα.⁴⁷

Ἡ μετωνυμία ἀντιστοιχεῖ στοῦ συνταγματικὸ ἄξονα τῆς γλώσσας πού στηρίζεται στοῦ συνδυασμὸ ἐνῶ ἡ μεταφορά ἀντιστοιχεῖ στοῦ παραδειγματικὸ ἄξονα πού προϋποθέτει τὴν ἐπιλογή.⁴⁸ Στὴ γλώσσα τὸ "παράδειγμα" ἀποτελεῖ ἓνα σύνολο ἀπὸ γλωσσικὲς μονάδες, οἱ ὁποῖες διαθέτουν μιὰ γενικὴ εἰδολογικὴ ὁμοιότητα χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει πῶς κάθε μονάδα δὲν διατηρεῖ σημαίνοντα σύνολο. Συνήθως τὰ γλωσσικὰ συντάγματα συνιστοῦν μοναδικούς συνδυασμούς οἱ ὁποῖοι δημιουργοῦνται εἰδικὰ γιὰ κάθε περίσταση. Τὸ ἀλφάβη-

Ἄς μὴ βρεῖται ὄρα
τὸ δύνεον, καὶ ὁ αἴματος
ἐκχυρὸς ἄς μὴ ἐκρωσισθῇ
τὸ χῶμα τὸ μαυρῖον
σὺν ὄνι βυρσάζει.
Ἄς τὸ δροσίον παύεται
μὲ τ' ἀργυρᾶ τῆς δαίρας
ἢ ροδοσπασχὸν κερν
καὶ αὐτοῦ αἰς ἔξαρτῶντων
αἰώνια τ' ἄνθη.

τὸ λόγου χάρις ἀποτελεῖ ἓνα "παράδειγμα" ἐνῶ τὰ γράμματα πού ἐπιλέγονται ἀπ' αὐτὸ μποροῦν νὰ συνδυαστοῦν γιὰ νὰ σχηματίσουν γραπτὲς λέξεις (συντάγματα). Ἐνα περισσότερο συγκεκριμένο παράδειγμα γιὰ νὰ κατανοηθεῖ ἡ σχέση παραδείγματος καὶ συντάγματος ἀποτελεῖ ἡ ἱματιοθήκη ἐνὸς ἀνθρώπου ἢ ὁποία περιέχει ἓνα ἀριθμὸ παραδειγμάτων, δηλαδὴ ἓνα παράδειγμα ἀπὸ πουκάμισα, ἓνα ἀπὸ γραβάτες, ἓνα ἀπὸ κάλτσες ἀπὸ τὰ ὁποῖα κάθε μέρα γίνεται ἐπιλογή καὶ ὁ συνδυασμὸς τῶν ἐπιλεγμένων ἀντικειμένων καταλήγει κάθε φορὰ σ' ἓνα σύνταγμα (τὴν καθημερινὴ ἐνδυμασία).

Ἡ ποιητικὴ λειτουργία στοῦ Κάλβο δὲν στηρίζεται τόσο στὴν ἐπιλογή τῶν λέξεων ἀπὸ τίς μονάδες τοῦ ἴδιου γλωσσικοῦ παραδείγματος (μεταφορά) ὅσο στοῦ συνδυασμὸ τους (μετωνυμία). Αὐτὸ φαίνεται σ' ἓνα γενικότερο μετωνυμικὸ κανόνα. Καὶ στοὺς δύο ρητορικοὺς τρόπους ἀντὶ γιὰ ἓνα κύριο ἢ προσηγορικὸ ὄνομα χρησιμοποιεῖται στοῦ λόγου κάποια ἄλλη συνώνυμη ἢ ἰσοδύναμη λέξη ἢ φράση. Βέβαια ἡ ἀντικατάσταση αὐτὴ δὲν βασίζεται τόσο στὴν ὁμοιότητά τους ὅσο στὴ συνάφειά τους. Οἱ ἀντονομασίες καὶ οἱ περιφράσεις στίς Ὁδὲς δὲν ἐπιφυλάσσουν συνήθως τὴ μεταφορικὴ ἐκπληξη, δὲν εἶναι δηλαδὴ ἀσυνήθιστες καὶ ἀπροσδόκητες ἀλλὰ βασίζονται σὲ γνωστὲς ἢ κλασικὲς συμβάσεις οἱ ὁποῖες λόγου χάρις ἐξασφαλίζουν τὴν ἐξίσωση τῆς ποιητικῆς ἐμπνευσης μὲ τοῦ Ἀπόλλωνος τὰ χρυ-

46. A. General Rhetoric by Group M., μετάφρ. Paul B. Burrell & Edgar M. Slotkin, Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press 1981, σ. 120.

47. Kenneth Burke, A Grammar of Motives and a Rhetoric of Motives, Cleveland & N. York: The World Publishing Company 1962, σ. 506.

48. Βλ. Kaja Silverman, 'Similarity and Contiguity' στοῦ The Subject of Semiotics, N. York: Oxford Univ. Press 1983, σσ. 87-125 καὶ Christian Metz, Le Signifiant imaginaire: Psychanalyse et cinéma, Paris: Union Generale d'Éditions 1977.

σά δώρα, τήν υποκατάσταση τῶν Μουσῶν ἀπό τά "πτερωτά θρέμματα τῆς Μνημοσύνης", τοῦ ἡλίου ἀπό "τό οὐράνιο βλέμμα", ἢ τή "λαμπάδα τήν αἰώνιο", τῶν πλοίων ἀπό τά "θαλάσσια ξύλα", τοῦ Παρνασοῦ ἀπό τό "Δέλφιον ὄρος" καί τοῦ Παρισιοῦ ἀπό τήν περίφραση "τῶν Κελτῶν ἱερά πόλις".

Στήν ποίηση τοῦ Κάλβου ἡ ποιητική λειτουργία εἶναι ὀριζόντια καί ὄχι κάθετη, κινεῖται κυρίως στόν συνταγματικό ἄξονα τῆς γλώσσας καί λιγότερο στόν παραδειγματικό. Εὐνοεῖ μέ ἄλλα λόγια τή μετωνυμική συνύφανση παρά τή μεταφορική ὑπέρβαση. Οἱ συχνές μεταθέσεις λέξεων στίς Ἰσθές, οἱ γραμματικές ὑπερβάσεις καί οἱ ιδιότυπες γλωσσικές συνθέσεις δημιουργοῦν ἀρχικά κάποια αἴσθηση ἀταξίας ἢ ὁποία ὅμως ἀποφέρει νέες γλωσσικές καί κατά συνέπεια ποιητικές ἀρθρώσεις. Μέ τή διατάραξη τῶν γραμματικῶν καί τῶν γλωσσικῶν συμβάσεων στήν ποίηση τοῦ Κάλβου προκύπτουν νέοι καί ιδιότυποι συχνά συνδυασμοί στούς ὁποίους στηρίζεται τελικά τό ποιητικό ἀποτέλεσμα. Αὐτή τήν αἴσθηση τοῦ συνδυασμοῦ πού προβάλλει σέ τελευταία ἀνάλυση τή συνταγματική διάσταση τῆς γλώσσας δίνουν: α) τά σύνθετα ἐπίθετα ὅπως *ὕψηλοκάρηνος, ἀλίπτυπος, ἠδύνειρος, σιδηροχάρμης*, β) ἡ ἐπίταξη τοῦ ἐπιθέτου: *τούς θαλάμους νυφικούς, τούς βράχους Ἀλβιονεῖους, τά ρόδα ἠῶα, παρθένων θεοειδῶν* καί γ) οἱ διάφορες γραμματικές καί συντακτικές διαταράξεις.

Ἄρκετές φορές σ' ἓνα μετωνυμικό κείμενο γιά ν' ἀποφευχθεῖ ἡ διατάραξη τῆς συνάφειας ἀνάμεσα στά μέρη τοῦ λόγου χρησιμοποιεῖται ἡ παρομοίωση ἢ ὁποία, ἂν καί δημιουργεῖ σχέσεις ὁμοιότητας μεταξύ ἀνομοίων, τελικά βασίζεται στό συνδυασμό τόν ὁποῖο ἡ μεταφορά τείνει ριζικά νά διαταράξει. Γι' αὐτό τό λόγο ἡ παρομοίωση καί ἡ μετωνυμία θεωροῦνται οἱ ρητορικοί τρόποι τοῦ ρεαλισμοῦ. Οἱ ἀναλογίες πού προϋποθέτουν οἱ παρομοιώσεις τοῦ Κάλβου δέν φαίνονται ὑποκειμενικές οὔτε ἐκκεντρικές καί ἀπροσδόκητες καί ἡ σημασιολογική τους ἀπόσταση δέν εἶναι τεράστια ὅπως ὀρισμένες φορές στή μοντέρνα ποίηση.

Τό λογοτεχνικό κείμενο βέβαια εἶναι πάντοτε μεταφορικό, μέ τήν ἔννοια πῶς ὅταν τό ἐρμηνεύουμε χρησιμοποιοῦμε μιά μεταγλώσσα (κριτική) ἀνάλογη μέ τή μεταφορά. Σ' αὐτή τή μεταγλώσσα τῆς κριτικῆς ἡ μετωνυμία τελικά ἐνδίδει ἢ μετασχηματίζεται σέ μεταφορά καί αὐτό ἐξηγεῖ ἴσως γιατί ἡ κριτική ἔδωσε περισσότερη σημασία στή μεταφορά καί λιγότερη στή μετωνυμία καί σέ ἄλλους ρητορικούς τρόπους. Τό μεταφορικό κείμενο θεωρεῖται τό κατεξοχόν πολυσημικό κείμενο ἐνῶ τό μετωνυμικό δέν εὐνοεῖ τήν ἐρμηνευτική ἀπορία. Τό πρῶτο, ἂν καί προσφέρεται περισσότερο στήν ἐρμηνεία, τή δυσκολεῖ μέ τήν πληθώρα τῶν δυνατῶν νοημάτων ἐνῶ τό δεύτερο ἀντίθετα μάς κατακλύζει μέ τήν πληθώρα στοιχείων καί δεδομένων τά ὁποία ἐπιδιώκουμε νά ὑπαγάγουμε σ' ἓνα νόημα.⁴⁹ Ἄπ' αὐτήν τήν ἀποψη ἡ ποίηση τοῦ Κάλβου εἶναι μετωνυμική ἐφόσον δέν προκάλεσε ἔντονες ἐρμηνευτικές ἀντιδικίες. Ἄλλωστε, οἱ περισσότερες μελέτες πού ἀφοροῦν τήν ποίησή του δέν ἀσχολοῦνται μέ ἐρμηνευτικά προβλήματα ὅσο μέ θέματα φιλολογικοῦ ὑπομνηματισμοῦ, ἀνεύρεση πηγῶν, μετρικές ιδιοτυπίες ἢ γλωσσικές ἀντινομίες. Πιθανῶς ἡ ὑποτονικότητα τοῦ συμβολισμοῦ καί ἡ παρεπόμενη ἀπουσία τῆς μεταφορᾶς ἔθεσε σέ διαθεσιμότητα τά ἐρμηνευτικά ἀδιέξοδα. Ὁ ποιητικός ρεαλισμός τοῦ Κάλβου δέν προέ-

βαλε ἐρμηνευτικές ἀντιστάσεις γιατί ἡ μετωνυμική του ἀπλότητα ἐκτόπισε τίς σημασιολογικές παρεκκλίσεις καί νοηματικές ὑπερβάσεις τῆς μεταφορᾶς.

Ὁ μετωνυμικός χαρακτήρας τῆς ποίησης τοῦ Κάλβου καθόρισε τελικά καί τό εἶδος τῆς κριτικῆς τῆς ἀντιμετώπισης γιατί κάθε κείμενο ἀνάλογα μέ τή ρητορική του σύνθεση ἐπιβάλλει καί τήν ἀνάλογη κριτική στάση. Ἐάν ἡ κατάλληλη κριτική προσέγγιση σ' ἓνα μεταφορικό κείμενο εἶναι ἡ συγκρότηση μιάς μεταγλώσσας πού θ' ἀνταποκρίνεται στό σύστημα τῶν ἀναλογιῶν καί τῶν ἀντιστοιχιῶν του, ἡ ἀρμόδια κριτική στάση σ' ἓνα μετωνυμικό κείμενο φαίνεται νά εἶναι ἡ προσπάθεια γιά τήν ἀποκατάσταση τῆς ἐλλείπουσας λεπτομέρειας: νά τεθεῖ τό κείμενο πίσω στά συμφραζόμενα ἀπό τά ὁποία προέρχεται.⁵⁰ Τά κριτικά σχόλια ἐνός μετωνυμικοῦ κειμένου ἔχουν αὐτό τό σκοπό καί τοῦτο εἶναι ἐμφανές ἀπό τό ὅτι οἱ Ἰσθές τοῦ Κάλβου ἔτυχαν λεπτομερειακοῦ ὑπομνηματισμοῦ καί φιλολογικοῦ σχολιασμοῦ περισσότερο ἀπό ἄλλα ποιητικά κείμενα. Ὁ φιλολογικός σχολιασμός ἄλλοτε ὡς τό συμπλήρωμα τῶν κενῶν καί ἄλλοτε ὡς ἡ διασάφηση τῶν ὑπαλλαγῶν ἢ τῶν περιφράσεων τοῦ Κάλβου δηλώνει ἀπό μιά ἄλλη πλευρά τό μετωνυμικό χαρακτήρα τῆς ποίησής του.

Ὅπως ἤδη ἀνεφέρα, ἡ μετωνυμία εἶναι ὁ κύριος ρητορικός τρόπος τοῦ ρεαλισμοῦ.⁵¹ Ἡ θεμελιώδης μετωνυμία τοῦ ρεαλισμοῦ εἶναι ἡ ἀνάδειξη καί ἡ ἐπισήμανση μιάς ἀόρατης ιδιότητας πίσω ἀπό ὁρατά δεδομένα. Ὁ χαρακτήρας ἐνός μυθιστορηματικοῦ προσώπου ἀνασυντίθεται ἀπό τά ἐξωτερικά χαρακτηριστικά του: τή δράση του, τήν ἐκφρασή του, τή φυσιογνωμία ἢ τήν ἐνδυμασία του. Ἄπ' αὐτή τήν ἀποψη ἡ μετωνυμία ἀντιπροσωπεύει τή γνωστική διαδικασία μέ τήν ὁποία τό γενικό συγκροτεῖται μέ βάση τά ἐπιμέρους δεδομένα. Τέτοιες μετωνυμικές προσθήσεις καί ὀρθολογικές μεταβάσεις ἀπό τό εἰδικό στό γενικό προσιδιάζουν καί στή νεοκλασική σκέψη, ἀντίθετα μέ τήν τάση στό μαρρόκ γιά τήν παρουσίαση ταυτόχρονα πολλαπλῶν κόσμων καί στοιχείων μέ ποικιλότητα καί ἀναπάντεχη συσχέτιση.⁵² Καί στήν ποίηση τοῦ Κάλβου ἡ μετωνυμική πρόοδος ἀπό τά ἐξωτερικά ἐπιμέρους σέ γενικές καί ἐσωτερικές ιδιότητες εἶναι ἐμφανής.

Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τήν πρώτη ὠδή τοῦ Κάλβου Ὁ φιλόπατρις. Ἡ ἰδέα στή συγκεκριμένη ὠδή, οἰκοδομεῖται σταδιακά μέ τή συσσωρευση προσωπικῶν ἐξομολογήσεων, μακροχρόνιων περιπλανήσεων, εἰδυλλιακῶν περιγραφῶν τῆς Ζακύνθου καί ἐπιγραμματικῶν ἐπιθυμιῶν. Ὅλα αὐτά τά ἐπιμέρους στοιχεῖα συγκλίνουν γιά νά σχηματίσουν τήν εἰκόνα τῆς ὠδῆς. Ἡ φιλοπατρία σ' αὐτή τήν ὠδή δέν ἐκφράζεται ἀλλά συγκροτεῖται βαθμιαῖα ἀπό συναφεῖς καταστάσεις καί περιγραφές. Τό ποιητικό ἐγὼ ἐμφανίζεται συγκρατημένα ἐκφραστικό καί ἀφήνει τήν προτεραιότητα στό ἐξωτερικά στοιχεῖα νά συνθέσουν τή διάθεση τῆς ὠδῆς καί νά ὑπαινηθοῦν τό αἶσθημα τῆς φιλοπατρίας. Ἐνῶ

49. Lodge, *ὄπ. παρ.*, σ. 111.

50. *Αὐτ.*, σ. 93.

51. Γιά τή σχέση ρεαλισμοῦ καί μετωνυμίας βλ. τό ἄρθρο μου "Ρεαλισμός καί μετωνυμία: Ἐφαρμογές στή Νεοελληνική Λογοτεχνία", *Φιλολογικά*, τεύχ. 9-10, 1985, σσ. 63-78.

52. Βλ. René Wellek & Austin Warren, *ὄπ. παρ.*, σ. 198.

στόν τίτλο προεξαγγέλλεται τό αποτέλεσμα (φιλοπατρία), στό κυρίως ποίημα διαπιστώνουμε τή μετωνυμική κίνηση πρὸς τήν αἰτία. Τό ὄλο ποίημα συνιστᾶ τήν αἰτία καί ἀφήνει τό αποτέλεσμα (φιλοπατρία) νά ἐξαχθεῖ.

Ἄν τώρα ἐξετάσουμε συνολικά τήν ποίηση τοῦ Κάλβου, διαβλέπουμε ἀνάλογες μετωνυμικές προεκτάσεις ἀπό τό εἰδικό στό γενικό, ἀπό τήν ἐπιμέρους ἐξωτερική δράση στό κατευθυντήριο ἀλλά λανθάνον ἦθος. Οἱ περισσότερες ἀπό τίς ὠδές τοῦ Κάλβου ἀναφέρονται σέ ἐνδοξα γεγονότα τῆς ἑλληνικῆς ἐπανάστασης. Μέσα λοιπόν ἀπό τίς χαλαρά συνδεόμενες συνεκδοχικές εἰκόνες πολεμικῆς ἀνδρείας κάθε ὠδῆς ἀναδεικνύονται μετωνυμικά οἱ ἐσωτερικές ποιότητες καί τό ἦθος τοῦ Ἑλληνα. Ἔτσι ἡ πλειοψηφία τῶν κάλβειων Ὡδῶν ἀποτελεῖ τίς ψηφίδες μιᾶς εὐρύτερης μετωνυμικῆς σύνθεσης.

Ἐχει ἐξάλλου ὑποστηριχθεῖ πῶς ἀπό τίς Ὡδές λείπει ἡ ὀργανική δομή καί ἡ ἀρχιτεκτονική τους εἶναι κυρίως ὀρθολογική ἢ κυβική. Σ' αὐτή τήν εὐστοχη παρατήρηση συγκλίνουν ἄρκετοί ἀπό τούς μελετητές τοῦ Κάλβου. Συγκεκριμένα ὁ Δημαρᾶς χαρακτηρίζει τή διάρθρωση τῶν Ὡδῶν ἀπλή καί ὀρθολογική.⁵³ Τήν ἴδια περίπου ἀποψη συμμαρῆζεται καί ὁ Μερακλῆς ὅπως φαίνεται στήν ἀκόλουθη παρατήρησή του: «Θά τολμοῦσε νά πει κανεὶς πῶς ἡ ἀρχιτεκτονική του εἶναι 'κυβική', κομματιασμένη σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες μιᾶς δικῆς του ἀρμονίας, ὄχι ὁμοίμορφα, σύμμετρα, κλασικά συνεπῆς. Ὁ Κ., καί στό θέμα αὐτό, εἶναι νεωτεριστής καί νεώτερος ποιητής».⁵⁴ Νωρίτερα καί ὁ Ἑλύτης εἶχε τονίσει τήν παρατακτικότητα τῆς ποιητικῆς ὕλης τῶν Ὡδῶν, τήν αὐτονομία τῶν εἰκόνων καί τή σύλληψη καί κατανόηση τοῦ ποιήματος ὡς συνόλου: «Ὁ πρῶτος τρόπος, ἐντελῶς ἀντίθετος ἀπό τόν καθιερωμένο, δηλαδή ἀπό κείνον πού ἔκανε τά ποιήματα νά χτίζονται ἀπάνω σέ μίαν ὀργανικά ξετυλιγμένη καί σοφά κατανεμημένη εἰκόνα, ἀποσκοποῦσε στό νά κλείνει παρατακτικά καί χωρίς μεσολάβηση στιχουργημένων τίς περισσότερες φορές σκέψεις, μέσα σ' ἓνα καί τό ἴδιο ποίημα, πολλές καί ποικίλες, σύντομες καί αὐτόνομες εἰκόνες, πού σάν ἀστραπές σ' ἓναν ἀξαφνα ὀργισμένο καλοκαιριάτικον οὐρανό, νά φωτίζουν ἓνα θέαμα πού νάιναι *συνάμα καί ἰδέα*, πετυχαίνοντας ἔτσι ταυτόχρονα ἓνα ἐνιαῖο καί ἰσόρροπο σύνολο».⁵⁵

Παρόμοιες ἀπόψεις μποροῦν νά ἀνιχνευθοῦν ἀκόμη πιό πίσω, στό 1910, ὅταν ὁ Σίμος Μενάρδος μιλώντας γιά τήν τεχνική τῶν Ὡδῶν ἐπισήμανε κάτι πού ἄρκετοί μελετητές τοῦ Κάλβου πρόσεξαν ἀργότερα, ὅτι δηλαδή οἱ στροφές τῶν Ὡδῶν μοιάζουν μέ κορυφές βουνῶν φαινομενικά ἀσύνδετων ἢ μέ μιά διαδοχή ἀπό ἀρχαϊκές μετόπες καί τριγλύφους. «Ὁ ποιητής» ἔγραφε ὁ Μενάρδος, «ἐπῆρε τόν δεξιόν ἐκείνον τρόπον τῶν ἀρχαίων λυρικῶν, κατά τόν ὅποιον αἱ στροφαί, φαινόμενα κατά πρῶτον ὡς ἀσύνδετοι, ἐννοοῦνται κατόπιν ἔχουσαι κάποιον ἐσωτερικόν εἰρμόν».⁵⁶ Αὐτή ἡ ἐπιφανειακή ἀσυναρτησία ἔκανε πολλούς νά ὑποστηρίζουν πῶς ἡ ποίηση τοῦ Κάλβου εἶναι προάγγελος τῆς μοντέρνας ποίησης καί ἕως ἓνα βαθμό τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ. Βέβαια ὁ Κάλβος μέ τόν ἐσωτερικό εἰρμό καί τήν ὁμοιογένεια τοῦ συνόλου δέν καταλήγει σέ ὑπερρεαλιστικές ἐξαρθρώσεις καί λογικές ὑπερβάσεις ἀλλά διαρθρώνει μετανυμικά τίς ὠδές του οὕτως ὥστε σχεδόν κάθε στροφή ἢ ὠδή νά λειτουργεῖ ὡς συνεκδοχῆ μιᾶς μετωνυμικῆς συνεκτικῆς ὀλότητας. Ἡ ποίηση

τοῦ προσιδιάζει στή μετωνυμία τοῦ κυβισμοῦ παρά στή μεταφορικότητα τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ.

Κάτι ἀνάλογο εἶναι δυνατό νά εἰπωθεῖ καί γιά τήν ποίηση ἑνός θαυμαστή του: τοῦ Ἑλύτη. Καί γι' αὐτή τήν ποίηση, ὅπως καί τοῦ Κάλβου, ἔχει χρησιμοποιηθεῖ γιά νά ἀποδοθεῖ ἡ ἰδιοτυπία τῆς, ἡ μεταφορά τοῦ βυζαντινοῦ μωσαϊκοῦ ὅπου κάθε κομμάτι διατηρεῖ τή μοναδικότητά του ἀλλά συνδέεται μέ τά ἄλλα παρατακτικά στοιχειοθετώντας μιά ὀλότητα.⁵⁷ Ἰδιαίτερα τά ποιήματα τῶν συλλογῶν *Προσανατολισμοί* καί *Ἡλιος ὁ πρῶτος* ἀποτελοῦν συνεκδοχές πού συνθέτουν μετωνυμικά τό μωσαϊκό τοῦ ἑλληνικοῦ θαλασσινοῦ τοπίου ὅπως καί στήν ποίηση τοῦ Κάλβου.

Συγκεφαλαιώνοντας θά ὑποστηρίξω πῶς στήν ποίηση τοῦ Κάλβου δέν πρόχει ἡ αἰτιότητα καί ἡ ὀργανική ἀκολουθία ἀλλά τό σύνολο, ἡ συμπαράταξη καί ἡ μηχανική ἄρθρωση. Ἡ μηχανική ἢ κυβική ἄρθρωση τῆς ποιητικῆς ὕλης στίς Ὡδές δείχνει πῶς ἡ ὀργάνωση εἶναι ὀρθολογική (νεοκλασική) καί ὄχι ὀργανική (ρομαντική). Στηρίζεται κυρίως στή μετωνυμική συνέχεια καί γειννίαση ὅπου τό μέρος ὑπηρετεῖ τό σύνολο. Στίς Ὡδές ἡ διάρθρωση τῶν εἰκόνων, τῶν θεμάτων καί τῶν ἐννοιῶν προϋποθέτει τίς σχέσεις τους καί δέν τίς δημιουργεῖ. Οἱ ἐπιμέρους εἰκόνες ἢ περιγραφές ἀρθρώνονται ἐξωτερικά καί συμβατικά, χωρίς νά προκύπτουν ἡ μία ἀπό τήν ἄλλη, ὀδηγώντας μετωνυμικά στή γενική διάθεση καί τό συνολικό θέμα τῆς ὠδῆς. Γενικά ὁ ρόλος τῆς μετωνυμίας στή γλώσσα καί τή σκέψη συνίσταται σύμφωνα μέ τόν Hugh Bredin στό συνδυασμό τῶν ἀντικειμένων τῆς σκέψης μας σέ εὐρύτερα σύνολα.⁵⁸ Οἱ μετωνυμικές σχέσεις εἶναι ἀπλές καί ὄχι σχέσεις ἐξάρτησης καί στεροῦνται ἐμφανῶν ἐννοιολογικῶν συνδέσεων, οἱ ὅποιες προϋποτίθενται στίς ἐξαρτώμενες σχέσεις. Ἡ μετωνυμία οὔτε δηλώνει οὔτε ὑποδηλώνει τίς σχέσεις ἀνάμεσα στό ἀντικείμενα πού συνιστοῦν μιά μετωνυμική σχέση. Γι' αὐτό τό λόγο στηρίζεται σχεδόν ἐξ ὀλοκλήρου στίς σχέσεις ἀνάμεσα στό ἀντικείμενα πού εἶναι συμβατικά γνωστές καί δεδομένες. Πρέπει ἤδη νά ξέρομε ὅτι τά ἀντικείμενα συνδέονται γιά νά κατανοηθεῖ ἡ μετωνυμική λειτουργία. Ἡ μεταφορά δημιουργεῖ τή σχέση ἀνάμεσα στό ἀντικείμενα ἐνῶ ἡ μετωνυμία τήν προϋποθέτει. Αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού ἡ μετωνυμία στερεῖται τοῦ δημιουργικοῦ βάθους τῆς μεταφορᾶς.

Ἡ λειτουργία τῆς μετωνυμίας καί τῶν ἄλλων ρητορικῶν τρόπων στήν ποίηση τοῦ Κάλβου δέν εἶναι πάντοτε ἐμφανῆς ἀλλά ἀπαιτεῖ προσεκτική ἀνάλυση. Θά

53. Εἰσαγωγή τοῦ Κ.Θ. Δημαρᾶ στήν κριτική ἐκδοση τοῦ F.M. Pontani, *Ἀνδρέα Κάλβου Ὡδαί*, Ἀθήνα: Ἴκαρος 1970, σ. 13.

54. Μ.Γ. Μερακλῆς, *Ἀνδρέα Κάλβου Ὡδές (1-20)*, ἐρμηνευτική ἐκδοση, Ἀθήνα: Ἑστία 1965, σ. 88.

55. Ὁδ. Ἑλύτης, Ἡ ἀληθινή φυσιογνωμία τοῦ Κάλβου, *Νέα Ἑστία*, τόμος 40, τεῦχος 467, 1946, σ. 98.

56. *Ὀπ. παρ.*, σ. 186.

57. Βλ. τήν εἰσαγωγή τοῦ Kimon Friar στόν τόμο Odysseus Elytis, *The Sovereign Sun*, Philadelphia: Temple Univ. Press 1974, σ. 8.

58. Hugh Bredin, 'Metonymy', *Poetics Today*, τόμ. 5, ἀρ. 1, 1984, σ. 57.

χρησιμοποίησω τις ακόλουθες τέσσερις στροφές από την ὠδή 'Ο Ωκεανός γιά ν' ἀντλήσω τά παραδείγματα μου.

*Ἀλλά τῶν μακαρίων
σταύλων ἰδοῦ τά ἤφα
κάγκελλα ἢ ὦραι ἀνοίγουσιν,
ἰδοῦ τά ἀκάμαντα ἄλογα
τοῦ Ἥλιου ἐκβαίνουν.*

*Χρυσᾶ, φλογώδη καίουσι
τούς δρόμους τοῦ ἀέρος
τά ἀμιλλητήρια πέταλα
τούς οὐρανούς φωτίζουν
λάμπουσαι ἢ χαίται.*

*Τώρα ἐξανοίγει τ' ἄνθη
εἰς τόν δροσώδη κόλπον
τῆς γῆς ἢ αὐγή· καί φαίνονται
τώρα τῶν φιλοπόνων
ἀνδρῶν τά ἔργα.*

*Τά μυρισμένα χεῖλη
τῆς ἡμέρας φιλοῦσι
τό ἀναπαυμένον μέτωπον
τῆς οἰκουμένης· φεύγουσιν
ὄνειρα, σκότος.*

Στίς δύο τελευταῖες στροφές εἶναι σαφές ἡ προσωποποίηση τῶν φυσικῶν στοιχείων ὅπως φαίνεται στίς φράσεις «δροσώδη κόλπον τῆς γῆς», «μυρισμένα χεῖλη τῆς ἡμέρας», «τό ἀναπαυμένον μέτωπον τῆς οἰκουμένης». Καί στά τρία παραδείγματα ἡ προσωποποίηση τῶν φυσικῶν στοιχείων γῆ, ἡμέρα, οἰκουμένη ἀντιπροσωπεύει τή μετωνυμική κίνηση ἀπό τό ἀφηρημένο στό συγκεκριμένο, ἀπό τό ἄυλο σέ κάτι ὑλικό. Αὐτό τόν μετωνυμικό περιορισμό τόν διαδέχεται μιά ἄλλη συνεκδοχική σμίκρυνση: ἀπό τό σῶμα τῆς γῆς, τῆς ἡμέρας καί τῆς οἰκουμένης ἐπιλέγονται ἀντίστοιχα ὁ κόλπος, τά χεῖλη καί τό μέτωπο. Οἱ ρητορικοί συνδυασμοί ὀλοκληρώνονται μέ τό σχῆμα τῆς ὑπαλλαγῆς ὅπου ὁ ἐπιθετικός προσδιορισμός μεταφέρεται ἀπό τό ὅλο στό μέρος, ἀπό τό οὐσιαστικό στό ὁποῖο ἀναφέρεται κυριολεκτικά σ' ἕνα ἄλλο μέ τό ὁποῖο δέν συνδέεται λογικά καί μέ αὐτόν τόν τρόπο αὐξάνεται ἡ αἴσθηση τῆς ποιητικῆς παρέκκλισης. Ἡ ποιητική ἐκτροπή ἀπό τή συμβατική διατύπωση συντελεῖται σ' αὐτές τίς περιπτώσεις μέ τή μετωνυμία, τή συνεκδοχή καί τό σχῆμα τῆς ὑπαλλαγῆς. Συγκεκριμένα ἂν συγκρίνομε τήν ἔκφραση τό «ἀναπαυμένον μέτωπον τῆς οἰκουμένης» μέ τή φράση «ἀναπαυμένη οἰκουμένη», ἡ πρώτη ἡχεῖ περισσότερο ἀνοικία κι αὐτό εἶναι ἀποτέλεσμα πρῶτο τῆς μετωνυμίας (προσωποποίηση), δεύτερο τῆς συνεκδοχῆς (μέρος ἀντί τοῦ ὅλου) καί τῆς συνακόλουθης μεταφορᾶς τοῦ ἐπιθέτου ἀπό τήν οἰκουμένη στό μέτωπο μέ τό σχῆμα τῆς ὑπαλλαγῆς.

Στίς δύο πρῶτες στροφές συναντοῦμε πάλι δύο ἀνάλογα παραδείγματα: «τά ἤφα κάγκελλα» καί «τά ἀμιλλητήρια πέταλα». Στό πρῶτο παράδειγμα ἔχουμε ἕνα ἀπό τά κλασικά παραδείγματα μετωνυμίας ὅπου τό περιεχόν χρησιμοποιεῖται ἀντί τοῦ περιεχομένου. Σ' αὐτή τήν περίπτωση ὁμοῦς ἡ μετωνυμία καθίσταται δυνατή μόνο μέ τή μεταφορά τοῦ ἐπιθετικοῦ προσδιορι-

σμοῦ ἀπό τό περιεχόμενο στό περιεχόν, διαφορετικά ἡ λέξη «κάγκελλα» δέν θά ἦταν δυνατό νά σταθεῖ μετωνυμικά γιά τήν Αὐγή. Ἡ μεταφορά τοῦ ἐπιθέτου, δηλαδή τό σχῆμα τῆς ὑπαλλαγῆς, σύμφωνα μέ τόν R. Wellek καί τόν A. Warren εἶναι μετωνυμική καί ἀποτελεῖ γνώρισμα κλασικῶν ποιητῶν ὅπως ὁ Βιργίλιος, ὁ Spen-ser, ὁ Milton καί ὁ Gray.⁵⁹ Αὐτό ἐπιβεβαιώνεται καί στό δεύτερο παράδειγμα «ἀμιλλητήρια πέταλα». Ἡ φράση ἡχεῖ ἀρχικά ὡς μεταφορική κατάχρηση ἀλλά αὐτή ἡ αἴσθηση εἶναι πάλι παράγωγο τῆς συνεκδοχῆς καί τοῦ σχήματος τῆς ὑπαλλαγῆς. Τά πέταλα ἐκπροσωποῦν συνεκδοχικά τά ἄλογα καί ἡ φράση «ἀμιλλητήρια ἄλογα» θά ἀντιπροσώπευε τήν κυριολεξία. Ἡ συμβατικότητα ὁμοῦς καταργεῖται καί ἡ ὑπερβαση τῆς κυριολεξίας συντελεῖται μέ τή συνεκδοχική ἀντικατάσταση, τήν παράλειψη τῆς γενικῆς: τά πέταλα (τῶν ἀλόγων) καί τή μετωνυμική μεταφορά τοῦ ἐπιθετικοῦ προσδιορισμοῦ.

Ἡ μετωνυμική μετατόπιση τοῦ ἐπιθέτου μέ βάση τό σχῆμα τῆς ὑπαλλαγῆς παρατηρεῖται καί στήν ἀκόλουθη διατύπωση τοῦ Κάλβου: «ἄτιμον σφίγγω πλεξίδα τῶν τυράννων» (III, λβ'). Τό ἐπίθετο ἄτιμον μεταφέρεται ἀπό τούς τυράννους ὅπου ἀνήκει κυριολεκτικά στό μέρος τους, τήν πλεξίδα. Τό ἴδιο ἰσχύει καί στό στίχο «τόν μέγαν μελίφρονα ἀμφορέα τοῦ Βασσαρέως» (XII, δ') ὅπου τό ἐπίθετο ἀναφέρεται μετωνυμικά στό περιεχόν ἀντί στό περιεχόμενο. Τό σχῆμα τῆς ὑπαλλαγῆς εἶναι ἐμφανές καί στίς παρακάτω κάλβειες ἐκφράσεις:

«Τήν λάμπιν τῶν ὀργάνων/ἀρεμανίων» (II, κα'), «ξύλον μελίφρονον» (V, β'), «τό δίκρανον/τοῦ Παρνασοῦ λιγύφθογον/σπῆλαιον» (V, ι'), «ὦς ὅτε ἀπό τό στόμα/κρέμεται τῶν θνητῶν/αὐλός λελυπημένος» (VI, α'), «Υβριστικά, υπερήφανα/τύπανα ἀκούου» (VI, η'), «μισητόν ὀλοκαῦτωμα/ἑνός τυράννου» (VI, ια'), «ὑπερηφάνους πόδας» (VIII, ια'), «ἀχόρταστον δρέπανον/αὐτοῖ βαστοῦν» (VIII, ιβ'), «τό λαίμαργον/στόμα τυράννων» (VIII, ιδ'), «Τά λυπημένα ὀμμάτια του/τότε ἂν σηκῶση ὁ ναύτης» (XI, στ'), «τήν φιλόδοξον/σποράν τοῦ ἀνθρώπου» (XI, κστ'), «τῶν ξίφων μύρια γλῶσσαι» (XII, ιη'), «τῆς Ἄγαρ τό υπερήφανον/σπέρμα» (XII, κβ'), «χέρια ἀνόσια/ληστῶν τοσοῦτων» (XIII, κζ'), «Μόνον ἀκρῶ τό φύσημα/τοῦ ἀνέμου, ὁποῦ περνώντας/εἰς τά κατάρτια ἀνάμεσα/καί εἰς τά σχοινία σχισμένος/βιαίως σφυρίζει» (XIII, λβ'), «Ἄν γένης σφάγιον ἄτιμον/ἑνός τυράννου» (XIV, γ'), «τοῦ τέιου Ἀνακρέοντος/χαρμόσυνον κρατῆρα» (XIV, ζ'), «Τῶν ποταμῶν πλατέα/νερά» (XV, ια'), «καί τ' ἄπιστον θυμίαμα/τῆς κολακειᾶς» (XVI, ι').

Ὁ Κάλβος συχνά ὅταν ἀναφέρεται στοῦς Τούρκους χρησιμοποιεῖ μετωνυμικά τόν ὑποτιθέμενο τόπο προέλευσής τους: «καί βλέπω/τήν Ναβαθαῖαν» (VI, η'), «Ἰδοῦ καί ὁ μέγας τρόμος/τῆς Ἀσίας γῆς, ἡ Σάμος» (XIV, στ'), «τῶν ἀραβίων πετάλων/ἦλθεν ὁ κτύπος» (V, κγ').

Ὁ Μ. Μερακλῆς ἐπισημαίνει αὐτό τό στοιχεῖο καί τονίζει πῶς ὁ Κάλβος ἀρέσκεται στίς μετωνυμίες.⁶⁰

59. Ὁπ. παρ., σ. 194.

60. Ὁπ. παρ., σ. 92.

Δημήτρης Τζιόβας

Στήν ποίηση του Κάλβου είναι αισθητή η χωρική φόρμα, δηλαδή η διατάραξη της γραμμικότητας και της οργανικής χρονικής διαδοχής με την τεχνική της συμπάρταξης. Αυτή η τεχνική στις Ώδες λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο είναι το καθαρά γραμματικό και συντακτικό όπου η γραμματική αιτιότητα και η συντακτική ακολουθία υπονομεύονται όπως στους στίχους:

"Όσοι τό χάλκεον χέρι
βαρύ του φόβου αισθάνονται
(Εἰς Σάμον α')

"Αν τῆς δικαιοσύνης
περιβλαστῆ τό σκῆπτρον
(Εἰς Ψαρά ια')

τάχα ἀγαπάει 'να βλέπη
ἔργα ληστῶν τό μάτι
τῶν οὐρανίων;
(Τά 'Ηφαίστεια θ')

Κύτταξε πῶς τό πέλαγος
ἀπό σπαθίων ἀκτίνας
τρέμον ἀστράπτει
(Τά 'Ηφαίστεια ιδ')

Στά παραπάνω παραδείγματα η συντακτική τάξη του ρήματος και του υποκειμένου καταργείται και ο αναγνώστης πρέπει να ενοηθεί να την αποκαταστήσει για να συλλάβει το νόημα. Αυτή η επάνοδος δείχνει πως η ανάγνωση και η κατανόηση των Ώδων δεν συντελείται με βάση μια χρονική πρόοδο αλλά αποσπασματικά με στάσιμα και επιστροφές αποκαλύπτοντας τη χωρική διάρθρωσή τους. Το δεύτερο επίπεδο όπου διαταράσσεται η ακολουθία και υιοθετείται η συμπάρταξη είναι στη διάταξη των στροφών, γιατί η σχέση ανάμεσα στα ποιητικά στιγμιότυπα κάθε στροφής δεν είναι πάντοτε προφανής αλλά συνάγεται εκ των υστέρων.

Τέτοιες γραμματικές και συντακτικές ανωμαλίες στην ποίηση του Κάλβου δίνουν την εντύπωση πως έχουμε διατάραξη της συνάφειας (contiguity disorder) ένα αφασικό φαινόμενο που κατά τον Jakobson συνεπάγεται την απουσία μετωνυμίας και στον προφορικό λόγο εκδηλώνεται ως αναγραμματισμός ενώ στον γραπτό ως διάλυση των γραμματικών σχέσεων. Ωστόσο, αυτή η άταξία είναι προσωρινή και μόνο όταν η γραμματική και συντακτική ακολουθία δεν τηρείται ο αναγνώστης είναι υποχρεωμένος να προσλαμβάνει τα στοιχεία του ποιήματος στην παράθεσή τους στο χώρο παρά στη χρονική τους ανέλιξη. Τότε πρέπει να επανέρχεται στη στροφή ή το στίχο που διάβασε για να αποκαταστήσει τις γραμματικές και συντακτικές ανακολουθίες ή να συμπληρώσει νοερά τους ελλείποντες δεσμούς. Μ' αυτές τις αναδρομές προσλαμβάνει το έργο χωρικά και εποπτικά σε μια χρονική στιγμή παρά σαν μια ακολουθία.

Η «χωρική φόρμα», κατά τον J. Frank που εισήγαγε τον όρο, είναι χαρακτηριστικό των μοντερνιστικών κειμένων (όπως του Eliot, του Pound και του Joyce) όπου η ιστορία και η αφηγηματική ακολουθία υποκαθίστανται από τον μυθικό ταυτοχρονισμό καταλύοντας τις συνηθείς συντακτικές ακολουθίες και αναμενόμε-

νες συνέχειες.⁶¹ Τουτό συνεπάγεται, σύμφωνα με τον Frank, ότι ο αναγνώστης ώθεϊται «στό να συλλάβει τό έργο τους χωρικά σε μία χρονική στιγμή παρά διαδοχικά»⁶² εφόσον τά στοιχεία του ποιήματος συμπάρτασσονται στό χώρο και δέν ξεδιπλώνονται χρονικά. Μ' αυτόν τον τρόπο τό ποιήμα καθίσταται μία σειρά από σχετικά απομονωμένα σπαράγματα και γι' αυτό η μοντέρνα ποίηση απαιτεί από τούς αναγνώστες της να άναστειλουν τήν προσπάθειά τους να κατανοήσουν τό ποιήμα μεμονωμένα σε στίχους ή στροφές και να τό αντιμετώπισουν συνολικά ως ενότητα γιατί η γνώση του όλου είναι αναγκαία για τήν κατανόηση τών επιμέρους προϋποθέτοντας έτσι τή συνεκδοχική σχέση μέρους-όλου. "Αν και η χωρική φόρμα θεωρήθηκε γνώρισμα τῆς μοντερνιστικής ποίησης, ώστόσο πρώιμες εκδηλώσεις τῆς συναντώνται και στό 18ο και αυτό εξηγεί γιατί κείμενα αὐτῆς τῆς περιόδου θεωρήθηκαν πρόδρομοι του μοντερνισμού ή του μεταμοντερνισμού και η ποίηση του Κάλβου χαρακτηρίστηκε μοντέρνα.

Στήν Άγγλία, συγκεκριμένα, αὐτῆς τῆς περιόδου διαπιστώνονται συχνά διαλιδύσεις ανάμεσα στίς οπτικές και ρηματικές δομές. Οί χαρακτηριστικές αναπαραστάσεις του W. Hogarth χαρακτηρίστηκαν ως βιβλία γιατί ακολουθοῦσαν μία αφηγηματική πρόοδο και ήταν αναπτυγμένες από τά άριστερά στα δεξιά όπως ο γραπτός λόγος.⁶³ Αὐτή όμως η φαινομενικά άπλή γραμμική ακολουθία από τά άριστερά στα δεξιά συγγέεται με τούς παραλληλισμούς, τίς αντιθέσεις και τήν άτακτη πληθώρα τών ανθρώπων που άπεικονίζονται. "Ετσι οί αναπαραστάσεις δομοῦνται στό μεταίχμιο τῆς γραμμικότητας του βιβλίου και τῆς συγχρονικότητας τῆς εικόνας αποκαλύπτοντας τή στενή σχέση ανάμεσα στίς τέχνες τό 18ο αιώνα καθώς και τήν προτεραιότητα τῆς δράσης έναντι του χρόνου. Γι' αυτό αρκετά μυθιστορήματα αὐτου του αιώνα συχνά άναστέλλουν τή χρονική ακολουθία τών γεγονότων και πριμοδοτοῦν τή χωρική και παραθετική τους όργάνωση. Συγκεκριμένα στό *Tristram Shandy*, τό πιο χογκκαρθιανό μυθιστόρημα, ο Sterne προτρέπει τόν αναγνώστη να επανέρχεται σε προηγούμενα κεφάλαια και να τά ξαναδιαβάξει. "Η χρονική διαδοχή και η λογική ανάπτυξη ανακόπτεται και στα μυθιστορήματα του Richardson και του Fielding, όπου ο επιστολογραφικός χαρακτήρας τους ώθει τόν αναγνώστη να διασταυρώνει τίς πληροφορίες και να αλύπτει τά κενά στη δράση.

Γενικά στην αισθητική θεωρία και πρακτική του 18ου αιώνα διαφαίνονται σαφώς οί πρόδρομοι τῆς χωρικής φόρμας τών μοντερνιστικῶν κειμένων καθώς και η προτίμηση για τήν εικαστική χωρικότητα παρά για τή γραμμική χρονικότητα. "Ο Κάλβος βέβαια προωνί-

61. Joseph Frank, 'Spatial Form in Modern Literature', *The Sewanee Review*, τόμ. 53, (1945), σσ. 221-240, 433-456, 643-653. Τό δοκίμιο ξανατυπώθηκε συντομευμένο στό *Criticism, the Foundations of Modern Literary Judgment*, έπιμ. Mark Schorer, Josephine Miles, Gordon Mckenzie (N. York 1948), σσ. 379-392 και στό *Critiques and Essays in Criticism*, έπιμ. R.W. Stallman (N. York 1949), σσ. 315-328.

62. *Αὐτ.*, σ. 225.

63. Βλ. Ronald Paulson, 'Hogarth and the English garden: visual and verbal structures', στό John Dixon Hunt (έπιμ.), *Encounters: Essays on literature and the visual arts*, London: Studio Vista 1971, σσ. 82-95.

ζεται τīs μεταφορικές υπερβάσεις του μοντερνισμού αλλά δέν τīs πραγματώνει στο άκέραιο. Τείνει νά καταργήσει τή μετωνυμική συνάφεια αλλά σ' αὐτήν τελικά ἐπανακάμπτει ἀφοῦ οἱ στροφές τῶν Ἰσθῶν ὀργανώνονται σέ νοηματικά σύνολα συμπαρατακτικά καί ὄχι χάρη στή μεταφορική τούς ὁμοιότητα. Ἡ χωρική διάρθρωση τῆς ποιήσεως του βασίζεται στή γειννίαση καί τήν ἐγγύτητα στοῦ χώρου τῶν γεγονότων τά ὁποῖα ἀποτελοῦν τά μέρη ἐνός εὐρύτερου συνόλου προϋποθέτοντας ὡς ἐπί τό πλεῖστον τή μετωνυμική συνάφεια πού διασφαλίζει τήν ἐνότητά τους. Οἱ Ἰσθῶδες ἐπιβάλλουν τή συνειρμική λογική πού προσανατολίζει καί ὀργανώνει τήν ἀνάγνωση μέ βάση τό χώρο καί τό σύνολο καί ὄχι τήν αἰτιακή λογική ἢ ὁποῖα παράγει ἀνάγνωση βασισμένη στήν ἐπαγωγή.

Ὁ Κάλβος ἐξάλλου ἀκολουθεῖ τήν κλασική θεώρηση τοῦ χρόνου —ἀρκετὰ διαφορετική ἀπ' αὐτή τοῦ 19ου πού εὐνόησε τήν ἀνάπτυξη τοῦ μυθιστορηματος⁶⁴— ἢ ὁποῖα περιόριζε τά δρώμενα μῆς τραγωδίας σέ διάστημα εἴκοσι τεσσάρων ὥρων ὑποδηλώνοντας πῶς ἡ ἀλήθεια τῆς ὑπαρξης μπορεῖ νά ξεδιπλωθεῖ πλήρως στοῦ διάστημα μῆς μέρας ὅπως καί μῆς ζωῆς. Οἱ προσωποποιήσεις τοῦ χρόνου ὡς φερωτοῦ ἀρματοδρόμου, βλοσυροῦ θεριστή ἢ γέροιο φθονεροῦ ὅπως στήν ὄδη τοῦ Κάλβου *Εἰς Ἰερὸν Λόχον* ἀποκαλύπτουν μῆ ἀνάλογη προοπτική. Δέν τονίζουν τή χρονική ροή ἀλλά τό ἄχρονο γεγονός τοῦ θανάτου· ὁ ρόλος τους εἶναι νά κατανηκῆσουν τήν αἴσθησι τῆς καθημερινῆς ζωῆς ὥστε οἱ ἄνθρωποι προετοιμασμένοι νά ἀντιμετωπίσουν τήν αἰωνιότητα. Ἐπίσης οἱ συχνές ἀντιθέσεις καί συγκρίσεις μέ τή μορφή τῆς παρομοίωσης ἀναπέλλουν τό χρόνο καί ἐπιβάλλουν τήν ἀνάγκη γιά χρονικές συνδέσεις καταδεικνύοντας ἐκ νέου τήν ἀχρονικότητα τῶν Ἰσθῶν.

IV

Ἡ μετωνυμία, ὅπως ἤδη ἔχει ἐπισημανθεῖ, δέν εἶναι μόνο μῆ ποιητική στρατηγική ἀλλά χαρακτηρίζει καί ἄλλες διανοητικές δραστηριότητες ἢ τέχνες. Ἐχει μάλιστα ὑποστηριχθεῖ πῶς δέν ἀποτελεῖ ἀπλῶς τόν κύριο ρητορικό τρόπο τῆς νεοκλασικῆς ποιήσεως ἀλλά καί ὅλη τῆς νεοκλασικῆς περιόδου (17ος-18ος αἰῶνας). Ἰδιαίτερα οἱ ἀνθρωπιστικές ἐπιστῆμες τοῦ 18ου αἰῶνα ὅπως περιγράφονται ἀπό τό Φουκῶ ἀντιπροσωπεύουν ἐπιστημολογικές προβολές τοῦ ρητορικοῦ τρόπου τῆς μετωνυμίας. Οἱ ἐκπρόσωποι κάθε ἐπιστῆμης σ' αὐτό τόν αἰῶνα (ὅπως ὁ Linnaeus στοῦ *Taxonomia universalis*) ἐπιδίωκαν ν' ἀνακαλύψουν τήν οὐσία τῶν ἀντικειμένων πού μελετοῦσαν, ἐξετάζοντας τά ἐπιμέρους χαρακτηριστικά τους καί σχηματίζοντας πίνακες μέ τīs ιδιότητές τους. Μ' αὐτό τόν τρόπο φιλοδοξοῦσαν ν' ἀνακαλύψουν τόν ἴστό τῶν σχέσεων πού ἔδενε τά ἀντικείμενα τῆς μελέτης τους.

Οἱ γραμματικοὶ λοιπὸν ὀραματίζονταν καί στοιχειοθετοῦσαν τή Γενική Γραμματική, οἱ οἰκονομολόγοι ἐρενοῦσαν γιά τήν «ἀληθινή βάση τοῦ πλοῦτου» καί οἱ ἱστορικοὶ τῆς φύσης προσπαθοῦσαν ν' ἀνακαλύψουν τīs οὐσίες τῶν ὀργανικῶν εἰδῶν μέ βάση τά ἐξωτερικά τους γνωρίσματα.⁶⁵ Ἐπομένως τά ἐρευνητικά ἀντικείμενα τό 18ο αἰῶνα ἐκλαμβάνονταν ὡς σύνολα ἀπαρτιζόμενα ἀπό ἐπιμέρους ἐνότητες πού ἡ μελέτη τους θά κατέληγε στήν ἐρευνα τῆς οὐσίας καί τῆς πυρηνικῆς ιδιότητος τοῦ συνόλου. Διαπιστώνουμε πάλι τή μετωνυμική μετάβαση ἀπό τό συγκεκριμένο στοῦ ἀφηρημένου καί ἀπό τό εἰδικό στοῦ γενικό. Οἱ ἐπιστημονικές ὁλότητες

δὲν τῆς κλασικῆς περιόδου δέν ἦταν ὀργανικές ἀλλά μηχανικές καί ἡ σκέψη αὐτῆς τῆς ἐποχῆς στηριζόταν στοῦ μηχανικό μοντέλο παρά στοῦ ὀργανικό ὅπως ἡ σκέψη τοῦ 19ου αἰῶνα. Βασισμένες στή συμπαράταξη καί τήν ἐξωτερική ἀρθρωση οἱ μηχανικές σχέσεις παραπέμπουν κυρίως στή μετωνυμία καί στή συνταγματική διάταξη τῶν ἀντικειμένων ἢ τῶν γλωσσικῶν μονάδων παρά στήν παραδειγματική τους ὀργάνωση.

Σύμφωνα μέ τόν H. White, τά μοντέλα σκέψης στή δυτική διάνοηση ἔχουν ἕνα καθοριστικό ρητορικό ὑπόβαθρο.⁶⁶ Ἡ μηχανή λόγου χάρη ὡς πρότυπο σκέψης ἐκπροσωπεῖται στοῦ ρητορικό ἐπίπεδο ἀπό τή μετωνυμία γιατί μοιράζονται ὀρισμένες κοινές ιδιότητες, ὅπως τή συνάφεια τῶν στοιχείων πού τīs ἀπαρτίζουν καί τήν ἀρθρωτή τους συνδυαστικότητα. Ἐάν τό μοντέλο σκέψης τοῦ νεοκλασικισμοῦ καί τῶν ἐκφάνσεών του στήν ἐπιστήμη καί τή λογοτεχνία ἦταν ἡ μηχανική ἀρθρωση, τότε τό ρητορικό του ὑπέδαφος εἶναι ἡ μετωνυμία.

Ἐφόσον οἱ μηχανιστικές τάσεις τῆς κλασικῆς λεγόμενης περιόδου δέν περιορίζονται μόνο στήν ἐπιστημονική ἐρευνα ἀλλά ἐπεκτείνονται καί στήν ποιητική ἔκφραση, τότε ἡ ἰσορροπία καί ἡ ἀρχιτεκτονική δομὴ τῆς νεοκλασικῆς ποιήσεως εἶναι βασικά μηχανικές ιδιότητες. Ἀντίθετα ὁ 19ος αἰῶνας μέ τήν προτίμησή του στοῦ ὀργανικό μοντέλο σκέψης ἐβλεπε τό πῶμα ὡς ὀργανισμό, ὅπως φαίνεται ἄλλωστε καί στα λόγια τοῦ Σολωμοῦ: «Ἐφάρμοσε εἰς τήν πνευματική μορφή τήν ἱστορία τοῦ φυτοῦ, τό ὁποῖον ἀρχινᾷ ἀπό τό σπόρο καί γυρίζει εἰς αὐτόν, ἀφοῦ περιέλθη, ὡς βαθμοῦς ζετυλιγμοῦ, ὅλες τīs φυτικές μορφές, δηλαδή τή ρίζα, τόν κορμό, τά φύλλα, τ' ἄνθη καί τούς καρπούς».⁶⁷ Ἡ ἰδιότυπη καί ἐλλειπτική ἀρθρωση τῆς ποιήσεως τοῦ Κάλβου τή συνδέει περισσότερο μέ τό 18ο αἰῶνα καί τό μηχανιστικό μοντέλο σκέψης παρά μέ τό ὀργανισμικό πρότυπο. Πράγματι ἡ μετωνυμική καί παρατακτική δομὴ τῆς ποιητικῆς ὕλης ταιριάζει περισσότερο στοῦ μηχανικό ἰδεῶδες τῆς κλασικῆς περιόδου παρά στήν ὀργανική ὁλότητα τοῦ ρομαντισμοῦ.

Τέτοιες βέβαια διακρίσεις εἶναι συμβατικές καί δέν πρέπει νά ὀδηγοῦν σέ αὐστηρές καί ἀκαμπτες κατηγοριοποιήσεις γι' αὐτό καί ἡ δική μου ἀνάγνωση τοῦ Κάλβου δέν διεκδικεῖ πρωτοτυπία ἀλλά ἔχοντας ἐπίγνωση τοῦ ἱστορικοῦ καί θεωρητικοῦ προσδιορισμοῦ τῆς ἀντιτάσεως τό νεοκλασικισμοῦ στοῦ ρομαντισμοῦ καί τῆς ρητορικῆς στοῦ λυρισμοῦ. Ὅπως ἡ λυρική καί ρομαντική ἐρμηνεία τοῦ Κάλβου ξεπήδησε ἀπό συγκεκριμένα συμφοραζόμενα καί ἀντιπροσώπευε μῆ συγκεκριμένη ἀντίληψη γιά τήν ποιήση, ἔτσι καί τό παρὸν κείμενο ἐντάσσεται στοῦ ἀνανεωμένο ἐνδιαφέρον γιά τή ρητορική καί τήν κειμενικότητα τῆς λογοτεχνίας. Δέν ἐπιβάλλει ὅμως τή νεοκλασική θεώρηση τοῦ Κάλβου ὡς μοναδική καί ἀπόλυτη οὔτε ἀποκλείει τή λυρική ἢ ρομαντική ἀνάγνωση τῆς ποιήσεως του, ἀπλῶς θέλει νά ὑποψιάσει γιά τή συμβατικότητα καί τά ὄρια τῆς λογοτεχνικῆς ἐρμηνείας.

64. Βλ. Ian Watt, *The Rise of the Novel* (1957), London: Penguin 1981, σσ. 24-25.

65. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard 1966.

66. Βλ. Hayden V. White, 'Foucault decoded: Notes from Underground', *History and Theory*, τόμος 12, ἀρ. 1 (1973), σσ. 23-54.

67. Διονύσιος Σολωμός, *Ἄπαντα, Τόμος πρῶτος, Ποιήματα*, ἐπιμ. Λίνος Πολίτης, Ἀθήνα: Ἰκαρος 1971, σ. 207.