

ΟΠΟΛΙΤΗΣ

Ο Λογοτεχνικός Πολίτης



Κείμενα
για τον
υπερρεαλισμό

Τρίμηνη επίθεωρηση • τευχ. 72 • Μάιος-Ιούλιος 1986 • 250 δραχ.

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ



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

Περιεχόμενα

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

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

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

Σάββα Πατσαλίδη, Ή μουσική σόουλ και τό ιδεολογικό σχήμα τής μαύρης 22

Ο ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

(σελ. 29-80)

Μιά προσφορά!
μόνο με 5.000 δρχ.

Τά τεύχη του **ΠΟΛΙΤΗ**
από τό 1 έως τό 65, τό περιοδικό από τό 1976 έως τό 1984
μαζί με τόν
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΗ

Μπορείτε νά παραγγείλετε τή σειρά στά βιβλιοπωλεία ή στά γραφεία μας
Κέκροπος 2, Άθήνα 105 58, τηλ. 3239645

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

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ

Έσωτερικού, έτήσια (4 τεύχη, δρχ. 1.000), εξωτερικού έτήσια (4 τεύχη) 1.200. Άλλες χώρες 1.300.
Συνδρομή 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 τού 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. Αυτή ή υπόθεση θά μπορούσε νά ελεγχθεί μέ ιδιαίτερη αποτελεσματικότητα στό επίπεδο τής συμβολικής έκφρασης, πού μελετά ή Ιστορία τών ιδεών. Πράγματι στό χώρο αυτό τής έρευνας είναι δυνατόν νά έντοπιστούν πολλά και ποικιλόμορφα σχετικά τεκμήρια. Μιά χαρακτηριστική περίπτωση από τήν Ιστορία τής νέας έλληνικής σκέψης είναι ή ύποδοχή τού έργου τού Τζών Λόκ στην έλληνική παιδεία. Γενικά άνεγνωρισμένος ως ό θεμελιωτής τού νεότερου φιλοσοφικού έμπερισμού και τής φιλελεύθερης πολιτικής θεωρίας και συνεπώς καθιερωμένος στην ευρωπαϊκή σκέψη ως ό «πατέρας τού Διαφωτισμού», ό Λόκ έγινε γνωστός στην έλληνική σκέψη τού αιώνα τών φώτων κατά τό φιλοσοφικό μέρος τού έργου του. 'Ο Ευγένιος Βούλγαρης και ό 'Ιώσηπος Μοισιόδαξ μεταξύ τών κορυφαίων εκπροσώπων τού νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι γνώστες και θιασώτες τών ιδεών του. 'Ο Βούλγαρης επιχείρησε τήν πρώτη έλληνική μετάφραση τού περιφημότερου φιλοσοφικού έργου τού Λόκ, τού Δοκιμίου γιά τήν ανθρώπινη νόηση (An essay concerning human understanding), πού παρέμεινε όμως άνολοκλήρωτη και άνέκδοτη. 'Ο 'Ιώσηπος Μοισιόδαξ και ό Γαβριήλ Καλλονάς βάσισαν τίς σημαντικές παιδαγωγικές τους πραγματείες σέ παραφράσεις τού έργου τού Λόκ, Μερικές σκέψεις περί άγωγής (Some thoughts concerning education). Τά δύο σημαντικά πολιτικά κείμενα τού Λόκ όμως, ή 'Επιστολή περί 'Ανοχής (Letter concerning toleration) και Δοκίμιο περί τής άληθούς άρχης, έκτασης και τέλους τής πολιτικής διακυβέρνησης (An Essay concerning the true original, extent and end of civil government) πού έκδόθηκε ως ή δεύτερη πραγματεία τού έργου του Δύο πραγματείες περί διακυβέρνησης (Two treatises of government) τό 1690, δέν μεταφράστηκαν ποτέ στό έλληνικά. "Αν ληφθεί ύπόψη ή σημασία τών κειμένων αυτών ως μνημείων τής φιλελεύθερης πολιτικής θεωρίας και ως πηγών από τίς όποιες έκπορεύεται μία όλόκληρη επιχειρηματολογία, πού κορυφώνεται στις διακηρύξεις τής Γαλλικής 'Επανάστασης, θά έκτιμηθεί ή σημασία τής άπουσίας αυτής από τήν έλληνική παιδεία.

Γιά τό μελετητή τής Ιστορίας τής έλληνικής πολιτικής σκέψης ή άπουσία αυτή είναι τόσο ευεξήγητη, όσο είναι και άνυπόφορη. Περί αυτού όμως άλλοτε. Γιά τόν πανεπιστημιακό δάσκαλο τού θέματος ή άπουσία συνιστά τελείως πρακτικής φύσης πρόσκομμα στην επιτέλεση τού έργου του. 'Η επίγνωση τών άναγκών αυτών τής έλληνικής παιδείας υπαγόρευσαν τήν άνάληψη τού έγχειρήματος τής πρώτης έλληνικής μετάφρασης και σχολιασμένης έκδοσης τού πολιτικού συγγράμματος τού Λόκ. "Όπως οί φορείς τού Διαφωτισμού θεωρούσαν χρέος τους νά πλουτίσουν τήν έλληνική

γραμματεία με μεταφράσεις «χρησίμων» βιβλίων «πρός ὄφελος τοῦ Γένους», φοβοῦμαι ὅτι κι ἐμεῖς σήμερα χρεωστοῦμε στό χωρο τοῦ ὁ καθένας νά επιχειρήσει νά καλύψει κάποιο ἀπό τά τρομακτικά κενά μας μέ τή μετάφραση μιᾶς σημαντικῆς πηγῆς τῆς εὐρωπαϊκῆς σκέψης. Τό ἔργο τό ἀρχισε ὁ νεοελληνικός Διαφωτισμός ἀλλά τό διέκοψε ἡ μεγαλοστομία καί ὁ μεσσιανισμός τοῦ τέλους τοῦ δεκάτου ἐνάτου αἰώνα καί τό καταπόντισε ὁ ναρκισσιστικός ἑλληνοκεντρισμός 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 ὁποῖου 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 Χόμπς, τοῦ Πνεύματος τῶν Νόμων τοῦ Μοντεσκιέ, τῶν Στοχασμῶν γιά τή Γαλλική Ἐπανάσταση τοῦ Μπέρκ. Μᾶς λείπουν ἀκόμη μετάφρασεις σημαντικῶν ἔργων τοῦ Ρουσσώ, τοῦ Μπένθαμ, τοῦ Μίλλ καί τοῦ Ντυρκέμ. Πρόκειται γιά πραγματικά ἀπίστευτες ἀπουσίες θεμελιωδῶν ἔργων κοινωνικῆς καί πολιτικῆς σκέψης πού τεκμηριώνουν ὡμά 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 χωρο 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 οικονομική 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 ἐδῶρσε τόν κόσμο στόν Ἀδάμ 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 κόσμο στοὺς ἀνθρώπους ἀπό κοινοῦ. Ἄν αὐτό ὅμως θεωρηθεῖ δεδομένο, ἀνακύπτει, σύμφωνα μέ μερικούς, πολύ μεγάλη δυσκολία ὡς πρὸς τή δυνατότητα οἰουδήποτε νά ἔχει ὅποιαδήποτε ἰδιοκτησία. Δέν θά ἐπαναπαυθῶ μέ τήν

ἀπάντηση ὅτι ἂν εἶναι δύσκολο νά ἀποδειχθεῖ ἡ δυνατότητα τῆς ἰδιοκτησίας ἐπὶ τῆ βάσει τῆς ὑπόθεσης τῆς χορήγησης τοῦ κόσμου ἀπό τόν Θεό στόν Ἀδάμ καί τούς ἀπογόνους του ἀπό κοινοῦ, (θά) εἶναι ἀδύνατο γιά ὅποιοδήποτε ἄνθρωπο ἐκτός ἀπό ἓνα παγκόσμιο μονάρχη νά ἔχει ἰδιοκτησία, ἐπὶ τῆ βάσει τῆς ὑπόθεσης ὅτι ὁ Θεός δῶρσε τόν κόσμο στόν Ἀδάμ καί στοὺς κληρονόμους του διαδοχικά, ἀποκλείοντας ὅλη τήν ὑπόλοιπη ἀπόγονή του. Θά ἐπιχειρήσω ὅμως νά δείξω 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 ὅποιαδήποτε 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 πρός τήν ἐξασφάλιση τῆς ζωῆς καί τῆς ἀνεσῆς τους. Ἡ γῆ καί πάντα τά ἐν αὐτῇ παραχωροῦνται στους ἀνθρώπους γιά χάρη τῆς ἀσφαλοῦς καί ἀνετῆς ἐπιβίωσής τους. Ἄν καί ὅλοι οἱ καρποί 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 κανεῖς δέν διαθέτει ἰδιωτική κυριότητα πού νά ἀποκλείει τούς ὑπολοίπους ἀνθρώπους ἀπό ὀποιοδήποτε προϊόν τῆς φύσης, ὅπως παραδίδεται στή φυσική του κατάσταση· καί ὅμως ἀφοῦ προσφέρονται γιά τή χρήση τῶν ἀνθρώπων πρέπει ἐξ ἀνάγκης νά βρεθεῖ ἕνα μέσο ἰδιοποίησης τῶν φυσικῶν ἀγαθῶν μέ τόν ἕνα ἢ τόν ἄλλο τρόπο πρίν γίνει δυνατή ἡ εὐεργετική χρησιμοποίησή τους ἀπό ὀποιοδήποτε συγκεκριμένο άτομο. Ὁ καρπός ἢ τό χρέας τοῦ ἐλαφιοῦ πού τρέφει τόν ἄγριο Ἰνδιάνο, πού δέν γνωρίζει τήν περίφραξη 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, πρίν ὁ ἀρχικός κάτοχός τους ἐπωφεληθεῖ ἀπ' αὐτά γιά τή διασφάλιση τῆς ἐπιβίωσής του.

27. Μολοντί ἡ γῆ καί ὅλα τά κατώτερα ὄντα ἀνήκουν ἀπό κοινού σέ ὅλους τούς ἀνθρώπους, ἐντούτοις κάθε ἀνθρωπος εἶναι ἰδιοκτήτης τοῦ ἑαυτοῦ του· ἐπί τοῦ ατόμου του κανεῖς δέν διαθέτει ὀποιοδήποτε δικαίωμα παρά αὐτός ὁ ἴδιος. Ὁ μόχθος τοῦ σώματός του καί ἡ ἐργασία τῶν χεριῶν του, μποροῦμε νά ἰσχυριστοῦμε, προσηκόντως τοῦ ἀνήκουν. Ὅτιδῆποτε ἀποσπᾶ ὁ ἀνθρωπος 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 αὐτή 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 πρός αὐτό καί τή χρήση του. Ἐπειδή ἡ ἐργασία ἀποτελεῖ τήν ἀδιαμφισβήτητη ἰδιοκτησία τοῦ ἐργάτη, κανένας ἐκτός ἀπό τόν ἴδιο δέν μπορεῖ νά διαθέτει δικαίωμα ἐπί τῶν ἀγαθῶν μέ τά ὁποῖα προσμίγνυται ἡ ἐργασία, τουλάχιστον ἐφόσον παραμένει ἐπαρκῆς, ἀπό ἀποψη ποσότητας καί ποιότητας, κοινή παρακαταθήκη ἀγαθῶν γιά τούς ἄλλους.

28. Ὅποιος τρέφεται μέ τά βελανίδια πού μάζεψε κάτω ἀπό μιά δρυῖ ἢ μέ τά μῆλα πού συνέλεξε στό δάσος, ἔχει ἀναμφίβολα ἰδιοποιηθεῖ αὐτά τά ἀγαθά. Κανένας δέν μπορεῖ νά ἀρνηθεῖ ὅτι ἡ τροφή αὐτή 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 μάζεψε; Καί εἶναι προφανές ὅτι ἐάν ἡ πρώτη περισυλλογή δέν τά μετέβαλε σέ ἰδιοκτησία του τίποτε ἄλλο δέν θά μπορούσε νά τό κάνει. Ἡ ἐργασία αὐτή 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 μητέρα φύση· μέ τόν τρόπο αὐτό ἔγιναν δικαιωματικά δικά του. Καί ποιός θά ἰσχυριστεῖ ὅτι δέν εἶχε τό δικαίωμα νά ἰδιοποιηθεῖ 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 ὅλους ἀπό κοινού; Ἄν αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ συναίνεση ἦταν ἀναγκαία, ὁ ἀνθρωπος 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 ἀλογό μου, ἡ χλόη πού ἔκοψε ὁ ὑπηρέτης μου καί τό κοίτασμα μετάλλου πού ἔχω ἀνασκάψει σέ ὀποιοδήποτε μέρος στό ὀποιο διαθέτω 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 παιδιὰ ἢ οἱ ὑπηρέτες δέν θά μπορούσαν νά κόψουν τό κρέας πού ὁ πατέρας ἢ ὁ κύριός τους τούς ἔδωσε συλλογικά χωρίς νά προσδιορίσει ποιό ἰδιαιτέρο κομμάτι ἀνήκει στόν καθένα. Μολοντί τό νερό πού τρέχει στήν πηγῆ ἀνήκει σ' ὅλους, ποιός ἐντούτοις ἀμφισβητεῖ ὅτι ὅσο βρίσκεται στό κανάτι ἀνήκει σ' ἐκεῖνον πού τό τράβηξε; Ὁ μόχθος τοῦ τό ἀπέσπασε ἀπό τά χέρια τῆς φύσης ὅπου ἦταν κοινό καί ἀνήκε ἐξ ἴσου σ' ὅλα τῆς τά παιδιὰ, καί μέ τήν πράξη αὐτή τό οἰκαιοποιήθηκε.

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

μα τῆς ἀνθρωπότητος 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 φάρι φερέσει κανεῖς στόν ὠκεανό, αὐτή τή μεγάλη καί ἀκόμη κοινή παρακαταθήκη τῆς ἀνθρωπότητος, ἡ ὅποιο εἶδος πλαγκτοῦ ἀντλήσει κανεῖς 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 κυνηγᾶ, θεωρεῖται ὅτι ἀνήκει σ' ἐκείνου πού τόν καταδίωξε· διότι ἄν καί εἶναι θήραμα πού θεωρεῖται ὅτι ἀποτελεῖ κοινή παρακαταθήκη καί δέν συνιστᾶ ἰδιωτικό κτῆμα κανενός, γίνεται ἰδιοκτησία οἰουδήποτε κατέβαλε τόσο μόχθο ὥστε νά τόν ἀνακαλύψει καί νά τόν κυνηγήσει κατορθώνοντας ἔτσι νά τόν ἀποσπάσει ἀπό τή φυσική του ὑπόσταση, ὅπου ἀνῆκε 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 ἀπαντῶ: 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 κανεῖς νά χρησιμοποιήσεις, πρίν φθαροῦν γιά νά ὠφεληθεῖ μέ ὅποιοδήποτε τρόπο ἡ ζωή του, τόσα μπορεῖ μέ τό μόχθο του νά ἰδιοποιηθεῖ· ὅτιδήποτε ἐμπίπτει πέρα ἀπό τό ὄριο αὐτό, ξεπερνᾶ 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 ἐπί μακρόν στόν κόσμον καί οἱ εὐάριθμοι καταναλωτές καί τό μικρό ποσοστό αὐτῆς τῆς ἀφθονίας στό ὅποιο μπορούσε νά ἐπεκταθεῖ ἡ ἐργατικότητα ἐνός ἀνθρώπου, ἀπορροφώντας το καί ἀποκλείοντας τούς ὑπόλοιπους, ἰδίως μέ δεδομένους τούς περιορισμούς πού θέτει ὁ λόγος ὡς πρός 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 της, 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 ὄλοι οἱ ἄλλοι διαθέτουν ἴσα δικαιώματα στίς κοινές γαῖες καί συνεπῶς ὅτι δέν μπορεῖ νά οἰκειοποιηθεῖ καί νά περιφράξει κάποιο τμήμα γῆς χωρίς τή συγκατάθεση τῶν ἄλλων μελῶν τῆς κοινότητας, ὅλης τῆς ἀνθρωπότητος. Ὁ Θεός, ὅταν παραχώρησε τόν κόσμον στούς ἀνθρώπους ὡς κοινή παρακαταθήκη, διέταξε ἐπίσης τόν ἄνθρωπον 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 κάποιο τμήμα τῆς γῆς, προσάρτησε σ' αὐτήν κάτι πού τοῦ ἀνῆκε καί στό ὅποιο κανεῖς ἄλλος δέν θά διέθετε ὅποιοδήποτε δικαίωμα, οὔτε θά μπορούσε νά τοῦ τό ἀφαιρέσει χωρίς νά διαπράξει ἀδίκημα.

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 μπορούσαν 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. Κανεῖς 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 ὁμως τούς τόν παρεχώρησε γιά τά ὄφελῃ καί τίς μεγαλύτερες δυνατότες ἀνέσεις πού θά μπορούσαν νά ἀποκομίσουν ἀπό αὐτόν, δέν εἶναι δυνατόν νά ὑποτεθεῖ ὅτι τόν προόριζε νά παραμείνει ἑσαεὶ κοινός καί ἀκαλλιεργητός. Τόν παρεχώρησε γιά νά χρησιμοποιηθεῖ ἀπό τόν ἐργατικό καί λογικό ἄνθρωπον —τοῦ ὁποίου ἡ ἐργασία θεμελιώνει τά δικαιώματά του ἐπ' αὐτοῦ— καί ὄχι

στis φαντασιώσεις ή τήν πλεονεξία του φιλόνηκου και του φίλερη. Έκείνος 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 Άγγλία 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 οίονδήποτε 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. "Άλλωστε, εκείνο που υπολείπεται μετά τις περιφράξεις, δεν θά είναι έξισου 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 άνάγκες 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 ανθρωπίνης 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 ανθρωπίνης εργασίας και τήν άνεση της ζωής. Κανένος άνθρωπου ή εργασία δεν θά μπορούσε να καθυποτάξει ή να ιδιοποιηθεί τά πάντα, ούτε ή απόλαυσή του θά μπο-

ρούσε να καταναλώσει περισσότερο από ένα μικρό μέρος, ούτως ώστε θά ήταν αδύνατο με αυτό τον τρόπο (της φυσικής κατανάλωσης) για οίονδήποτε 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 —άφου 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 τις όποιες θά μπορούσε να προβεί σε ιδιοποίηση χωρίς βλάβη κανένος, στis πρώτες εποχές του κόσμου, όταν οι άνθρωποι κινδύνευαν περισσότερο να αφανιστούν αν απομακρύνονταν από τή συντροφία των όμοίων 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 οίκογένειας στην κατάσταση της αρχικής οίκτησης του κόσμου από τά τέκνα του Άδάμ ή του Νώε και του δώσουμε τήν εύκαιρία να καλλιεργήσει κάποιο άκατοίχτο μέρος της ένδοχώρας της Άμερικης· θά διαπιστώσουμε ότι τά υπάρχοντα που μόρεσε 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 υπόλοιπης ανθρωπότητας και θά δικαιολογούσε παράπονα ή φόβους για ένδεχόμενη ζημία που θά μπορούσαν να υποστούν από τις καταπατήσεις αυτού του ανθρώπου, αν και ή ανθρωπίνη φυλή έχει τώρα εξαπλωθεί σε κάθε γωνιά του κόσμου και οι αριθμοί της υπερβαίνουν άπειρώς τά αρχικά μικρά επίπεδα. "Όχι μόνον αυτά αλλά μάλλον ή έκταση του εδάφους έχει τόσο μικρή αξία χωρίς τήν εργασία ώστε έχω ακούσει ότι στην Ίσπανία επιτρέπεται σε οίονδήποτε να όργώσει, να σπείρει και να δρέψει τή σοδειά άνερόχλητος σε γη στην όποια δεν διαθέτει άλλο τίτλο από τήν καλλιέργειά του. Αντίθετα οι κάτοικοι θεωρούν ότι του όφελου υποχρέωση επειδή με τήν εργατικότητα του στην παραμελημένη και συνεπώς χέρσα γη συνέβαλε στην αύξηση της παραγωγής δημητριακών που τους χρειαζόνταν. "Όπως 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, έφ' όσον υπάρχει άρκετή γη στον κόσμο για να φτάσει για διπλάσιο αριθμό κατοίκων, αν ή έπιπόηση του χρέματος και ή σιωπηρή συμφωνία των ανθρώπων να του άποδώσουν αξία, δεν είχε εισαγάγει —συναί-

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

37. Είναι βέβαιο ότι αρχικά, πρίν ή έπιθυμία άποκτησης περισσότερων αγαθών άπ' όσα ήταν άπαραίτητα στόν άνθρωπο αλλοιώνει τήν ουσιώδη αξία τών πραγμάτων πού έξαρτάται μόνο από 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 ίσοδύναμη αξίας 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 αγαθά όσα θά μπορούσε νά χρησιμοποιήσει. Όστόσο αὐτή ή ποσότητα δέν μπορούσε νά είναι πολύ μεγάλη ούτε είς βάρος τών άλλων, έφσον ή ίδια άφθονία αγαθών παρέμενε στή διάθεση όσων έπεδείκνυαν τήν ίδια εργατικότητα. Σ' αυτές τίς διαπιστώσεις θά ήθελα νά προσθέσω ότι εκείνος πού ιδιοποιείται γη 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 από τήν παραγωγή ίδιας έκτασης και παραγωγικότητας γής πού βρίσκεται έγκαταλειμμένη σέ κοινή χρήση. Συνεπώς εκείνος πού περιφράσσει γη και έχει μεγαλύτερη άφθονία αγαθών και άνέσεων τής ζωής από σαράντα στρέμματα άπ' ότι θά είχε από τετρακόσια στή φυσική τους κατάσταση, μπορεί πραγματικά νά θεωρηθεί ότι προσφέρει τριακόσια εξήντα στρέμματα στόν ανθρωπότητα· διότι ό μόχθος του τώρα του προσφέρει από σαράντα στρέμματα προμήθειες ίσοδύναμες πρós τό προϊόν τετρακοσίων στρεμμάτων κοινής γής. Έχω έδώ αξιολογήσει τήν άποδοτικότητα τής καλλιεργημένης γής πολύ χαμηλά ύπολογίζοντας τό προϊόν τής δέκα πρós ένα ένw στήν πραγματικότητα βρίσκεται έγγύτερα στά εκατό 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 ένδεεις και έξαθλιωμένους κατοίκους τόση άφθονία αγαθών 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 αλλαγή στή φυσική τους ύπόσταση, ένα-

ποθέοντας τό μόχθο του σ' αυτά, άποκτούσε μέ τόν τρόπο αὐτό τήν ιδιοκτησία αὐτών τών προϊόντων· άν όμως τά προϊόντα αυτά ένόσω βρίσκονταν στήν κατοχή του καταστρέφονταν λόγω άνεπαρκούς (κατανάλωσης και) χρήσης, άν οι καρποί χάλασαν ή τό κρέας του έλαφιου σάπισε πρίν καταναλωθούν, ό κάτοχος τους διέπραξε άδίκημα κατά του φυσικού δικαίου και ύπόκειται σέ έπιβολή ποινής· ή πράξη του ίσοδυναμεί μέ εισβολή στό μερίδιο του πλησίον του διότι δέν διέθετε δικαίωμα σέ μερίδα μεγαλύτερη από εκείνη πού έπέβαλλαν 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 ξηραίνονταν στό έδαφος ή άν οι καρποί τής φυτείας του έσάπιζαν χωρίς νά έχουν συλλεγεί και άποθηκευθεί, αὐτή ή γη, παρά τήν περιφραγή τής, θά έπρεπε νά θεωρηθεί χέρσα και θά μπορούσε νά γίνει κτήμα όποιουδήποτε άλλου. Έτσι στήν αρχή του κόσμου ό Κάιν μπορούσε νά πάρει όση γη 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 έξυηρητηθούν 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 γη 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 αυτά προκύπτουν) από τή διαπίστωση ότι στό μέρος του κόσμου πού κατοικήθηκε πρώτο και κατά συνέπεια είναι πιθανόν νά είχε τόν περισσότερο πληθυσμό, στήν εποχή ήδη του Άβραάμ, οι άνθρωποι περιπλανούνταν μέ τά ποίμνια και τά κοπάδια τους, πού άποτελοϋσαν 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 αξία ούτε και διεκδικούσαν τήν ιδιοκτησία μεγαλύτερου τμήματος γής άπ' όσο χρησιμοποιούσαν. Όταν όμως διαπίστωσαν ότι δέν υπήρχε άρκετός

χώρος στο ίδιο μέρος για να βόσκουν μαζί τα κοπάδια τους, με άμοιβαία συναίνεση, όπως έκαναν ο Άβραάμ και ο Λώτ (Γένεσις, ΙΓ', 5) χωρίζονταν και μεγάλωναν το χώρο της βοσκής τους όπου τους άρεσε. Για τον ίδιο λόγο ο Ήσαυ έφυγε από τον πατέρα του και τον αδελφό του και καλλιέργησε το όρος Σηείρ (Γένεσις ΛΣΤ', 6).

39. Καί έτσι, χωρίς να υποθέτουμε ότι ο Άδάμ διέθετε κυριότητα και ιδιοκτησία επί ολόκληρου του κόσμου αποκλείοντας όλους τους άλλους ανθρώπους, πράγμα που δεν μπορεί με κανένα τρόπο να αποδειχθεί ούτε να αποτελέσει τη βάση για τη διεκδίκηση ιδιοκτησίας από οιονδήποτε· υποθέτοντας όμως ότι ο κόσμος δόθηκε, όπως πράγματι συνέβη, στα παιδιά των ανθρώπων από κοινού, βλέπουμε πως η εργασία μπορούσε να παράσχει στους ανθρώπους ευδιάκριτους τίτλους ιδιοκτησίας σε πολλαπλούς ιδιωτικής χρήσης κλήρους γης, αναφορικά προς τους οποίους δεν θα μπορούσε να υπάρξει αμφισβήτηση του δικαιώματός τους ούτε περιθώρια για διενέξεις.

40. Ούτε είναι τόσο παράξενο, όπως ίσως φαίνεται πριν από προσεκτική θεώρηση, ότι η ιδιοκτησία της εργασίας μπορεί να ανατρέψει την κοινοτική ιδιοκτησία της γης· διότι είναι η εργασία που στην πραγματικότητα διαφοροποιεί την αξία κάθε πράγματος· σχετικά με το ζήτημα αυτό ως συλλογιστεί ο καθένας ποιά είναι η διαφορά στην αξία τεσσάρων στρεμμάτων γης φυτευμένης με καπνό ή ζαχαροκάλαμο ή σπαρμένης με στάρι ή κριθάρι και τεσσάρων στρεμμάτων της ίδιας γης σε κοινοτική ιδιοκτησία από την οποία λείπει κάθε γεωργική φροντίδα, και θα αντιληφθεί ότι η βελτίωση που οφείλεται στην εργασία συνιστά το μέγιστο μέρος της αξίας της. Νομίζω ότι δεν είναι παρά ένας απλούστατος υπολογισμός να λέγαμε ότι από τα προϊόντα της γης, που είναι χρήσιμα στη ζωή του ανθρώπου τα έννεα δέκατα αποτελούν αποτελέσματα της εργασίας· μάλλον εάν αξιολογήσουμε έπακριβώς τα πράγματα που χρησιμοποιούμε και υπολογίσουμε τις ποικίλες δαπάνες που τα άφορουν με κριτήριο τί προέρχεται αποκλειστικά από τη φύση και τί οφείλεται στην εργασία, θα ανακαλύψουμε ότι στα πλείστα τα έννεα δέκατα θα πρέπει να καταλογιστούν στη συνεισφορά της εργασίας.

41. Δεν μπορεί να υπάρξει σαφέστερη απόδειξη του ισχυρισμού αυτού από εκείνη των ποικίλων φυλών των ιθαγενών της Άμερικής, που είναι πλούσιοι σε γη και ένδεεις σε όλες τις άνεσεις της ζωής· αν και η φύση τους έχει προσφέρει έξισου γενναιοδωρα όπως σε κάθε άλλο λαό τα υλικά της αφθονίας, δηλαδή εύφορη γη, κατάλληλη για πλούσια παραγωγή των χρειωδών της διατροφής, της ένδυμασίας και της

τέρφης, έντούτοις λόγω της άνυπαρξίας γεωργικής εργασίας δεν διαθέτουν ούτε το ένα έκαστο των άνεσεων που απολαμβάνουμε έμεις. Καί ο ήγεμόνας μιας μεγάλης και εύφορης περιοχής σ' εκείνο το μέρος τρέφεται, κατοικεί και ντύνεται χειρότερα από έναν μεροκαματιάρη στην Άγγλία.

42. Για να κάνουμε τα πράγματα λίγο σαφέστερα ως ίχνηλατήσουμε την πορεία μερικών από τα συνηθισμένα χρειώδη της ζωής πριν φτάσουν στα χέρια μας για να δοῦμε ποιό ποσοστό της αξίας τους αποκτούν από την ανθρώπινη εργατικότητα. Το ψωμί, το κρασί και το ύφασμα είναι καθημερινά και άφθονότατα πράγματα· και όμως άγριοβαλανίδια, νερό και φύλλα ή δέρματα θα έπρεπε να αποτελούν την τροφή, το ποτό και τα ρούχα μας αν η εργασία δεν μας έφοδίαζε μ' αυτά τα χρησιμότερα είδη· γιατί ό,τι αξίζει το ψωμί περισσότερο από τα άγριοβαλανίδια, το κρασί από το νερό και το ύφασμα ή το μετάξι από τα φύλλα, τα δέρματα ή τα μούσκλια οφείλεται έξ ολόκληρου στην εργασία και τη φιλοπονία· το ένα είδος συνιστά την τροφή και την ένδυμασία που η φύση άβοήθητη μας προσφέρει· το άλλο αποτελεί παροχή της φιλοπονίας και του μόχθου μας, που αν κανείς έχει ποτέ υπολογίσει πόσο υπερβαίνουν τα είδη της πρώτης κατηγορίας σε αξία θα βρει σε ποιό βαθμό η εργασία συνιστά το μέγιστο μέρος της αξίας των άγαθών που απολαμβάνουμε σ' αυτόν τον κόσμο. Καί το έδαφος που παράγει τα υλικά αυτά δεν μπορεί σχεδόν καθόλου να συυπολογιστεί, ή στην καλύτερη περίπτωση ως ένα ελάχιστο μέρος της αξίας· τόσο μικρό ώστε και μεταξύ μας η γη που έγκαταλείπεται έξ ολόκληρου στη φυσική της κατάσταση και δεν γνωρίζει την έγγειοβελτιωτική εργασία του βοσκότοπου, της καλλιέργειας ή της φυτείας άποκαλείται και πράγματι είναι «χέρσα»· και τα ευεργετήματα που προσφέρει δεν αξίζουν παρά ελάχιστα.

Αυτό άποδεικνύει σε ποιό ποσοστό ή πληθός του ανθρώπινου στοιχείου είναι προτιμητέα σε σχέση προς τις έκτεταμένες έδαφικές κτήσεις· και ότι η αύξηση των γαιών και ή όρθή τους χρήση συνιστά την μεγάλη τέχνη της διακυβέρνησης· και εκείνος ο ήγεμόνας που θα φανεί τόσο σοφός και θειικός ώστε μέ την καθιέρωση νόμων έλευθερίας να εξασφαλίσει προστασία και ένθάρρυνση στην τίμια φιλοπονία των ανθρώπων, ενάντια στην καταπίεση της έξουσίας και τη στενομουαλιά των κομματικών διαιρέσεων, θα άποβεί γρήγορα φοβερός στους γείτονές του· αλλά περί αυτών άργότερα. *Ας επανέλθουμε στο προκείμενο.

43. Τέσσερα στρέμματα γης που άποδίδουν έδω (*) είκοσι μόδια στάρι και ίσης έκτασης γη στην Άμερική, που μέ την ίδια γεωργική φροντίδα θα μπορούσε να άποδώσει την 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 ὀφείλουμε ὅλα τά χρήσιμα προϊόντα τῆς γῆς· διότι ἡ διαφορά στήν ἀξία τοῦ ἄχρου, πίτουρου καί ψωμιοῦ πού παράγουν τέσσερα στρέμματα σταριοῦ ἀπό τό προϊόν ἴδιας ἔκτασης χέρσας γῆς ὀφείλεται ἀποκλειστικά στήν ἀνθρώπινη ἐργασία. Γιατί δέν εἶναι ἀπλᾶ καί μόνο οἱ κόποι τοῦ ζευγαῖ, ὁ μόχθος τοῦ θεριστή καί τοῦ ἀλωνιστή καί ὁ ἰδρώτας τοῦ ψωμιᾶ πού πρέπει νά λογαριαστοῦν στήν ἀξία τοῦ ψωμιοῦ πού τρώμε· ἡ ἐργασία ἐκεῖνων 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 φούρνο, ἤ γιά τά ἄλλα σκεύη πού σέ τεράτιο ἀριθμό εἶναι ἀναγκαῖα γιά τό στάρι, ἀπό τή στιγμή πού εἶναι σπόρος γιά σπορά ὥσπου νά γίνει ψωμί — ὅλ' 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 ψωμί» πρὶν καταλήξει ὅλα 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 ὅποια 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 ἀνθρώπος, 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 χρησιμοποιήθηκε γιά τήν ἐξασφάλιση τῆς ἐπιβίωσης καί τῆς ἀνεσθῆς 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 ἐπί μακρόν τό μέγιστο μέρος τῶν διαθέσιμων ἀγαθῶν καί ἐξακολουθοῦν νά εἶναι περισσότερα ἀπ' ὅσα χρησιμοποιοῦν οἱ ἀνθρώποι. Ἀρχικά οἱ ἀνθρώποι ἱκανοποιοῦσαν τίς ἀνάγκες τους ὡς ἐπί 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 τή 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 ἐρῶν ἔστησαν 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 καθενοῦ). Καί οἱ σύνδεσμοι καί συνεννοήσεις μεταξύ διαφόρων κρατῶν καί βασιλείων, ἀποκηρύττοντας εἴτε ρητά εἴτε σιωπηρά 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 χώρες 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 ἀνθρώποι 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 στούς 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 ὁποῖα ἡ φαντασία ἢ ἡ συμφωνία (τῶν ἀνθρώπων) ἔχει προσγράψει ἀξία μεγαλύτερη ἀπό τήν πραγματική τους χρησιμότητα καί συμβολή στίς ἀνάγκες τῆς ζωῆς. Τώρα ἀπό ὅλα ἐκεῖνα τά ὠραῖα πράγματα πού ἡ φύση ἔχει προσφέρει σέ κοινή χρήση, ὁ καθενας, ὅπως εἶπαμε, ἔχει δικαίωμα νά πάρει ὅσα θά μπορούσε νά χρησιμοποιήσει καί διαθέτει τήν ἰδιοκτησία ὅσων διαμόρφωσε μέ τήν ἐργασία του: ὅλα ἐκεῖνα στά ὁποῖα μπορούσε νά ἐκταθεῖ ἡ φιλοπονία του ὥστε νά τά μεταβάλλει 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. "Επρεπε μόνο να νοιαστεί για τή χρήση τους πρίν σαπίσουν, διότι διαφορετικά θά είχε πάρει περισσότερα από τό μερίδιο του αποστερώντας κάποιους άλλους. Πράγματι θά ήταν άνοητο, όπως και άνέντιμο, να συσσωρεύσει περισσότερα αγαθά άπ' όσα θά ήταν δυνατόν να χρησιμοποιήσει. "Αν έδινε ένα μέρος σε κάποιον άλλο για να μή καταστραφεί από άχρηστία στην κατοχή του, τά αγαθά αυτά πού δωρήθηκαν θά θεωρούνταν επίσης ότι είχαν χρησιμοποιηθεί. Και αν άντάλλαξε δαμάσκηνα πού θά σάπιζαν σε μία έβδομάδα με ξηρούς καρπούς πού θά διαρκούσαν σε καλή κατάσταση για να φαγωθούν ένα όλόκληρο χρόνο, δέν διέπραξε άδίκημα· δέν σπατάλησε τήν κοινή παρακαταθήκη, δέν κατέστρεψε κανένα μέρος των αγαθών πού ανήκαν σε άλλους, έφόσον τίποτε δέν 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 άντάλλαξε τά πρόβατά του με κοχύλια ή μαλλί με ένα άστραφτερό βότσαλο ή με ένα διαμάντι και κράτησε τά άντικείμενα αυτά σ' όλη του τή ζωή, δέν παραβίασε κανενός τά δικαιώματα· από αυτά τά άνθεκτικά άντικείμενα θά μπορούσε να συσσωρεύσει όσα τόν εύχαριστούσε· διότι ή υπέρβαση των δικαιών όριων τής ιδιοκτησίας δέν συνίσταται στό μέγεθος των υπάρχόντων αλλά στην καταστροφή τμήματός τους από άχρηστία.

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

48. "Όπως οι διαφορές στην έργατικότητα των ανθρώπων έτειναν να δημιουργούν διαφορετικές αναλογίες στα περιουσιακά τους στοιχεία, έτσι και αυτή ή επινόηση του χρήματος τούς πρόσφερε τήν εύκαιρία να έξακολουθήσουν τήν αύξησή τους. "Ας υποθέσουμε ένα νησί, αποστερημένο από κάθε επικοινωνία, έμπορική ή άλλη, με τόν υπόλοιπο κόσμο, στό όποιο δέν κατοικούσαν παρά εκατό οικογένειες, αλλά όπου υπήρχαν πρόβατα, άλογα, βόδια και άλλα χρήσιμα ζώα, υγιεινά φρούτα και άρκετή γή για τήν παραγωγή σιτηρών για εκατό χιλιάδες φορές περισσότερους ανθρώπους, όπου όμως δέν υπήρχε τίποτε, είτε λόγω κοινής χρήσης είτε λόγω φθαρτότητας κατάλληλο να χρησιμοποιηθεί ως χρήμα· τί λόγο θά είχε οίσοδήποτε σ' αυτό τό μέρος να αύξήσει τά υπάρχοντά του πέρα από τήν χρεία τής οικογένειάς του και τήν προμήθεια άφθονων αγαθών για τήν κατανάλωσή τους, είτε με τήν παραγωγή τής δικής του φιλοπονίας είτε με τήν άνταλλαγή φθαρτών αλλά χρησίμων προϊόντων με άλλους; "Όπου δέν υπάρχει κάποιο άνθεκτικό και σπάνιο άντικείμενο, 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 ἐξαιρετικῆς 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' ἀξίζε οὔτε τήν περιφραξή 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 Ἀμερικῆ, καί μάλιστα σέ μεγαλύτερο βαθμό ἀπ' ὅ,τι εἶναι τώρα ἡ ἴδια ἡ Ἀμερικῆ· 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 δικαίω νά κατέχει περισσότερη γῆ ἀπό ὅση 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 ἰδιωτικῆς περιουσίας 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 εὐκολο 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 μπορούσε νά υπάρξει 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 καθενός συνέπιπταν· διότι ὅπως κάποιος εἶχε δικαίωμα νά ἰδιοποιηθεῖ ὅλα ὅσα ἐπηρέαζε μέ τήν ἐργασία του, μέ τήν ἴδια λογική δέν ἐνιωθε τόν πειρασμό νά ἐργαστεῖ γιά νά παράγει περισσότερα ἀπ' ὅσα μπορούσε 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 περιχαρᾶσκει μερίδιο πολὺ μεγαλύτερο ἀπ' ὅ,τι ἀπαιτοῦσαν οἱ ἀνάγκες του.



BYZANTIO:

Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ Η ΤΟΜΗ

Συζήτηση με τόν ιστορικό Α.Π. Καζντάν

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

Τό έργο του Καζντάν καλύπτει όλη σχεδόν τή βυζαντινή περίοδο — ξεκινώντας από τίς μελέτες του σχετικά με τούς πρώιμους χρόνους ως τίς δημοσιεύσεις του για τήν ύστερη, παλαιολόγια εποχή— ό κύριος όγκος όμως έπικεντρώνεται στη μελέτη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών και προβλημάτων της μέσης εποχής και κυρίως της περιόδου μεταξύ 9ου και 12ου αΙ. Η εξέταση της εποχής άρθρώνεται γύρω από δύο άζονες: 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 της εποχής, ο Καζντάν χωρίζει αυτή τήν περίοδο των τεσσάρων αιώνων σε δύο μέρη: 9ος και 10ος εποχή ένδειξεων και διαμόρφωσης, 11ος και 12ος εποχή σταθμός στην εξέλιξη του μεσαιωνικού κόσμου, δυτικού και βυζαντινού.

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

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

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

3. «Οί βυζαντινές πόλεις από τόν 7ο ως τόν 11ο αΙ.», (ρωσικά) άρθρο στο περιοδικό *Sovjetskaja arheologija* 21 (1954).
4. «Η κοινωνική σύνθεση του πληθυσμού των βυζαντινών πόλεων τόν 9ο και 10ο αΙ.», (ρωσικά) άρθρο στο περιοδικό *Vizantijskij vremennik* 8 (1956).
5. "Υπαιθρος και πόλη στο Βυζάντιο. 9ος και 10ος αΙ., (ρωσικά) Μόσχα 1960.
6. Η κοινωνική σύνθεση της άρχουσας τάξης στο Βυζάντιο τόν 11ο και 12ο αΙ., (ρωσικά), Μόσχα 1971.
11. 1. *Studies on byzantine literature of the 11th and 12th C.*, Cambridge 1984. Πρόκειται για συναγωγή και επεξεργασία 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 στο 15ο Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών, με τίτλο: «Κεντρομόλες και κεντρόφυγες τάσεις στο βυζαντινό κόσμο (1081-1261)», δημοσιεύθηκε στο *Αντί* 70, 30.4.1977 σε μτφρ. Τ.Κ. Λουγγή και άνατυπώθηκε στο περιοδικό Βυζαντινά 3 (1983).

Τό δεύτερο, είναι μία εισαγωγή στο άφιέρωμα: «Βυζάντιο, ή εποχή 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 στο επιστημονικό κοινό.

Η Συνέντευξη

Δ. Κυρτάτας: Έδώ και άρκετό καιρό έχετε προτείνει μία προσέγγιση της 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 όργανωση της οικογένειας συντελέστηκαν κάποια στιγμή ριζικές μεταβολές. Σύμφωνα με την περιοδολόγηση που έχετε προτείνει, τον 8ο αιώνα η αρχαία πόλη είχε πάψει να υπάρχει. Όταν τό δέκατο και τον ένδεκατο αιώνα μία σταδιακή οικονομική «ανάκαμψη» δημιούργησε πάλι μίαν αστική συγκέντρωση στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, δέν έχουμε επιστροφή στην αρχαιότητα αλλά τις απαρχές ενός νέου κόσμου. Δέν είσατε βέβαια ο πρώτος ιστορικός που υποστήριξε την ιδέα της ασυνέχειας στο βυζαντινό πολιτισμό, αλλά είσατε σίγουρα ένας από τους πιό συνεπείς διαμορφωτές ενός θεωρητικού μοντέλου που θεμελιώνει την ασυνέχεια του βυζαντινού πολιτισμού στην κρίση της αστικής ζωής και των πόλεων. Θά θέλατε κατ' αρχήν νά σχολιάσετε τις αντιδράσεις που έχει προκαλέσει αυτή ή τοποθέτηση; Σε ποίο βαθμό έχει γίνει αποδεκτή από την κοινότητα των βυζαντινολόγων.

‘Η ανάπτυξη των βυζαντινών σπουδών στη Σοβιετική Ένωση

Α. Καζντάν: Υπάρχουν τρεις πλευρές στο έρωτήμα σας, αν μου επιτρέπετε. Πρώτα απ' όλα υπάρχει μία προσωπική διάσταση, ύστερα είναι ή οδσία του θέματος που 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 παραπαιδι των σπουδών της αρχαιότητας. Τίς αξιοποιούσαν για νά καλύψουν τά κενά των γνώσεων γύρω από την αρχαιότητα. Δέν ήταν αποδεκτές ως αυτόνομος κλάδος. Αυτό άλλωστε είναι αρκετά σαφές και από τό ότι ή μεγάλη πλειοψηφία των βυζαντινολόγων προέρχονταν από σπουδές κλασικής φιλολογίας. ‘Από μίαν άποψη αυτό ήταν καλό, γιατί έδινε στους ανθρώπους αυτούς εξαιρετικά έφοδια για την έκδοση κειμένων κ.λπ., αλλά θά έλεγα ότι τους άποστερούσε τη δυνατότητα νά καταλάβουν τό Βυζάντιο μέσα στα πλαίσια του μεσαιωνικού κόσμου. Μόνο στο 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 που είχαν υποστεί την επίδραση των δυτικών μεσαιωνικών σπουδών. Σήμερα υπάρχουν και όρισμένοι βυζαντινολόγοι, όπως ή Evelyne Patlagean, που είναι έπηρασμένοι από την ανθρωπολογία. Σιγά-σιγά τό υπόβαθρο των σπουδών άλλαξε.

Προσωπικά, ίσως τυχαία και πάλι, συνέβη νά στραφώ από τίς δυτικές μεσαιωνικές σπουδές στις βυζαντινές σπουδές. Την εποχή εκείνη είχα λοιπόν μία διαφορετική παιδεία απ' 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 που απέκτησα ως αυτοδίδακτος, χωρίς σπουδές. ‘Ακόμα και ή πιό σκληρή δουλειά δέν μπορεί νά άναπληρώσει μία συστηματική παιδεία. Αυτό είναι σαφές και δέν θά προσπαθήσω ποτέ νά τό κρύψω. ‘Η προηγούμενη παιδεία μου ώστόσο μου έδωσε μία διαφορετική όπτική. ‘Ολες οι εργασίες μου ήταν υπό την επίδραση διάφορων σχολών δυτικών μεσαιωνικών σπουδών. ‘Οταν 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 έφοδια που 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 στο ύστερο Βυζάντιο (1952) γράφτηκε υπό την ίσχυρή 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. Ὄταν ὁμως τελείωσε τό γράψιμο τοῦ βιβλίου αὐτοῦ εἶδα ὅτι ἡ προσέγγιση αὐτή δέν δούλευε ὅσο καλά θά ἤθελα. 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 ἄλλιως, ἀλλά καί γιατί πίστευα ὅτι ἔτσι εἶχαν τά πράγματα.

Στό δεύτερο βιβλίο μου (1960), ἄρχισα μέ μιά κριτική τῆς πρώτης μου προσέγγισης — μιάς προσέγγισης πού ὅπως σᾶς εἶπα ἐπιχειροῦσε νά τοποθετήσει τό Βυζάντιο καθαρά μέσα στά πλαίσια τοῦ φεουδαρχικοῦ κόσμου. Παρατηροῦσα λοιπόν ὅτι ἔτσι μοῦ εἶχε διαφύγει ἡ βυζαντινὴ ιδιαιτερότητα. Στό πρῶτο βιβλίο μου τό Βυζάντιο παρουσιαζόταν σάν ὅποιαδήποτε ἄλλη τυπική φεουδαρχική κοινωνία τῆς Δύσης. Στό δεύτερο, προσπάθησα νά ἐντοπίσω τί ἦταν διαφορετικό ἀπ' αὐτές τίς κοινωνίες. Καί πάλι ὁμως, ὅπως καί οἱ περισσότεροί ἄλλοι σοβιετικοὶ μεσαιωνολόγοι, εἶχα ὀργανώσει τήν ἔρευνά 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 μιάς 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 ἔπρεπε ν' ἀσχοληθεῖ μέ τό μεσαιώνα ὀφείλε νά πεί ὅτι ἡ θρησκεία ἦταν μιά ἐξουσία πού συνέβαλε στήν ἐκμετάλλευση τῶν ἀγροτῶν, τῶν ἐργατῶν κ.λπ. Ἄλλιως θά ἔπρεπε νά γράψει γιά τήν Ἀναγέννηση πού ἦταν ἡ ἄρνηση τοῦ μεσαιωνικοῦ πολιτισμοῦ. Οἱ μελέτες γιά τήν Ἀναγέννηση ἀνθοῦσαν. 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 τοῦς ἦταν ἀπρόσιτα μέχρι τότε. Ἀνάμεσα στά βιβλία αὐτά ἦταν οἱ ἐργασίες τοῦ Μάρκ Μπλόκ καί τῆς σχολῆς τῶν Ἀνναles. Ἡ *Φεουδαρχική κοινωνία* τοῦ Μάρκ Μπλόκ εἶχε ἐκδοθεῖ ἀκριβῶς πρῖν 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 πνευματική καί πολιτική ζωή 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 χρειαζόμουν πολύ γιά τό πρῶτο μου βιβλίο, δέν μποροῦσα νά τό βρῶ πουθενά στή Μόσχα, γιατί ὁ Στάλιν καί ὁ Τίτο ἦταν σέ πολύ κακές σχέσεις καί δέν ὑπῆρχε πρόσβαση στή γιουγκοσλαβική φιλολογία.

Ὅταν λοιπόν λάβαμε τό βιβλίο τοῦ Μάρκ Μπλόκ αὐτό ἄσκησε μιά τεράστια ἐπίδραση σ' ὅλοκληρη 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 ὑπό τήν ἐπίδραση μιάς σχολῆς δυτικῶν μεσαιωνικῶν σπουδῶν. Τό 1971 ἐξέδωσα τό τελευταῖο μου βιβλίο στή Σοβιετική Ἔνωση πάνω στή δομὴ τῆς κυριαρχίας 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 ὑπό 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 τή σχολή τῶν Ἀνναles. Αὐτά ὡς πρὸς τήν προσωπική διάσταση τοῦ προβλήματος.

Ἡ συνέχεια καί ἡ τομὴ στήν ἀστική ζωή τοῦ Βυζαντίου

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

χὴν δὲν ὑπάρχει κοινωνία χωρὶς παράδοση, ὅπως δὲν ὑπάρχει καὶ ἐντελῶς παραδοσιακὴ κοινωνία. Κάθε κοινωνία ἔχει τὶς κοινωνικὲς, πολιτικὲς πολιτισμικὲς καὶ ἄλλες ρίζες τῆς, διαφέρει ὁμῶς ἀπὸ τὴν κοινωνία πού διαδέχτηκε. Αὐτὸ εἶναι ἀπλό· τὸ θέμα εἶναι ποιά πλευρὰ τονίζουμε. Αὐτὸ ἐξαρτᾶται ἀπὸ μᾶς. Στὶς βυζαντινὲς σπουδὲς ἡ ἔμφαση δινόταν στὴν παράδοση. Ὑπάρχει ἀκόμα καὶ ἡ ἄποψη πού θεωρεῖ τὸ Βυζάντιο Ρωμαϊκὴ Αὐτοκρατορία μέχρι τὸ 1453, χωρὶς ἀλλαγὴ, μὲ τοὺς ἴδιους νόμους κ.λπ.

Δ.Κ.: Αὐτὴ ἦταν ἄλλωστε καὶ ἡ αἴσθηση πού εἶχαν οἱ ἴδιοι οἱ Βυζαντινοί.

Α.Κ.: Ναι. Μιλοῦσα γιὰ τοὺς βυζαντινολόγους, ἀλλὰ ὅπως τὸ ἔθεσε μὲ ἀπόλυτη ἀκρίβεια ὁ Π. Λεμέρλ, οἱ βυζαντινολόγοι εἶχαν πέσει στὴν παγίδα τῶν ἰδίων τῶν Βυζαντινῶν πού ἐμφανίζονταν ὡς Ρωμαῖοι κ.λπ.

Δ.Κ.: Παρασυρμένοι ἀπὸ τὶς πηγὲς τους λοιπόν;

Α.Κ.: Ὅχι τόσο παρασυρμένοι ἀπὸ τὶς πηγὲς· μπορούσαν ὁμῶς νὰ βροῦν πολὺ καλὲς βάσεις στὶς πηγὲς πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Παρασύρθηκαν ἀπὸ τὴ μέθοδό τους, ἀπὸ τὴν προσέγγισή τους. Ἀσχολήθηκαν μὲ τὸ Βυζάντιο γιὰ νὰ μελετήσουν τὴν ἀρχαιότητα. Ἄρα ὅσο κοντύτερα βρίσκεται τὸ Βυζάντιο στὴν ἀρχαιότητα τόσο τὸ καλύτερο γιὰ τὶς σπουδὲς τους. Μποροῦμε πάντα νὰ τονίσουμε τὴν ὁμοιότητα. Χωρὶς ἀμφιβολία ὅλοι οἱ Βυζαντινοί εἶχαν δύο πόδια ὅπως καὶ οἱ ἀρχαῖοι. Ὅλοι ἐτρωγαν, ὅλοι ντύνονταν· ἀλλὰ τὸ φαγητὸ ἦταν διαφορετικὸ, τὰ ρούχα ἦταν διαφορετικά. Οἱ βυζαντινολόγοι ὁμῶς σταματοῦσαν πρὶν τὴ διαφορά. Ἐλεγαν μόνο ὅτι οἱ Βυζαντινοὶ ζοῦσαν σὲ σπῖτια, ὅτι εἶχαν σχεδὸν τὴν ἴδια γλώσσα, τὸ ἴδιο κλίμα κ.λπ. Ἄς τοὺς κοιτάξουμε ὁμῶς πιὸ προσεκτικά. Ζοῦσαν στὴν ἴδια χώρα μὲ τὰ βουνά καὶ τὶς μικρὲς κοιλάδες. Στὴ χώρα ὁμῶς αὐτὴ πού ἦταν ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ φύση τῆς πλασμένη γιὰ μικρὲς αὐτόνομες πόλεις, γιὰ πόλεις-κράτη, δημιούργησαν ἕνα παγκόσμιο σύστημα. Μποροῦμε βέβαια νὰ ποῦμε ὅτι τὸ δανείστηκαν ἀπὸ τοὺς Ρωμαῖους· πάντα ἔχουμε τρόπους νὰ ἐξηγοῦμε τὰ φαινόμενα, τίποτα δὲν εἶναι πιὸ εὐκολο ἀπὸ μιά ἐξήγηση.

Ποτὲ δὲν εἶπα, ὅπως μὲ παρεξήγησαν ὀρισμένοι πού μοῦ ἄσκησαν κριτικὴ, ὅτι δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα παράδοσης. Καὶ βέβαια ὑπάρχουν, ποτὲ δὲν τὸ ἀρνήθηκα. Νομίζω ὁμῶς ὅτι γιὰ νὰ κατανοήσουμε αὐτὴ τὴν κοινωνία, ἀπὸ τὶς διάφορες προσεγγίσεις πού μπορούμε νὰ ἐπιλέξουμε, πιὸ σημαντικὴ εἶναι ἡ μελέτη τῶν πόλεων, τῆς ἀστικῆς ζωῆς. Γιατί; Γιατί ἡ πόλη ἦταν τὸ πιὸ τυπικὸ φαινόμενο τῆς ἀρχαιότητας. Τὸ 1954 δημοσίευσα ἕνα ἄρθρο γιὰ τὴ βυζαντινὴ πόλη ὅπου προσπαθοῦσα νὰ μεταβάλλω τὴν ἀντίληψή μας γιὰ τὸ Βυζάντιο. Σήμερα θὰ βρεῖτε πολλὰ λάθη στὸ ἄρθρο αὐτό. Μερικὰ ὑφείλονται στὸ γεγονός ὅτι δὲν εἶμαι ἀρχαιολόγος, μερικὰ στὸ ὅτι οἱ σοβιετικὲς βιβλιοθηκὲς δὲν διέθεταν ὅλες τὶς σχετικὲς μελέτες, μερικὰ στὸ ὅτι σήμερα ἔχουμε στὴ διάθεσή μας περισσότερα ἀρχαιολογικὰ δεδομένα. Χωρὶς ἀμφιβολία ἡ ἀνακοίνωση τοῦ Μπούρα στὴ Βιέννη εἶναι πολὺ πιὸ ἀκριβὴς. Τὸ ἄρθρο αὐτὸ ἔγινε δεκτὸ μὲ πολὺ ἀρνητικὲς κριτικὲς. Ὁ Ὀστρογκόρσκι παρουσίασε τὸ 1959 μιά ἐργασία ἐναντίον τῶν θέσεων πού εἶχα ὑποστηρίξει.

Δ.Κ.: Παρόλο πού θὰ περίμενε κανεὶς ἀπὸ τὸν Ὀστρογκόρσκι μιά πιὸ θετικὴ ἀντιμετώπιση στὸ ζήτημα τῆς «ἀσυνέχειας» τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα.



Α.Κ.: Αὐτὸ εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον γιατί κι ὁ ἴδιος πίστευε στὴν ἀλλαγὴ πού συντελέστηκε ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Ἀλλὰ ἦταν κατὰ κάποιον τρόπο δέσμιος τῆς παλιᾶς παράδοσης τῆς ρωσικῆς σχολῆς βυζαντινολόγων πού ἀναζητοῦσαν τὶς αἰτίες καὶ τὶς μορφὲς ἐξέλιξης μόνο στὴν ὑπαιθρο, ὄχι στὶς πόλεις. Ὁ Βασιλιεβσκι καὶ ὁ Οὐσπένσκι θεωροῦσαν τὴ βυζαντινὴ ἱστορία ὡς ἱστορία τῆς πάλης μεταξὺ τῶν ἀγροτῶν καὶ τῶν «δυνατῶν», μὲ τὴν κρατικὴ ἐξουσία νὰ ὑπερασπίζει τοὺς ἀγρότες ἐναντίον τῶν «δυνατῶν». Ποτὲ δὲν προβληματίστηκαν γιὰ τὴν ἀστικὴ ζωὴ. Ὁ Ὀστρογκόρσκι λοιπὸν πού βασιζόταν σ' αὐτοὺς δὲν ἦταν προετοιμασμένος γιὰ κάτι τέτοιο.

Μιά δεύτερη κριτικὴ ἄσκησε ὁ Σπύρος Βρυώνης, τὸν ὁποῖο δὲν γνώριζα τότε, πού ὅπως καὶ Ὀστρογκόρσκι ἰσχυρίστηκε ὅτι δὲν ξέρω νομισματικὴ. Καὶ βέβαια δὲν εἶμαι νομισματολόγος, ἀλλὰ ἡ γνώμη μου ἦταν ὅτι τὰ νομισματικὰ δεδομένα συμπίπτουν μὲ τὰ ἀρχαιολογικὰ δεδομένα καὶ μὲ τὶς φιλολογικὲς πηγὲς. Αὐτὸ τὸ ζήτημα δὲν τὸ ἔθιξαν ὁ Ὀστρογκόρσκι καὶ ὁ Βρυώνης. Σ' ἕνα μεταγενέστερο βιβλίό μου προσπάθησα νὰ ἀξιοποιήσω τὴν κριτικὴ πού μοῦ εἶχε ἀσκηθεῖ καὶ νὰ ξαναοργανώσω τὸ νομισματικὸ μου ὕλικό, δείχνοντας ὅτι ἀκόμα κι ἂν ἀκολουθοῦσα τὸ παράδειγμα τοῦ Ὀστρογκόρσκι θὰ εἶχαμε τὰ ἴδια ἀποτελέσματα.



Μιά τρίτη κριτική γράφτηκε από τη σοβιετική νομισματολόγο Σοκόλοβα που πρότεινε μία πολύ ενδιαφέρουσα έρμηνεία από θεωρητικής πλευράς. "Αν υπάρχει χάσμα, μās λέει, στο νομισματικό υλικό του δγδου αιώνα, αυτό σημαίνει ότι η οικονομική κατάσταση στο Βυζάντιο καλύτερευσε λόγω των πολιτικών και στρατιωτικών επιτυχιών των εικονομάχων αυτοκρατόρων και ότι ο λαός δέν αισθανόταν την ανάγκη του αποθησαυρισμού. Ένδιαφέρουσα άποψη αλλά λαθασμένη.

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

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

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

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

Μετά ακολούθησε ύφεση. Μερικοί μελετητές στην Αυστρία, χωρίς νά γνωρίζουν τίς εργασίες μου, κατέληξαν σε πολύ κοντινά συμπεράσματα. Και 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 υπ' όψη μου άμεσες αντιδράσεις. Υπήρξαν ώστόσο αρκετές κριτικές του βιβλίου που δημοσίευσα μέ τόν Constable (Τό *People and Power in Byzantium*) όπου αναπτύσσουμε τίς ίδιες άπόψεις. Οι κριτικές αυτές μπορούν νά χωριστούν πολύ καθαρά σε δύο κατηγορίες. Όρισμένες γράφτηκαν από μεσαιονολόγους ή μελετητές που σχετίζονται μέ τίς σπουδές του δυτικού μεσαιώνα. Αυτές ήταν πολύ θετικές. Οι άλλες γράφτηκαν από βυζαντινολόγους, κυρίως Γάλλους, Γερμανούς και Αυστριακούς, και άπερριπταν τήν προσέγγιση. "Η πιό ενδιαφέρουσα από τήν άποψη αυτή ήταν μία κριτική που γράφτηκε από τόν Πέτερ Σρέινερ. Πρόκειται για μία κριτική από τελείως διαφορετική όπτική γωνία. Χωρίς νά τήν κατονομάζει, λέει ότι ή έποχή τής περίφημης διάλεξης του Μπέκ στο 15ο Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών τό 1976 στην Αθήνα, έχει περάσει: ότι δέν χρειαζόμαστε τήν προσέγγιση τής σχολής των Annales για τίς βυζαντινές σπουδές κλπ. Αυτό που χρειαζόμαστε είναι άλλα γεγονότα και όχι εύρειες, συνολικές γενικεύσεις. Πρόκειται για μίαν άντίληψη. "Αν και διαφωνώ, τήν κατανοώ. "Αλλά νομίζω ότι πάσχουμε από έλλειψη γενικεύσεων, όχι από έλλειψη γεγονότων, όπως είχε τονίσει πολύ καθαρά ό Μπέκ.

Άναζητώντας τίς αιτίες μās κρίσης

Δ.Κ.: Θα ήθελα νά επανέλθουμε λίγο στην ουσία 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 έπιδρομές». "Αλλά είναι σαφές ότι ή Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία είχε αρχίσει νά εξασθενεί ανεξάρτητα από τίς έπιδρομές, και όπως ξέρουμε μεγάλο μέρος του άνατολικού τμήματος τής αυτοκρατορίας έπέζησε των έπιδρομών για αιώνες. Στην πραγματικότητα ή ίδια ή ρωμαϊκή κοινωνία φαίνεται ότι βρισκόταν σε κρίση. Στην Αίγυπτο του τρίτου αιώνα, για παράδειγμα, είναι σαφές ότι τό άστικό σύστημα αντιμετώπιζε δυσκολίες σε μία έποχή που δέν υπήρχε άπειλή έπιδρομών. Όρισμένοι έχουν αναζητήσει τά αίτια τής κρίσης στο δουλοκτητικό σύστημα. Καθώς ή αυτοκρατορία σταμάτησε νά έπεκτείνεται περιορίστηκαν δραστικά και οι δυνατότητες προμήθειας δούλων σε χαμηλές τιμές. Βλέπετε νά συνδέονται οι δυσκολίες του δουλοκτητικού συστήματος μέ τήν κρίση του έμπορίου και των πόλεων;

Α.Κ.: Υπάρχουν πάλι τρεις πλευρές στο έρώτημά σας. "Η πρώτη είναι θεωρητική ή αναζήτηση αιτίων. "Η δεύτερη αφορά τίς έπιδρομές, και ή τρίτη τή δουλεία. "Ας τά δούμε χωριστά. Πρώτα απ' όλα τό ζήτημα των αιτίων. Πρόκειται για κληρονομιά του 19ου αιώνα. "Ο 19ος αιώνας ήταν μία πολύ αισιόδοξη έποχή. Τότε πίστευαν στην πρόοδο και σε πολλά άλλα πράγματα που άποδείχτηκαν πολύ επικίνδυνα. "Εκτός των άλλων πίστευαν στη δυνατότητα ανακάλυψης αιτίων και στην ανάγκη νά βρεθούν αιτίες για τό καθετί. "Η μαρξιστική θεωρία, ένα πολύ σημαντικό προϊόν του 19ου αιώνα, αλλά όχι μία αιώνια άλήθεια, βασιζόταν σ' αυτή τήν αναζήτηση αιτίων.



Ἡ σχολή τῶν Annales ἔχει μιά διαφορετική προσέγγιση. Οὐσιαστικά ἀρνεῖται νά ἀναζητήσῃ αἰτίες γεγονότων. Ἡ ἔμφαση δίνεται στό ἴδια τά φαινόμενα ὅπως ὑπάρχουν, στό σύστημα ὅπως ὑπάρχει. Κάθε τί πρέπει νά ἐξεταστῆ μέσα στό πλαίσιο ἑνός συστήματος: Ἀγροτικές σχέσεις, ἰδεολογία, μορφές συμπεριφορᾶς κ.λπ. Αἰσθάνομαι πολύ πιά 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 παρακμὴ 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 ἑξωτερικῶν 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 ξανακτιστεῖ 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 πιά ἰσχυρά οικονομικά κράτη. Ἀλλά 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 καταρρεῦσει.

Ἐπάρχει μιά θεωρία πού λέει ὅτι οἱ πόλεις τῆς Μ. Ἀσίας καταστράφηκαν ἀπό τοὺς Πέρσες στίς ἀρχές τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα. Δέν πιστεύω σ' αὐτή τή θεωρία. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἔχουμε ἀρκετά στοιχεῖα γιά τήν ἐπιβίωση τῶν πόλεων καί μετὰ τήν εἰσβολή. Ὑστερα οἱ Πέρσες δέν ἦταν σάν τά γερμανικά φύλα ἢ σάν τοὺς Σλάβους. Ἦταν ἄνθρωποι πού ζοῦσαν σέ πόλεις, γιατί νά τίς καταστρέψουν. Οὔτε ἡ θεωρητική, οὔτε ἡ γεωτολογική προσέγγιση δέν ὀδηγοῦν λοιπόν σ' αὐτό τό συμπέρασμα. Πρὶν 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 ἄρχισε ὁμως ἡ παρακμὴ 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 τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες.

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

Ὁ ρόλος τῆς δουλείας

Τό τρίτο ζήτημα εἶναι ὁ ρόλος τῆς δουλείας. Πρὶν πολλά χρόνια δημοσίευσα ὡς συνεπὴς μαρξιστῆς ἕνα ἀρθρο γιά τό θέμα αὐτό. Ἐκεῖνο πού προσπάθησα νά κάνω ἦταν νά διασώσω τή θεωρία τῶν (κοινωνικῶν) σχηματισμῶν καί νά ἀντιμετωπίσω τή μετάβαση ἀπὸ τόν ἀρχαῖο κόσμο στό μεσαιωνικό κόσμο μέ τοὺς δρους τῆς μαρξιστικῆς θεωρίας τῆς ἐξέλιξης καί τῶν ἐπαναστάσεων. Ἐπρεπε λοιπόν πρῶτα νά διαπιστώσω οἰκονομική πρόοδο. Τή διαπίστωση. Παρατήρησα ὅτι εἰσήχθη τό ἀροτρο μέ ρόδες, ὅτι κάτι συνέβη μέ τοὺς νερόμυλους ἐκεῖνη τήν ἐποχή... Μετὰ ὁμως, ὡς ἐντιμὸς ἱστορικός, αἰσθάνθηκα ὅτι αὐτό δέν ἦταν ἀρκετό. Ἐψάξα γι' ἄλλο ἐρμηνευτικό ἐργαλεῖο. Ἴσως νά διαφοροποιήθηκε ἡ ἐργασία καί νά ἔγιναν οἱ χειρῶνακτες πιά παραγωγικοί. Ἐρευνῆσα πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση χωρίς μεγάλη ἐπιτυχία. Τό δεύτερο πράγμα πού ἔπρεπε νά βρῶ ἦταν μιά προοδευτικὴ τάξη. Κάθε ἐπα-



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

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

Α.Κ.: Καί βέβαια βρήκα. Ήταν μιά ομάδα ξένων βαρβάρων. Ή κυρίαρχη τάξη των βαρβάρων ήταν πιά προοδευτική από τίς άλλες. Άλλά δέν δούλευε. Τό πρόβλημα ξεπερνάει τό ζήτημα τής δουλείας. Τό πρόβλημα είναι αν υπήρξε ή όχι μιά μαρξιστικού τύπου μετάβαση από μιά κοινωνία σέ μιάν άλλη. Ήγώ υπήρξα ένας από τούς πιά ενθερμούς, υποστηρικτές τής μαρξιστικής μετάβασης —άλλά δέν δούλευε. Τί συνέβη όμως μέ τή δουλεία;

Ή δουλεία κατ' αρχήν δέν ήταν ό κύριος παράγοντας στην αρχαιότητα. Άκόμα και 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 πού δείχνουν πόσο ενδιαφέρον είχαν οι δούλοι στην εργασία τους, γιατί ή καλή εργασία μπορούσε νά τούς εξασφαλίσει 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 τούς τεχνίτες και τούς οικιακούς δούλους, αλλά όχι

και για τούς αγροτικούς δούλους πού είχαν γενικά πολύ λίγες ευκαιρίες και δυνατότητες νά κερδίσουν τήν έλευθερία τους.

Α.Κ.: Σέ μικρά νοικοκυριά ώστόσο οι γαιοκτήμονες ήξεραν όλους τούς δούλους τους. "Αν έχεις δέκα δούλους ξέρεις ποιός είναι καλός και ποιός όχι.

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

Δ.Κ.: Μήπως δηλαδή τόν τέταρτο πιά αιώνα υπήρχαν κυρίως οικιακοί δούλοι παρά τεχνίτες και 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 εργαλείο για να εξηγήσουμε αυτή τήν εξέλιξη. Είχα προσπαθήσει να τό κάνω αυτό για τήν Αίγυπτο. Μ' άρέσει πάντα να βρίσκω στατιστικά έπιχειρήματα για να ύποστηρίξω τίς άπόψεις μου. Ύπολόγισα λοιπόν πόσες φορές άναφέρονται οι δοϋλοι σε αϊγυπτιακούς παπύρους τόν τέταρτο και τόν πέμπτο αιώνα. Βρήκα ότι τόν τέταρτο αιώνα οι δοϋλοι άναφέρονται πολύ περισσότερες φορές, αλλά είχα ξεχάσει ότι οι σωζόμενοι πάπυροι τού τέταρτου αιώνα είναι πολύ περισσότεροι από τούς παπύρους τού πέμπτου...

Δ.Κ.: Πότε λοιπόν μπορούμε να πούμε ότι παρήκμασε ή δουλεία; Ξέρουμε βέβαια ότι στην Κωνσταντινούπολη υπήρχαν άρκετοί δοϋλοι άκόμα και τό δέκατο αιώνα, αλλά άπασχολούνταν στην παραγωγή ή ήταν οικιακοί δοϋλοι;

Α.Κ.: Νομίζω ότι ή οικιακή δουλεία παρήκμασε μαζί με τόν άστικό πληθυσμό τόν έβδομο αιώνα. Ξέχουμε πολύ λίγες πληροφορίες για δοϋλους τόν ογδοο αιώνα. Τό δέκατο αιώνα, όταν άρχισαν να αναπτύσσονται πάλι οι πόλεις επανεμφανίζονται κι οι δοϋλοι. Τήν περίοδο τής Μακεδονικής δυναστείας έχουμε πολλές πληροφορίες για δοϋλους και ύστερα πάλι τίποτα. Μετά ξέρουμε ότι ό όρος «δοϋλος» απέκτησε τή σημασία τίτλου τιμής: «δοϋλος τής βασιλείας μου» σήμαινε τόν πλησιέστερο φίλο τού αυτοκράτορα. Θέλω λοιπόν να τονίσω ότι δέν πιστεύω πώς ή δουλεία ήταν κυρίαρχο χαρακτηριστικό, ούτε για τήν αρχαιότητα. Τώρα πιά προτιμώ να άποφύγω τήν σοβιετική όρολογία και να άναφέρομαι στην άστική ζωή τής αρχαιότητας, όχι στην δουλοκτητική κοινωνία.

Ή εξέλιξη τής δουλοπαροικίας

Δ.Κ.: Νά περάσουμε σ' ένα τελευταίο θέμα. Ξέχετε ύποστηρίξει ότι ό ιδιαίτερος τύπος γεωργών τής ύστερης ρωμαϊκής έποχής, οι coloni, και οι δουλοπάροικοι τού μεσαίωνα ήταν δύο παράλληλα αλλά άνεξάρτητα φαινόμενα, προϊόντα παραπλήσιων οικονομικών και πολιτικών συνθηκών. Οι coloni ώστόσο στο Βυζάντιο (όπου ήταν γνωστοί και ως πάροικοι) κάποια στιγμή εξαφανίστηκαν, ενώ οι δουλοπάροικοι έγιναν καθοριστικής σημασίας για τή φεουδαρχία τής Δύσης. Γιατί δέν άκολούθησε ή βυζαντινή Άνατολή τήν εξέλιξη τής φεουδαρχικής Δύσης στό ζήτημα τών άγροτικών σχέσεων;

Α.Κ.: Αυτή τή φορά νομίζω ότι ή έρώτηση είναι λανθασμένη. Coloni υπήρχαν για μία έποχή και στην Δύση όπως σε όλη τή Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Μετά έχουμε πληροφορίες για δουλοπάροικους στα πρώιμα δυτικά βασίλεια. Άλλά μεσολαβεί ένα κενό. Ή εξέλιξη είναι λοιπόν ότι ό θεσμός τών coloni παρήκμασε, σχεδόν εξαφανίστηκε. Μετά κυριαρχούν έλεύθεροι άγρότες και πάνω στην βάση αυτών τών άγροτών αναπτύχθηκαν οι νέες μορφές (εργαζόμενων). Δέν συνέβη τό ίδιο και στό Βυζάντιο; Μετά τόν έκτο αιώνα, αρχές τού έβδομου, δέν έχουμε πληροφορίες για γεωργούς, με τήν έννοια τών coloni.

Δ.Κ.: Ύπάρχουν όμως «πάροικοι».

Α.Κ.: Ό όρος «πάροικος» τόν ένατο αιώνα έχει τή βιβλική σημασία τού παρεπίδημου. Ύστερα δημιουργήθηκαν δουλοπάροικοι: ίσως κάπως άργότερα άπ' ότι

στη Δύση, ενώ ή άστική ζωή άρχισε να αναπτύσσεται ωρίτερα άπ' ότι στην Δύση, αλλά αυτό δέν έχει και τόση σημασία.

Δ.Κ.: Παρόλα αυτά δέν έχουμε στην Άνατολή ποτέ μιά «όλοκληρωμένη» φεουδαρχική κοινωνία.

Α.Κ.: Τί είναι φεουδαρχική κοινωνία;

Δ.Κ.: Είναι βέβαια θέμα όρισμού, αλλά δες πούμε σχηματικά ότι ονομάζουμε έτσι μιά κοινωνία τής όποιας ή παραγωγή βασίζεται στην εργασία δουλοπάροικων προσδεμένων στην γή, ή όποία είναι ιεραρχικά οργανωμένη με στρατιωτικούς ήγέτες γαιοκτήμονες...

Α.Κ.: Όλα αυτά υπήρχαν έστω και σε ύποτυπώδη βαθμό. Ξέχουμε τούς στρατιωτικούς ήγέτες, τίς στρατιωτικές οικογένειες, όρισμένες από τόν ένατο αιώνα, και από τόν ένδέκατο, ως σημαντικό παράγοντα τής βυζαντινής κοινωνίας. Οι περισσότερες ήταν οικογένειες γαιοκτημόνων. Ξέχουμε τήν «παροικία» πολύ καλά αναπτυγμένη: οι πάροικοι άπογορεύεται να εγκαταλείψουν τά χωριά τους... Άλλά έχουμε μιά διαφορετική κοινωνία, πού είναι πολύ δύσκολο να τήν όρίσουμε. Σ' ένα βιβλίο του για τή Φραγκοκρατία στην Ελλάδα, ό Ντ. Τζακομπί έδειξε κάτι πολύ ένδιαφέρον, ότι τό κληρονομικό σύστημα στους έλληνικούς κύκλους ήταν διαφορετικό άπ' αυτό τών φραγκικών κύκλων στην Πελοπόννησο. Οι φραγκικοί κύκλοι ήταν οργανωμένοι σε τυπική φεουδαρχική βάση, ενώ ή έλληνική άριστοκρατία διατήρησε τό θεσμό τής ίσης κατανομής τής γής μεταξύ όλων τών γιών και θυγατέρων.

Δ.Κ.: Πρόκειται για διαφορά βαθμού;

Α.Κ.: Όλα είναι ζήτημα βαθμού. Πρόκειται στην πραγματικότητα για θέμα όρισμού. Μεγάλη γαιοκτησία μπορούμε να βρούμε: στοιχεία δουλοπαροικίας βρίσκουμε. Κοιτάξε όμως πώς έβλεπαν οι Βυζαντινοί τούς Δυτικούς και οι Δυτικοί τούς Βυζαντινούς. Ό Κίνναμος ήταν σύγχρονος τής δεύτερης σταυροφορίας και έξεπλάγη από τό ιεραρχικό σύστημα τού στρατού τών σταυροφόρων. Άγνοούσε δηλαδή τό φαινόμενο αυτό στό Βυζάντιο. Ό Νικήτας Χωνιάτης διασώζει τά λόγια τού Φρειδερίκου Μπαρμπαρόσα για τό Βυζάντιο, ότι όλοι οι Βυζαντινοί ήταν ίσοι σάν τούς χοίρους, πού ό χοιροβοσκός στέλνει στό ίδιο σφαγείο είτε είναι παχιοί είτε αδύνατοι. Πρόκειται για μιά αντίληψη τών Δυτικών για τή βυζαντινή κοινωνία. Είναι μιά λανθασμένη αντίληψη, γιατί ή βυζαντινή κοινωνία δέν ήταν έτσι, τήν έβλεπαν όμως έτσι γιατί δέν είχε τή φεουδαρχική ιεραρχία. Και πάλι λοιπόν οι δύο κοινωνίες ήταν όμοιες και διαφορετικές. Πρέπει να έρευνήσουμε και τίς όμοιότητες και τίς διαφορές. Τό να άποδίδουμε σε μιά κοινωνία ένα χαρακτηρισμό, όπως φεουδαρχική, δέν βοηθάει πολύ. Πρέπει να δοϋμε πώς ήταν στην πραγματικότητα, μιά πραγματικότητα πού βέβαια ξαναπλάθουμε έμεις οι ίδιοι — αλλά αυτό είναι ένα άλλο πρόβλημα.

Ή πραγματικότητα είναι όπως ξέρετε πολύ πού πλούσια από όποιαδήποτε γενίκευση. Είναι τόσο εύκολο να βρούμε άλληλοσυγκρουόμενα παραδείγματα... Άλλά φαίνεται πώς κάπως έτσι είχαν τά πράγματα. Άπλώς φαίνεται, τίποτα παραπάνω.

Σημ. Τή συνέντευξη πήρε και μετέφρασε από τά άγγλικά ό Δημήτρης Κυρτάτας. Πολύτιμη ήταν ή βοήθεια τής Χριστίνας Άγγελίδη.

του Σάββα Πατσαλίδη

Ἡ μουσική σόουλ καί τό ἰδεολογικό 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 στ' ἀγκάθια, θά περιοριστώ σ' ἓνα πολύ συγκεκριμένο θέμα πού ἔχει νά κάνει μέ τό ἰδεολογικό 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 ἰδεολογικές της διαστάσεις ἀκόμα καί τόν ἴδιο τό λόγο ὑπαρξῆς της, μέ ἀποτέλεσμα νά περιορίζουμε ἀσφυκτικά τούς ὀρίζοντές της, ν' ἀποχρωματίζουμε τίς ιδιαιτερότητές της καί μοιραῖα νά τήν καταδικάζουμε στήν ἴδια ἐμπορική συνομοταξία μέ τ' ἄλλα εἶδη πού βρίθουν σήμερα στήν ἀγορά. Τό ὅτι ἡ μουσική σόουλ διασκεδάζει, ὅπως ἄς πούμε καί ἡ μουσική τοῦ Μπύ Τζῶρτζ, εἶναι γεγονός ἀναμφισβήτητο. Ἄλλωστε τί μουσική θά ἦταν ἂν δέν διασκεδάζε. Ταυτόχρονα ὅμως δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι στή σόουλ ἡ διασκεδάση δέν εἶναι ὁ αὐτοσκοπός. Μ' ἄλλα λόγια ἡ σόουλ δέν μονολογεῖ. Δια-λέγεται. Μέσα ἀπό ἓναν ἰθαγενή σκοπό/ρυθμό ἐπιχειρεῖ νά διαδραματίσει 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 στό σημεῖα 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 λουμπεν κ.λπ. Μέσα σ' αὐτό τό φάσμα λοιπόν, τό ἰδεολογικό 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 σέ λεπτομέρειες θά 'θελα νά σκιαγραφήσω μέ ἀδρές πινελιές τά σημεῖα αὐτοῦ τοῦ σκηνοῦ τῶν συγκρούσεων γιά νά δοῦμε ἀκριβῶς ποιό παράγοντες συνέτειναν στή διαμόρφωση τῆς ἰδεολογίας τῆς σόουλ.

1. Ἕνα σῶμα, ἓνας 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 σημεῖα τῆς παραγωγῆς καί τά σημεῖα τῆς λήψης (μέ ἰδεολογικά, κοινωνικά καί ἄλλα κριτήρια). Ἔτσι ἡ τέχνη διαχωρίστηκε ἀπό τή ζωή, τό σημεῖο ἀπό τό καθ' ἡμέραν σημαίνόμενά 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 σκευρεῖ, 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 μέ τήν πάροδο τού χρόνου και ιδιαίτερα μέ τόν έρχομό τής βιομηχανικής επανάστασης έγινε όχι μόνο τρόπος γραφής, αλλά και τρόπος ζωής. Από τήν παταφυσική τού Ζαρρί στο φουτουρισμό τού Μαρινέτι, στον έμπρεσιονισμό τού Κάιζερ, στον υπερρεαλισμό τού Μπρετόν, στον υπαρξισμό τού Καμύ και στο παράλογο τού Ίονέσκο κρυσταλλώνεται ή άγωνιώδης προσπάθεια τού ανθρώπου νά συντάξει μιά άτομική, λογοκρατούμενη γραμματική στά τοιχώματα τής οποίας δέν χωράει άλλος έξόν από τόν κατ' έπιλογήν έξορισθέντα «εαυτό», τό «εγώ». Βασικό μέλημα οί ρίζες και ό κόσμος τής ιδιώτευσης, ό ναρκισσεύομενος εαυτός, αυτή ή έρμητική έως και τραγική φιγούρα ή φριχτά παγιδευμένη άνάμεσα στη Χάρυβδη τού έξουσιαστικού Λόγου και τή Σκύλλα τού ατομικού. Ντοστογιέφσκι, Τσέχωφ, Στρίντμπεργκ, Προύστ, Τζός, Γούλφ, Έλιοτ, Ο' Νήλ, Γουίλιαμς είναι ένα ελάχιστο δείγμα τών μεγάλων τής έποχής μας πού ποδηγέτησαν τήν τέχνη τους, και μαζί τους όλη τή μοντέρνα λογοτεχνία, σέ μιά τροχιά σπαραχτικού μονόλογου, σέ μιά παθιασμένη άναζητηση τής ιδιαιτερότητας τού άλλου προσώπου (πίσω από τό κοινωνικό, έλεγχομένο προσωπείο), σέ μιά καταγραφή και τών παραμικρών δονήσεων τής ιδιωτείας τους. Λόγος λοιπόν γιά τό Λόγο. Μετα-Λόγος. Λόγος έρωτικός. Μονό-λόγος.¹

2. Ένα σώμα, δύο λόγοι

Κι ενώ ό Εύρωαμερικανός δημιουργός άπαγκιστρώνει τό Λόγο του από τις συμπληγάδες ενός φαινομενικά και μόνο πλουραλιστικού και φιλελεύθερου κοινωνικού μηχανισμού, μέ σκοπό νά τόν επανατοποθετήσει σέ νέες, σεβάσιμες βάσεις, ό Άφροαμερικανός, ό κατ' άνάγκη κι όχι κατ' έπιλογήν έξόριστος, ό γιά χρόνια άφωνος και άλογος, ψάχνει κι αυτός τό Λόγο του όχι όμως μέ βάση τις λειτουργικές νόρμες τής διχοτομημένης δυτικής σκέψης, τής «κόλασης τού εαυτού» όπως λέει ό μαύρος συγγραφέας Leroi Jones,² αλλά μέ κάτι ευρύτερο πού διαχέεται πέρα από τό αυστηρά ατομικό και τά μέτρα τού λευκού έξουσιαστικού μηχανισμού πρós τό συλλογικό, τήν ήρωϊκή έξίσωση. Ζητά τό φυγόκεντρο, τό κεντρικό, τό άποδημητικό μέ τήν έννοια τού ήρωϊκοποιημένου από τή λευκή έπικοινωνιακή νομοτέλεια. Στόχος του ή παραγωγή ενός μαύρου Λόγου, ενός πιστοποιητικού γεννήσεως ένδεδυμένου τή σκευή τής άφροαμερικανικής μυθολογίας, άρα «δυνάμει» λαϊκού, τελετουργικού και πολιτικά άποτελεσματικού. Όδοιπορικό όπωσδήποτε δύσκολο, άφου στά τοιχώματά του πρέπει νά σφυρηλατηθεί όλο τό πλέγμα τών αίτημάτων, αλλά και τών προβλημάτων τής προσωπικότητας τού μαύρου. Γιατί σέ αντίθεση μέ τόν Εύρωαμερικανό δημιουργό, ό Άφροαμερικανός, μέ τις δύο ψυχές, τις δύο σκέψεις, τούς δύο πόθους, τό Λόγο και τόν αντίλογο, πρέπει πρώτ' άπ' όλα νά βρεί τή χρυσή τομή τής υπαρξιακής του έξίσωσης γιά νά μπορέσει μετά ν' άρθώσει ένα Λόγο-αύθεντικό. Στο σκοτεινό του σώμα συγκρούονται και άλληλοναρκοθετούνται «δύο έμπολεμα ιδανικά», όπως λέει και ό μαύρος συγγραφέας W.G.B. Dubois, «πού ή πεισματική δύναμή του και μόνο τό διατηρεί στη ζωή».³ Μόνοι, μακριά από τόν τό-

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

1. Ορισμένες σκέψεις πού καταγράφονται έδω γιά τόν «άντι-έξουσιαστικό» Λόγο τού δημιουργού είναι παρμένες από τό βιβλίο τού Γιώργου Βέλτσου, *Γιά τήν έπικοινωνία* (Αθήνα: έκδ. Καστανιώτη, 1985), σσ. 91-96. Μέ μιά διευκρίνιση μόνο: ό Λόγος τού δημιουργού (μέσα από τόν λευκό καναδικόνόμο) «δέν είναι» τή φύση του (άντι)έξουσιαστικός. Άπλως τού προσφέρει τις δυνατότητες τής άμφισβήτησης. Τά κατά πόσο θά συμπορευθεί μέ τις δομές-νόρμες τού κρατούντος Λόγου ή θ' άκολουθήσει τό δρόμο τής «συνεχούς αίρεσης» (όπως θά 'λεγε και ό Μαρκούζης) είναι θέμα έπιλογών. Γι' αυτό άλλωστε τοποθετώ σέ εισαγωγικά τά φράση «ελεύθερος κατά βούληση» γιά νά δείξω τή σχετικότητα τού όρου. Φυσικά με τήν είσοδο τού 20ού αιώνα και τή μαζικοποίηση τής κουλτούρας οί «τάσεις φυγής» τών ύποψιασμένων δημιουργών πολλαπλασιάζονται άκριβώς γιατί βλέπουν νά δυναμιτίζεται ή έστω σχετική «ελευθερία» τής έπιλογής τους. Είναι μιά πλεύση φυγόκεντρος πού τούς διαφοροποιεί νομίζω από τούς μαύρους όμοτέχνους τους οί όποιοί νά μέν έπιθυμούν νά «βεβηλώσουν» τό «καλό γούστο» τών λευκών (νά γίνουν δηλαδή κι αυτοί φυγόκεντροι) πλην όμως άπώτερος στόχος τους είναι ό πυρήνας τής μαύρης κουλτούρας. Δηλαδή ό μαύρος καλλιτέχνης είναι όπωσδήποτε νά ύποστεί τις δοκιμασίες μιάς διπλής διαδρομής: φυγόκεντρο (μακριά από τό λευκό Λόγο) και κεντρομόλο (κοντά στο μαύρο Λόγο).

2. Βλ. Leroi Jones (Baraka), *The System of Dante's Hell* (New York: Grove Press, 1965), μιά δυναμική διαπραγμάτευση τής κοινωνικής θέσης τού μαύρου μέσα στη 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 στο 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 ἐκτόπισμα ἂν δέν βοηθοῦσαν καί οἱ ἱστορικές συγκυρίες τῆς δεκαετίας τοῦ '60 στήν Ἀμερική. Οἱ κινητοποιήσεις τῶν νέων, τῶν φοιτητῶν, τῶν μεταναστῶν, καί γενικά τῶν μὴ προνομιοῦχων δημιούργησαν τό κατάλληλο κλίμα γιά τή συσπείρωση τῶν μαύρων πού γιά πρώτη φορά ἀποφάσισαν νά ζητήσουν δυναμικά τήν ἄρση τῆς ἀναντιστοιχίας (οἰκονομικῆς, πολιτικῆς 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 ἓνας 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 στό 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 πιό ἀνήσυχη, ὑποψιασμένη κι ὀπωσδήποτε πιό ἀδιάλλακτη καί βίαιη, ἦταν ἤδη ἔτοιμη (ὅταν ὁ Κίνγκ ἔφερνε 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 ἔλεον. Θέματα ταμποῦ πού κάποτε οὔτε σέ στενοῦς κύκλους ὄχι συζητοῦνταν ὅπως π.χ. ἡ θεότητα τοῦ Χριστοῦ, τῆς Βίβλου, ἡ δικαιοσύνη τοῦ Θεοῦ, τῆς χριστιανοσύνης κ.λπ., ἀρχισάν ἀνίσταται θέματα συνεδριῶν καί ἀνοιχτῶν συζητήσεων. Ὁ Λόγος στό γκέτο εἰσέπραττε τήν ἀδιαφορία τῶν νέων μαύρων πού πίστευαν, πῶς ὄχι μόνο δέν ὀφείλαν τίποτα στό (λευκό) Θεό ἀλλ' ἀντίθετα αὐτός τούς ὀφείλε 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 μπορεί 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 φυλὴ 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 ἄρνηση τῶν μαύρων νά ὑπηρετήσουν στό Βιετνάμ κι αὐτό γιατί ἐβλεπαν τόν πόλεμο καθαρά σάν μιά ρατσιστική ἐνέργεια, κάτι πού ἐπιβεβαίωνε τήν ἀντίληψή τους πῶς ὁ λευκός μπορεί νά κάνει ὅτι-δήποτε ἐφόσον αὐτό τοῦ ἐξασφαλίζει τήν

κυριαρχία/ἡγεμονία πάνω στοὺς ἐγχρωμούς. Ἡ ὑψωμένη γροθιά λοιπόν τοῦ *Μαύρου Πάνθηρα*, ἀντί τοῦ κλάδου ἐλαιίας τοῦ Κίνγκ, ἦταν τό σύμβολο τῆς νέας γενιάς τῶν μαύρων. Μιά γενιά πού δέν ἄργησε μέ τίς πράξεις της νά φορέσει τήν πολιτική σκευή. Ὅχι φυσικά μέ τήν ἔννοια μιᾶς κοινωνικῆς ὁμάδας πού ἀρέσκειται στίς διαδηλώσεις καί στήν ὀργάνωση πολιτικῶν δραστηριοτήτων, ἀλλά ἀκριβῶς μέ τήν ἔννοια μιᾶς ὁμάδας ἢ στάση τῆς ὁποίας ἔχει καί σοβαρά πολιτικά ἀποτελέσματα. Ἡ προθυμία τῶν ἀστικῶν κέντρων νά καταφύγουν στή δύναμη καί τῆ 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 ὑπάρξη τοῦ προβλήματος ἀλλά καί τήν ἐπιτακτική ἀνάγκη ἐπίλυσής του.

Σ' αὐτό λοιπόν τό πλέγμα τῶν θέσεων καί ἀντιθέσεων ἦταν φυσικό νά «διαβαστεῖ» μ' ἄρκετὴ δυσπιστία ἢ φιλειρηνική θέση τοῦ Κίνγκ. Ἡ μαύρη δύναμη, πιό γήινη καί μέ κύριο ἐκφραστή της τόν χαρισματικό Μάλκομ Χ, συγκινοῦσε γιατί μιλοῦσε στήν καρδιά τῶν περιθωριακῶν, τῶν καταπιεσμένων, τῶν λούμπεν, τῶν μαύρων προλετάρων. Ἐπάνω σ' αὐτοὺς 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' αὐτοὺς καί σέ μᾶς εἶναι ὅτι αὐτοὶ κάτι ξέρουν γιά τό παρελθόν τους καί ξέροντας γιά τό παρελθόν τους ξέρουν κάτι καί γιά τοὺς ἑαυτοὺς 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 αὐτορρυθμιζέται. Καί γιά νά γίνει αὐτό ἀπαιτεῖται κατάλληλη χρήση τῆς γλώσσας. «Εἶστε αὐτό πού ὀνομάζεστε», τοὺς ἔλεγε, «καί ἀπό τή στιγμή πού δέν εἶστε σέ θέση νά ἐλέγχεται τ' ὀνομά σας, τότε μοιραῖα μπορείτε νά ἔχετε ἐκείνη τήν ταυτότητα κι ἐκείνη τήν ἰσορροπία πού αὐτός πού σᾶς ὀνομάζει ὀρίζει νά ἔχετε».⁸ Τοὺς ζητοῦσε μ' ἄλλα λόγια νά ἀγαπήσουν γιά πρώτη φορά τό χρῶμα τους, δηλαδή τόν ἑαυτό τους. Ὅχι στόν ἀμερικανισμό, νά ἀντιπαραστήσουν ἄμερικανισμό τους. Ἐτσι ὁ Λ. Τζόουνς μετονομάζεται σ' Ἀμίρι Μπαράκα καί ἀσπάζεται τόν ἰσλαμισμό. Ὁ μαῦρος

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, σπίτι, ταυτότητα. Ἀπλῶς ὁ ἄνθρωπος 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 ἄνθρωπο» γιά νά ἐπανακτήσουν ἔτσι τήν ἱστορία τους, τίς ἀφετηρίες τους κ.λπ.



πυγμάχος Κάσιους Κλαίυ γίνεται Μοχάμετ Άλη και δέν διστάζει νά φωνάζει στό ρινγκ στίς εποχές τής δόξας του «πώς μέ λένε;» (What's my name?) αναγκάζοντας τό λευκό πλήθος ν' άπαντάει: «Άλη, Άλη», δηλαδή νά δεχτεί τό νέο πρόσωπο, τό νέο άνθρωπο πού αναβαπτίστηκε στό σημεία τής δικής του κολυμβήθρας, του δικού του Λόγου.

Στά χρόνια αυτά λοιπόν καταργείται τό νόημα των λευκών σημείων. Οί προγενέστερες δρθωτήσεις. Ή μαύρη δύναμη και ή μαύρη διάνοηση διασπούν τίς νομιμοποιημένες σχέσεις σημείου/σημαινόμενου. Άπαιτούν τήν εισοδό τους στό σύστημα όχι ως φορείς μιās λευκής σημειωτικής, αλλά ως ένιαίο σώμα πού θά έχει μιά ενεργό και ρυθμιστική παρουσία στό καθ' ήμέραν δρώμενα. Μ' άλλα λόγια, τήν έλευθερία επιλογής του Λόγου τους πού είναι και τό πρώτο κρατούμενο γιά τήν έλευθερία του ατόμου.

Κι ένω ή μαύρη δύναμη δημιουργείται γιά νά προωθήσει τά σημεία τής ανατρεπτικής φιλοσοφίας της, στό χώρο τής Τέχνης ιδρύεται τό *Κίνημα των μαύρων τεχνών* (Black arts movement) πού κι αυτό ζητά ν' ανασυνταχθεί σέ νέους έκφραστικούς και αισθητικούς χώρους. Άν άπελευθέρωση γιά τόν μαύρο σημαίνει κι έλεγχο του όνόματός του, τότε ο Λόγος του καλλιτέχνη έχει νόημα μόνο μέ μιá αυθεντική μαύρη γλώσσα. Κι ένω οί Εύρωαμερικανοί δημιουργοί, μετά τό Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, άπομακρύνονται όλο και πίο πολύ από τήν καθημερινή γλώσσα (είτε μέ τή μορφή τής παράλογης άφαίρεσης, π.χ. θέατρο παραλόγου, ή τής αλο-

γης σχηματοποίησης, π.χ. παραστασιολογικό θέατρο), γιά νά δείξουν έτσι τή δυσπιστία τους στην ικανότητα της νά τους έκφράσει, οί Άφροαμερικανοί φορτίζουν όλο και πίο πολύ τή μαγεία της.⁹ Γι' αυτούς ή λέξη (NOMMO) πού γεννήθηκε στους δρόμους των γκέτο δέν είναι κάτι άφηρημένο, ξεκομμένο από τή βιοματική έμπειρία. Άντίθετα είναι ένα όπλο μαγικό ή σημειότητα του όποιου προσφέρεται στό δημιουργό γιά νά οικοδομήσει τόν κόσμο του, νά γίνει έρμηνευτής αλλά και δικαστής τής κοινωνίας του. Ο μαύρος καλλιτέχνης άναλαμβάνει ένα ρόλο άδαμικό πού τόν καθιστά ίκανό νά όρίζει και νά προσδιορίζει (όπως και ο Άδάμ) τά σημεία πού τόν περιβάλλουν. Νά όνομάζει δηλαδή τό καθέτι πού άκούει, βλέπει ή αισθάνεται. Στόχος του νά έκθρονίσει τή συνοληπτική δομή τής λευκής γλώσσας και ν' άπαλλάξει έτσι τή μαύρη γλώσσα από τά πλασματικά της σημαιόμενα, έμφυτεύοντας σ' αυτήν τά σημαιόμενα εκείνα πού έχουν άμεση σχέση μέ τήν πραγματικότητα τής μαύρης ταυτότητας. Ο Λόγος του μαύρου «έγώ» λοιπόν γίνεται και τό πρώτο βήμα έλευθερίας, άπελευθέρωσης από τήν κατάσταση εξάρτησης και πολιορκίας. Άνακαλύπτοντας ο καλλιτέχνης τή σχέση του μέ τόν κόσμο άνακαλύπτει και τήν πιθανότητα νά βρει τήν «ποιητικότητα» σ' αυτό πού επιφανειακά φαίνεται άντιποιητικό και γραμματικά λανθασμένο. Μ' άλλα λόγια νά γίνει ο ίδιος ο δημιουργός, άκατανόητος και άδιανόητος από τή λευκή έξουσία αλλά κατανόητος και νοητός από τή μαύρη μειοψηφία. «Μπαίνοντας στή γλώσσα του μπαινεί στή γραφή του»,¹⁰ έρωτροποιεί μέ τους άντιεξουσιαστικούς μηχανισμούς της μέ τήν ίδια έλευθερία πού έρωτροποιεί και επιλέγει ο λευκός συνάδελφος του.

Όταν ή ποίηση έρωτεύεται τή μουσική

Δέν έχω ύπόψη μου καμιá άλλη ποιητική παράδοση ή όποια νά έχει τόσο έντονες μουσικές επιδράσεις όσες ή μαύρη ποίηση. Ίσως αυτό νά όφείλεται και στό γεγονός ότι ή μαύρη μουσική από τά μπλούζ του Λούις Άρμστρονγκ, στό μίμποπ του Τσάρλυ Πάρκερ ήταν τό πίο ζωντανό και δημοφιλές έκφραστικό μέσο του μαύρου. Ο αυθεντικότερος Λόγος. Δεκάδες ποιητές μέ πρώτο τόν υπέροχο Langston Hughes άνοιξαν τήν τέχνη τους στό λεκτικό πλούτο των μπλούζ, των γκόσπελς, τής τζάζ κ.λπ. Φυσικά στην άρχή (κι έδώ έννοούμε τά χρόνια τής «Άναγέννησης του Χάρλεμ», τή δεκαετία του '30) ή μουσική δέν άντιμετωπίστηκε σάν ένα επαναστατικό, άκόμα ανατρεπτικό, αν θέλετε, στοιχείο τής άφροαμερικανικής ζωής άρρηκτα δεμένο μέ τήν άφροαμερικανική έμπειρία. Λειτουργήσε περισσότερο ως πηγή έμπνευσης παρά ως σοβαρή πολιτιστική έμπειρία. Οί πρώτοι ποιητές δέν άναζήτησαν σ' αυτήν τήν ιστορικότητά της, τήν ιδιαιτερότητά της. Άργότερα όμως, ιδίως μετά τά μέσα τής δεκαετίας του '50, ή μουσική γίνεται όχι μόνο ένα μοντέλο αλλά κι ένα ούσιαστικός στόχος τής μαύρης ποίησης. Ή μουσική στή συνείδηση των μαύρων λειτουργεί σάν

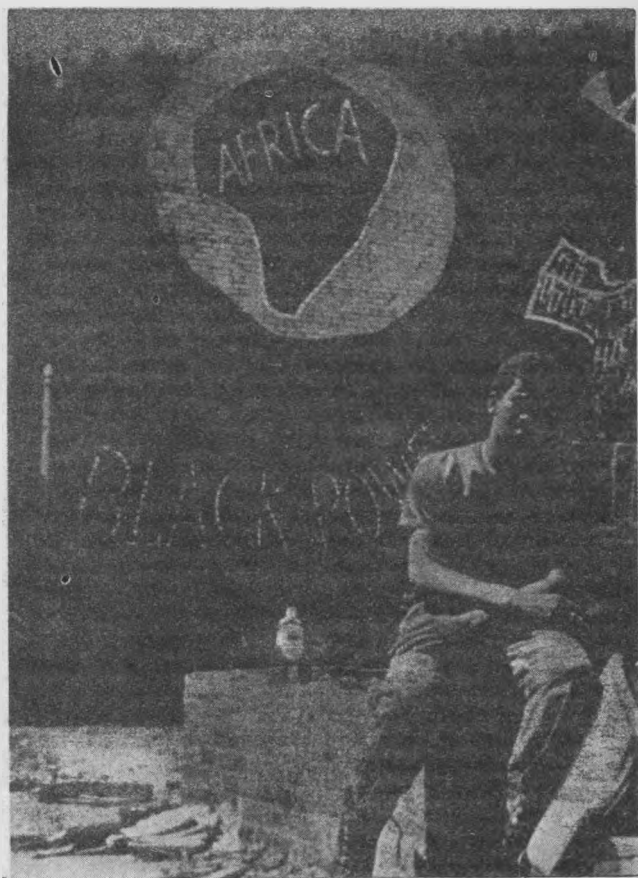
9. Βλ. K.W. Benston, *Baraka*, σ. 38.

10. Βλ. Γ. Βέλτσος, *Γιά τήν έπικοινωνία*, 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 συμπιεσμένη 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 εκφραστικό 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 μπροστάρης είναι ο μαύρος μουσικός ο οποίος τραγουδά για τή «ρυθμική πραγματικότητα μιας 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 προωθούσαν τή μαύρη μουσική. Αντίθετα έκαναν ό,τι μπορούσαν για νά τήν κρατούν στο περιθώριο, άλλοτε υποστηρίζοντας ότι ή μαύρη μουσική μπορεί νά συγκινήσει μόνο τόν 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 ότι όταν πλέον οι μαύροι μπήκαν στη μουσική αγορά οι λευκοί ήταν ήδη οικείοι με 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 Τζέριμυ 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 με λευκούς εκτελεστές) είναι καταναλώσιμο αγαθό, μπήκε και ο άχρωμος αλλά «εύπρεπής» δόρος «ρόκ εν ρόλ» από τόν ντίσκ τζόκεϋ Alan Freed. Και λέω «άχρωμος» γιατί είναι ή πρώτη φορά που ή μαύρη μουσική δεν κατονομάζεται με βάση τό χρώμα τής φυλής που τήν παράγει (όπως κάνει ή όνομασία «rhythm and blues» λ.χ. που άμέσως άμέσως στρέφει τούς δείκτες κατευθειάν 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 στά τοιχώματα τής λευκής συνείδη-



σης άπέναντι στο μαύρο χρώμα πλύν όμως οι προκαταλήψεις ήταν πολλές και έντονες. Άλλωστε ελάχιστα χρόνια είχαν περάσει ακόμα από τότε που οι λευκοί υποστήριζαν πώς ή διάδοση τής μαύρης μουσικής άποτελούσε μέρος σατανικού σχεδίου για τή διαφθορά των νέων. Χαρακτηριστικό δέ είναι και τό φυλλάδιο που 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 τής σχέσεις μαύρης μουσικής και μαύρης ποίησης (βλ. Stephen Henderson, *Understanding the New Poetry* (New York, 1967), σσ. 46-61. Επίσης ενδιαφέρον έχουν και οι ιδέες (αν 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. Επίσης αξιόλογο είναι και τό βιβλίο του Lawewnce Redd, *Rock is Rhythm and Blues* (Michigan State Univ. Press, 1974).

ΣΤΑΜΑΤΗΣΤΕ

ΒΟΗΘΗΣΤΕ νά σώσουμε τούς νέους τῆς Ἀμερικῆς
ΜΗΝ ΑΓΟΡΑΖΕΤΕ ΔΙΣΚΟΥΣ ΜΑΥΡΩΝ

(Ἐάν δέν θέλετε νά ὑπηρετεῖτε νέγρους στό χώρο τῶν ἐπιχειρήσεών σας τότε μή βάζετε νέγρικα τραγούδια στό τζούκ μπῶξ σας ἢ ἀκοῦτε νέγρικα τραγούδια στό ραδιόφωνό σας).

Τά οὐρλιαχτά, οἱ ἠλίθιες λέξεις καί ἡ ἄγρια μουσική τῶν δίσκων αὐτῶν ὑποβιβάζουν τά ἦθη τῶν λευκῶν νέων μας στήν Ἀμερική.

Καλέστε τούς διαφημιστές τῶν ραδιοφωνικῶν σταθμῶν πού μεταδίδουν τέτοια μουσική καί παραπονεθεῖτε.

Μήν ἀφήνετε τά παιδιά σας ν' ἀγοράζουν ἢ ν' ἀκοῦνε τούς νέγρικους δίσκους.¹⁴

Φυσικά ὅσο πλησιάζουμε τά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '50 ἀλλάζει ρυθμό καί παραστάσεις ἡ ζωὴ τῶν μαύρων ἀλλά καί τῶν ἄλλων νέων τῆς Ἀμερικῆς. Οἱ μαῦροι, πῶ ὑποψιασμένοι καί ὀψωσθήποτε ἐπηρεασμένοι ἀπό τὰ διάφορα ἐπαναστατικά κηρύγματα, ἀφυπνίζονται, ἀρχίζουν νά ἐνδιαφέρονται γιά κοινωνικά καί ἄλλα ζητήματα. Καί μαζί τους ἡ μαύρη μουσική, ἡ ὁποία πῶ πρὶν σπάνια καταπιανόταν μὲ κοινωνικές καταστάσεις ἢ μὲ τὸ θέμα τῆς μαύρης ταυτότητας. Οἱ τραγουδιστές τῶν rhythm and blues λ.χ. ζητοῦσαν νά ταυτιστοῦν μὲ μιά πραγματικότητα φανταστική. Ὁ Λόγος τους, ἔν καὶ ἐρωτικός, στήν οὐσία ἀπείχε πολὺ ἀπὸ τὸν ἔρωτα τοῦ μαύρου «ἐγὼ» πού ἐμφανίζεται στή μουσική σόουλ. Ὅταν λοιπὸν ὁ Sam Cooke ἔγραψε τὸ δίσκο «A change is gonna come» (1964) καί οἱ Impressions τὸ «People get ready» (1965), οἱ μαῦροι τραγουδιστές ἐμπαιναν πλεόν δυναμικά σὲ μιά νέα λεωφόρο πού ὀδηγοῦσε στήν καρδιά τῶν προβλημάτων τοῦ μαύρου. Γιά πρώτη φορά ἡ μουσική τους στρατεύεται σὲ τετοιο βαθμὸ. Διαμαρτύρεται. Γίνεται ἡ αἰχμὴ τοῦ δόρατος τῆς μαύρης κινητοποίησης. Ζητᾷ τὴ δράση. Συμβουλεύει. Δίνει λύσεις. Ἐνθαρρύνει. Ζητᾷ μιά καλύτερη ζωὴ (θετική στάση πού ἀποκαλύπτει τὶς σχέσεις τῆς μὲ τὰ gospels — καί οἱ δύο ὑπηρετήσαν τὸν ἴδιο σκοπὸ: νά παρηγορήσουν ἀλλά καί νά ἐνθαρρύνουν). Γι' αὐτὸ καί δέν εἶναι ὑπερβολὴ ὅταν μαῦροι διανοοῦμενοι ὀρίζουν τὴ σόουλ ὡς ταυτόσημη τοῦ «μαύρου ἐθνικισμοῦ». Στούς στίχους καί τὴ μουσικὴ τῆς ἀναδύεται τὸ δράμα καί ἡ ἀναγκαιότητα μιᾶς ἀνθρωπινότερης κοινωνίας. Εἶναι μιά μουσικὴ μὲ ἐντονη κοινωνικὴ λειτουργία. Δηλαδή ἡ ἀκρόασή τῆς δέν ἀποτελεῖ αὐτοσκοπὸ. Ὑπάρχει γιά νά ἐνθαρρύνει, νά ἐπαναξιολογεῖ καί νά ἐπαναπροσδιορίζει ἀξίες, θεσμούς κ.λπ.¹⁵ Γιά τὸ πόσο πλατιά ἦταν διαδεδομένη ἡ σόουλ τὴ δεκαετία τοῦ '60 ἀρκεῖ ν' ἀναφέρουμε ἐδῶ ὅτι οἱ μαῦροι ἐπιχειρηματίες στίς ταραχές τῶν γκέτο τοῦ Χάρλεμ (1964), Γουάτς (1965) καί Ντητρόν/Νιούαρκ (1967) γιά νά ξεχωρίζουν τὰ μαγαζιά τους καί νά μὴ λεηλατοῦνται ἀπὸ τούς μαύρους διαδηλωτές ἔβαζαν ταμπέλες μὲ τὴν ἐπιγραφή «Soul Brother». Εἶχε γίνεи πιά σύνθημα καί παρασύνθημα. Ἀκόμα καί ραδιοφωνικοὶ σταθμοὶ υἱοθέτησαν σάν τίτλο τους τὴ λέξη, ὅπως ὁ Wola λ.χ. στήν Οὐάσιγκτον πού μετονομάστηκε σὲ «Soul Radio». Ἐπίσης κοινωνιολόγοι κι ἄλλοι ἐπιστήμονες χρησιμοποίησαν τὸν ὄρο αὐτὸ γιά νά περιγράψουν διάφορες πολιτιστικὲς τάσεις, τρόπους συμπεριφορᾶς, ὁμιλίας καί ἐπικοινωνίας πού ἀναπτύσσονταν στίς μαύρες συνοικίες. Τέλος γύρω σὰ 1967 καί 1968 ἡ σόουλ θά γίνεи πιά δεκτὴ ἀπ' ὅλους,

πράγμα πού ἀποτελεῖ νίκη γιά τὴ μαύρη δύναμη ἀφοῦ γιά πρώτη φορά τὸ λευκὸ κατεστημένο καί τὰ μουσικά ἐντυπὰ του, ὅπως τὸ *Billboard*, υἱοθετοῦν ἓνα μαῦρο ὄρο καί τὸν προωθοῦν στήν ἀγορά.¹⁶

Στὴ διάδοση τῆς σόουλ φυσικά δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε καί τὸ ρόλο πού ἐπαιξαν κι ἄλλοι παράγοντες ὅπως οἱ Ἀγγλοὶ μουσικοὶ μὲ πρώτους τούς Μπήτλς καί τούς Ρόλλινγκ Στόουνς, οἱ ὁποῖοι ἐπανελημμένα δήλωσαν πὼς δέχτηκαν μεγάλες ἐπιδράσεις ἀπὸ τραγουδιστές τῆς, ὅπως τούς Chuck Berry, Muddy Waters, Little Richard καί Don Conny.¹⁷ Κι ἂν λάβουμε ὑπόψη μας τὴ μεγάλη δημοτικότητα τῶν δύο αὐτῶν συγκροτημάτων τόσο στήν Ἀμερική ὅσο καί στήν Ἀγγλία μποροῦμε καί νά καταλάβουμε τί σήμαινε μιά τέτοια δῆλωση γιά τὴν ἐξάπλωση τῆς σόουλ.

Ἐπίσης δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε καί τὶς διαδηλώσεις τῶν νέων γιά τὸ Βιετνάμ πού συνέτειναν στήν ἀλλαγὴ τοῦ μουσικοῦ γούστου τῶν λευκῶν. Ἀπορρίπτοντας τὶς ἀξίες τοῦ κατεστημένου οἱ νέοι τῆς δεκαετίας τοῦ '60 στράφηκαν στίς ἐθνικὲς μειονότητες καί στήν Ἀπὼ Ἀνατολή γιά ἐναλλακτικὰ στυλ ζωῆς καί ἀξίες. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ μεταστροφή ἔγινε ἡ αἰτία ν' ἀνανεωθεῖ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κόσμου γιά τὴ μουσικὴ τῶν μπλουζ (blues revival), πράγμα πού ἐπέτρεψε σὲ πολλοὺς λευκοὺς νέους ν' ἀκούσουν μαύρη μουσικὴ κι ἄλλες σύγχρονες μορφές τῆς γιά πρώτη φορά. Ἐπίσης μὲ τὸ ἀνοιγμα τῆς λευκῆς ἀγορᾶς μαῦροι τραγουδιστές ὅπως οἱ Sly and the Family Stone, B.B. King, Ike and Tina Turner ἄρχισαν νά δίνουν παραστάσεις μπροστὰ σ' ἓνα σχεδὸν ἀποκλειστικὰ λευκὸ κοινὸ, κάτι πού συνεχίζεται ἀκόμα καί σήμερα ἰδίως μὲ τὰ φεστιβάλ τῆς τζάζ.¹⁸ Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ διαπλάτυση εἶναι πού ὠθησε καί πολλοὺς λευκοὺς τραγουδιστές νά στραφθοῦν πρὸς τὴ σόουλ κι ἄλλες μορφές μαύρης μουσικῆς. Janis Joplin, Boz Scaggs, Rascals, Joe Cocker, Linda Ronstadt καί στίς μέρες μας ὁ Bruce Springsteen εἶναι λίγα ἀπὸ τὰ ὀνόματα πού καθιερώθηκαν χρησιμοποιώντας τεχνικὲς τῆς μαύρης μουσικῆς.

Τζαίμς Μπράουν: Ὁ ἀντιεξουσιαστικὸς βάρδος

Ἡ πῶ ἀντιπροσωπευτικὴ φωνὴ στό χώρο αὐτὸ ἦταν ὀψωσθήποτε τοῦ Τζαίμς Μπράουν. Μὲ θαυμαστὴ ἀνιδιοτέλεια ὁ Μπράουν ὑπηρετήσε τὴ φιλοσοφία τῆς μαύρης δύναμης μέσα ἀπὸ τὴ μουσικὴ του, παροτρύνοντας τούς μαύρους ν' ἀλλάξουν τρόπο ζωῆς καί νά δοῦν τὴν ἀνάγκη γιά κοινωνικὴ ἀλλαγὴ. Γι' αὐτὸ δικαιολογημένα τὸν ὀνόμασαν «Soul Brother No 1», «Godfather of Soul» καί «Mr Dynamite». Πολλὰ ἀπὸ τὰ λεφτὰ

14. Lloyd Miller καί James K. Skipper Jr., «Sounds of Protest in Avant-Garde Jazz», στήν ἀνθολογία τῶν S. Denisoff καί 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» (Αἰθῶς 6, 1968), σ. 6.

18. *ibid.*, σσ. 6-8.

πού κέρδισε τά πρόσφερε στην κοινότητα για τή δημιουργία προγραμμάτων για τούς νέους, τό άνοιγμα δουλειών κ.λπ. Έκανε εμφανίσεις σε συνοικίες όπου συζητούσε διάφορα προβλήματα. Κι ενώ ο ίδιος αναγκάστηκε νά εγκαταλείψει τό σχολείο στην έκτη τάξη του δημοτικού, αγωνίστηκε πολύ για νά πείσει τούς μαύρους νά μήν εγκαταλείπουν τίς σπουδές τους. Μέσα από τόν άγώνα του αυτό για τήν παιδεία έγραψε και τό «hit» «Don't be a drop-out» πού πούλησε 1 εκατ. δίσκους. Ο Μπράουν είναι αυτός πού ενθάρρυνε τούς μαύρους νά είναι περήφανοι για τό χρώμα τους και νά διαδηλώνουν τίς άδικίες πού γίνονται εις βάρος τους: «Say it loud - I am black and I am proud» (1968). Έπίσης και τό τραγούδι «I don't want nobody to give me nothing». Στόχος του ήταν ν' άπελευθερώσει τον μαύρο και τό αίσημα τής δουλειάς και τής κατωτερότητας. Όπως λέει και στό ύπεροχο 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 Είναι ένα κομμάτι γεμάτο κραυγή πού, όπως λέει και ο Λ. Τζόουνς, «κραυγάζουμε για νά μήν άκούμε τή λυπηρή ανάσα του κόσμου». ²⁰ Στην κραυγή ρημουλκείται όλο τό έκφραστικό βάθος τής άφροαμερικανικής έμπειρίας, τό «ήθος τής άμεσότητας» όπως λέει και ο Mel Watkin. Είναι λόγος έρωτικός, άρα άφαιρετικός. Λόγος πού επικοινωνεί μέσα από τόν ίδιο τόν έαυτό του. Η κραυγή είναι άκριβώς ή άνημπορία του έρωτευμένου νά άρθρώσει, νά έκλογικεύσει (μέ στόχο τήν επικοινωνία) τό ρώ του έρωτα. Λόγια-θραύσματα πού όμως έλκουν, δέν άπωθούν. Έλκουν μέσα από τήν άθηντικότητα τους, τή γυμνή από ξένες άρματωσιές έμπειρία τους.

Τά περισσότερα και τά γνωστότερα νομίζω κομμάτια του Μπράουν είναι ένδεικτικά τής όλης φιλοσοφίας τής 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 από τά δικά του βιώματα, τής φτώχειας, του αναλφαβητισμού, τής καταπίεσης, του ρατσισμού, άντλεί τό ύλικό του διασκευασμένο σε μία γλώσσα διαλεκτική, καθημερινή κι ένα μουσικό στυλ άναγνωρίσιμο και κατανοητό. Όπως λέει κι ο ίδιος «είμαι ήθοποιός πού ύπάρχει τώρα. Η κάθε μέρα είναι ιστορία για μένα», κι ακριβώς αυτή τήν ιστορικότητα τής καθημερινότητας είναι πού διοχετεύει στους στίχους του. Μαζί μ' άλλους τραγουδιστές τής σόουλ όπως τόν Otis Redding, τήν Aretha Franklin, τόν Sam Cooke κ.λπ. κατόρθωσε όχι μόνο νά κάνει τή σόουλ τό δημοφιλέστερο μουσικό στυλ, αλλά και νά προωθήσει τή μαύρη ταυτότητα και όμόνοια ανάμεσα στους μαύρους. Έστελνε ταυτόχρονα κι ένα μήνυμα στους λευκούς πώς ή έποχή τής έκμετάλλευσης τής μαύρης μουσικής έτέλειωσε και πώς τώρα οι ίδιοι οι δημιουργοί της θά έπέβαλλαν τούς δρους και τούς τρόπους διάδοσής της. Γι' αυτό και τό 1978 δημιούργησε μαζί μ' άλλους μαύρους τραγουδιστές τό μη κερδοσκοπικό όργανισμό *Black Music Association* (B.M.A.) μέ σκοπό τήν έξάπλωση σε ένθνικό αλλά και σε διεθνές επίπεδο τής μουσικής τους.²² Υποστήριξαν ν' αλλάξει ή λέξη «σόουλ» και νά γίνει «black music». Κι αυτό γιατί κατά τή γνώμη τους ή έμπορευματοποίηση τής σόουλ και ή έκμετάλλευσή της από τούς λευκούς τραγουδιστές άλλοίωσε τό σκοπό, τή λειτουργία και τή χρήση της. Τήν έκανε καταναλώσιμο αγαθό άσχετο μέ τήν ευαισθησία και τήν έμπειρία του ανθρώπου πού τήν παρήγαγε. Δηλαδή τήν πρόσφερε σε άτομα πού ήταν τελείως άποκομμένα από τήν έμπειρία τής δημιουργίας



γιας της. Η σόουλ, διατεινόταν ο BMA, μεταφράστηκε σε δολάρια χωρίς τό κεντρί τής διαμαρτυρίας πού δικαιολογούσε τήν παρουσία της σαν ένα είδος μοναδικό στό χώρο τής μαύρης μουσικής. Μ' άλλα λόγια ο BMA διαδήλωνε μέ τή στάση του αυτή τήν επιθυμία του νά διατηρήσει στό χώρο τής μουσικής τά βασικά σημεία τής φιλοσοφίας τής μαύρης δύναμης, νά συνεχίσει δηλαδή νά προσφέρει κοινωνικά/οικονομικά και πολιτικά δρομολόγια στους μαύρους τής νέας δεκαετίας. Πλήν όμως όπως όλα τά φαινόμενα έτσι και ή φιλοσοφία τής μαύρης δύναμης έμελλε ν' ακολουθήσει τήν τύχη όλων των κινητοποιήσεων τής δεκαετίας του '60: τό μαρasmus. Ο κόσμος, συντηρητικότερος και διαλλακτικότερος μέ τό πέρασμα του χρόνου, άρχισε νά ξεχνά τά όνειρα και τίς φιλοσοφίες τής γενιάς του '60. Όπως και οι λευκοί συνάδελφοί τους έτσι και οι μαύροι υπέκυψαν σταδιακά στους άπορροφητικούς μηχανισμούς του συστήματος αφήνοντας τήν άμφισβήτηση και τή διαμαρτυρία για μία έπερχόμενη γενιά. Χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι δέν πέτυχαν. Αντίθετα, αν αναλογιστεί κανείς πού ήταν τίς άρχές του '60 και πού τά μέσα του '70, όπωσδήποτε θά δει έντονα τά σημεία των αλλαγών πού δέν ήταν τίποτ' άλλο παρά τό έπισφράγισμα τής νίκης τής μαύρης δύναμης, έστω και στά σημεία.

19. Παρμένο από τόν 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: Μαριάννα Δήτσα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Τεοντόρ Άντόρνο
Γιά τόν ύπερρεαλισμό

•

Γιάννη Π. Καραβίδα
Σεφέρης, Έμπειρικός·
παράλληλοι;

•

Μιχάλη Χρυσανθόπουλου
Άφηγηματικές συμπτώσεις
σ' ένα κείμενο
τοῦ Έμπειρικού

•

Άντειας Φραντζή
Μπολιβάρ:
ένα ελληνικό θέατρο σκιῶν

•

Β. Μπένγιαμιν
Έπερρεαλισμός
τό τελευταίο ένσταντανέ
τῆς εὐρωπαϊκῆς διανόησης

•

Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη
Μένης Κουμανταρέας
μυθοπλασία καί πραγματικότητα

•

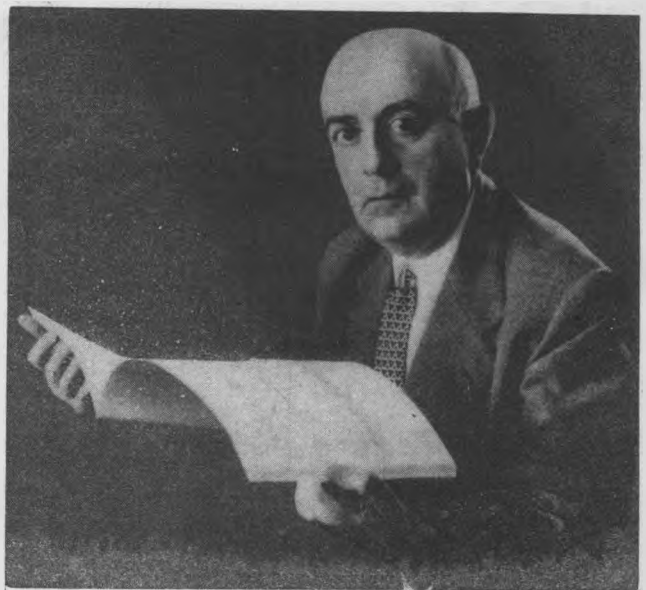
Δημήτρη Τζιόβα
Νεοκλασικές άπηχῆσεις
καί μετωνυμική δομή
στis 'Ωδές του Κάλβου



Ἐναδρομική θεώρηση τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ

τοῦ Τ. Ἀντόρνο

Ἡ διαδεδομένη θεωρία τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ — ἔτσι ὅπως εἶναι διατυπωμένη στὰ μανιφέστα τοῦ Μπρετόν, ἀλλὰ καί δεσπόζει στίς δευτερογενεῖς θεωρητικές μελέτες — τόν συσχετίζει μέ τό ὄνειρο, μέ τό ἀσυνείδητο, ἴσως μέ τὰ ἀρχέτυπα τοῦ Γιούγκ, τὰ ὁποῖα θά μπορούσαν νά ἐντοπίσουν στά κολλάζ, ὅπως στήν αὐτοματη γράφη, τήν εἰκονική τους γλώσσα, ἀπαλλαγμένη ἀπό τή συνεισφορά τοῦ συνειδητοῦ ἐγώ. Ἐτσι τὰ ὄνειρα μᾶλλον ἐμπαίζουν, ὅπως οἱ μεθοδεύσεις τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ, τὰ στοιχεῖα τοῦ πραγματικοῦ. Ἄν ὡστόσο δέν ἐπιβάλλεται στήν τέχνη ν' αὐτοκατανοεῖται — προσπάθησαν μάλιστα νά θεωρήσουν σχεδόν ἀσυμβίβαστες τήν αὐτοκατανόησή της καί τήν ἐπιτυχία της — τότε δέν εἶναι ἐπίσης ἀνάγκη νά ὑποκύνουμε σ' αὐτή τήν προγραμματική καί ἀναπαραγόμενη ἀπό τούς διαμεσολαβητές ἀντίληψη. Ἐτσι ἡ ἀλλιῶς τό ἀναπόδραστο στήν ἐρμηνεία τῆς τέχνης, ἀκόμη καί στή φιλοσοφικά ὑπεύθυνη, ἐγκείται στό γεγονός ὅτι ἡ ἐρμηνεία αὐτή ἀναγκάζεται νά ἐκφράσει τό παράδοξο, καθῶς τό ἀνάγει σέ μιά ἐννοια, μέσω τοῦ ἤδη οἰκείου, καί κατ' αὐτό τόν τρόπο ἀποφεύγει νά ἐξηγήσει ὅ,τι κατ' ἐξοχήν θ' ἀπαιτοῦσε μιά ἐξήγηση: ἂν ἀπό τή μιά μεριά τὰ ἔργα τέχνης ἀναμένουν τήν ἐξήγησή τους, ἀπό τήν ἄλλη καθένα ἀπό αὐτά, ἀκόμη καί ὅταν δέν ἔχει τέτοια πρόθεση, διαπράττει μιά μικρή προδοσία ἐναντί τοῦ κωφορμισμού. Ἄν ὁ ὑπερρεαλισμός δέν ἦταν πράγματι τίποτε ἄλλο ἀπό μιά συλλογή λογοτεχνικῶν καί γραφιστικῶν ἀπεικονίσεων τοῦ ἔργου τοῦ Γιούγκ, ἡ ἀκόμη τοῦ Φρόντ, θ' ἀναδιπλασίαζε ὄχι ἀπλῶς ἀνώφελα ὅ,τι ἐκφράζει ἡ θεωρία καθαυτή, ἀντί νά τό ἐπενδύει μεταφορικά, ἀλλά θά τόν χαρακτήριζε ἐπίσης μιά ἠπιότητα, ἡ ὁποία δύσκολα θά ἄφηνε χώρο γιά τό scandal πού εἶναι ὁ στόχος τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ καί συνιστᾷ τό ζωτικό του στοιχεῖο. Ἄν θέσουμε τόν ὑπερρεαλισμό στό ἴδιο ἐπίπεδο μέ τήν ψυχολογική θεωρία τοῦ ὄνειρου, ἤδη τόν παραδίδουμε στό δημόσιο ὄνειδος. Στή φράση τοῦ εἰδήμονα: «πρόκειται γιά μιά μορ-



φή τοῦ πατέρα» — ἐπισυνάπτεται ὁ ἱκανοποιημένος τόνος τῆς φράσης: «αὐτό ἤδη τό γνωρίζουμε» ὅ,τι θά ἦταν ἀπλῶς ὄνειρο, ἀφήνει πάντοτε, ὅπως διέγνωσε ὁ Κοκτώ, τήν πραγματικότητα ἀλώβητη, ἀκόμη καί στήν περίπτωση πού ἡ εἰκόνα της ἔχει ἀρκετά κακοποιηθεῖ.

Ἐπομένως ἡ θεωρία ἐκείνη ἀστοχεῖ ὡς πρός τό ἴδιο τό ἀντικείμενό της. Δέν ὄνειρευόμαστε κατ' αὐτό τόν τρόπο, κανένας δέν ὄνειρεύεται κατ' αὐτό τόν τρόπο. Τά ὑπερρεαλιστικά δημιουργήματα δέν εἶναι ἀπλῶς καί μόνο τό ἀνάλογο τοῦ ὄνειρου, στό βαθμό πού ἀμβλύνουν τή συνηθισμένη λογική καί τούς κανόνες τοῦ παιγνιδιοῦ τῆς ἐμπειρικής ὑπαρξῆς, ἀλλά ταυτόχρονα σέβονται τὰ μεμονωμένα, ἀλληλοδιαρρηγνύόμενα πράγματα, προσαρμόζουν μάλιστα ὅλο τό περιεχόμενό τους, ὅπως ὅποτε καί τό ἀνθρώπινο, στή μορφή τῶν πραγμάτων. Πρόκειται γιά θρυμματισμό, ἀνασυγκρότηση, ἀλλά ὄχι κατάλυση. Ὅπως ὅποτε τό ὄνειρο δέν συμπεριφέρεται μέ ἄλλον τρόπο, ἀλλά ὁ κόσμος τῶν πραγμάτων ἐμφανίζεται σ' αὐτό ἀσύγκριτα πῶς συγκαλυμμένος, λιγότερο ἐκτεθειμένος ὡς πραγματικότητα ἀπ' ὅ,τι στόν ὑπερρεαλισμό, ὅπου ἡ τέχνη διασείει τήν τέχνη. Τό ὑποκείμενο, πού στόν ὑπερρεαλισμό δρᾷ πολύ πῶς ἀνοικτά καί πῶς ἀδέσμευτα ἀπ' ὅ,τι στὰ ὄνειρα, ἀναλώνει ἀκριβῶς τήν ἐνέργειά του γιά νά ἐξαλείψει τόν ἴδιο τόν ἑαυτό του, κάτι πού γιά νά ἐπιτευχθεῖ στό ὄνειρο δέν ἀπαιτεῖ ἐνέργεια· ὅμως ἔτσι ὅλα γίνονται κατά κάποιον τρόπο πῶς ἀντικειμενικά ἀπ' ὅ,τι στό ὄνειρο, ὅπου τό ὑποκείμενο, ἐκ τῶν προτέρων ἀπόν, παρασκευιακά μεταχρωματίζει καί διαπερνᾷ ὅ,τι ὄλοένα συναντᾷ. Στό μεταξύ οἱ ἴδιοι οἱ ὑπερρεαλιστές συνειδητοποίησαν ὅτι τούς συνειρμούς στήν ψυχαναλυτική κατάσταση διόλου δέν τούς ἀρθρώνουμε μέ τόν τρόπο τῆς ποιητικῆς τους δημιουργίας. Ἐξᾴλλου ἡ ἀκουσιότητα καθαυτή τῶν ψυχαναλυτικῶν συνειρμῶν δέν εἶναι μέ κανένα τρόπο ἀκούσια. Κάθε ἀναλυτής γνωρίζει πόσος μόχθος, πόση προσπά-

θεια και πόση θέληση απαιτούνται για να τιθασεύσουμε την ακούσια έκφραση, ή όποια χάρη σ' αυτή την προσπάθεια διαμορφώνεται ήδη στην αναλυτική κατάσταση και όπωσδήποτε πολύ περισσότερο στην καλλιτεχνική κατάσταση των υπερρεαλιστών. Στά έρείπια του κόσμου των υπερρεαλιστών δέν εμφανίζεται τό καθ' έαυτό (das An sich) του άσυνείδητου. Άν έκτιμούσαμε τά σύμβολα έχοντας ως γνώμονα τή σχέση τους μέ τό άσυνείδητο, αυτά θ' άποκαλύπτονταν ως υπερβολικά έλλογα. Άν τέτοιου είδους άποκρυπτογραφήσεις περιόριζαν τήν πληθωρική πολλαπλότητα του υπερρεαλισμού σε λίγους τύπους, θά τήν άνήγαγαν σε δύο-τρεις άνεπαρκείς κατηγορίες, όπως τό οιδιπόδειο σύμπλεγμα, δίχως να φθάσουν στή δύναμη πού έκπορευόταν, άν όχι πάντοτε από τά υπερρεαλιστικά έργα τέχνης, τουλάχιστον από τήν ιδέα τους. Έτσι φαίνεται πώς άντέδρασε και ὁ Φρόντ πρὸς τόν Νταλί.

Μετά τήν ευρωπαϊκή καταστροφή οί υπερρεαλιστικοί αϊφνιδισμοί έγιναν άνίσχυροι. Είναι σάν να είχαν διασώσει τό Παρίσι μέσω τής έτοιμότητας ένώπιον τής άγωνίας: ή κατάρρευση τής πόλης ήταν τό έπικεντρό τους. Άν θέλουμε εφεξής να καθλώσουμε τόν υπερρεαλισμό σε μία έννοια, δέν πρέπει να επανέλθουμε στην ψυχολογία, αλλά στην καλλιτεχνική διαδικασία. Τό υπόδειμά της όμως είναι αναμφίβολα τά μοντάζ. Εύκολα θά μπορούσαμε να δείξουμε ότι ακόμη και ή κατ' έξοχήν υπερρεαλιστική ζωγραφική λειτουργεί μέ τά μοτίβα τους και ότι ή άσυνεχής διασύνδεση των εικόνων στον υπερρεαλιστικό ποιητικό λυρισμό (Lyrik) έχει τό χαρακτήρα του μοντάζ. Όστόσο οί εικόνες αυτές προέρχονται, όπως γνωρίζουμε, έν μέρει κατά τό γράμμα έν μέρει κατά τό πνεύμα, από εικονογραφίες τής δεσμής περιόδου του δέκατου ένατου αιώνα, μέ τις όποιες ήταν έξοικειωμένοι οί γονείς τής γενιάς του Μάξ Έρνστ: ήδη στά 1920 υπήρχαν, έντεϋθεν τής υπερρεαλιστικής περιοχής, συλλογές τέτοιου είκονικού ύλικού, όπως τό *Our Fathers (Οί γονείς μας)* του Allan Bott, οί όποιες συμμετείχαν —παρασιτικό— στον υπερρεαλιστικό αϊφνιδισμό και συνάμα, για να εύχαριστήσουν τό κοινό, απέφευγαν τήν άνοικειότητα πού δημιουργείται μέσω του μοντάζ. Έντούτοις, ή κατ' έξοχήν υπερρεαλιστική πράξη συνέμιζε τά στοιχεία εκείνα μέ άλλα άσυνήθιστα. Άκριβώς αυτά, διαμέσου του τρόμου, προσέδωσαν στά προηγούμενα τόν οικείο χαρακτήρα, αυτό τό «πού τό έχω ξαναδεί;». Συνεπώς δέν θά πρέπει να εικάσουμε ότι ή συνάφεια πρὸς τήν ψυχανάλυση έγκείται στή συμβολική του άσυνείδητου, αλλά στό έγχείρημα ν' άποκαλύψουμε μέσω έκρήξεων έμπειρίες τής παιδικής ηλικίας. Ό,τι έπισυνάπτει ὁ υπερρεαλισμός στίς άπεικονίσεις του κόσμου των πραγμάτων είναι αυτό πού αϊφνης χάθηκε από τήν παιδική μας ηλικία: αυτά τά εικονογραφημένα περιοδικά, ήδη άπαρχαιωμένα ακόμη και τότε, όπωσδήποτε όταν ήμαστε παιδιά μās είχαν έντυπωσιάσει, όπως έντυπωσιάζουν τώρα οί υπερρεαλιστικές εικόνες. Η ύποκειμενική στιγμή στό μεταξύ βρίσκεται

στην ένέργεια του μοντάζ: αυτό θά ήθελε —μάταια ἴσως, αλλά έμφανώς δσον άφορά στίς προθέσεις του— να παραγάγει άντίληψεις, όμοιες μέ αυτές πού θά έπρεπε να υπάρχουν άλλοτε. Τό γιγάντιο αυγό, άπ' όπου μπορεί όποιαδήποτε στιγμή να προβάλλει τό τέρας τής Δευτέρας Παρουσίας, είναι τόσο μεγάλο επειδή κάποτε ήμαστε τόσο μικροί, τότε πού ριγούσαμε για πρώτη φορά μπροστά στό αυγό.

Στή δημιουργία αυτής τής έντύπωσης συμβάλλει ὡστόσο τό άπαρχαιωμένο. Τό παράδοξο στή νεωτερικότητα (Moderne) έγκείται στό γεγονός ότι αυτή, άνεκαθεν έγκλωβισμένη στην άεναη όμοιότητα τής μαζικής παραγωγής, έχει γενικά ιστορία. Η παραδοξότητα αυτή τήν άλλοτριώνει και γίνεται στίς «παιδικές εικόνες τής νεωτερικότητας» ή έκφραση μιάς ύποκειμενικότητας πού έχει γίνει ξένη πρὸς τόν κόσμο και πρὸς τόν ίδιο τόν έαυτό της. Στόν υπερρεαλισμό, ή ένταση πού εκλύεται στον αϊφνιδισμό είναι αυτή πού επικρατεί μεταξύ σχιζοφρένειας και πραγμοποίησης, και συνεπώς δέν διαπνέεται ψυχολογικά. Τό ύποκειμενο, πού διαθέτει έλεύθερα τόν έαυτό του, πού δέν δεσμεύεται να λαμβάνει υπόψη τόν έμπειρικό κόσμο και έχει γίνει άπόλυτο, άποκαλύπτεται ένώπιον τής δλικής πραγμοποίησης, ή όποια τό έπαναφέρει έντελώ, στον έαυτό του και στή διαμαρτυρία του, καθαυτό ως άψυχο, δυνάμει ως κάτι νεκρό. Οί διαλεκτικές εικόνες του υπερρεαλισμού είναι εικόνες μιάς διαλεκτικής τής ύποκειμενικής έλευθερίας σε κατάσταση άντικειμενικής άνελευθερίας. Σ' αυτές τις εικόνες ή ευρωπαϊκή νόσος του αιώνα άπολιθώνεται σάν τή Νιόβη πού έχασε τά παιδιά της: σ' αυτές τις εικόνες ή άστική κοινωνία έκσφενδονίζει μακριά τήν έλπίδα για τήν επιβίωση της. Είναι έλάχιστα πιθανόν ότι κάποιος από τούς υπερρεαλιστές γνώριζε τήν έγελιανή Φαινομενολογία: ὡστόσο μία πρόταση από αυτήν— τήν όποια πρέπει να στοχαστούμε μαζί μέ τή γενικότερη πρόταση σχετικά μέ την ιστορία ως πρόοδο μέσα στην συνείδηση τής έλευθερίας— προσδιορίζει τό υπερρεαλιστικό περιεχόμενο. «Τό μοναδικό έργο και τό μοναδικό ένέργημα τής καθολικής έλευθερίας είναι έπομένως ὁ θάνατος, και μάλιστα ένας θάνατος πού δέν έχει ούτε έσώτερη διάσταση ούτε πληρότητα». Ο υπερρεαλισμός έκαμε δική του υπόθεση τήν κριτική πού περιέχει ή παραπάνω φράση: αυτό εξηγεί τις πολιτικές του παρορμήσεις έναντίον του άναρχισμού, οί όποιες έντούτοις πάλι ήταν άσυμβίβαστες μ' εκείνο τό περιεχόμενο. Έχει λεχθεί για τήν έγελιανή πρόταση ότι σ' αυτήν ὁ διαφωτισμός (Aufklärung) άναιρείται μέσω τής δικής του πραγμοποίησης: μέ κανέναν άλλον τρόπο, όχι ως γλώσσα τής άμεσότητας, αλλά ως μαρτυρία τής επανάκαμψης τής άφηρημένης έλευθερίας στην προκαθοριστική ισχύ των πραγμάτων και συνεπώς στην άπλή φύση, θά μπορούμε να έννοήσουμε τόν υπερρεαλισμό. Τά μοντάζ του είναι οί άληθινές νεκρές φύσεις. Έξαντλώντας τις δυνατότητες αναδιάπλασης του άπαρχαιωμένου, δημιουργούν nature morte.

Οἱ εἰκόνες αὐτές εἶναι λιγότερο εἰκόνες κάποιας ἐσωτερικότητας καί περισσότερο φετίχ — ἐμπορευματικά φετίχ — στά ὁποῖα κάποτε ἦταν προσηλωμένο κάτι τό ὑποκειμενικό, κάποια libido. Ἐπό ἐδῶ, ὄχι μέσω τῆς αὐτοσυγκέντρωσης, οἱ εἰκόνες αὐτές ἀνασύρουν τήν παιδική ἡλικία. Τά πρότυπα τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ θά μπορούσαν νά εἶναι τά πορνογραφικά ἔργα. Ὅ,τι συμβαίνει στά κολλάζ, ὁ,τι σ' αὐτά ἀκίνητοποιεῖται σπασμωδικά — ὅπως ἡ χαρακτηριστική ἔνταση τῆς ἡδυπάθειας γύρω ἀπό τό στόμα — ὁμοιάζει μέ τίς μεταβολές πού ὑφίσταται ἡ πορνογραφική ἀναπαράσταση τῆ στιγμῆ τῆς ἱκανοποίησης τοῦ ἡδονοβλεψία. Κολλάζ μέ κομμένα στήθη, πόδια πού ἀνήκουν σέ κοκκλες-μανεκέν καί φοροῦν μετάξινες κάλτσες: αὐτά εἶναι σημάδια μνήμης πού ἀναφέρονται σ' ἐκεῖνα τά ἀντικείμενα τῶν ἐπιμέρους ἐνορμήσεων, πάνω στά ὁποῖα ἀφυπνίστηκε ἀλλοτε ἡ libido. Ὅ,τι ἔχει λησμονηθεῖ φανερώνεται μέσα σ' αὐτά μέ τόν τρόπο ἑνός πράγματος, νεκρό, σάν νά ἦταν αὐτό πού ἐπιθυμοῦσε πράγματι ἡ ἀγάπη, μέ τό ὁποῖο θέλει ἡ ἴδια νά ἐξισωθεῖ κι ἐμεῖς ὁμοιάζουμε. Ὁ ὑπερρεαλισμός, ὡς ἀκαμπτη ἀφύπνιση, εἶναι συγγενής μέ τή φωτογραφία. Ὅπως δῆποτε εἶναι imagines αὐτό πού ὑφαρπάζει ὁ ὑπερρεαλισμός: ὄχι ὁμως οἱ ἀναλλοιώτες, ἀνιστορικές imagines τοῦ ἀσυνειδήτου ὑποκειμένου, ἐναντι τῶν ὁποῖων ἡ συμβατική ἀντίληψη θά ἤθελε νά τίς οὐδετεροποιήσει, ἀλλά ἱστορικές imagines, μέσα στίς ὁποῖες τά μύχια τοῦ ὑποκειμένου αὐτοσυνειδητοποιοῦνται ὡς ἐξωτερικότητα, ὡς ἀπομίμηση τοῦ κοινωνικοῖστορικοῦ. «Ἐλα Τζο, παίξε πάλι τόν παλιό σκοπό»².

Ἔτσι ὁμως ὁ ὑπερρεαλισμός διαμορφώνει τό συμπλήρωμα τοῦ νέου ρεαλισμοῦ, ἡ γέννηση τοῦ ὁποῖου συμπίπτει μέ τή δική του. Ὁ τρόμος, πού ὁ νέος ρεαλισμός αἰσθάνεται ἐνώπιον τῆς διακόσμησης ὡς ἐγκλημα, σύμφωνα μέ τό νόημα τῆς ρήσης τοῦ Ἄντολφ Λόος,³ ἐνεργοποιεῖται ἀπό τόν ὑπερρεαλιστικό αἰφνιδισμό. Τό σπίτι ἔχει ἕνα οἶδημα, τό ἐξώστεγό του. Αὐτό θά ζωγραφίσει ὁ ὑπερρεαλισμός: ἀπό τό σπίτι ὑπερναπτύσσεται ἕνα σαρκῶδες βλάστημα. Οἱ παιδικές εἰκόνες τῆς νεοτερικότητας εἶναι ἡ ἐνσάρκωση αὐτοῦ τοῦ πράγματος πού ἐπικαλύπτει μ' ἕνα ταμπού ὁ νέος ρεαλισμός, γιατί αὐτό ὑπενθυμίζει στόν νέο ρεαλισμό ὅτι ἡ οὐσία του καθαυτή ἀνάγεται στό πράγμα καί ὅτι ὁ ἴδιος δέν μπορεί νά ἀποδεχθεῖ τό γεγονός ὅτι ἡ ὀρθολογικότητα του παραμένει ἄλογη. Ὁ ὑπερρεαλισμός συλλέγει ὁ,τι ὁ νέος ρεαλισμός ἀρνεῖται στούς ἀνθρώπους: οἱ παραμορφώσεις μαρτυροῦν ὁ,τι ἔχει ὑποστεί τό ἀντικείμενο τῆς ἐπιθυμίας ἀπό τήν ἀπαγόρευση. Μέσω αὐτῶν ὁ ὑπερρεαλισμός διασώζει τό ἀπαρχαιωμένο, μιά συλλογή ἰδιοσυγκρασιῶν, στίς ὁποῖες ἡ ἀξίωση συμμετοχῆς στήν εὐτυχία, τήν ὁποία στεροῦνται οἱ ἀνθρώποι στόν δικό τους τεχνοκρατούμενο κόσμο, ἐξατμίζεται. Ἄν ὡστόσο ὁ ὑπερρεαλισμός καθαυτός φαίνεται σήμερα ἀχρηστευμένος, αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι οἱ ἀνθρώποι ἀπαρνοῦνται ἡδη αὐτή τή συνείδηση τῆς ἀπάρνησης, μιά συνείδηση πού εἶχε ἐκτυπωθεῖ στό ἀρνητικό τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ.

μετάφραση Βαγγέλη Μπιτσώρη

Σημειώσεις τοῦ μεταφραστή

1. Τό ἄρθρο *Rückblickend auf den Surrealismus* δημοσιεύθηκε στό περιοδικό *Texte und Zeichen*, τεύχ. 6, 1956 καί τώρα ἐντάσσεται στόν ἐνδέκατο τόμο τῆς Ἐκδόσεως τῶν Ἀπάντων τοῦ Ἀντόρνο.
2. Βλ. *Bilbao-Song* τοῦ Μπρέχτ καί τοῦ Κούρτ Βαίλ.
3. Adolf Loos (1870-1933): Αὐστριακός ἀρχιτέκτονας καί πολεοδόμος, ἐπέρμαχος μιάς ἀρχιτεκτονικῆς ἀπαλλαγμένης ἀπό τίς δεσμεύσεις πού ἐπιβάλλει ἡ διακόσμηση· στό δοκίμιό του *Διακόσμηση καί ἔγκλημα* (1908) ἐκτίθεται ἡ ἀποψή του γιά τή λειτουργική ἀρχιτεκτονική πού ὑπερβαίνει τίς αἰθαίρετες ἐπιλογές τῶν διακοσμητικῶν τάσεων.



Καλές
διακοπές
με ἕνα καλό
βιβλίο

ΙΑΝΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7

του Γιάννη Π. Καραβίδα

Σεφέρης – Έμπειρικός 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, το *Μυθιστόρημα* του Σεφέρη και η *Ψυικάμιμος* του Έμπειρικού. Βέβαια, *Τά Νέα Γράμματα*, τονίζει ο Ρόμπινσον, δεν ήταν έντυπο υπερεαλιστικό, όπως ήταν λ.χ. στη Γαλλία τα περιοδικά *Littérature* και *La Révolution Surréaliste*: *Τά Νέα Γράμματα*, εξηγεί, είχαν αναλάβει να προωθήσουν την υπόθεση της μοντέρνας ποίησης γενικότερα, καθώς έκαναν λίγο αργότερα και άλλα περιοδικά — οι *Μακεδονικές Ημέρες*, για παράδειγμα, στη Θεσσαλονίκη. Παρ' όλη αυτά, συνεχίζει ο Ρόμπινσον, το περιοδικό αυτό κατάφερε να διατηρήσει την επαφή ανάμεσα στην υπερρεαλιστική και στη μη υπερρεαλιστική (ήν και πάντοτε μοντέρνα) ποίηση, όπως συνέβη λ.χ. στην περίπτωση του Έμπειρικού και του Σεφέρη — σε δύο κατά τα φαινόμενα διαφορετικούς τρόπους γραφής («styles») που συναντώνται ωστόσο κάτω από την ίδια στέγη.

Τό 1935 γίνεται έτσι, σύμφωνα πάντα με την ανάλυση του Ρόμπινσον, «το έτος του ελληνικού μοντερνισμού» — ή χρονιά που «ο Σεφέρης και ο Έμπειρικός, δουλεύοντας επάνω σε δύο ασύμπτωτες καμπύλες», όπως θα σημειώσει και ο Άλεξ. Αργυρίου (1983:131), «δημοσίευσαν αντίστοιχα: 'Δέν έχουμε ποτάμια δέν έχουμε πηγάδια δέν έχουμε πηγές...' (*Μυθιστόρημα Γ*). 'Δέν έχουμε κυδώνια...' (*Ψυικάμιμος*, "Ασβέστης")».

Κι όμως, όπως ελπίζω να δείξω σ' αυτό το άρθρο, δεν πρόκειται πάντοτε για «δύο ασύμπτωτες καμπύλες». Η παρουσία των αρνητικών εκφράσεων «δέν έχουμε» / «δέν έχουμε» (κι ως μου συχωρεθεί το λογοπαίγνιο) δέν είναι συμπτωματική: υπάρχουν κι άλλα κείμενα των δύο αυτών ποιητών που παρουσιάζουν ομοιότητες, όπως επίσης και θεωρητικά σημεία στα όποια φαίνεται τελικά πως συμφωνούν. (Κι αυτό δέν θα 'πρεπε να μās εκπλήσσει: κάθε κείμενο, όπως έχει παρατηρήσει ήδη ο Ρολάν Μπάρτ (1977:146), αποτελείται από αναριθμητες παραπομπές σε άλλα κείμενα, ένω ή υποκειμενικότητα του συγγραφέα, όπως φτιάχνεται στη γλώσσα, είναι απλώς και μόνο «ένα ήδη σχηματισμένο λεξικό»: οι λέξεις του εξηγούνται μέσ' από άλλες λέξεις κ.ο.κ. Η μόνη δύναμη που διαθέτει τελι-

κά ο συγγραφέας, συνεχίζει ο Μπάρτ, είναι αυτή που του επιτρέπει ν' ανακατέψει διάφορες γραφές, ν' αντιπαραθέσει τή μία γραφή μέ τήν άλλη, χωρίς όμως νά (έμ)μείνει σε καμία απ' αυτές αποκλειστικά).

Έτσι, θά δούμε πως ένας στίχος από τό ποίημα «'Ωρίων» του Έμπειρικού (από 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

παρασιάζει άσυνήθιστη 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 καραβιού τήν
καρένα*

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

Η προσμονή ωστόσο, για τόν Σεφέρη, όπως επισημαίνει ο Μάρι Βίττι (1978:62-3), είχε όντως αρχίσει τρία χρόνια νωρίτερα, στό τέλος του «'Ερωτικού λόγου»:

*Στήν πέτρα τής ύπομονής προσμένουμε τό θάμα
πού άνοίγει τά έπουράνια κι είν' όλα βολετά
προσμένουμε τόν άγγελο σάν τό πανάρχαιο δράμα
(Ε' 5-7)*

Και στόν «'Ωρίωνα», όμως, ο άφηγητής και οι συντρόφοι του («έμείς») τό θάμα περιμένουν — τό σφύριγμα του βαποριού, τή σειρήνα του πλοίου που προαναγ-

* Τό άρθρο αυτό βασίζεται έν μέρει στη διδακτορική μου διατριβή (βλ. Karavidas 1983) και έν μέρει σε διαλέξεις που έδωσα τά τελευταία δύο χρόνια στό Πανεπιστήμιο του Λονδίνου (King's College), του Cambridge και της Όξφόρδης. Όφείλω νά ευχαριστήσω κι από δω τούς φίλους νεοελληνιστές Roddy Beaton, David Holton και Peter Mackridge για τά πολύτιμα σχόλια και τίς παρατηρήσεις που έκαναν. Η τελική εθύνη είναι, φυσικά, όλότελα δική μου. Τίς διαλέξεις αυτές προϋποθέτει και μία μεγαλύτερη μελέτη μου για τά όρια του μοντερνισμού του Σεφέρη που θά δημοσιευθεί στό μεθεπόμενο (ένδέκατο) τεύχος των *Byzantine and Modern Greek Studies*.



γέλλει τήν εμφάνιση τής μυθικής σειρήνας ή όποια μέ τή σειρά της θά μās εισαγάγει στόν κόσμο του ύπερρεαλιστικού «θαυμαστού» («merveilleux»), όπου ή μία άποκάλυψη διαδέχεται τήν άλλη:

*Ο θόλος καθενός μās γεμίζει από ρόδινα πούπουλα
Πολλοί από μās καπνίζουν πίπες από γιούσουρι
Άλλοι τσιμπούκια από άφρόν θαλάσσης
Καί τό πλατάγισμα τής προσεγγισέως μας
Θυμίζει τ' όνομα μίας παμπαλαίας πόλεως
Όλοι μας τρέχουμε νά δούμε αν φανερώθηκε
Άφου ό όρίζων λάμπει
Άφου τής μοιάζει τόσο.*

Άν στόν «Όρίωνα» ή (περωτή) σειρήνα, ένας θηλυκός δηλαδή άγγελος, μεσολαβεί ανάμεσα στό «άλλου» καί στόν άφηγητή, στό *Μυθιστόρημα* τό ρόλο αυτό είχε αναλάβει νά παίξει «ό άγγελος».

«Τό πανάρχαιο δράμα» μέ τό όποιο σχετίζεται τώρα ή άφιξη του άγγέλου συνδέεται, όπως παρατηρεί ό Βίτι (1978:63), «μέ τήν περιπέτεια τής ζωής, μέ τήν άρχή της, τόν πρώτο σπόρο, τό πρώτο σπέρμα», πού κι αυτό δέν είναι φανερό, καθώς κρύβεται μέσα στή γή καί μέσα στή θάλασσα». Άλλά καί στό ποίημα του Έμπειρικού, ό τίτλος «Όρίων» δέν παραπέμπει μόνο στόν περίφημο κυνηγό τής μυθολογίας, αλλά καί στόν λαμπρότερο άστερισμό τ' ουρανού — τόν «άλετροπόδιον», όπως έλεγαν τόν άστερισμό του Όρίωνα ό Θεόκριτος καί άλλοι άρχαίοι συγγραφείς· κι «Άλετροπόδι» ή «Άλετροπόδα», όπως έξακολουθεί νά τόν λέει καί σήμερα ό λαός. Αύτά για «τ' άστρα» καί «τήν κόψη τ' άλετριού». Μένει ό δρόμος τής θάλασσας:

Όρθιοι όί ναύτες ψάχνουν τόν όρίζοντα

Άνία, ή πλήξη, ή άηδία («I' ennui»), θά βρούμε σ' ένα άπ' τά ποιήματα του Άντρέ Μπρετόν (1982:56), είναι «ένα καράβι διάτρητο άπ' τό χιόνι σάν τά πουλιά πού πέφτουν καί πού τό αίμα τους δέν έχει 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' άξιζε νά κοιτάξουμε πώς οι γραμμές αυτές φορτίζουν τούς πρώτους στίχους του «Όρίωνα»:

*Άπροσδιόριστη εποχή μέ τά λελέκια της
Έπέπλευσε στους όγκοπάγους καί φέρεται πρός δυσμάς*

Λογικά, αν ή πλήξη φέρεται «πρός δυσμάς», τό αντίθετό της θά πρέπει νά τό άναζητήσουν ό άφηγητής καί οι συντρόφοι του στήν άνατολή: αλλά τόν ίδιο δρόμο δέν είχε πάρει κι ό μυθικός Όρίων για νά ξαναβρεί τό φώς του, όταν τόν τύφλωσε ό Οίνοπίων, τιμωρώντας τον έτσι γιατί του είχε ξελοτιάσει τήν κόρη; Τήν άνατολή, όμως, τήν βρίσκουμε καί στό ποίημα του Έμπειρικού:

*Άνατολή άνατολή
Τρόπος του ήλιου στά χαράματα
Κατεβασμός των όγκοπάγων*

Είναι χαρακτηρισικό πώς τό *Μυθιστόρημα* άποκλείει τό θαυματουργό ταξίδι:

*Γυρίσαμε στά σπίτια μας τσακισμένοι
μ' άνήμπορα μέλη, μέ τό στόμα ρημαγμένο
άπό τή γέψη τής σκουριάς καί τής άρμύρας.*

(Α' 8-10)

Άν ακόμα πιό έντονα (καί όριστικά) στό τέλος:

Έδώ τελειώνουν τά έργα τής θάλασσας, τά έργα τής άγάπης,

*Έκείνοι πού κάποτε θά ζήσουν έδώ πού τελειώνουμε
αν τύχει καί μαυρίσει στή μνήμη τους τό αίμα καί ξεχειλίσει*

ας μή μās ξεχάσουν, τίς αδύναμες ψυχές μέσα στ' άσφοδίλια,

ας γυρίσουν πρός τό έρεβος τά κεφάλια των θυμάτων:

Έμεις πού τίποτε δέν είχαμε θά τούς διδάξουμε τή γαλήνη.

(ΚΔ' 1-6)

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

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

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

Νά υποθέσουμε κι έμεις, σάν τόν 'Ανδρέα 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 «μιας νέας δημιουργικότητας» — «μιας νέας ποιήσεως», όπως είχε πει πρωτίτερα κι ό Καραντώνης, «μέσα από τά λόγια και τους ρυθμούς, τίς εικόνες και τίς φωταύγειες» τής όποιας «μιά ελληνική, μία ανθρώπινη χαρά ανατέλλει».

Ποιές όμως είναι οι παράμετροι τής νέας αυτής χαρής πού λέγεται πώς έρχεται γιά τόν άνθρωπο και πού είναι μάλιστα κι «έλληνική»; 'Από τή μία πλευρά, ύπάρχει έντονη ή επιθυμία ν' αφήσουμε πίσω μας τόν «πόνον» και τούς «όγκοπάγους» (πού καλύπτουν προφανώς τό σήμερα). Τό μέλλον, ώστόσο, ή περιγραφή του όποιου είναι και ό στόχος του «προγράμματος» του 'Εμπειρικού, γιά 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 ύπήρξε κάποτε, κάποιιο 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 έμπρός στα άχυρα μιας καμένης πό-
λεως*

(...) είμεθα όλοι έντός του μέλλοντός μας

'Εμμεση άναφορά σέ μία γνωστή, παμπάλαια και καμένη πόλη, τά Σόδομα, όνομαστή γιά τήν εκφυλη ζωή των κατοίκων τής, βρίσκουμε και σέ ένα από τά πεζά κείμενα τής σειράς «Μυθιστορίες» πού περιέχονται στον τόμο *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία* (1960):

'Ο άνθρωπος, όταν άπομακρύνεται από τά κείμενα και τάς παραδόσεις, μοιάζει μέ στήλην άλατος υπό βροχήν.

'Επίσης:

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

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

Μιά κιβωτός εφάνη στο 'Αραράτ

Και στις δύο περιπτώσεις, ό μύθος φαίνεται νά χωρίζει τήν «πόλη» ή τήν κοινωνία όπου μυσταγωγείται ό έρωτας από τήν εποχή μας όπου, καθώς τονίζει ό 'Εμπειρικός στή συνέντευξη πού είχε δώσει στην 'Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου (1976:14), «ό έρωσ (...) είναι ή πλέον καταπιεζόμενη κατάσταση, πολύ περισσότερο από κάθε άλλη». «'Ο άξων τής ζωής μας», εξηγεί ό 'Εμπειρικός στό ίδιο κείμενο, «είναι ό έρωσ, όποιαδήποτε κι αν είναι ή κοινωνία ή ή έλιπιζόμενη κοινωνία». 'Ωστόσο, όπως παραδόξως, όπως είδαμε, ή κοινωνία αυτή του μέλλοντος πού ευαγγελίζεται ό ποιητής ύφίσταται μόνον ως προέκταση ή μάλλον ως επανάληψη του παρελθόντος, αν κρίνουμε από τίς συνεχείς και ποικίλες άναφορές σέ 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».

'Ετσι, όμως, γιά νά χρησιμοποιήσουμε τήν όρολογία πού υιοθετεί ό Μπάρτ (1981:158), ό 'Εμπειρικός δέν κάνει ποίηση («poeticize»), αλλά ιδεολογία («ideologize») και σ' αυτό άκριβώς τό σημείο τό ιδεολογικό του πρόγραμμα έρχεται πολύ κοντά στο πρόγραμμα του Σεφέρη, όπου τό πραγματικό είναι ή εκκλήρωση του μύθου ή τής μυθοπλασίας («fiction»).

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

«ό ποιητής είχε στή διάθεσή του ένα φορέα ζωντανό, μία συναισθηματική άτμόσφαιρα έτοιμη, όπου μπορούσε νά κινηθεί έλεύθερα γιά νά πλησιάσει τους γύρω του ανθρώπους: όπου μπορούσε ό ίδιος νά διατυπωθεί. Μιά λέξη, ανεξάρτητα από τήν επιτηδειότητα του τεχνίτη, μπορούσε νά ζυπνήσει μέσα στις ψυχές έναν όλόκληρο κόσμο φόβου ή έλπίδας» (1974:43).

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

Πίσω, βέβαια, από τη δήλωση αυτή κρύβεται η πεποίθηση πώς η μυθολογία εύνοει την ύπαρξη κοινών αισθημάτων, πώς μπορεί να παράσχει τη δυνατότητα σ' ένα έθνος και σ' ένα λαό να βρει μιά κοινή ταυτότητα. Τό ζήτημα, όμως, όπως επισημαίνει ο Terry Eagleton (1983:41), είναι αν και κατά πόσον τά πολλά και ποικίλα προβλήματα της σύγχρονης εποχής μπορούν να λυθούν αν γυρίσουμε την πλάτη μας στην ιστορία και βάλουμε στη θέση της τή μυθολογία. «Πίσω από την κούνια του Χριστού», θά πει ο Σεφέρης περιγράφοντας ένα ψηφιδωτό της γέννησης που είχε δει στην εκκλησιά του Δαφνίου, «άνοιγει κατάμαυρο τό στόμα της σπηλιάς, τό πίο μαύρο χρώμα που είδα ποτέ μου. Αυτή η εικόνα έρχεται μπροστά μου όταν συλλογίζομαι τούς μύθους του Γένους στους καιρούς της δουλείας. Τό λευκό λίκνο — αν τό 'χει γεννήσει ή αν πρόκειται να τό καταπιεί ή άβυσσος; Δέν τό ξέρεις. Τί έτοιμάζεται; μιά ανάσταση ή μιά καταστροφή; Δέν τό ξέρεις. "Όλη μας ή μυθολογία λικνίζεται πάνω σ' αυτό τό λίκνο, που ήρθε να προσκυνήσει τελευταίως, στά χρόνια μας, ο ζωγράφος Θεόφιλος Χατζημιχαήλ. Και τό σκλαβωμένο έθνος, σ' αυτό τό λίκνο τοποθέτησε, μαζί μέ τό Διγενή και τό Μεγαλέξαντρο, τό τραγούδι της παλικαριάς και της αγάπης, που φέραν από την κουρσεμένη Κρήτη οι βασιανισμένοι πρόσφυγες του Μαρίνου Μπουνιαλή. Κι οι πελαγίσιοι πατούσαν στά στήθια τους τή στόρηση της Άρετης όπως και τό κορμί της Γοργόνας. "Ας άφήσουμε 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 μέν να μήν κατάφερε να γίνει ο τεχνίτης που πάντοτε όνειρευόταν: έγινε, ώστόσο, ο μόνος μοντέρνος ποιητής που μπορούσε να έχει ένα έθνος που έξακολουθεί ν' άρνείται την ιστορία και να γυρεύει, αντίθετα, «τήν άλλη ζωή, πέρα από τ' αγάλματα» (*Μυθιστόρημα Ε'* 15-6).

Έρχομαστε έτσι στην «όργανική» θεωρία της ιστορίας ή, ακριβέστερα, στην πίστη στην ύπαρξη μιάς «όργανικής» (ή «όργανωμένης» 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 όργανικές 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 της 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 άνάγκασαν να δεχτούν, τούς στέρησε από κάθε ενδιαφέρον για τή ζωή» (1974:27). Η «ταπεινή τέχνη» που όνειρεύεται ο Σεφέρης αυτό ακριβώς σημαδεύει — τή φυγή του όχι μόνον απ' τό μοντερνισμό, αλλά και από τή σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία που άπειλείται από τούς «κινηματογράφους», τά «γραμμόφωνα», τά «φτηνά αυτοκίνη-

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

Η «όργανική» κοινωνία είναι ή «ιστορική» λύση που προτείνει ο Σεφέρης: δέν είναι λύση πολιτική δέν σκοπεύει στην κοινωνική άλλαγή: κι ούτε είναι καν έναλλακτική. Μας βοηθάει άπλως να ύπομείνουμε τή σημερινή κοινωνία. Σάν κάθε πειστική ουτοπική θεωρία, δέχεται κι αυτή πώς δέν είναι δυνατό να ξαναγυρίσουμε στη «φυσική», «όργανική», άγροτική κοινωνία του 17ου ή του 18ου αιώνα. Η «όργανική» αυτή κοινωνία ζει όμως μέσ' από όρισμένες χρήσεις της έλληνικής γλώσσας, στα «πιο ούσιαστικά στοιχεία της ελληνικής παράδοσης» (1974:301) χωρίς τά όποια ή σημερινή καπιταλιστική κοινωνία κινδυνεύει, ύποτίθεται, ν' άτροφήσει και να χαθεί. (Χωρίς αυτά ο κόσμος μας είναι «διαλυμένος, άρρωστος και ναρκωμένος!»). Αυτά, όμως, τά «ύγιή» στοιχεία άποτελούν και τόν κανόνα των μεγάλων έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας, κριτήριο για τήν ένταξη στον όποιο είναι αν και κατά πόσον ο ποιητής τους «βλέπει καθαρά τά άντικείμενα που εκφράζει», αν δηλαδή στό έργο του συμπίπτει ή «εύαισθησία» 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 «ύγιέστερες» όταν πλησιάζουν «τή φύση των πραγμάτων» και παύουν έτσι να 'ναι λέξεις! Άλλά κι ή έννοια της «εύαισθησίας» είναι επίσης ύποπτη: σύμφωνα μέ τόν Σεφέρη, «μιά όρισμένη εμπειρία διαμορφώνει τήν εύαισθησία του (δηλαδή του ποιητή) μέ τό πέρασμα και τόν τρόπο της ζωής» (1974:288). Άλλά δέν είναι ή «έμπειρία» μήπως ή πατρίδα της ιδεολογίας; Στο μεταξύ, ο κανόνας της νεοελληνικής ποιησης μένει κλειστός για τά έργα και τούς συγγραφείς που δέν εκπληρούν τά κριτήριά του. Έτσι φτιάχεται ή παράδοση!...

Ξεφεύγουμε, όμως, από τό θέμα μας. Άν ένα πράγμα είναι σίγουρο για τήν «όργανική» 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 της Έδέμ. Δέν είναι τυχαίο πώς ή «Νέα Πόλις» που ευαγγελίζεται ο Έμπειρικός και που θά χτιστεί, καθώς λέει, «στά ύψιπεδα της Οίκουμένης», έχει όλα τά χαρακτηριστικά του παλιού κι άρχέτυπου κήπου:

Όκτάνα θά πει επί γής Παράδεισος, επί της γής Έδέμ, χωρίς προπατορικών άμάρτημα, πέραν πάσης έννοίας κακού, μέ έλευθέραν εις πάσαν περιπτώσιν παντού και τήν αίμομιξίαν.

(Όκτάνα, «Όχι Μπραζίλια μά Όκτάνα»)

Και στον Έμπειρικό, όπως άλλωστε και στον Σεφέρη, ή ποίηση είναι ή «όργανική» κοινωνία. Στόν υπερρεαλισμό, όπως επίσης και στην ψυχανάλυση, θά έξηγήσει ο Έμπειρικός στο εισαγωγικό κείμενο «Άμούρ Άμούρ» των *Γραπτών*, βρήκε για πάντα «τά δλοφάνερα κλειδιά» για ν' άνοίξει μέσα αλλά και γύρω του «έναν κόσμο μαγευτικός», όπου «ένα συναίσθημα, μία παρόρμησης, μία λέξις, μπορούν να γίνουν χειροπιαστές όντότητες, στιλπνά άντικείμενα μέ ζωή παλλόμενη και μορφή δική τους» (1974:12). Βλέπουμε κι εδώ έ-



ναν «άφελή μιμητισμό» ανάλογο μ' εκείνο του Σεφέρη όσον αφορά τή γλώσσα. Ήν ό Σεφέρης είχε άπορρίψει τήν αυτόματη γραφή, ήταν όχι μόνο γιατί στήν Έλλάδα οί υπερρεαλιστές χρησιμοποιούσαν τύπους τής καθαρεύουσας, αλλά και γιατί φοβόταν πώς ή «έμπειρία» τους δέν είχε κυφορηθεί όσο θά 'πρεπε μέσα τους — για νά θυμηθοΰμε τή μεταφορά του Ήλιοι (1975:144) πού υιοθετεί ό Σεφέρης στό δοκίμιό του για τόν Κάλβο, όπου μιλά για τήν «κυφορία τών λέξεων» (1974:62).

Και οί υπερρεαλιστές, είναι αλήθεια, είχαν δείξει έξαιρετικό ενδιαφέρον για τή μυθολογία, σάν τόν Ήλιοι και τόν Σεφέρη. Ό έναλλακτικός μάλιστα τίτλος τών *Γραπτών ή Προσωπική μυθολογία* του Έμπειρικού θυμίζει τή *Mythologie personelle* (1933) όπου ό Maxime Alexandre είχε δηλώσει πώς θά διερευνούσε τό μύθο μέσ' από τά όνειρα και τανάπαλιν, χωρίζοντας τά όνειρά του σέ τέσσερις ομάδες μύθων: σέ παραδεδομένες μυθολογικές παραστάσεις, στούς σύγχρονους μύθους, στούς νέους μύθους πού δημιουργούνται κάθε νύχτα στά όνειρα και στήν περίπλοκη μυθολογία τής παιδικής ηλικίας — στόχους άπ' τούς όποιους δέν απέχουν και πολύ τά *Γραπτά*. Άλλά ως μήν ξεχνάμε πώς οί υπερρεαλιστές *άνακάλυψαν* τή μυθολογία όταν διαπίστωσαν πώς ήταν άδύνατο νά δράσουν αποτελεσματικά σάν πολιτική και κοινωνική δύναμη κι άναγκάστηκαν έτσι νά γυρέψουν στόχους πιό «έσωτερικούς»: οί θεωρίες του Φρόυντ, του Νίτσε κ.ά. τούς βοήθησαν λοιπόν νά διαμορφώσουν τίς δικές τους άπόψεις και συνάμα ν' άποκαταστήσουν κατά κάποιο τρόπο τήν ιστορική συνέχεια ανάμεσα στήν προκλασική Έλλάδα (τών Όρφικών, για παράδειγμα, και τών Διονυσιακών Μυστηρίων) και στούς δικούς τους, σύγχρονους πειραματισμούς, δημιουργώντας μύθους για ό,τι δέν ήταν δυνατό νά δηλωθεί άμεσα.

Κάτι ανάλογο βλέπουμε και στήν περίπτωση του Έμπειρικού. Όστόσο, όπως πολύ σωστά επισημαίνει ό Γιατρομανωλάκης (1983:172-3), σταδιακά «ό αρχαίος έλληνικός μύθος (...) αρχίζει νά υποχωρεί και στή θέση του εμφανίζεται μιá χριστιανική, εκκλησιαστική γλώσσα». Ό Γιατρομανωλάκης μάλιστα μιλάει για «στροφή», κατάληξη τής όποίας άποτελεί στήν *Όκτάνα* «ή από μέρος του ποιητή υιοθέτηση ενός χριστιανικού δράματος, του έσχατολογικού μύθου μιáς άνω πόλεως πού μέλλεται νά κατοικηθεί από πιστούς μάρτυρες-ποιητές, δραματιστές και υπερασπιστές ενός νέου κόσμου». Βέβαια, δέν πρόκειται σ' αλήθεια για «στροφή»: οί αναφορές στήν «παμπάλαια πόλη» πού υπάρχουν στήν *Υψικάμινο* και στήν *Ένδοχώρα* τού δείχνουν αυτό καθαρά. *Ή σήμερα*, για νά θυμηθοΰμε τήν τελευταία συλλογή του Έμπειρικού, νοείται *ώς αύριον και ως χθές*. Ό ιστορικός χρόνος έχει ίσοπεδωθεί και πλέον δέν υπάρχει. Ό άναγνώστης βρίσκει σ' αυτό του είδους τή λογοτεχνία ό,τι του δίνει και ή θρησκεία, πού κι αυτή στηρίζεται στήν έμπειρία, στό μύθο και στό συναίσθημα — τήν έλπίδα δηλαδή και άκόμα τήν πίστη ότι αυτό πού έχασε στό παρελθόν θά τό άνακτήσει μιá μέρα στό μέλλον· μαζί όμως βρίσκει και τό κουράγιο για νά σηκώσει καρτερικά τό βάρος του παρόντος (και χωρίς, φυσικά, νά χρειαστεί νά θιγεί ή άτομική ιδιοκτησία!). *Ή Ύψικάμινο*, για παράδειγμα, άν και γράφτηκε, όπως μάς διαβεβαιώνει ό Έμπειρικός (1974:13), μέ τή μέθοδο τής αυτόματης γραφής, είναι γεμάτη από τέτοιες *παρήγορες* διακηρύξεις:

τό πένθος θά χαθεί
(«Ή φυγή του νήματος»)

Οί Φαρισαίοι πέθαναν

(«Τά σπιρούνια τών κοριτσιών και ή ταχύτης τών ύδάτων»)

Γιάννης Καραβίδας

'Η καθέλκυσις ενός σφριγώντος λαού πλησιάζει («'Οργανική διάσωσις τῆς χαρᾶς»)

ἡ πολυσύνθετη γυναίκα συνετέθη γιά νά συγκατατεθεῖ καί νά τεθεῖ ἐπί κεφαλῆς τῆς ἀπολυτρωτικῆς στρατιᾶς τοῦ μελλοντικοῦ δράματός μας

(«Τσόχα ριπιδίου»)

ποτέ οὐδέποτε δέν σταματοῦν οἱ νότες μιᾶς ἀρχινι-σμένης ἐποποιᾶς

(«Κορυδαλλοὶ σφασζόμενοι μειλixίως»)

Στιγμιότυπα μᾶς ἀπέδειξαν τὴν ὀρθότητα τῆς πορείας μας

(«Κλωστήριον νυκτερινῆς ἀνάπαυλας»)

Ὡστόσο, τὰ αὐτοματικά κείμενα ἐξ ὀρισμοῦ ἀποκλείουν τὴν ἐπιβεβαίωση τῆς ὀρθότητος ὅποιασδήποτε πορείας: ὅπως ἔχει πολὺ σωστά ἐπισημάνει ὁ Georges Bataille (1946:109), ἂν δικαιώνεται ἠθικά ἡ αὐτόματη 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 καθαρὰ προϊόν τοῦ ἀπροόπτου καὶ τοῦ τυχαίου: οἱ ὑπερρεαλιστές γιά παράδειγμα, δέν ἔπαιναν νά μιλοῦν μέ θαυμασμό γιά «τὴν ἀπρόοπτη συνάντηση πάνω σ' ἓνα τραπέζι ἀνατομίας μιᾶς μηχανῆς τοῦ ραφίματος καὶ μιᾶς ὀμπρέλας» πού εἶχαν ἀνακαλύψει στὸν Λωτρεαμόν (1980:192) καὶ πού ἦταν γι' αὐτοὺς τὸ κατ' ἐξοχίαν πρότυπο ὑπερρεαλιστικῆς εἰκόνας: ἐνῶ ὁ ἴδιος πάλι ὁ Μπρετόν εἶχε διακηρύξει πὼς ὁ ὑπερρεαλισμός ἀπέβλεπε στὴν κατάρρευση τοῦ συναισθήματος «μέσα στή μέθη τῆς τύχης» (1980:36). Οἱ ὑπερρεαλιστές τελικά δέν φύλασσαν τὰ στιγμιότυπά τους σάν κάτι πολῦτιμο, ὅπως ἔκανε λ.χ. ὁ Προύστ, ἀλλὰ οὔτε καὶ τ' ἀνέλυαν σάν τὸν ψυχαναλτή.

'Αλλὰ ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη, πιὸ βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στοὺς ὑπερρεαλιστές καὶ στὸν Ἐμπειρικό: δεχόμενοι (ἀλλὰ καὶ ἐπιζητώντας) τὸ ἀπρόοπτο καὶ τὸ τυχαῖο πιστεύοντας στὶς ἀφάνταστες δυνατότητες πού προσέφερε ἡ αὐτόματη γραφή — ὁ ὑπερρεαλισμός, στὴν ἥρωική του περίοδο, σκόπευε οὔτε λίγο οὔτε πολὺ νά καταγράψει «τὴν πραγματικὴ λειτουργία τῆς σκέψης (...) μέ τὴν ἀπουσία κάθε ἐλέγχου ἀπ' τὴ λογική, ἐξ ἂν κάθε προκατάληψη αἰσθητικῆς ἢ ἠθικῆς» (Μπρετόν 1972:29): πειραματιζόμενοι γράφοντας κείμενα ἀπὸ κοινοῦ μέ ἄλλους: καί, προπάντων, ἀποκαλύπτοντας τὰ μυστικά τῆς τέχνης τους (πού δημοσιεύονται ὑπὸ μορφή συνταγῶν στὸ πρῶτο *Μανιφέστο*) οἱ ὑπερρεαλιστές ὄχι μόνο συνέβαλαν στὴν ἀπομυθοποίηση τοῦ Συγγραφέα, ἀλλὰ προσπάθησαν καὶ νά καταργήσουν τὴ διάκριση πού ὑπάχει αἰῶνες τώρα ἀνάμεσα στὸ συγγραφέα-παραγωγὸ καὶ στὸν ἀναγνώστη-καταναλωτὴ νοημάτων. Ἐπιτρέπουν ὁμοῦς τὰ κείμενα τοῦ Ἐμπειρικοῦ, πού λέγεται πὼς γράφτηκαν «ἀνεξάρτητα ἀπὸ κάθε συμβατικὴ ἢ τυποποιημένη αἰσθητικὴ, 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 «μαθαίνει» (ἀφοῦ, καθὼς λέει ὁ Σαββίδης (1973:57), «διδάσκει ὁ ποιητής») νά γυρεῖ

«αὐτὸ τὸ ἀρκετὰ ἀκαθόριστο συναίσθημα πού ἀγαποῦμε στοὺς ἐλάχιστους ἀνθρώπους πού μᾶς βοηθοῦν

νά ζήσουμε στὸν τόπο μας, καὶ πού μᾶς ξεχωρίζει, ἂν ὑπάρχει κάτι πού μᾶς ξεχωρίζει, ἀπὸ τίς ἄλλες φυλές τῆς γῆς — τὸ συναίσθημα πού θά ὀνόμαζα μέ τὴν κάπως ἐπικίνδυνη ἔκφραση: «καημὸ τῆς Ρωμοσύνης» (1974:47).

Γυρίζουμε ἔτσι, ἀναγκαστικά, καὶ στὰ ποτάμια, καὶ στὰ πηγὰδια καὶ στὶς πηγές πού «δέν ἔχουμε»: καὶ στὰ κωδῶνια πού «δέν ἔχομε».

Γιάννης Π. Καραβίδας

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- 'Αργυρίου, 'Αλέξ. (1983): *Διαδοχικὲς ἀναγνώσεις Ἑλλήνων υπερρεαλιστῶν* ('Αθήνα: Ἐκδόσεις Ἐνώση).
- 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, André (1982): *Poems of André Breton*, μετ. Jean-Pierre Cahun καὶ Mary Ann Caws (University of Texas Press).
- Γιατρομανωλάκης, Γιώργος (1983): *Ἀνδρέας Ἐμπειρικός: ὁ ποιητὴς τοῦ ἔρωτα καὶ τοῦ νόστου* ('Αθήνα: Ἐκδόσεις Κέδρος).
- Dimitroulis, 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 (Nέα Ὑόρκη: Pella Publishing Company), 59-84.
- Eagleton, Terry (1983): *Literary Theory: An Introduction* ('Οξφόρδη: 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* ('Αθήνα: 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* ('Αθήνα: Ἐκδόσεις Γαλαξίας).
- Λωτρεαμόν (1980): *Τὰ ἄσματα τοῦ Μαλντορόρ*, μετ. Ἑλλή Νεφερίτη ('Αθήνα: 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 Μοσχονῆ ('Αθήνα: Ἐκδόσεις Δωδώνη).
- Μπρετόν, Ἀντρέ (1980): *Ὁ τρελὸς ἔρωτας*, μετ. Στ. Ν. Κουμανοῦδη ('Αθήνα: 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* ('Αθήνα, Ἐρμής).
- Σεφέρης, Γιώργος (1974): *Δοκίμεις*, τόμ. Α' ('Αθήνα: Ἴκαρος).
- Ἐκαρπαλέζου, 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* ('Αθήνα: 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 Ἄνδρέα 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 «Ψυλόν».¹ Ἡ *Ἀργώ ἢ Πλοῦς Ἀεροστάτου* ἀφηγεῖται δύο ιστορίες: τήν ἱστορία 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 ἱστορία τοῦ ντόν Πέντρο Ραμίρεθ, «καθηγητοῦ τῆς ἱστορίας εἰς τό πανεπιστήμιον τῆς Σάντα Φέ ντέ Μπογκοτά». Ἡ ἱστορία 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 ἱστορικά, ἀπό μιά σειρά χαρακτήρων καί ἀπό μιά συγκυρία συμπτώσεων (ἡ κυρίως ἀφήγηση, σσ. 11-86). Ἡ ἱστορία τοῦ ντόν Πέντρο Ραμίρεθ, καθηγητῆ τῆς ἱστορίας στήν πρωτεύουσα τῆς Κολομβίας,² εἶναι διαμορφωμένη μέ βάση τήν ψυχαναλυτική ἐρμηνεία τοῦ μύθου τοῦ Οἰδίποδα. Ὅμως τό κείμενο τοῦ Ἐμπειρικού δέν ἐπαναλαμβάνει τό μῦθο ἢ τή φροϋδική ἐρμηνεία του ἀλλά τόν ἀναπλάθει, προσδιορίζοντάς τον γεωγραφικά καί ἱστορικά. Ὁ μῦθος τοῦ Οἰδίποδα, ὅπως καί ὁ μῦθος τῆς Ἀργοναυτικῆς Ἐκστρατείας, ἀποτελοῦν μέν ἀναφορές καί ἐρμηνευτικούς ἀξονες τοῦ κειμένου, ταυτόχρονα ὅμως ἀλληλοεξουδετερώνονται ἀπό τό ἴδιο τό κείμενο. Γι' αὐτό τό λόγο ὁ Ραμίρεθ χαρακτηρίζεται «φιλολογίαν τοῦ χειρίστου εἶδους» (σ. 17) τήν ἔμφαση καί τήν ἐπαναληπτικότητα 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 πρώτο μέρος (σσ. 7-16) εἰσάγεται ὁ κεντρικός χαρακτήρας, ὁ ντόν Πέντρο Ραμίρεθ, ἀμιγούς 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 ἱστορίας εἶναι μέσα στόν Ραμίρεθ (τόν καθηγητῆ τῆς ἱστορίας), ταυτόχρονα ὅμως δέν εἶναι ὁ Ραμίρεθ. Αὐτό φαίνεται καί ἀπό τίς δύο παρεμβάσεις του, σέ πρώτο 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 πρώτο ἐνικό πρόσωπο, πού φαίνεται γιά τήν ὥρα ὅτι εἶναι ὁ Ραμίρεθ, εἰσάγει τόν πρώτο ἐρμηνευτικό ἀξονα, τήν «Ἀργώ» («Καί ἐνῶ, οἱ ἐπιβάται — τί λέγω, οἱ Ἀργοναῦται...», σ. 7). Στή συνέχεια ὅμως ἡ παρέμβαση τοῦ πρώτου προσώπου γίνεται ξεκάθαρη, εἰσάγοντας τόν δεύτερο ἐρμηνευτικό ἀξονα, τή ζηλοτυπία τοῦ Ραμίρεθ: «Ἀλλά καθώς παρετήρει (τήν κόρη του) τό βλέμμα του... ἔγινε αὐστηρό, καί δύναμαι νά προσθέσω, χωρίς φόβον μήπως πέσω ἔξω, ἔγινε συνάμα ζηλότυπον διότι... ἦτο... ἄκρως ἐγωιστής καί ζηλότυπος ἀνδρας» (σ. 12). Ἐτσι 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 γίνει 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 «Ψυλόν».

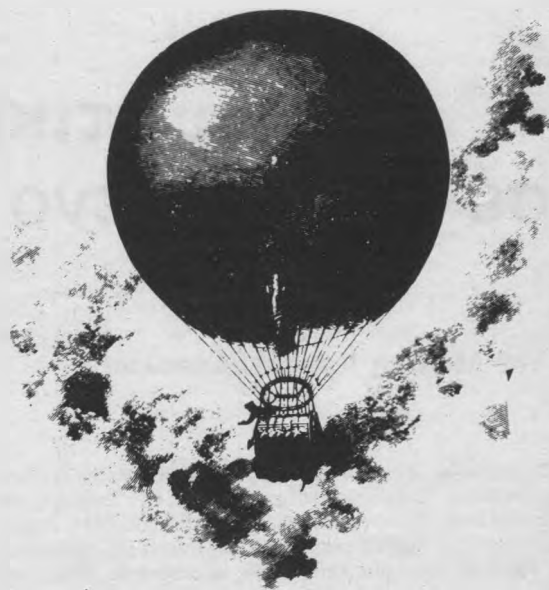
2. Ἄς σημειωθεῖ ἡ ἐννοιολογική καί φωνητική συγγένεια πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στόν κεντρικό χαρακτήρα τοῦ κειμένου, τόν «καθηγητῆ τῆς ἱστορίας», καί στό πρώτο ἢ τρίτο πρόσωπο πού ἀφηγεῖται, τόν «ἀφηγητῆ τῆς ἱστορίας».

Μιχάλης Χρυσανθόπουλος

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 νου του Ραμίρεθ την ανύψωση ενός αεροστάτου στην Έκθεση των Παρισίων του 1900 και κυρίως του φέρνει στο νου μία φωτογραφία που έβγαλε τότε «μέ τη γυναίκα του, ιστάμενος μαζί της εντός καλάθου, με ρούχα αεροναύτου επάνω από την βελάδα του και με μεγάλα στρατιωτικά διόπτρας στο χέρι, με το μπαλόκι ζωγραφισμένο επάνω σε πανί, ανάμεσα σε άσπρα νέφη. Ο καλάθος αυτός είχε μίαν άγκυρα κρεμασμένη απ' έξω, τρεις σάκκους με άμμον, όλιγο σκονί και ένα σωσίβιον στρογγυλό, επάνω στο όποιο ήσαν γραμμένες, με μεγάλα γράμματα κτυπητά, τρεις λέξεις: JE REVIENS TOUJOURS» (σ. 24). Η φωτογραφία αυτή αποτελεί τον συνδετικό κρίκο μεταξύ των άναμνήσεων και των φαντασιώσεων του καθηγητή της ιστορίας. Δείχνει τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε άλλες σκηνές του παρελθόντος και του παρόντος του χαρακτήρα, ή δε επαναληπτική γαλλική επιγραφή της γίνεται το leitmotiv του κειμένου. Στο επίπεδο της ιστορίας του αεροστάτου, ή φωτογραφία είναι το αντίστοιχο της αρχέγονης σκηνής της φρουδικής θεωρίας. Στο επίπεδο της τεχνικής, ή φωτογραφία εγκαλεί τις αναφορές του Έμπειρικού στο πώς «οι εικόνες... κινούνται, επικοινωνούν άναμεταξύ των και συναγελάζονται» και στο πώς μία εικόνα συνυπάρχει με μία άλλη «όπως συμβαίνει και στις επιτυπώσεις των φωτογραφιών». ³ Και έδω άς σημειώσουμε ότι ή χρονιά που βγήκε ή φωτογραφία (1900) είναι ή χρονιά που εκδόθηκε ή Έρμηνεία των Όνειρων του Φρόυντ: ή σύμπτωση αυτή θά ήταν ίσως χωρίς σημασία αν δεν έντασσόταν σε μία σειρά συμπτώσεων, στις όποιες θά σταθούμε παρακάτω. Άλλωστε αν ή έφευρεση του 18ου αιώνα, ή αεροπλοΐα, είναι άξιοσημείωτο γεγονός στο κείμενο, γιατί νά μην είναι και ή έφευρεση του 19ου αιώνα, ή φωτογραφία;

Μέ τη φωτογραφία του ψεύτικου αεροστάτου στο Παρίσι και μέ τη φαντασίωση του Ραμίρεθ ότι ή κόρη του, ή Καρλόττα, γίνεται ένα μέ τη γυναίκα του, την ντόνα Ίσαβέλλα, ενώ ό ίδιος, στο ρεμβασμό του, συνουσιάζεται μέ την Καρλόττα, τροχοδρομείται ή τελική σκηνή του άφηγηματος. Υπάρχει ή έπιθυμία, υπάρχει ή τεχνική για νά προσεγγιστεί ή έπιθυμία: μένει νά φτιαχτεί τό κατάλληλο σκηνικό που θά συμπεριλάβει τούς χαρακτήρες και θά τούς έντάξει στόν άφηγηματικό τους χώρο.

Στό τρίτο μέρος του κειμένου (σσ. 33-64) δέν υπάρχει πιά κεντρικός χαρακτήρας: υπάρχει μόνο κεντρική σκηνή, ή ανύψωση του αεροστάτου. Ο Ραμίρεθ μετατρέπεται σε έναν από τούς θεατές της σκηνής (μέ μόνη έξαιρεση προς τό τέλος, σσ. 63-64), όταν προετοιμάζεται ή είσοδος των χαρακτήρων στην πανοραμική σκηνή του τέταρτου μέρους. Όμως οι σκέψεις και οι φαντασιώσεις του Ραμίρεθ κατανέμονται, μέ άνισο τρόπο, στους τρεις «αεροναύτας», που άποτελούν τό πλήρωμα του αεροστάτου. Οι αεροναύτες αυτοί άποτελούν προέκταση του χαρακτήρα του Ραμίρεθ, ή όποια προέρχεται από μία διαδικασία άντιστροφής. Ένώ δηλαδή στό πρώτο και στό δεύτερο μέρος ό Ραμίρεθ πρώτα σκεφτόταν τη συμβολική της Άργοναυτικής Έκστρατείας και στη συνέχεια άφηνόταν στις άναμνήσεις και στους συνειρμούς του, στό τρίτο μέρος ή «Άργώ» έχει γίνει ένα συγκεκριμένο, ιστορικά και γεωγραφικά, αεροστάτο, ενώ οι άναμνήσεις



και οι συνειρμοί του καθηγητή έχουν υποκατασταθεί από αντίστοιχες άναμνήσεις που οδηγούν σταδιακά σε συνειρμούς και σε πράξεις έρωτικές. Χάρη σ' αυτή τη «μετατόπιση» οι φαντασιώσεις του ενός χαρακτήρα μπορούν νά πάρουν τη μορφή πράξεων ενός άλλου χαρακτήρα. Η διαδικασία αυτή στο κείμενο παρουσιάζεται σταδιακά. Από τούς τρεις αεροναύτες πρώτος παρουσιάζεται ό Άγγλος, ό λόρδος Όλμπερνον, καθηγητής της άστρονομίας· δεύτερος ό Γάλλος, ό πρώην άντισυνταγματάρχης Έρνέστος Λαρύ-Νανσύ, έξερευνητής της Κεντρώας Άφρικής· τρίτος ό Ρώσος, ό ναύαρχος Βλαδίμηρος Βιερχού, του όποιου όχι μόνο περιγράφονται όρισμένα χαρακτηριστικά (γιγαντιαίο άνάστημα, ξανθή γενειάδα, γαλάζια μάτια), πράγμα που δέν συμβαίνει για τούς άλλους, αλλά είναι και ό μόνος που έχει μία αναφορά έξω από την πατρίδα του (είναι πνευματικός φίλος του Ίσλάμ). Ο Βιερχού, από τό αξίωμά του, είναι ό μόνος κατάλληλος νά κυβερνήσει την «Άργώ»: ή ναύς χρειάζεται τό ναύαρχό της. Αυτή ή σταδιακή διαδικασία, ή πορεία προς τό κρεσέντο, επαναλαμβάνεται και όταν παρουσιάζονται οι άναμνήσεις και οι συνειρμοί των αεροναυτών. Ο Όλμπερνον θυμάται τό άδαμάντινο ίωβηλαίο της Βικτωρίας και τό πλήθος νά κραυγάζει «God save the Queen». Ο Λαρύ-Νανσύ θυμάται μία ταυρομαχία, άναπολεί τη γαλλική επανάσταση, την γκιλοτινά, την έρωτική πρόσκληση της Μαριάννας, τόν Ναπολέοντα και φωνάζει δυνατά «Vive l'Empereur». Ο Βιερχού βλέπει τόν έαυτό του σ' ένα πανηγύρι στη νότια Ρωσία, βλέπει τόν έαυτό του Μωάμεθ και άποφασίζει και άπάγει τη δεκαπενταετή ίνδομιγή κόρη που τούς είχε προσφέρει λουλούδια άλαλάζοντας τη μωαμεθανική έπίκληση.

3. Στο «Άμούρ-Άμούρ»: Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία, Άγρα 1980, σσ. 20-21.

Ἀποτέλεσμα, οἱ ζητωκραυγές τοῦ πλήθους καί ἡ ἀποθέωση τοῦ Βιερχόου: δηλαδή τῆς πράξης.

Ἡ μετατόπιση αὐτὴ ἀποτελεῖ σχόλιο στὴ διαδικασία συγκρότησης τοῦ κειμένου. Οἱ ἐσωτερικοὶ ρεμβασμοὶ τοῦ καθηγητῆ Ραμίρεθ — πού ἐκφέρονταν σάν προνομιακὴ γνώση τοῦ ἀφηγητῆ— παίρνουν τὴ μορφή συγκεκριμένων πράξεων τοῦ ναυάρχου Βιερχόου, πράξεων ὁρατῶν διὰ γυμνοῦ ὀφθαλμοῦ ἀπὸ ὄλους τοὺς παρευρισκόμενους, τίς ὁποῖες ὁ ἀφηγητὴς περιγράφει ὡς ἕνας ἀκόμη θεατῆς. Ἡ διαδικασία αὐτὴ εἶναι ὁμως προσωρινή. Μετὰ τὴν πράξη τῆς ἀπαγωγῆς ὁ ἀφηγητὴς ἀναλαμβάνει νὰ χειραγωγῆσιν τὸ πλῆθος πρὸς τὴ σωστὴ ἐρμηνεία τῆς (σ. 61), ἀναλαμβάνει νὰ τὴν ὑπερασπιστεῖ καί «ἐντὸς δεκαπέντε δευτερολέπτων» νὰ συμπαρασύρει καί τὸ λαὸ τῆς Κολομβίας, ὁ ὁποῖος ἄλλωστε εἶχε κατάλληλα προετοιμαστεῖ «ἀπὸ τὰ ἔργα καί τὰς πράξεις τοῦ Μπολιβάρ» (σ. 62). Εἶναι ἡ στιγμή τοῦ ὕψου ἢ ἀνύψωση τοῦ ἀεροστάτου, ἡ ὁμορφιά τῆς ἰνδομιγῆς, τὸ πάθος τοῦ Βιερχόου, οἱ ζητωκραυγές τοῦ πλήθους: ἔτσι καί ὁ ντόν Πέντρο Ραμίρεθ θυμᾶται τὴ φράση τῆς γυναίκας του στὴν ἀνύψωση τοῦ ἀεροστάτου στὸ Παρίσι: «Ἄ, τί ὠραῖα πού θά εἶναι, ὅλα νὰ τὰ βλέπης καί ὅλα νὰ τὰ ἀπολαμβάνης ἀπὸ ἐκεῖ ἐπάνω, χωρὶς καμμιό, χωρὶς δεσμά!» (σ. 63)· καί βλέπει τὸν ἑαυτοῦ «ἠγέτην ὀλοκληρωμένον, ταγόν ἀνδρῶν καί γυναικῶν» (σ. 64). Εἶναι ἡ στιγμή τῆς κυριαρχίας τοῦ ρομαντικοῦ καί προεξαγγέλλει τὴν τελικὴ σκηνὴ τοῦ κειμένου.

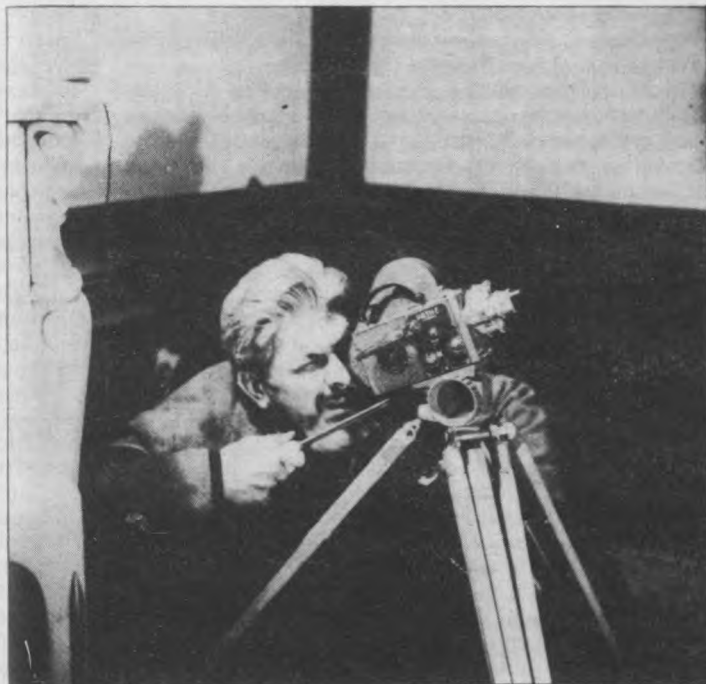
Ἡ τελικὴ σκηνὴ ἔχει συγχρόνως ἤδη ἀναγγελθεῖ τόσο μέ τις φαντασιώσεις τοῦ Ραμίρεθ, πού ἐρωτικό τους ἀντικείμενο εἶναι ἡ Καρλόττα, ὅσο καί μέ τὴ σκηνὴ τῆς φωτογράφισης τῶν ἀεροναυτῶν καί τοῦ δημάρχου, λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνύψωση τοῦ ἀεροστάτου. Ἡ φωτογράφιση αὐτῆ, πού σκοπὸ ἔχει νὰ ἀπαθανάτισει τοὺς ἐπιφανεῖς ξένους καί τὸν δήμαρχο, παρεξηγεῖται ἀπὸ 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 τὴν κραυγὴ τῆς ὑστερικής κόρης, ὅπως τὴ χαρακτηρίζει ὁ ἀφηγητὴς, δέν ἀφήνει ἀμφιβολία ὅτι τὸ συμβολισμό αὐτόν τὸν συμμερίζεται καί ὁ λόγος τοῦ ἀφηγητῆ, ὁ ὁποῖος ἔχει ἤδη παρομοιάσει τὸν φωτογραφικὸ φακὸ μέ «πέος ἢ τηλεβόλο». Ὁ χαρακτήρας τῆς ὑστερικής κόρης χρησιμοποιεῖται στὴν ἀφήγηση γιὰ νὰ ἐξαγγεῖται τὴ σκηνὴ τοῦ τέταρτου μέρους. Ἡ πρόβλεψη⁴ αὐτῆ ἐνισχύεται ἀπὸ τὴ δεύτερη 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 νὰ ἀντιστρέψει τὸ νόημα τῆς φωτογραφίας —γι' αὐτὴν τὸ ἀπαθανάτιζω γίνεται θανατώνω— καί συνάμα διαγράφει τὴν τελικὴ σκηνὴ τῆς συνουσίας καί τοῦ θανάτου τῆς Καρλόττας. Οὐσιαστικά ὁμως οἱ συνειρμοὶ τῆς ὑστερικής εἶναι ἐρμηνείες 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 πλῆρωμα τοὺς τρεῖς Εὐρωπαίους ἀστροναῦτες καί τὴ δεκαπεντάχρονη ἰνδομιγῆ πού ἀπήγαγε ὁ Βιερχόου. Στὴ γῆ ὁ Ραμίρεθ ἐπιστρέφει σπιτί του, δέν βρίσκει τὴν Καρ-

λόττα καί βγαίνει νὰ τὴν ἀναζητήσει. Ἡ Καρλόττα, μέ τὸν ἰνδομιγῆ ἐραστὴ τῆς Πάμπλο Γκονζάλεθ, βρίσκεται πάνω σὲ μιά θημωνιά ἐν μέσῳ «περιπαθοῦς συνουσίας». Ἐδῶ ἄς 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 ἀφηγητὴς 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 ἀνδρὸς καί τὴ συνουσία ἐνός ζεύγους σὲ μιά θημωνιά. Δέν βλέπουν ποιά εἶναι τὰ πρόσωπα. Τὸ τέχνασμα εἶναι «αἱ διόπτραι» τοῦ πληρώματος. Ἀναφέρει ὁ ἀφηγητὴς: «Αἱ διόπτραι τῶν ἦσαν ἰσχυραὶ, καί οἱ τρεῖς ἀεροναῦται ἀμέσως ξεχώρισαν ἕναν ἄνδρα μέ μαύρην ρεδιγκότα... Ἐάν, ὁμως, ἦσαν ἀκόμα ἰσχυρότεροι... θὰ ἠδύνατο νὰ διακρίνουν ὅτι... ἦτο ὁ καθηγητὴς Πέντρο Ραμίρεθ... Πάντως, αἱ διόπτραι... ἦσαν ἀρκούντως ἰσχυραὶ, διὰ νὰ διακρίνουν αἰφνιδίως... ὅτι ἐπὶ μιᾶς ὕψηλης θημωνιάς... ἐλάμβανε χώραν περιπαθῆς συνουσία. Ἐν τούτοις, ἔάν ἦσαν ἀκόμη ἰσχυρότεροι αἱ διόπτραι τῶν, οἱ τρεῖς ἀεροναῦται θὰ ἠδύναντο νὰ διακρίνουν ἐπὶ πλέον, ὅτι ἡ συνουσιαζομένη ἦταν ἡ Καρλόττα...» (σσ. 66-67). Αὐτὴ ἡ προνομιακὴ θέση τοῦ ἀφηγητῆ, ἡ δυνατότητα του νὰ 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 νὰ κρῦψει τὴν ἀντίφαση αὐτὴ πίσω ἀπὸ τίς συμβάσεις τοῦ ἐνός ἢ τοῦ ἄλλου εἶδους. Θέτει μὲν κάποιες συμβάσεις (αἱ διόπτραι ἦσαν ἰσχυραὶ), ταυτόχρονα ὁμως τίς καταπατεῖ (ἐάν ἦσαν ἀκόμη ἰσχυρότεροι). Μέ τὸν τρόπο αὐτὸ τονίζει τὸ ὅτι πρόκειται μόνον γιὰ ἀφηγηματικὲς συμβάσεις καί συνάμα καλεῖ τὸν ἀναγνώστη σὲ ἐρμηνευτικὴ ἐπαρπύνηση: ἡ παρουσία ἐνός χαρακτήρα ἢ ἡ περιγραφή ἐνός σκηνικοῦ σὲ μιά χρονικὴ στιγμή προϋποθέτει τὴν ἀπουσία τῶν ὑπολοίπων. Ἐκτός βέβαια ἂν ὅλοι καί ὅλα ἔρθουν σὲ ἕνα πλάνο καί σταθεροποιηθοῦν σὲ μιά φωτογραφία.

Αὐτὸ συμβαίνει στὴν τελικὴ σκηνὴ τοῦ κειμένου. Ἐνῶ ἡ Καρλόττα συνουσιάζεται μέ τὸν Γκονζάλεθ καί ἐνῶ τὸ ἀερόστατο περνάει ἀπὸ πάνω, ἡ ἀφηγηματικὴ μαγανεία παγώνει τὸν χρόνο: «Τὴν ὥρα ἐκεῖνη, ὡσάν ἀπὸ σκοποῦ, ὡσάν ἐκ προμελέτης, ὁ ἀνεμος ἔπαυσε νὰ φυσᾷ καί τὸ ἀερόστατο ἐστάθη μετέωρον εἰς τὸν αἰθέρα» (σ. 69). Οἱ ἀστροναῦτες παρακολουθοῦν μέ τὰ κιάλια τους τὴ συνουσία, ἐνῶ συγχρόνως ἡ Καρλόττα βλέπει τὸ ἀερόστατο πού ἔχει σταματήσει ἀπὸ πάνω τῆς. Παράλληλα ὁ Ραμίρεθ ἀναζητεῖ καί βρίσκει τὴν κόρη του καί, ὅταν βλέπει τὴ συνουσία, θυμᾶται «μία σκηνὴ σχεδὸν ἀπαράλλακτη» (σ. 77) πού συνέβη πενήντα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς συνουσίας τῆς Καρλόττας καί ἀφοροῦσε τὴ μητέρα του καί τὸν πατέρα του. Συγχέοντας τὴν Καρλόττα μέ τὴ μητέρα του καί τὸν Γκονζάλεθ μέ τὸν πατέρα του, βγάζει τὸ περίστροφὸ του καί μέ μιά σφαῖρα τρυπᾷ ταυτοχρόνως τίς καρδιές καί τῶν δύο ἐραστῶν, «τὴν στιγμὴν ἀκρι-

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



βῶς πού ὁ Γκονζάλεθ... ἐξετόξευε ἐντός τοῦ κόλπου τῆς τῆς σπέρμα του... καί, ἐκσπερματοῦσα καί αὐτή ἐν εὐφροσύνη ἐξέπνευσε μαζί του περιπαθῶς καί ἐν πλήρει ἀγνοία ὅτι ἀπέθνησκε...» (σ. 80). Ἀμέσως ἀκολουθοῦν δύο ἀναφορές σέ κείμενα τοῦ ἀγγλικοῦ καί τοῦ ἑλληνικοῦ ρομαντισμοῦ: ἡ μία, ρητή, στό ποίημα «Endymion» τοῦ John Keats⁵, τοῦ ὁποῦ παρατίθενται οἱ πρῶτοι στίχοι, καί ἡ δεύτερη, συγκεκαλυμμένη, στό ποίημα «Τό Φάσμα μου» τοῦ Γ. Μ. Βιζυηνοῦ⁶ (βλ. σσ. 82-83). Ἡ σειρά τῶν συμπτώσεων καί ἡ πανοραμική θέασή τους κλείνει μέ συγκεκριμένες λογοτεχνικές ἀναφορές. Ἡ φύση πιά ἀναλαμβάνει νά ὀδηγήσει τό κείμενο στό τέλος του καί «ἄνεμος ἰσχυρός ἄρχισε νά πνέη» γιά νά παρασύρει τό ἀερόστατο. Ἡ «πνοή» τοῦ ἀνέμου δηλώνει καί τό τέλος τῆς συγκεκριμένης ἀφηγηματικῆς σύμβασης, ἐνῶ συγχρόνως ἐγκαλοῦνται ὅλες οἱ ἀναφορές πού εἶχαν «δρομολογήσει» τό σκάφος: τό ἀερόστατο παρομοιάζεται μέ «λέμβο»· οἱ ἀεροναῦτες ἐρμηνεύουν τή σκηνή πού εἶδαν, πλὴν τοῦ ναυάρχου Βιερχού, πού μοιάζει «νά προσεύχεται ὡς στρατηλάτης τοῦ Ἰσλάμ» καί ὁ ὁποῖος φιλάει στό στόμα τήν ἰνδομιγῆ καί επικαλεῖται τόν Πάνα (δηλαδή πράττει)· καί στόν ὀρίζοντα λάμπει ὁ Ἰσημερινός, πρὸς τόν ὁποῖο κατευθύνεται τό ἀερόστατο.

III. Οἱ ἀναφορές, μετά τήν παράθεση τῶν ποιημάτων τοῦ Keats καί τοῦ Βιζυηνοῦ, συγκεκριμενοποιοῦνται. Ὁ Πάν δέν ἀποτελεῖ μόνο ἀναφορά στόν ἀρχαῖο κόσμο⁷, ἀποτελεῖ καί ἀναφορά στό ποίημα «Endymion», στό ὁποῖο τόν βρίσκουμε, καί στό ρομαντισμό γενικότερα. Ἐπίσης ἡ ἀναφορά στό ποίημα τοῦ Βιζυηνοῦ χρησιμεύει γιά νά φωτίσει τό χαρακτήρα τοῦ Βιερχού: Ρῶσος καί συνάμα πνευματικός φίλος τοῦ Ἰσλάμ, πού ταυτίζεται μέ στρατηλάτη τοῦ Ἰσλάμ, ὁ Βιερχού ἐγκαλεῖ τόν Μοσκῶβ - Σελήμ, τό στρατιῶτη τοῦ Ἰσλάμ πού γίνεται φίλος τῶν Ρώσων⁸. Ὁ Βιερχού ἐξάλλου ἔχει τήν ἴδια ἡλικία περίπου μέ τόν Μοσκῶβ - Σελήμ, εἶναι πενήντα ἐτῶν. Ἐπίσης ἡ δεκαπεντάχρονη ἰνδομιγῆ

πού ἀπῆγαγε ὁ Βιερχού εἶναι συνομήλικη με τή «Μάσιγγα», στό «Μεταξύ Πειραιῶς καί Νεαπόλεως» τοῦ Βιζυηνοῦ⁹ διήγημα πού ἀναφέρεται κι αὐτό σέ «πλοῦν» καί διήγημα πού ἔχει διάχυτο τόν ἐρωτισμό. Ἄς σημειωθεῖ καί ἡ ταυτότητα ἐνός χαρακτηρισμοῦ: ἐκεῖ ὁ Βιζυηνός ἀναφέρεται στό «ἐρασιμῶτατον καί φιλοπαίγμον κοράσιον» (σ. 31), ἐδῶ ὁ Ἐμπειρικός λέει ὅτι ἡ παιδίσκη μιλοῦσε στόν παπαγάλο «φιλομειδῆς καί φιλοπαίγμων» (σ. 70). Ἡ πιό οὐσιαστική σχέση ὅμως εἶναι ἡ μορφή τοῦ κειμένου τοῦ Ἐμπειρικού, τό ὁποῖο κινεῖται στά πλαίσια τοῦ «ψυχολογικοῦ ἀφηγήματος» καί τό ὁποῖο ὡς διήγηση κινεῖται μεταξύ ρομαντισμοῦ καί ρεαλισμοῦ, ὅπως καί τὰ διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ, μέ μεγαλύτερη γνώση ὅμως τῶν ἀφηγηματικῶν συμβάσεων, ὅπως περιμένει κανεῖς ἀπό ἕνα κείμενο τῆς δεκαετίας τοῦ 1940.

Ἄναφερθήκαμε στήν ἡλικία τοῦ Βιερχού καί στή σύμπτωση τοῦ ὅτι ἔχει τήν ἴδια ἡλικία μέ τόν Μοσκῶβ - Σελήμ. Παρόλο πού φαίνεται ἴσως περιέργο γιά ἕνα κείμενο σάν τό *Ἀργῶ ἢ Πλοῦς Ἀεροστάτου*, κάθε σχε-

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

6. Βασική βιβλιοθήκη, Ἀθήνα 1954, τόμ. 18, σσ. 106-107. Παραθέτω ἕνα ἀπόσπασμα:

«Καί ἀπό τότε πού θρηνώ
τό ξανθό καί γαλανό
καί οὐράνιο φῶς μου
μετεβλήθη ἐντός μου
καί ὁ ρυθμός τοῦ κόσμου».

7. Κατά τόν Γ. Γιατρομανωλάκη, *Ἄνδρας Ἐμπειρικός*, Ἀθήνα 1983, σσ. 135-136, ἡ ἀναφορά αὐτή, καθώς καί ἄλλες συναφεῖς στό κείμενο, δείχνει τήν ἐπαφή τοῦ Ἐμπειρικού μέ τόν ἀρχαῖο κόσμο.

8. Γ.Μ. Βιζυηνοῦ, *Διηγήματα*, Ἀθήνα 1980 (ἐπιμέλεια Παν. Μουλλά), σσ. 202-252.

9. Ὁ.π., σσ. 28-59.

δόν αναφορά του σε χρόνο, τόπο, όνομα ή ηλικία εντάσσεται σ' ένα σύστημα που δέν καταρρίπτεται¹⁰ "Ας άρχίσουμε από τό χρόνο και τόν τόπο άνώψωσης του άεροστάτου: τό 1906 στήν πρωτεύουσα τής Κολομβίας, αναφέρει τό κείμενο. Τό 1506 πέθανε ό Κολόμβος στό Βαλαντολίντ τής Ισπανίας. Ό Κολόμβος είναι ό μόνος από τούς «άνακαλύψαντες» τήν Κολομβία που 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 άνώψωναν κάποια «'Αργώ», δέν μπορεί παρά νά ήταν πρόσ τιμή του. "Άλλωστε σ' αυτό συντείνει και ή κειμενική ηλικία του Ραμίρεθ: από τήν αναφορά ότι ή έρωτική σκηνή τής μητέρας και του πατέρα του έγινε πρό πενήντα έτών (σ. 79), όταν ήταν πέντε έτών (σ. 77), προκύπτει ότι ό Ραμίρεθ του κειμένου μέ τά πενήντα πέντε χρόνια του, πέθανε στήν ίδια ηλικία μέ τόν Κολόμβο.¹¹ Ό παραλληλισμός Ραμίρεθ - Κολόμβου έξηγεί τήν έλλειψη κάθε αναφοράς στόν τελευταίο στό κείμενο. Επίσης ή έλλειψη αυτή έξηγείται από τό γεγονός ότι ό Ραμίρεθ αναφέρεται στή νέα Γρενάδα¹² ως πατρίδα του (κατ' αντιπαράθεση προς τήν παλαιά Γρενάδα, τή χώρα άπ' όπου κατάγεται) και μόνο μιά φορά συνδέει τήν παλαιά, τή νέα Γρενάδα και τήν Κολομβία. Η άλλη σύνδεση Ραμίρεθ - Κολόμβου είναι τό όνομα τής Ισαβέλλας, συζύγου του ένός και βασιλισσας και προστάτιδας του άλλου.

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

Μπορούμε νά παρατηρήσουμε ότι υπάρχει μιά αντίστοιχία μεταξύ των μελών που άπαρτίζουν τήν οικογένεια του Ραμίρεθ και τό πλήρωμα του άεροστάτου: τρία μέλη σε κάθε περίπτωση. Βέβαια ή ντόνα Ισαβέλλα δέν ζει και άποτελεί μονάχα άνάμνηση. Όμως και ό λόρδος Όλμπερνον, 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. Αυτές οί δύο «τριάδες» —τά μέλη τους λευκοί, Εύρωπαίοι— γονιμοποιούνται από τίς παρεμβάσεις δύο ίνδομιγών, δύο άτόμων στα όποια υπάρχει μιά «όργανική» αντίφαση. Πιστεύω ότι ή γονιμοποιητική παρέμβαση των ίνδομιγών πρέπει νά έξεταστεί σάν λογοτεχνική μεταφορά που σχετίζεται μέ τή διάκριση κειμένων που άνήκουν σε «μείζονα» και σε «έλάσσονα» λογοτεχνικά είδη. Τό κείμενο *Άργώ ή Πλοΰς Άεροστάτου* προσπαθεί νά

συνδυάσει άφηγηματικές τεχνικές που υπάρχουν σε «μείζονα» και σε «έλάσσονα» λογοτεχνικά είδη και χρησιμοποιεί τούς χαρακτήρες των «ίνδομιγών», των άπογόνων δηλαδή λευκών και ίνδιάνων, ξένων και έντοπίων, γιά νά δώσει άφηγηματική ύπόσταση σε ένα χαρακτηριστικό τής διάρθρωσης του κειμένου.

Τό κείμενο παρουσιάζεται νά έχει αναφορές λογοτεχνικές, ιστορικές, μυθολογικές, γεωγραφικές, άκόμα και έπιστημονικές. Ουσιαστικά όμως πρόκειται γιά «ψυχολογικό άφήγημα», οί δε υπόλοιπες αναφορές του λειτουργούν σάν έρμηνευτικά έμπόδια, σάν αντίστοιχά. Βέβαια οί αντίστοιχες δημιουργούν έναν —ή περισσότερους— δικούς τους, άνεξάρτητους έρμηνευτικά χώρους. Υπάρχει δηλαδή ένα συνεχές «γλιστρήμα», μιά μετατόπιση που δέν έπιτρέπει τή σταθεροποίηση τής έρμηνείας. Κάθε καινούργιο στοιχείο άναθεωρεί τά υπόλοιπα. Αυτό μάς ξαναγυρνάει στό πώς «κινούνται, έπικοινωνούν και συναγελάζονται οί εικόνες» και «στις έκτυπώσεις των φωτογραφιών». Στο επίπεδο τής ψυχαναλυτικής θεωρίας, ή όποια συνιστά τή θεωρητική αναφορά του κειμένου ως ψυχολογικού άφηγηματος, έχουμε νά κάνουμε μέ τή διαδικασία τής φρουδικής «έκ των ύστέρων άναθεώρησης»¹³ δηλαδή τής άνασύνθεσης και τής νέας έπεξεργασίας των προηγούμενων έμπειριών του ύποκειμένου· όχι όλων, αλλά όσων δέν ήταν δυνατόν νά έξηγηθούν, νά έρμηνευθούν από τό ύποκείμενο όταν προέκυψαν γιά πρώτη φορά. Και ή κατ' έξοχήν έμπειρία που άνασυντίθεται και ύφίσταται νέα έπεξεργασία είναι ή άρχέγονη σκηνή.¹⁴ Τό *Άργώ ή Πλοΰς Άεροστάτου* αυτήν τή σκηνή άναζητεί όσον άφορā 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 τής «'Αργώς» και του ναυάρχου της, του Βιερχού, κινείται παράλληλα, τό κείμενο, έπισκοπεί τά όσα συμβαίνουν και τά άνασυνθέτει. Έτσι οί αντιφάσεις συγκαλύπτονται από τήν έρωτική ρητορική του κειμένου, ή όποία δίνει τήν έντύπωση ότι εξαφανίζονται οί διαφορές και ότι ή έρμηνεία ήταν δεδομένη έξαρχής. Τό ιδανικό τής ένότητας και τής συνέχειας ύποκαθιστά τό λόγο: «Και οί τέσσαρες ήσθάνοντο, τώρα, ώσαν νά ύπήρξαν πάντοτε άδελφοί».

10. Αυτό συμβαίνει και στις χρονικές αναφορές στα διηγήματα του Βιζυηνού. Δέν έννοώ ότι οί αναφορές του είναι αὐτοβιογραφικές, αλλά ότι κάθε αναφορά σε μάχη, έπανάσταση κ.λ.π., κάθε «πρό τριών έτών» ή «πρό δέκα ημερών» είναι έλεγμένο και δέν διαψεύδεται από κάποια αντίφατική ένδειξη. Πιστεύω ότι αυτό άποτελεί στοιχείο τής «άληθοφάνειας» του κειμένου, δηλαδή του ρεαλιστικού του άξονα.

11. Δέχομαι ότι ό Κολόμβος γεννήθηκε τό 1451, που 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 τής Κολομβίας μέχρι τό 190 αιώνα.

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

14. Ό.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*, τό κύριο ερώτημα πού τίθεται είναι ή διατύπωση-επεξήγηση του υποτίτλου: *Ένα ελληνικό ποίημα*. Άναζητώντας τίς απόψεις του Νίκου Έγγονόπουλου καί ό,τι τελοσπάντων ένορχηστρώνει τή «θεωρία» του περί ελληνικότητας διαμόρφωσα τόν άκόλουθο υποθετικό διάλογο άποσπασμάτων από τό βιβλίο του *Ό Καραγκιόζης, Ένα ελληνικό θέατρο σκιών*, μέ αντίστικτική ανάγνωση άποσπασμάτων από τό *Μπολιβάρ, Ένα ελληνικό ποίημα*.

*

Ό Καραγκιόζης μας έχει τάσεις πρós τό θεαματικό, τό «Grand Spectacle». Πολλές φορές, στό πλήθος τών συνηθισμένων προσώπων προστίθενται, πάνω στην επιφάνεια τής οθόνης, του «Καραγκιόζ-μπερντέ», άλλο πλήθος θηρίων, τεράτων, άγγέλων, δαιμόνων, άμαξών, άρμάτων, καραβιών (...).

* Εισήγηση στην εκδήλωση τής «Δημοκρατικής Ένότητας Φιλοσοφικής Θεσσαλονίκης»: «Μνήμη Νίκου Έγγονόπουλου», πού πραγματοποιήθηκε στις 4 Δεκεμβρίου '85· εισηγητές ήταν επίσης ή Μαριάννα Δήτσα καί ή Νίκη Λοϊζίδη.

Μπολιβάρ:

*Οί ποταμοί Άμαζόνιος καί Όρινόκος πηγάζουν από
τά μάτια σου.
Τά ψηλά βουνά έχουν τίς ρίζες στό στέρνο σου,
Ή όροσειρά τών Άνδεων είναι ή ραχοκοκαλιά
σου.
Στήν κορφή τής κεφαλής σου, παλληκαρά, τρέχουν
τ' ανήμερα άτια καί τ' άγρια βόδια,
Ό πλούτος τής Άργεντινής.
Πάνω στην κοιλιά σου εκτείνονται οί άπέραντες
φυτείες του καφέ.*

Καραγκιόζης: Συχνά ανάβονται καί μυριόχρωμα βεγγαλικά, προπάντων στό τέλος τής παραστάσεως, στις «άποθεώσεις».

Μπολιβάρ: τ' άροτρα στών φοινικιών τίς ρίζες

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

Καραγκιόζης: 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 έλευθεροτεκτόνων)

*Φύγετε μακρυνά μας άρες, μή ζυγώσετε πιά, κοραζόν,
Άπ' τά λίκνα στ' άστέρια, άπ' τίς μητρες στά μάτια,
κοραζόν,*

*"Όπου άπόγκρημνοι βράχοι, και ήφαιστεια και
φώκιες, κοραζόν.*

*"Όπου πρόσωπο σκούρο, και χείλια πλατειά, κι' όλό-
λευκα δόντια, κοραζόν,*

*"Ας στηθεί ό φαλλός, και γιορτή άς άρχιση, μέ θυσίες
άνθρώπων, μέ χορούς, κοραζόν.*

*Μέσ' σέ σάρκας ξεφάντωμα, στών προγόνων τή δόξα,
κοραζόν.*

*Γιά νά σπείρουν τό σπόρο τής καινούργιας γενιάς,
κοραζόν.*

*

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

Μιλά, επίσης, στόν *Καραγκιόζη* για «άποθεώσεις», αξιοποιώντας τες στόν *Μπολιβάρ* μέ τά «βεγγαλικά» τής γραφής: «τόν φριχτότατον όρκο/τό φρικτότερο σκότος/τό φριχτό παραμύθι/Liberiad».

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 ολοκληρώνεται τή στιγμή πού ό χορός των έλευθεροτεκτόνων, λειτουργώντας εξάισια φωνητικά μέ τήν επίμονη επανάληψη τής λέξης *κοραζόν*, διασπλά 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 των υποτίτλων και στα δύο κείμενα, κι αν ακόμα υπήρξε συμπτωματική από μέρους του ποιητή, για μας σήμερα, τους αναγνώστες, υποβάλλει, νομίζω, τήν υποχρέωση νά συνεξετάσουμε τά όμόλογα στοιχεία.

Έχει τό γούστο του, τώρα π' αρχίζω αυτές τίς γραμμές για τόν *Καραγκιόζη*, νά έρχεται στήν άκρια τής πέννας μου τό όνομα του άπαισίου τήν μήμηνη Άδολφου Χίτλερ. Βέβαια τό όνομα τουτο θά ήρμοζε καλλίτερα σέ τίποτε πού ν' άφορούσε τό αιμοβόρο τέρας *Übu-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, στα ζητήματα τής «φυλετικής καταγωγής». "Ας τ' άφήσουμε στους φίλους μας τους Γάλλους, ειδικούς στα κουραστικά (και λίγο συκοφαντικά) τερτίπια τους για ό,τι άφορτά τόν Έλληνισμό. Μήπως, έπ' εσχάτων, δέν ανέκάλυψαν, μαζί μέ τό πλαστό των περισσοτέρων αρχαιολογικών εύρημάτων τής Κνωσσού, κι ότι ό Άνδρέας Σενιέ δέν έχει σταγόνα ελληνικού αίματος στις φλέβες του, μία πού δέν μπορεί ν' άποδειχθή εύχερως ότι ή μητέρα του, ή περίφημη για μας «Ραντάμα», καταγόταν άπ' εθθείας από τους... Μαραθωνομάχους; Και άλλα πολλά.

Άπό αυτό τό άπόσπασμα, πού είναι και ή αρχή του *Καραγκιόζη*, επισημαίνω τήν παρουσία του Χίτλερ και τή δηλωμένη, εδώ, άπέχθεια του συγγραφέα, ή όποια στόν *Μπολιβάρ* υποβάλλεται μέ τίς γνωστές (άπό τίς σημειώσεις του Έγγονόπουλου) πληροφορίες περί Κατοχής και άντιστασιακών αναγνώσεων του ποιήματος σέ χειρόγραφο. Έπίσης, 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-αγωγής, όπως λέει. Και ίσως, θά μπορούσαμε νά συμπληρώσουμε: είναι ζήτημα επιλογής και όχι τύχης. "Αλλά άς ακούσουμε και τήν άποψη του για 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 ισχύει, άσυστήτητα, και για έναν ζωντανό πολιτισμό. "Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός, όσο και ή βυζαντινή του συνέχεια, δέν άντλήσανε, στις ρίζες τους από ξένες πηγές; Νόμιμα δέν γαλουχήθηκαν μέ ξένα στοιχεία για νά τά άφομοιώσουν, νά τά άξιοποιήσουν και τελικά νά δημιουργήσουν τόν μοναδικό, τόν καταπληκτικό τους πολιτισμό, πού θά θαυμάζεται έσσαι για τήν άφταστή του πρωτοτυπία, τήν άπαραμίλλη του ποιότητα και τήν άνυπέρβλητή του όμορφία.

Γιατί αυτό τό άξίωμα νά μήν είναι δυνατό νά βρη τήν εφαρμογή προκειμένου για τόν νεο-ελληνικό πολιτισμό, και, φυσικά, τηρουμένων των αναλογιών, για τήν περίπτωση του *Καραγκιόζη*;

«Τηρουμένων των αναλογιών», βέβαια, θά πρέπει νά άντιμετωπιστεί αυτή ή παράλληλη άνάγνωση *Καραγκιόζη - Μπολιβάρ*. "Αλλά, χωρίς άμφιβολία, δέν μπορούμε νά άγνοήσουμε αυτή τή βαθιά του πεποίθηση, όπως εμφανίζεται στο παραπάνω άπόσπασμα, ότι σχετικά μέ τόν αρχαίο ελληνικό και βυζαντινό πολιτισμό, τουλάχιστον, τά ξένα στοιχεία έχουν νομιμοποιηθεί και ότι θά ήταν αναγκαίο νά γίνει κάτι άνάλογο ως προς τόν νέο ελληνικό πολιτισμό, έτσι ώστε ό ισχυρισμός ότι κάτι τέτοιο άνήκε στις επιδιώξεις του και τίς εκλεκτικές επιλογές του νά μήν είναι άβάσιμος. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, φαίνεται νά επιδίωκε στόν *Μπολιβάρ*: Νά έξυψώσει τό «ξένο», άνάγοντάς το στο ελληνικό του πρότυπο. Και όχι, βέβαια, άπλουστευτικά ό Άνδρούτσος νά γίνει *Μπολιβάρ*, αλλά ή «άγωγή» του *Μπολιβάρ*, επαναστάτη και άπελευθερωτή, νά προταθεί ως ελληνικής κατ-αγωγής.

"Αντεια Φραντζή



B.

Μπολιβάρ, ο ήρωας της Λατινικής 'Αμερικής, ο λιμπερταδόρ, από τή μία. Καί από τήν άλλη ὁ 'Οδυσσεάς 'Ανδρούτσος, μέ τόν ὁποῖο σηματοδοτεῖται τό «ἐλληνικό ποίημα». Δέν εἶναι ὅμως, σκόπιμο νά ἀναζητήσουμε τά ιστορικῶς ἀκριβή δεδομένα τοῦ Μπολιβάρ καί τοῦ ἐλληνικοῦ ὁμολογοῦ τοῦ προσώπου τοῦ 'Οδυσσεά 'Ανδρούτσου, ἀφοῦ ἡ ποίηση, ὡς γνωστόν, δέ χρειάζεται νά ἐκφράζει πιστά μιά πραγματικότητα. Ρόλος τῆς εἶναι ἡ μετάθεση μιάς πραγματικότητας στό ἐπίπεδο τῆς ποιητικῆς γλώσσας. Αὐτό ἀρκεῖ. 'Αξιζει, ὅμως, νά ἀναζητήσουμε, ἔστω, τό ποιητικό ἐπίπεδο πού δημιουργεῖται ἀπό τή συνάντηση Μπολιβάρ-'Ανδρούτσου.

Στήν πορεία τῆς ποιητικῆς ἀφήγησης διαπιστώνουμε πῶς ὁ ποιητής στήνει τό χαρακτήρα Μπολιβάρ μέσα σέ σκηνικό πλαίσιο γεωγραφικό καί εἰκαστικό καί τοποθετεῖ τήν ἀφήγησή του σέ χρόνο ιστορικό:

*Εἶδες γιά πρώτη φορά τό φῶς στό Καρακάς. Τῶ φῶς
τό δικό σου,
Μπολιβάρ, γιατί ὡς νά 'ρθῆς ἡ Νότια 'Αμερική ὀλόκληρη
εἶτανε βυθισμένη στά πικρά σκοτάδια.
Τ' ὄνομά σου τώρα εἶναι δαυλός ἀναμμένος, πού φωτίζει
τήν 'Αμερική, καί τή Βόρεια καί τή Νότια,
καί τήν οἰκουμένη!*

Ἡ ποιητική ἀφήγηση θυμίζει περισσότερο τό στοχασμό ἑνός σκηνοθέτη πού στήνει τούς θεατρικούς χαρακτήρες. Ἡ πρώτη ὄψη, βέβαια, εἶναι ἡ ἱστορία. Ἡ ἐπέμβασή του γίνεται ἀκόμη πιό φανερή — μέ τή μορφή σκηνοθετικῶν σημειώσεων — ὅταν μιλά γιά τόν 'Ανδρούτσο, μέ τρόπο συνοπτικό, προβάλλοντας πάνω του τά χαρακτηριστικά γνωρίσματα τοῦ Μπολιβάρ.

*Γι' αὐτούς θά πῶ τά λόγια τά ὠραῖα, πού μοῦ τά ὑπαγόρευσε ἡ 'Εμπνευσις,
Καθώς ἐφώλιασε μέσα στά βάθια τοῦ μυαλοῦ μου ὄλο συγκίνηση
Γιά τίς μορφές, τίς αὐστηρές καί τίς ὑπέροχες, τοῦ
'Οδυσσεά 'Ανδρούτσου καί τοῦ Σίμωνος Μπολιβάρ.*

Αὐτοί οἱ δύο χαρακτήρες λειτουργοῦν ὡς πόλοι, πού τοποθετοῦνται σέ χῶρο· δημιουργοῦν, δηλαδή, σχήματα τῆς στερεομετρίας.

- α. Μπολιβάρ-Λατινική 'Αμερική-ἐπανάσταση
β. 'Οδυσσεάς 'Ανδρούτσος-Ἑλλάδα-ἐπανάσταση

'Ανάμεσα στά δύο σχήματα ἐκτείνονται μιά σειρά σημεία — τό σκηνικό πλαίσιο τοῦ ποιήματος — καί πραγματοποιεῖται τό «ταξίδι» τῶν σημείων καί τῶν σημασιῶν σέ ἴση πάντα ἀπόσταση ἀπό τό δημιουργό. Διαμορφώνεται, δηλαδή, ἕνα εἶδος «γεωμετρικοῦ τόπου». Τό «ταξίδι» ἐξακτινώνεται πρὸς τ' ἄστρα:

*Γιά ν' ἀρματώσουνε καράβι, ν' ἀνοιχτοῦν, νά φύγουνε,
'Ομοιοι μέ τράμ πού ξεκινάει, ἄδειο κι ὀλόφωτο μέσ' τή
νυχτερινή γαλήνη τῶν μπαχτσέδων,
Μ' ἕνα σκοπό τοῦ ταξιδιοῦ: πρὸς τ' ἄστρα.*

Τό ποίημα καθεαυτό συνιστᾷ τό γεωμετρικό τόπο. Ἄς θυμηθοῦμε, ὅμως, τόν ὄρισμό τοῦ γεωμετρικοῦ τόπου: «τό σύνολο τῶν σημείων τά ὁποῖα ἔχουν μίαν ἢ περισσότερας κοινάς ιδιότητας». Στήν προκειμένη περίπτωση, δηλαδή, ὁ γεωμετρικός τόπος, ὅπως προκύπτει ἀπό τούς πρώτους κιόλας στίχους εἶναι:

*Γιά τούς μεγάλους, γιά τούς ἐλεύθερους, γιά τούς γενναίους,
τούς δυνατούς,*

γιά νά προστεθεῖ ὡς κορυφή τῆς ἐπανάληψης:
μονάχοι πάντα.

Μιλῆσαμε, ὅμως, γιά τόν δημιουργό, λέγοντας διτρίβρεται σέ ἴση ἀπόσταση ἀπό τά δύο σχήματα. Ὁυσιαστικά, δηλαδή, ταυτίζεται μέ τό ποίημα, ἔτσι ὅπως αὐτό διαμορφώνει τόν «γεωμετρικό τόπο» του. Θέτει, λοιπόν, τόν ἑαυτό του σέ παρένθετο λόγο, θέλοντας νά βγεῖ πρὸς στιγμήν ἀπό τόν ποιητικό τόπο καί νά ἀναφερθεῖ στό χρόνο καί τό πρόσωπο. Δέν εἶναι, ὅμως, καί χωρίς σημασία γιά τόν ὄλο συλλογισμό ἡ «μαθηματική» του ἔγνοια, ἔτσι ὅπως, ὡς αἴτημα ἀκρίβειας, δηλώνεται:

*(Στό μέλλον, τό κοντινό, τό μακρυνό, σέ χρόνια, λίγα,
πολλά, ἴσως ἀπό μεθαύριο, κι' ἀντιμεθαύριο,*

Ίσαμε τήν ώρα πού θέ ν' αρχινίση ἡ Γῆς νά κυλάη
 ἄδεια, κι ἀχρηστη, καί νεκρή, στό στερέωμα,
 Νέοι θά ξυπνᾶνε, μέ μαθηματικὴν ἀκρίβεια, τίς ἀγριε-
 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 τὰ θεόρατα κύματα, ὅπου ξεσποῦνε κάθε βράδυ στά
 ἑπτὰ τῆς Ὑδρας ἀκρογιάλια,
 Κι' ἀγριοί βράχοι, καί τό ψηλό βουνό πού κατεβάζει
 τὰ δρολόπια,
 Ἄεναα, ἀκούραστα, θέ νά βροντοφωνοῦνε τ' ὄνομά
 μου.)

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

Ὅμως γιά τώρα θά ψάλλω μονάχα τόν Σίμωνα
 ἀφήνοντας τόν ἄλλο γιά κατάλληλο καιρό,
 Ἀφήνοντάς τον γιά νάν' τ' ἀφιερῶσω, σάν ἐρθ' ἡ ὥρα,
 ἴσως τό πῶ ὠραῖο τραγοῦδι πού ἔψαλα
 ποτέ,
 Ἴσως τ' ὠραιότερο τραγοῦδι πού ποτέ εἰσάλανε σ' ὄλο
 τόν κόσμο.

Κι αὐτὰ ὄχι γιά τὰ ὄχι κι' οἱ δύο τους ὑπῆρξαν γιά τίς
 πατρίδες, καί τὰ ἔθνη καί τὰ σύνολα,
 κι ἄλλα παρόμοια, πού δέν ἐμπνέουν.
 Παρά γιατί σταθήκανε μέσ' στοὺς αἰῶνες, κι οἱ δύο
 τους,
 μονάχοι πάντα, κι ἐλεύθεροι, μεγάλοι, γενναῖοι καί δυ-
 νατοί.

Αὐτός ὁ «κατάλληλος καιρός» δέν ἔχει ἔρθει ἀκόμα γιά τὴν Ἑλλάδα, δέν ἦρθε ἀκόμα ἡ ὥρα τοῦ «ἐλληνικοῦ».

Γιατί αὐτὸ πού διακρίνει τὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὸ ἐλλη-
 νικό, τὴν πατρίδα ἀπὸ τὸ πατριωτικό, τὸ ἔθνος ἀπὸ τὸ
 ἐθνικό, τὰ σύνολα ἀπὸ τίς ἀτομικότητες εἶναι ὅτι οἱ ἐ-
 πιθετικοὶ προσδιορισμοὶ ἐδῶ ἀποκτοῦν ἐκείνη τὴ δύ-
 ναμη τῆς γενίκευσης πού τὰ ξεχωρίζει ἀπὸ τὰ «ἄλλα
 παρόμοια» — γιά νά θυμίσει μέ τὴν ἱστορικὴ ἀναφορά
 του τόν Καβάφη μέ «τὰ ἄλλα ἡχηρὰ παρόμοια» — ἐνῶ,
 ἀντίθετα, τὰ πρόσωπα ἀντλοῦν πάντοτε τὴ δύναμή
 τους ἀπὸ τὰ οὐσιαστικά, κι αὐτὰ πού κατ' ἀντιστοιχία
 τὰ διακρίνουν εἶναι: ἡ ἐλευθερία, ἡ μεγαλοσύνη, ἡ γεν-
 ναϊότητα, ἡ δύναμη, μέ μείζον παρελκόμενο τὴ μονα-
 ξιά τους.

Ἐπισημαίνει χαρακτηριστικὰ τὴ σημασία τοῦ προ-
 σώπου-μορφῆ, καί τόν κυρίαρχο συμβολισμό του:

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

Ὅπως, ὅμως, ὁ Μπολιβάρ σκορποῦσε τό καλὸ καί
 τό κακὸ, ἔτσι κι ὁ Ἀνδρούτσος δέν εἶναι μόνο τό σύμ-
 βολο ἐνός θετικοῦ ἥρωα. Μιλᾷ γιά ἐπαναστάτες, καί
 τό ἦθος ὄσο 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
 ἀπὸ τοὺς Ἰνδιάνους καί κατ' ἐπέκταση ἀπὸ τὸ ἴδιο τό
 φυσικό του περιβάλλον. Ἡ ἴδια ἡ τοπικὴ παράδοση,
 ἀλλά καί ἡ οἰκουμενικὴ συνείδηση εἶναι πού χρίζει τὸν
 ἐπαναστάτη. Πιὸ συγκεκριμένα, τό χρῆμα τῶν πολε-
 μιστῶν Ἰνδιάνων, βάφει μισὸ ἄσπρο, μισὸ γαλάζιο ἔ-
 να ρημοκκλήσι — μιά σημαία ἐλληνική; — καί γίνεται
 κατὰ Θεόν: ρημοκκλήσι τῆς Ἀττικῆς (λαϊκὸ), καί ἐκ-
 κλησιὰ τῶν Ταταούλων (λόγιο)· καί κατὰ κόσμον: ἀ-
 νάχτορο σέ πόλη τῆς Μακεδονίας, χαρακτηριστικὰ ἔ-
 ρημη ἀπὸ κόσμον.

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

Ἐτσι μᾶς ὀδηγεῖ στήν τελετουργία τοῦ χρῆματος
 καί στήν ἐρημία τοῦ ἱστορικοῦ παρελθόντος. Ἀξιο-
 ποιώντας τό δρώμενο ὡς σκηνικὸ θέατρο σκιῶν, ὅ-
 που οἱ ἥρωες εἶναι οἱ πρόγονοί μας, πού «ἴσκιον» κι-
 νοῦνται ἀνάμεσα σὰ μνημεῖα-σύμβολα τῆς λαϊκῆς ὀ-
 σο καί λόγιας παράδοσης κληρικῆς καί κοσμικῆς.

*

Ἐχῶ φτάσει πολὺ κοντὰ στό «ἐρμηνευτικό» ἀδιέξο-
 δο. «Ἐδῶ ἄς σταθῶ», λοιπόν, κι ἄς πῶ μόνο πῶς ὁ
 Μπολιβάρ, ἴσως, εἶναι ἓνα ἐλληνικὸ θέατρο σκιῶν.
 Ὅπου ὁ κοινὸς γεωμετρικὸς τόπος μεταξύ Καραγκιό-
 ζη-Μπολιβάρ δέν εἶναι παρά ἡ σκηνὴ τοῦ θεάτρου
 (Καραγκιόζη-μπερντέ ἢ θέατρο συγκρούσεων;), καθὼς
 διατυπώνεται μέ τὴν ἐσχατὴ «ὑπερρεαλιστικὴ ἀπάτη»
 τοῦ ποιητῆ, πού περικλείεται στὴ ρητορικὴ του ἀνα-
 φώνηση:

στρατηγέ
 τί ζητοῦσες στή Λάρισα
 σύ
 ἕνας
 Ὑδραῖος;

Ρητορικὴ ἀναφώνηση, πού μᾶς ἀπομακρύνει ἀπὸ
 τὴν πιθανότητα τῆς ποιητικῆς ρητορικῆς γιά νά μᾶς ὀ-
 δηγήσει στὴ θεατρικὴ ρητορεία, ὅπου ἡ βιογραφικὴ ἀ-
 ναφορά στόν παπποῦ τοῦ ποιητῆ δέ λύνει τό πρόβλημα
 τῆς χρήσης της, παρά μόνο ὡς συγκάλυψη τοῦ ρόλου
 πού προόριζε στόν ἑαυτὸ του· τοῦ σκηνοθέτη πού ἀνα-
 φωνεῖ: ΑΥΛΑΙΑ.

Ἄντεια Φραντζῆ

Τὰ ἀποσπάσματα προέρχονται ἀπὸ τίς ἐκδόσεις:

1. Νίκου Ἐγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ἐκδ. Ἰκαρος, Ἀθήνα 1977, τ. Β., «Μπολιβάρ ἓνα ἐλληνικὸ ποίημα», σσ. 7-33.
2. Νίκου Ἐγγονόπουλου, *Ὁ Καραγκιόζης ἓνα ἐλλη-
 νικὸ θέατρο σκιῶν*, ἐκδ. Ὑψίλον, Ἀθήνα 1980.

του Βαλτέρ Μπένγιαμιν

Υπερρεαλισμός

τό τελευταίο ένσταντανέ τής ευρωπαϊκής διανόησης

Τά πνευματικά ρεύματα μπορούν να φτάσουν σε μία διαφορά δυναμικού αρκετά έντονη, ώστε να επιτρέπουν στον κριτικό να στηρίξει επάνω τους τη λειτουργία της κριτικής του δύναμης. Μία τέτοια διαφορά δυναμικού δημιουργεί για τον υπερρεαλισμό ή διαφορά επιπέδου ανάμεσα στη Γαλλία και στη Γερμανία. Αυτό που ξεπήδησε τό 1919 στη Γαλλία μέσα στον κύκλο κάποιων ανθρώπων των γραμμάτων —ας αναφέρουμε εδώ τα ονόματα των Άντρέ Μπρετόν, Λουί Άραγκόν, Φιλίπ Σουτώ, Ρομπέρ Ντεσνό, Πώλ Έλυάρ ως τα κυριότερα— ίσως δέν ήταν παρά ένα αδύναμο ποταμάκι θρεμμένο από την ύγρασία της άνίας της μεταπολεμικής Ευρώπης και τά τελευταία ισχνά ρεύματα τής γαλλικής παρακμής. Οί σοφολογιότατοι πού σήμερα ακόμη δέν κατορθώνουν να προχωρήσουν πέρα από τίς «αυθεντικές πηγές» τής κίνησης αυτής και εξακολουθούν να μὴν έχουν άλλο να πούν από τό να επαναλαμβάνουν ότι μία ακόμη κλίκα διανοουμένων φενακίζει άπλώς τήν αξιοσέβαστη δημόσια κοινότητα, είναι λιγάκι σάν μία ομάδα εμπειρογνωμόνων πού στέκονται σε μία πηγή για να καταλήξουν ύστερα από έμβριθη σκέψη στην πεποίθηση ότι τό ποταμάκι τής δέν πρόκειται ποτέ να θέσει σε κίνηση στροβίλους.

Ο Γερμανός παρατηρητής δέν βρίσκεται στην πηγή. Αυτή άκριβώς είναι ή ευκαιρία πού του δίνεται. Βρίσκεται στην κοιλάδα. Έχει τή δυνατότητα να εκτιμήσει τή ενέργεια τής κίνησης. Γι' αυτόν πού, ως Γερμανός, είναι εδώ και καιρό έξοικειωμένος με τήν κρίση τής διανόησης ή άκριβέστερα τής ούμανιστικής αντίληψης για τήν έλευθερία, πού γνωρίζει ποιά φρενήρης βούληση ξύπνησε μέσα στην κίνηση αυτή και τήν ώθει να βγει από τό στάδιο των αιώνιων συζητήσεων και να φτάσει με κάθε τίμημα στην απόφαση, γι' αυτόν πού γνώρισε στό πετσί του τί σημαίνει να βρίσκεται εκτεθειμένος ανάμεσα στην άναρχική σφενδόνη και τήν επαναστατική πειθαρχία, γι' αυτόν λοιπόν δέν υπάρχει δικαιολογία να θεωρήσει επιπόλαια τήν κίνηση ως «καλλιτεχνική» και «ποιητική». Και άν στην αρχή ήταν αυτό, όμως άκριβώς στην αρχή ό Μπρετόν είχε ήδη δηλώσει ότι θέλει να διακόψει σχέσεις με μία πρακτική πού εκθέτει στό κοινό τίς λογοτεχνικές ήττες μιας όρισμένης μορφής ύπαρξης ενώ κρατάει αυτή τή μορφή

ύπαρξης για τόν έαυτό τής. Έν συντομία όμως και διαλεκτικότερα έκφρασμένο αυτό σημαίνει ότι στην προκειμένη περίπτωση ό χώρος τής ποίησης ανατινάχθηκε εκ των ένδον με τήν απόφαση ενός κύκλου στενά συνδεδεμένων ανθρώπων να έξωθήσουν μέχρι τά έσχατα όρια του δυνατού τό «ποιητικώς ζήν». Και μπορεί κανείς να τούς πιστέψει κατά λέξη, όταν ισχυρίζονται ότι ή Έποχή στην Κόλαση του Ρεμπώ δέν είχε πιά μυστικά γι' αυτούς. Γιατί τό βιβλίο αυτό είναι πράγματι ή πρώτη γραπτή πηγή αυτής τής κίνησης. (Άπό τά νεότερα χρόνια. Για τούς παλαιότερους προδρόμους θά μιλήσουμε παρακάτω). Μπορεί άραγε άλλος να αφήσει να φανεί πίο τελεσίδικα και πίο κοφτερά, τό περί τίνος πρόκειται εδώ, άπ' ό,τι ό ίδιος ό Ρεμπώ στό προσωπικό του αντίτυπο του βιβλίου του αυτού; Έκει, στό σημείο όπου βρίσκεται ή φράση «στά μετάξια των θαλασσών και των άρκτικών άνθρών» σημειώνει άργότερα στό περιθώριο: «Δέν υπάρχουν» («Elles n' existent pas»).

Σέ πόσο άφανή και παράμερη ύλη φώλιαζε άρχικά ό διαλεκτικός πυρήνας, άπ' όπου άργότερα ξεδιπλώθηκε ό υπερρεαλισμός, μās τό έχει δείξει τό 1924, σε μία έποχή πού ή εξέλιξη δέν ήταν ακόμη προβλέψιμη, ό Άραγκόν στό έργο του *Κύμα Όνειρών* («Vague de rêves»). Σήμερα ή εξέλιξη είναι δυνατόν να προβλεφθεί. Γιατί δέν ύπάρχει άμφιβολία ότι τό ήρωικό στάδιο, τόν κατάλογο των ήρώων του όποιου μās παραθέτει εκεί ό Άραγκόν, έχει τερματιστεί. Ύπάρχει πάντοτε σε τέτοιες κινήσεις μία στιγμή, κατά τήν όποία ή άρχική ένταση, πού συνδέει τά μέλη τής μυστικής έταιρείας, μέλλει να εκραγεί σε έναν άντικειμενικό, κοσμικό άγώνα για ισχύ και έξουσία ή να σκορπίσει ως δημόσια διακήρυξη και να μετασχηματιστεί. Σ' αυτή τή φάση μετασχηματισμού βρίσκεται αυτή τή στιγμή ό υπερρεαλισμός. Τότε όμως, όταν με τή μορφή ενός έμπνοου κύματος όνειρων πλημμύριζε τούς γεννήτορες του, έμοιαζε να είναι τό άκεραιότατο, τό τελικότατο, τό όλως άπόλυτο. Καθετί με τό όποιο έρχόταν σε έπαφή ολοκληρωνόταν. Άξια να τή ζήσεις ήταν μόνο ή ζωή, όπου τό κατώφλι ανάμεσα στον ύπνο και τήν έγρήγορση είχε σβήσει σάν από τά πατήματα άθρών εικόπων πού συνωθούνται σ' ένα αδιάκοπο πηγαινέλα ανάμεσα στα δύο, ενώ ή γλώσσα έμοιαζε να βρίσκει τόν έαυτό τής εκεί όπου ό ήχος και ή εικόνα, ή εικόνα και ό ήχος



Τό ίδιο άρθρο έχει μεταφραστεί από τόν Μηνά Παράσχη και δημοσιεύτηκε μαζί με άλλα δύο κείμενα του Β. Μπένγιαμιν στις εκδόσεις Ουτοπία 1983. Δυστυχώς ή μετάφραση αυτή είναι στά όρια του άκατανόητου. Δείγματος χάριν παραθέτουμε άπλως τήν πρώτη φράση: «Τά πνευματικά ρεύματα είναι σε θέση νά δημιουργήσουν μιά κλίση, άρκετά ικανοποιητική, γιά νά έγκαταστήσει εκεί ο κριτικός τόν υδροηλεκτρικό σταθμό του»!

είσχωρον τόσο ευτυχισμένα τό ένα στό άλλο ώστε νά μήν υπάρχει πιά ή σχισμή πού θά δεχθεί τό κέρμα του «νοήματος». Ή εικόνα και ή γλώσσα έχουν τό προβάδισμα. Ή Σαιν Πολρού, όταν κατά τά ξημερώματα πηγαίνει νά κοιμηθεί, κρεμάει στήν πόρτα του τήν επιγραφή: «Ή ποιητής εργάζεται». Ή Μπρετόν σημειώνει: «Ήσυχια. Θέλω νά περάσω μέσα από αυτό πού δέν πέρασε ποτέ κανείς, ήσυχια! Πέραστε πρώτη, προφιλεστάτη γλώσσα». Ή εκείνη έχει τό προβάδισμα.

Ή όχι μόνο πριν από τό νόημα αλλά και πριν από τό έγω. Στήν άρθρωση του κόσμου τό όνειρο κάνει τήν άτομικότητα νά κουνιέται σαν κούφιο δόντι. Αυτή ή χαλάρωση του έγω μέσα από τή μέθη είναι όμως ταυτόχρονα και ή γόνιμη και ζωντανή εκείνη εμπειρία, πού επέτρεψε σ' αυτούς τους ανθρώπους νά βγουν από τή σφαίρα τής γοητείας τής μέθης. Δέν είναι έδώ ο κατάλληλος τόπος νά σκιαγραφήσουμε με ακρίβεια τήν υπερρεαλιστική εμπειρία. Ή οποιος όμως έχει άναγνωρίσει ότι στα κείμενα αυτού του κύκλου δέν έχει νά κάνει με λογοτεχνία αλλά με άλλα πράγματα — ίσως με διακηρύξεις, συνθήματα, ντοκουμέντα, μπλόφες ή πλαστογραφίες, όμως όχι με λογοτεχνία — αντιλαμβάνεται επίσης ότι στα γραπτά αυτά γίνεται λόγος για εμπειρίες και όχι για θεωρίες κι άκόμη λιγότερο για περιορίζονται διόλου στό όνειρο ή στις ώρες τής χασισοποσίας και τής όπισθαγίας. Είναι μεγάλο λάθος νά θεωρούμε ότι από τίς «υπερρεαλιστικές εμπειρίες» ξέρουμε μόνο τίς θρησκευτικές εκστάσεις ή τίς εκστάσεις των ναρκωτικών. Ή οποιο του λαού όνόμασε ο Λένιν τή θρησκεία φέρνοντας έτσι πιο κοντά αυτά τά δύο πράγματα άπ' όσο θά άρρεσε στους υπερρεαλιστές. Θά γίνει παρακάτω λόγος για τήν πικρή, παθιασμένη εξέγερση ενάντια στον καθολικισμό, μέσα από τήν όποία ο Ρεμπώ, ο Λωτρεμόν και ο Ήπολλναιρ έφεραν στον κόσμο τόν υπερρεαλισμό. Ή πραγματικά δημιουργι-

κή υπερβαση τής θρησκευτικής φώτισης ώστόσο δέν βρίσκεται στα ναρκωτικά. Βρίσκεται σε μιά θύραθεν φώτιση ύλιστικής και άνθρωπολογικής έμπνευσης, για τήν όποια τό χασίς, τό όπιο ή δέν ξέρω τί άλλο θά μπορούσαν νά άποτελέσουν τήν προκαταρκτική εκπαίδευση. (Έπικίνδυνη όμως. Και ή θρησκευτική εκπαίδευση ξέρουμε πως είναι άυστηρότερη). Αυτή ή θύραθεν φώτιση όμως δέν συναντήθηκε πάντοτε με τόν υπερρεαλισμό στό αυτό μήκος κύματος και άκριβώς τά υπερρεαλιστικά γραπτά πού τή διακηρύσσουν με τή μεγαλύτερη έμφαση, ο άσύγκριτος *Paysan de Paris* του Ήραγκόν και ή *Nadja* του Μπρετόν εμφανίζον στο σημείο αυτό έξαιρετικά ένοχλητικά συμπτώματα άνεπάρκειας.

Ή έτσι υπάρχει στη *Nadja* ένα θαυμάσιο σημείο σχετικά με τίς «συναρπαστικές μέρες τής λεηλασίας του Παρισιού επί των γεγονότων Σάκκο και Βαντσέτι», και από κει ο Μπρετόν συνάγει τή διαβεβαίωση ότι τό Boulevard Bonne Nouvelle εξεπλήρωσε εκείνες τίς μέρες τή στρατηγική ύπόσχεση τής εξέγερσης, τήν όποία άνεκαθεν έδινε τό όνομά του. Έμφανίζεται όμως και ή κυρία Σάκκο, πού δέν είναι ώστόσο ή γυναίκα του θύματος του Fuller αλλά μιά *voyante*, ένα μέντιουμ πού κατοικεί στον αριθμό 3 τής rue des Usines και λέει στον Πόλ Έλυάρ ότι δέν τόν περιμένει καλό από τή *Nadja*. Κι έμεις λοιπόν παραδεχόμαστε ότι ο ριψοκίνδυνος δρόμος των υπερρεαλιστών, πού περνάει πάνω από στέγες, άλεξικέραυνα, υδρορροές, βεράντες, άνεμοδείκτες και άκροκέραμα — για τούς διαρρηκτες όλα τά άρχιτεκτονικά κοσμήματα πρέπει νά είναι χρήσιμα —, ο δρόμος λοιπόν αυτός οδηγεί επίσης στό υγρό καταγώγιο του πνευματισμού. Ή όμως δέν μας άρέσει καθόλου νά τόν άκούμε νά χτυπάει προσεκτικά τά τζάμα για νά πληροφορηθεί τό μέλλον του. Ποιος δέν θά θελε νά δει αυτά τά θετά παιδιά τής επανάστασης νά διαχωρίζουν σαφώς τή θέση τους άπ' όλα όσα συμβαίνουν στις πνευματιστικές συναντήσεις ξεπεσμένων κυριών τής άριστοκρατίας, συνταξιούχων συνταγματαρχών και έμιγκρέδων με άμφίβολο παρελθόν;

Κατά τά λοιπά τό βιβλίο του Μπρετόν προσφέρεται για νά εξηγήσει κανείς μερικά βασικά χαρακτηριστικά αυτής τής «θύραθεν φώτισης». Άποκαλεί τή *Nadja* «livre à rope baupante» — «βιβλίο όπου ή πόρτα χτυπάει». (Στή Μόσχα έμενα σ' ένα ξενοδοχείο, στό όποιο όλοι σχεδόν οι ένοικοι ήταν Θιβητιανοί μοναχοί, οι όποιοι είχαν έρθει στη Μόσχα για ένα συνέδριο των βουδιστικών εκκλησιών. Μου έκανε εντύπωση ότι πολλές πόρτες στους διαδρόμους του ξενοδοχείου ήταν συνεχώς μισάνοιχτες. Αυτό πού στήν αρχή μου φάνηκε σύμπτωση μ' έκανε στη συνέχεια νά νιώσω άνοίκεια.

Βάλτερ Μπένγιαμιν

Έτσι ρώτησα κι έμαθα ότι στα δωμάτια αυτά κατοικούσαν οπαδοί μιας αίρεσης που είχαν τάξει να μην παραμένουν ποτέ σε κλειστούς χώρους. Τό σοκ που δοκίμασα τότε θά πρέπει να τό νιώσει και ο αναγνώστης της *Nadja*. Τό να ζεις στον γυάλινο πύργο είναι επαναστατική άρετή par excellence. Είναι κι αυτό μιά μέθη, μιά ηθική επιδειξιμανία που μās είναι εξαιρετικά άπαραίτητη. Η διακριτικότητα σε θέματα της προσωπικής ύπαρξης από άριστοκρατική άρετή γίνεται όλο και περισσότερο ύπόθεση των πετυχημένων μικροαστών. Η *Nadja* έχει βρεί την πραγματική δημιουργική σύνθεση ανάμεσα στο μυθιστόρημα τέχνης και τό μυθιστόρημα-κλειδί.

Δέν χρειάζεται έξάλλου — και αυτό ύποστηρίζει και ή *Nadja*— παρά να είναι κανείς σοβαρός με τόν έρωτα για να αναγνωρίσει και σ' αυτόν ένα είδος «θύραθεν φώτισης». «'Ακριβώς τότε», διηγείται ό συγγραφέας, «(δηλαδή την εποχή της συναναστροφής μου με τή *Nadja*), μελετούσα την εποχή του Λουδοβίκου του 7ου επειδή ήταν ή εποχή των «έρωτικων αυλών» κι εγώ επιθυμούσα μέ ένταση να φανταστώ πώς έβλεπαν τότε οί άνθρωποι τή ζωή». Σχετικά με τήν προβηγκιανή έρωτική ποίηση διαθέτουμε τώρα, χάρη στό έργο ενός νεότερου συγγραφέα, μερικές ακριβέστερες πληροφορίες, οί όποιες βρίσκονται σε έκπληκτική προσέγγιση με τήν υπερρεαλιστική αντίληψη για τόν έρωτα. «'Όλοι οί ποιητές του Νέου Στύλ», γράφει στό θαυμάσιο βιβλίο του *Dante als Dichter der irdischen Welt* («'Ο Δάντης ως ποιητής του έπίγειου κόσμου») ό Erich Auerbach. «Έχουν μιά μυστική έρωμένη, σε όλους συμβαίνουν περίπου οί ίδιες παράξενες έρωτικές περιπέτειες, σε όλους ό Έρωτς χαρίζει ή αρνείται δώρα, που μοιάζουν περισσότερο με πνευματική φώτιση παρά μέ αισθησιακή άπόλαυση, όλοι ανήκουν σε κάποιου είδους μυστική ένωση που καθορίζει τήν έσωτερική ίσως και τήν έξωτερική τους ζωή». Η διαλεκτική τής μέθης είναι ιδιότυπη. Δέν είναι άραγε κάθε έκσταση στον έναν κόσμο ταπεινωτική νηφαλιότητα στον συμπληρωματικό του; Που άλλου θέλει να καταλήξει ό ίπποτικός έρωτας — και είναι αυτός και όχι ό συνηθισμένος έρωτας που συνδέει τόν Μπρετόν με τήν όραματίστρια κόρη— άν όχι στό ότι ή άγνότητα είναι φυγή; Φυγή σ' έναν κόσμο που δέν γειννιάζει μόνο με τούς πανάγιους τάφους και τά μοναστήρια της Παρθένου αλλά και με τήν παραμονή μιάς μάχης ή τήν επαύριον μιάς νίκης.

Η δέσποινα των λογισμών του έρώντος είναι στον έσωτερικό έρωτα κάτι τό έντελώς έπουσιώδες. Τό ίδιο και στον Μπρετόν. Βρίσκεται πιό κοντά με τά πράγματα τά όποια είναι κοντά στη *Nadja*, παρά με τήν ίδια. Ποιά είναι όμως τά πράγματα με τά όποια είναι κοντά εκείνη; 'Ο κατάλογός τους μās είναι στό έπακρο διαφωτιστικός για τόν υπερρεαλισμό. 'Από πού ν' άρχίσει κανείς; 'Ο υπερρεαλισμός μπορεί να περηφανευτεί για μιά καταπληκτική ανακάλυψη. Είναι ό πρώτος που ανακάλυψε τήν επαναστατική δύναμη που αναδύεται μέσα από τό «παρωχημένο»: τίς πρώτες σιδηρές κατασκευές, τά πρώτα έργοστάσια, τίς πρώτες φωτογραφίες, τά αντικείμενα που ή χρήση τους άρχίζει να σβήνει, τά παλιά πιάνο με ουρά, τά πρό πενταετίας ροϋχα, τά μοντέρνα κέντρα διασκεδάσεων όταν έχουν πάψει πιά να είναι στή μόδα. Για τό ποιά σχέση έχουν αυτά τά πράγματα με τήν επανάσταση, κανείς δέν μπορεί να έχει ακριβέστερη αντίληψη από τούς συγγραφείς αυτούς. Τό πώς ή άθλιότητα — όχι μόνο ή κοινωνική αλλά και ή αρχιτεκτονική, ή

N° 1 - Premiere année - 1^{er} Decembre 1925

LA RÉVOLUTION SURREALISTE

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

SOMMAIRE

Préface: J.-A. Boiffard, P. Eluard, R. Vitrac.
Reves: Giorgio de Chirico, André Breton, Renee Gauthier.
Textes surrealistes: Marcel Noll, Robert Desnos, Benjamin Peret, Georges Molikine, Paul Eluard, J.-A. Boiffard, S. B., Max Morise, Louis Aragon, Francis Jirard.
Le reveur parmi les mazzalis - Pierre Reverdy.

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

ABONNEMENT: 1^{er} 4 francs, 2^e 3 francs, 3^e 2 francs, 4^e 1 franc, 5^e 50 centimes.
Depositaire general: Librairie GALLIMARD, 14, Boulevard Raspail, 14, PARIS (VI^e).
LE NUMERO: France: 4 francs, Etranger: 5 francs.

UN CADAVRE

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

PAPOLOGIE D'ANDRE BRETON

Le cadavre n'est pas un objet mortel, mais un objet vivant.

MORT D'UN MONSIEUR

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

AUTO-PROPHÉTIE

Le cadavre n'est pas un objet mortel, mais un objet vivant.

ἀθλιότητα τῶν ἐσωτερικῶν χώρων, τὰ ἀντικείμενα πού ὑποδουλώνουν ἐνῶ εἶναι τὰ ἴδια ὑπόδουλα— μπορεῖ ἀπότομα νά μεταστραφεῖ σέ ἐπαναστατικό μηδενισμό, αὐτό δέν τό εἶχε ἀντιληφθεῖ κανεῖς πρὶν ἀπ' αὐτούς τούς δραματιστές 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 δρᾶση, ὅλα ὅσα μάθαμε κατά 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 ἔκρηξη 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 συρμού;

Τό τέχνασμα πού δαμάζει αὐτόν τόν κόσμο πραγμάτων—εἶναι προσφυέστερο ἐδῶ νά μιλάμε γιά τέχνασμα κί ὄχι γιά μέθοδο— συνίσταται στήν ὑποκατάσταση τοῦ ἱστορικοῦ βλέμματος πάνω στό παρελθόν μέ τό πολιτικό. «Ἄνοιχτεῖτε τάφοι, ἐσεῖς νεκροί τῶν πινακοθηκῶν, πτώματα πίσω ἀπό τὰ παραβάν, σέ ἀνάκτορα, πύργους καί μοναστήρια, ἰδοῦ σᾶς ὀμιλεῖ ὁ μυθικός κλειδοῦχος· κρατᾶει στά χέρια του ἕναν ὄρμαθό κλειδιά ὄλων τῶν ἐποχῶν, γνωρίζει ν' ἀνοίγει καί τίς πιό πανοῦργες κλειδαριές καί σᾶς προσκαλεῖ νά εἰσέλθετε στόν κόσμο τοῦ σήμερα, ν' ἀνακατευτεῖτε μέ τούς ἀχθοφόρους, τούς μηχανικούς, πού τό χρῆμα τούς ἐξευγενίζει, νά ἐγκατασταθεῖτε ἀναπαικτικά στά αὐτοκίνητά τους, πού εἶναι λαμπρά σάν πανοπλίες ἀπό χρόνους ἵπποτικούς, 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 τούς ξεκάνει». Τά 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' hérésiarque* γιά νά ἀνατινάξει τόν καθολικισμό (στόν ὁποῖο μέσα του πιστεύει).

Στό κέντρο αὐτοῦ τοῦ κόσμου πραγμάτων στέκεται τό πιό ὄνειρεμένο ἀπό τὰ ἀντικείμενά του, ἡ ἴδια ἢ πόλη τοῦ Παρισιῦ. Ἀλλά μόνο ἡ ἐξέγερση φέρνει ἀκατάπαυστα στήν ἐπιφάνεια τό ὑπερρεαλιστικό του πρόσωπο (ἐρημοὶ 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 μπορεῖ 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 ἀσυνειδητό, ζωντανό καί ἡχηρό, πού μοῦ ἐμπνέει τίς μόνες ἀποδεικτικές μου πράξεις, μέ τήν ἔννοια ὅτι ζητῶ πάντα νά ἀποδείξω ὅτι ἐξουσιάζει αἰώνια καθετί πού μοῦ ἀνήκει». Ἐδῶ βρίσκει κανεῖς τόν κατάλογο αὐτῶν τῶν ὀχυρῶν ἀρχίζοντας ἀπό τήν Place Maubert.

τό κατ' ἐξοχήν μέρος ὅπου ἡ βρώμα διατηρεῖ ὅλη τή συμβολική τῆς δύναμη μέχρι τό «Théâtre Moderne», πού εἶμαι ἀπαρηγόρητος γιατί δέν πρόλαβα νά τό γνωρίσω. Ἀλλά στήν περιγραφή τοῦ μπάρ τοῦ ἄνω ὀρόφου ἀπό τόν Μπρετόν —«εἶναι ὀλοσκοτεινο, λαβύρινθοι ἀπό φυλλωσιές, ἀπ' ὅπου δέν μπορεῖς νά βγεῖς — ἕνα σαλόνι στό βυθό μιᾶς λίμνης»— ὑπάρχει κάτι πού μοῦ θυμίζει ἐκείνον τόν χώρο τοῦ παλιοῦ Καφενείου τῶν Πριγκιπισσῶν πού ποτέ δέν τόν κατανόησε κανεῖς. Μιλῶ γιά τό πίσω δωμάτιο τοῦ πρώτου ὀρόφου μέ τὰ ζευγάρια μέσα στό γαλάζιο φῶς. Τό ἀποκαλούσαμε «τό νεκροτομεῖο» καί ἦταν τό τελευταῖο καφενεῖο πού ἦταν προορισμένο γιά τόν ἔρωτα. Σέ τέτοια σημεῖα ἐμειβαίνε στά κείμενα τοῦ Μπρετόν μέ ἐξαιρετικά περίεργο τρόπο ἢ φωτογραφία. Κάνει τούς δρόμους, τίς ἀψίδες καί τίς πλατεῖες τῆς πόλης εἰκονογραφικό ὕλικό γιά λαϊκό μυθιστόρημα, ἀφαιρεῖ ἀπό αὐτά τὰ αἰωνόβια ἀρχιτεκτονήματα τήν κοινότοπη προφάνεια τους γιά νά τὰ στρέψει μέ ἀρχέγονη ἔνταση πρὸς τὰ ἀναπαριστώμενα συμβάντα στά ὁποῖα παραπέμπουν, ὅπως ἀκριβῶς στά παλιά βιβλία τῶν ὑπηρετιῶν τὰ κατά λέξη παραθέματα μέ τόν ἀριθμὸ τῆς σελίδας. Καί ὅλα τὰ μέρη τοῦ Παρισιῦ, πού ἐμφανίζονται ἐδῶ εἶναι σημεῖα, στά ὁποῖα αὐτό πού ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' αὐτούς τούς ἀνθρώπους κινεῖται σάν περιστρεφόμενη πόρτα.

Καί τό Παρίσι τῶν ὑπερρεαλιστῶν εἶναι ἕνας «μικρός κόσμος». Αὐτό σημαίνει ὅτι μέσα στόν μεγάλο κόσμο, στό σύμπαν, τὰ πράγματα δέν εἶναι διαφορετικά. Καί ἐκεῖ ὑπάρχουν διασταυρώσεις, στίς ὁποῖες ἀστράφτουν ἀπόκοσμα φωτεινά σήματα κυκλοφορίας, ἐνῶ ἀναρίθμητες ἀναλογίες καί συνδέσεις γεγονότων εἶναι στήν ἡμερησία διάταξη. Εἶναι ὁ χώρος γιά τόν ὁποῖο μιλάει ἡ ὑπερρεαλιστικὴ ποίηση. Κι αὐτό 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 κατά γράμμα, ἀλλά ἡ σημαία ἐνός πλοίου, πού μεταφέρει ἕνα ἀγαθό, τό ὁποῖο ὁμως δέν μπορεῖ νά δηλωθεῖ, γιατί τοῦ λείπει τό ὄνομα. Ἡ παρούσα στιγμή θά ἦταν ἡ κατάλληλη γιά νά καταπιαστεῖ 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 συλλογικό ἔργο στό ὁποῖο ὁ κάθε «εἰδικός» ξεχωριστά θά συμβάλει μέ «ὄ,τι ἀξιολογότερο» ἀπό τόν τομέα του, ἀλλά ὡς θεμελιωμένο σύγγραμμα ἐνός μεμονωμένου ἀνθρώπου ὁ ὁποῖος, κινημένος ἀπό μιά ἐσωτερικὴ ἀνάγκη, θά ἐξέθετε περισσότερο τή συνεχῶς ἀνανεούμενη αὐθόρμητη ἀναβίωση τῆς ἐσωτερικῆς ποίησης παρά τήν ἱστορία τῆς ἐξέλιξής της— αὐτό θά σήμαινε πῶς ἕνα τέτοιο ἔργο θά ἔμοιαζε μέ ἐκεῖνα τὰ λόγια ἐξομολογητικά συγγράμματα πού μπορεῖ κανεῖς νά βρεῖ σέ κάθε αἰώνα. Στήν τελευταία σελίδα του δέ σίγουρα θά ὑπῆρχε ἡ ἀκτινογραφία τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ. Ὁ Μπρετόν ἐπισημαίνει στό ἔργο του *Introduction au discours sur le peu de réalité* ὅτι ὁ φιλοσοφικός ρεαλισμός τοῦ Μεσαίωνα βρίσκεται στή βάση τῆς ποιητικῆς ἐμπειρίας. Ὁ ρεαλισμός αὐτός ὡστόσο —δηλαδή ἡ πίστη σέ μιά πραγματικὴ ξεχωριστὴ ὑπαρξὴ τῶν ἐννοιῶν, εἴτε ἐκτός εἴτε ἐντός τῶν πραγμάτων— καθιστοῦσε ἀνεκάλυπτον εὐκόλο τό πέρασμα ἀπὸ τό λογικὸ βασίλειο τῶν

MEDIUM

COMMUNICATION SURREALISTE



N° SIMONIANTAÏ
Nouvelle Star - Septembre 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 traduit toutes les réactions de l'éternel sur l'actuel, du psychique sur le physique, et rend compte du mythe en formation sous le voile des événements.

L'VV 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'esotérisme, déjà



1912 NUMBER ONE

Premier numéro de VVV

έννοιων στό μαγικό βασίλειο τῶν λέξεων. Μαγικά λεκτικά πειράματα καί ὄχι καλλιτεχνικά παιχνιδίσματα εἶναι ἐξάλλου οἱ φωνητικές καί γραφιστικές ταχυδακτυλουργίες 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 ξόρκι καί ἡ λογική ἔννοια διαπερνοῦν τό ἓνα τό ἄλλο, τό δείχνουν τά ἀκόλουθα λόγια τοῦ Ἀπολλιναιρ 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 ἀπλότητας μέ τήν ὁποία εἴμαστε συνηθισμένοι νά διατυπώνουμε μέ μιά μόνο λέξη τόσο σύνθετες ἔννοιες ὅπως πλήθος, λαός ἡ σύμπαν. 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 Ἀπολλιναιρ καί ὁ Μπρετόν προχωροῦν παραπέρα καί καλπάζοντας πραγματοποιοῦν τή σύνδεση τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ μέ τό περιβάλλον μέ τή δήλωση ὅτι: «Οἱ κατακτήσεις τῆς ἐπιστήμης βασίζονται πολύ περισσότερο στήν ὑπερρεαλιστική παρά στή λογική σκέψη» —, ἄν μέ ἄλλα λόγια καθιστοῦν τή μυθικοποίηση, πού τό ἀποκορύφωμά της 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 ὀρμητική. Εἶναι πολύ διδακτικό τό νά συγκρίνει κανεῖς τό βεβιασμένο ἐναγκαλισμό τῆς κίνησης αὐτῆς μέ τό παρανοημένο τεχνολογικό θαῦμα —σέ κάποιο σημεῖο ὁ Ἀπολλιναιρ λέει: «Οἱ ἀρχαῖοι μῦθοι ἔχουν κατά τό μεγαλύτερο μέρος πραγμαθεῖ· τώρα ἐναπόκειται στους ποιητές νά ἐπινοήσουν ἄλλους, τούς ὁποίους μέ τή σειρά τους θά πραγματώσουν οἱ ἐφευρέτες»—, νά συγκρίνει αὐτές τίς πνιγνές φαντασιώσεις μέ τίς νηφάλεις οὐτοπίες ἑνός Σέρμπαρτ.

«Ἡ σκέψη κάθε ἀνθρώπινης δραστηριότητας μοῦ φέρνει γέλια». Αὐτή ἡ δήλωση τοῦ Ἀραγκόν δείχνει πολύ καθαρά ποιός εἶναι ὁ δρόμος πού χρειάστηκε νά διανύσει ὁ ὑπερρεαλισμός ἀπό τίς ἀρχές του, μέχρι τό στάδιο τῆς πολιτικοποίησής του. Δίκαια ὁ Πιέρ Ναβίλ, πού ἀρχικά ἀνήκε στήν ομάδα, χαρακτήρισε στό θαυμάσιο κείμενό του *Ἡ ἐπανάσταση καί οἱ διανοούμενοι* τήν ἐξέλιξη αὐτή διαλεκτική. Στή μετατροπή αὐτή μιᾶς ἀκράια θεωρησιακῆς στάσης σέ ἐπαναστατική ἀντιπολίτευση βασικό ρόλο ἐπαιξε ἡ ἐχθρότητα τῆς ἀστικῆς τάξης ἀπέναντι σέ κάθε εἶδους ριζοσπαστική ἐκδήλωση πνευματικῆς ἐλευθερίας. Ἡ ἐχθρότητα αὐτή ὤθησε τόν ὑπερρεαλισμό πρὸς τά 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 δημοσιεύθηκε 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 μετά 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 gravation »; Paul Eluard nous réserve sous le titre *Par le cou des bœufs*, une surprise dont nous nous remettrons 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.

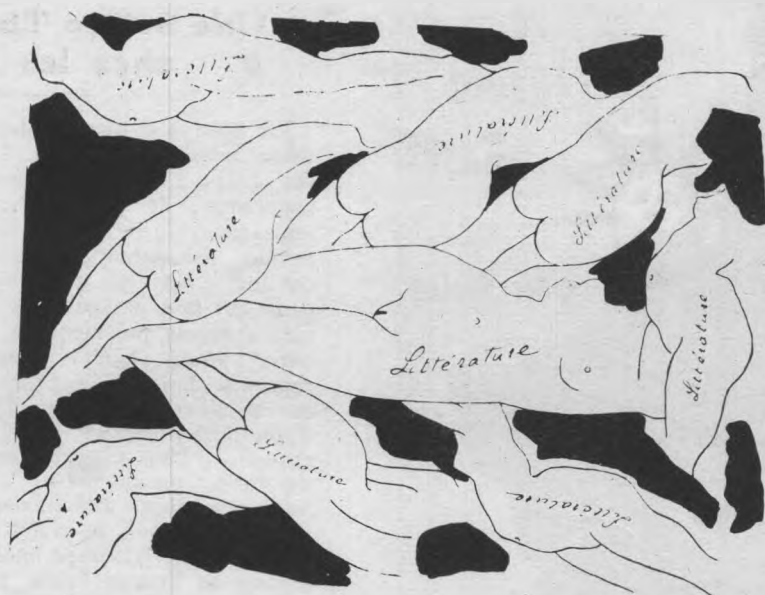


μοι όσο μυγιάγγιχτοι είναι απέναντι σε κάθε μορφή δράσης. Είναι αξιοσημείωτη η ένιαία στάση που υιοθετούν υπό την επήρεια ενός τέτοιου πολιτικού κλίματος ο Άραγκόν και ο Άπολλιναίρ όσον αφορά τό μέλλον τών ποιητών. Τά κεφάλαια «Καταδίωξη» και «Φόνος» τού έργου *Poète assassiné* τού Άπολλιναίρ περιέχουν τήν περίφημη περιγραφή τού διωγμού τών ποιητών, όπου γίνεται έφοδος στους έκδοτικούς οίκους, τά βιβλία τής ποίησης καίγονται και οι ποιητές δολοφονούνται. Οί ίδιες σκηνές διαδραματίζονται ταυτόχρονα σε όλόκληρο τόν πλανήτη. Στόν Άραγκόν, προαισθανόμενη παρόμοιες φρικαλεότητες, ή «Φαντασία» καλεί τούς άνδρες τής σε μία τελευταία σταυροφορία.

Γιά νά καταλάβει κανείς τέτοιες προφητείες και νά έκτιμήσει από στρατηγική άποψη τή γραμμή στήν όποια προωθήθηκαν οι υπερρεαλιστές, θά πρέπει νά έρευνήσει ποιός τρόπος σκέψης είναι διαδεδομένος στή λεγόμενη καλοπροαίρετη άριστερή άστική διανόηση, ένας τρόπος σκέψης πού εκφράζεται άλλωστε αρκετά καθαρά στόν τωρινό προσανατολισμό αυτών τών κύκλων πρós τή Ρωσία. Δέν μιλάμε φυσικά έδω γιά τόν Μπερώ, ό όποιος άνοιξε τό δρόμο στό περί Ρωσίας ψεύδος, ή γιά τόν Fabre-Luce πού τόν άκολουθεί στό δρόμο αυτό σαν ύπομονετικό γαϊδουράκι φορτωμένο μέ όλες τές άστικές μνησικακίες. Άλλά γιά τό πόσο προβληματικό είναι άκόμη και τό τυπικό μεσολαβητικό βιβλίο τού Ντυαμέλ. Πόσο δύσπεπτη είναι ή καταναγκαστικά ειλικρινής, καταναγκαστικά θαρραλέα και εγκάρδια γλώσσα τού προτεστάντη θεολόγου στήν όποία είναι γραμμένο. Πόσο φθαρμένη ή υπαγορευμένη από άμηχανία και άγνοια τής γλώσσας μέθοδος νά προσδώσει στό πράγματα συμβολικό φώς. Πόσο άποκαλυπτικό τό συμπέρασμά του: «Ή πραγματι-

κή, βαθύτερη επανάσταση, εκείνη ή όποία κατά κάποιον τρόπο θά μπορούσε νά μεταβάλει τήν ίδια τήν ουσία τής σλάβικης ψυχής δέν πραγματοποιήθηκε άκόμη». Είναι τυπικό χαρακτηριστικό αυτής τής άριστερης γαλλικής διανόησης — άκριβώς όπως και τής αντίστοιχης ρωσικής— τό ότι ή θετική τής λειτουργία πηγάζει έξ ολοκλήρου από ένα αίσθημα καθήκοντος, όχι απέναντι στήν επανάσταση αλλά απέναντι στόν παρελθόντα πολιτισμό. Ή συλλογική τής συμβολή, στό μέτρο πού είναι θετική, μοιάζει μέ εκείνη τών συντηρητών έργων τέχνης. Πολιτικά και οικονομικά όμως στήν περίπτωση τούς θά πρέπει νά ύπολογίζει κανείς μέ τόν κίνδυνο τής δολιοφθοράς.

Τό χαρακτηριστικό όλης αυτής τής άριστερης άστικής τοποθέτησης είναι ή άτυχής σύζευξη ιδεαλιστικής ήθικης και πολιτικής πράξης. Μόνο στήν αντίθεση τούς πρós τούς άπελπισμένους συμβιβασμούς τού «φρονήματος» μπορεί νά καταλάβει κανείς όρισμένους πυρήνες τής ουσίας τού υπερρεαλισμού ή και τής ίδιας τής υπερρεαλιστικής παράδοσης. Πρós τήν κατεύθυνση μιās τέτοιας κατανόησης δέν έχουν γίνει άκόμη πολλά βήματα. Ύπήρξε έξάλλου ύπέρ τό δέον παραπλανητική ή αντίληψη ότι ό σατανισμός ενός Ρεμπώ και ενός Λωτρεαμόν ήταν τό αντίστοιχο τού *l'art pour l'art* μέσα στό πλαίσιο μιās άπογραφής τού ιδεολογικού σνομπισμού. Άν άποφασίσει κανείς ώστόσο ν' άνοίξει αυτή τή ρομαντική παγίδα, θά βρει μέσα κάτι άξιοποιήσιμο. Θά βρει τή λατρεία τού κακού ως έναν, έστω ρομαντικό, πολιτικό μηχανισμό άπολύμανσης και άπομόνωσης ενάντια σε κάθε ήθικολογικό έρασιτεχνισμό. Μέ αυτή τήν πεποίθηση θά χρειαστεί ίσως κανείς, όταν συναντήσει στόν Μπερόν 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, έστηναν τους έκρηκτικούς μηχανισμούς τους. Τό έκπληκτικό όμως είναι ότι, ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλον, έβαλαν τά ρολόγια τους στην ίδια ώρα, και σαράντα χρόνια αργότερα εξεργάγησαν ταυτόχρονα στη Δυτική Ερώπη 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 των *Chants de Maldoror*, περιλαμβάνει μιά άπολογητική του κακού, ή όποία εκφράζει πολύ έντονα 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 έναρέτο 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 μπόρεσε να διακρίνει όπως αυτός, άκόμη και στην πιο ποταπή πράξη, ίσως δέ ακριβώς σ' αυτήν, τήν έμπνευση. Έκείνος είδε τήν κακία σαν κάτι πού, μέσα στη ροή του κόσμου, υπάρχει εκ των προτέρων σχηματισμένο μέσα μας, πού μάς υποβάλλεται, αν δέν μάς επιβάλλεται, όπως ακριβώς βλέπει ό ιδεαλιστής άστος τήν άρετή. Ό Θεός του Ντοστογιέφσκι δημιούργησε δχι μόνο τόν ουρανό και τή γή, τόν άνθρωπο και τό ζώο, αλλά και τήν ποταπότητα, τήν έκδικη-

ση και τή σκληρότητα. Και άκόμη κι εδώ δέν άφησε τόν άνίδεο διάβολο ν' ανακατευτεί στη δουλειά του. Γι' αυτό στο έργο του είναι όλοι τόσο άυθεντικοί, ίσως όχι «έξαισιοι» αλλά αιώνια νέοι «όπως τήν πρώτη μέρα», και σε τεράστια άπόσταση από τά στερεότυπα μέσα από τά όποία 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 έξ άποστάσεως, τό μαρτυρεί μέ σχεδόν κωμικό τρόπο ή επιστολή, τήν όποία άπευθύνει στις 23 Όκτωβρίου 1869 στον εκδότη του ό Isidore Ducasse, γιά να του εξηγήσει τήν ποίησή του. Έκεί τοποθετεί τόν εαυτό του στην ίδια σειρά μέ τόν Μίκιελαντζελό, τόν Μίλτον, τόν Southey, τόν Άλφρέντ ντέ Μυσσέ 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 εκείνην τής παλιάς σχολής, από τούς εκπροσώπους τής όποίας βρίσκονται άκόμη στη ζωή μόνο ό Βίκτωρ Ουγκώ και μερικοί άλλοι». Άλλά αν τό παραπλανητικό βιβλίο του Λωτρεαμόν έχει κάποιο πλαίσιο αναφοράς, ή έστω αν 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 των άπάντων, να γράψει μιά πολιτική βιογραφία του Ίσιντόρ Ντυκάς. Δυστυχώς δέν υπάρχουν στοιχεία γι' αυτήν και τό ότι ό Σουπώ βρήκε όρισμένα ύπήρξε άποτέλεσμα κάποιας σύγχυσης. Άντίθετα, εύτυχώς, πέτυχε μιά αντίστοιχη

προσπάθεια στην περίπτωση του Ρεμπώ, και είναι προς τιμήν του Μαρσέλ Κουλόν το 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 το χειρότερο μέρος του εαυτού του, το όποιο δεν παύει να καταγγέλλει και να παραδίδει στο μίσος και την περιφρόνηση τόσο τη δική του όσο και των άλλων. Είναι το μέρος εκείνο που τον αναγκάζει να δηλώνει ότι δεν κατανοεί την εξέγερση. Άλλα αυτή είναι η εξομολόγηση ενός μαχητή της Κομμούνας, που θεωρούσε τον εαυτό του ανεπαρκή, και ο οποίος, όταν γύρισε την πλάτη του στην ποίηση, είχε ήδη πρό πολλού, στα πρώτα του ποιήματα, αποχαιρέτησε τη θρησκεία. «Μίσος, σ' έσένα εμπιστευτήκα τον θησαυρό μου», γράφει στην *Έποχή στην Κόλαση*. Και πάνω σ' αυτή τη φράση θα μπορούσε να αναρριχηθεί ολόκληρο το φυτό της ποιητικής του υπερρεαλισμού, που θα είχε τη δυνατότητα να απλώσει τις ρίζες του βαθύτερα απ' ό,τι η θεωρία της «εκπληξης» του αιφνιδιασμένου ποιητή, που ανάγεται στον Άπολλιναίρ, και να φτάσει μέχρι τα βάθη της σκέψης του Πόε.

Από την εποχή του Μπακούιν δεν υπήρξε στην Ευρώπη ριζοσπαστική αντίληψη της ελευθερίας. Οι υπερρεαλιστές έχουν μία τέτοια αντίληψη: Είναι οι πρώτοι που άρνούνται το άσπαστωμένο φιλελεύθερο-ήθικο-ουμανιστικό ιδεώδες της ελευθερίας, επειδή τους είναι

ξεκάθαρο ότι «ή ελευθερία, που σ' αυτή τη γη μπορεί να εξαγοραστεί μόνο με χιλιάδες σκληρότατες θυσίες, πρέπει να απολαμβάνεται χωρίς περιορισμούς σε όλη της την πληρότητα και χωρίς κανέναν είδος πραγματιστικό ύπολογοισμό, για όσο διαρκεί». Και αυτό τους αποδεικνύει ότι «ο απελευθερωτικός αγώνας της ανθρωπότητας στην απλούστερη επαναστατική μορφή του (ή όποια εξάλλου δεν είναι παρά ή απελευθέρωση από κάθε άποψη) παραμένει ή μόνη υπόθεση, άξια να την υπηρετήσει κανείς». Καταφέρνουν όμως να συνδέσουν αυτή την εμπειρία της ελευθερίας με την άλλη επαναστατική εμπειρία, την όποια οφείλουμε ωστόσο να αναγνωρίσουμε, μία και τη δοκιμάσαμε ήδη, δηλαδή με την εποικοδομητική δικτατορική πλευρά της επανάστασης; Καταφέρνουν, με άλλα λόγια, να συνδέσουν την εξέγερση με την επανάσταση; Πώς μπορούμε να φανταστούμε μία ύπαρξη προανατολισμένη ολοκληρωτικά προς το Boulevard Bonne Nouvelle σε χώρους χτισμένους από τον Λέ Κορμπυζιέ και τον Ουδ;

Νά κερδίσει τις δυνάμεις της μέθης υπέρ της επανάστασης — αυτός είναι ο άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφεται ο υπερρεαλισμός με όλα τα βιβλία και τα έγχειρήματά του. Αυτό θα μπορούσε να τ' άποκαλέσει την κατ' έξοχήν επιδίωξή του. Για τους υπερρεαλιστές δεν είναι αρκετό το ότι, όπως ξέρουμε, μέσα σε κάθε επαναστατική πράξη είναι ζωντανό ένα στοιχείο μέθης. Το στοιχείο αυτό ταυτίζεται με την анаρχία. Άλλα το να τονίσουν αποκλειστικά αυτό το στοιχείο,



NE ÊTRE RIEN. ÊTRE TOUT. VOULOIR L'ÊTRE.

REDACTION: SARAHÉ ALEXANDRIAN, HENRI HEIMER, VERA HÉROLD, STANISLAS RODANSKI, CLAUDE TARNAUD

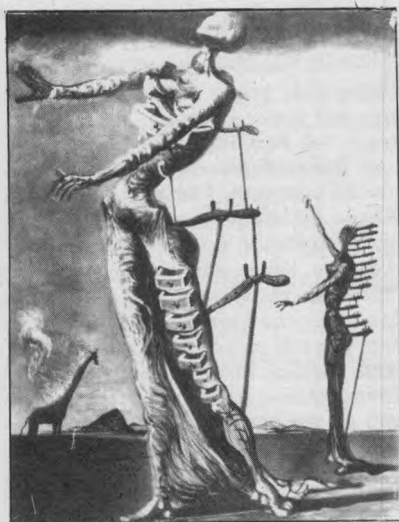
Le journal de la poésie et de la pensée. **NE ÊTRE RIEN. ÊTRE TOUT. VOULOIR L'ÊTRE.**

Le journal de la poésie et de la pensée. **NE ÊTRE RIEN. ÊTRE TOUT. VOULOIR L'ÊTRE.**

L'ÉCONOMIE POÉTIQUE

Il y a une **CONTRE** il y a un **COMME**

Βάλτερ Μπένγιαμιν

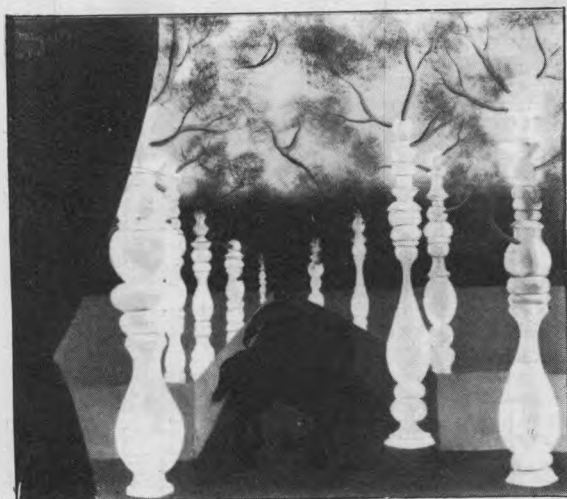


θά σήμαινε νά παραμελήσουν τή μεθοδική καί επιστημονική προετοιμασία τῆς ἐπανάστασης πρὸς ὄφελος μιᾶς πρακτικῆς πού παραπαίει ἀνάμεσα σέ προπόνηση καί προεόρτια. Σ' αὐτό ἔρχεται νά προστεθεῖ μιὰ μᾶλλον ἑλλιπὴς ὄσο καὶ μὴ διαλεκτικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν οὐσία τῆς μέθης. Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ ζωγράφου, τοῦ ποιητῆ «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 καὶ φαινομένων προϋποθέτει μιὰ διαλεκτικὴ διασταύρωση τὴν ὁποία δέν θά μπορέσει ποτέ νά συλλάβει μιὰ ρομαντικὴ δianoia. Διότι δέν μᾶς ὠφελεῖ σέ τίποτε νά ὑπογραμμίσουμε μέ πάθος καὶ φανατισμὸ τὴν αἰνιγματικὴ πλευρὰ τοῦ αἰνιγματικοῦ, ἀλλὰ ἀντίθετα εἰσχωροῦμε βαθύτερα στὸ αἰνιγματικό μόνο στὸ μέτρο πού τὸ ξαναβρίσκουμε στὴν καθημερινότητα δυνάμει μιᾶς διαλεκτικῆς ὀπτικῆς, πού ἀναγνωρίζει τὸ καθημερινὸ ὡς ἀδιαπέραστο καὶ τὸ ἀδιapέραστο ὡς καθημερινό. Καί ἡ πῖο παθιασμένη ἐρευνα 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' ὄσα θά μᾶς διδάξει ἡ θύραθεν φώτιση τῆς ἀνάγνωσης βιβλίων σχετικῶν μέ τὰ τηλεπαθητικὰ φαινόμενα. Ἀκόμη δέ καὶ ὁ μέγιστος ἐρευνητικὸς οἴστρος γύρω ἀπὸ τὴν ἐκσταση πού προκαλεῖ τὸ κάπνισμα τοῦ χασίς δέν πρόκειται νά μᾶς διδάξει οὔτε τὰ μισὰ σχετικὰ μέ τὴ σκέψη (πού εἶναι ἐπιφανὲς ναρκωτικό) ἀπ' ὄσα μᾶς διδάσκει ἡ θύραθεν φώτιση διὰ τῆς σκέψης πάνω στὴν ἐκσταση ἀπὸ τὸ κάπνισμα τοῦ χασίς. Ὁ ἀναγνώστης, ὁ στοχαζόμενος, ὁ ἀναμένων, ὁ flâneur, εἶναι ἐξίσου τύποι τοῦ φωτισμένου ἀνθρώπου ὅπως ὁ ὀπιοφάγος, ὁ ὄνειροπόλος καὶ ὁ ἐκστατικός. Καί ἐπιπλέον περισσότερο ἐγκόσμια προσανατολισμένοι. Γιὰ νά μὴ μιλήσουμε γιὰ τὸ φοβερότερο τῶν ναρκωτικῶν — τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ μας — πού τὸ γευόμαστε τίς ὥρες τῆς μοναξιάς μας.

«Νά κερδίσουμε τίς 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 άστικών κομμάτων; Ένα κακό ποίημα γιά τήν άνοιξη παραγεμισμένο μέχρι σκασμού μέ παρομοιώσεις. Ό σοσιαλιστής βλέπει «τήν όμορφιά τοῦ μέλλοντος τών παιδιών καί τών εγγόνων μας» στό ότι, τότε, όλοι θά ένεργοῦν «σάν νά είναι άγγελιοι» καί όλοι θά έχουν άρκετά «σάν νά είναι πλούσιοι» καί ό καθένας θά ζεῖ «σάν νά είναι έλευθερος». Όμως οὔτε ίχνος άγγέλων, πλούτου ή έλευθερίας. Μόνο εικόνες. Καί τό θησαυροφυλάκιο τών εικόνων τής φαντασίας τών ποιητῶν τών σοσιαλδημοκρατικῶν συλλόγων; Τό δικό τους Gradus ad Parnassum; Η άισιοδοξία. Άλλος άέρας φαίνεται ώστόσο νά πνέει στό κείμενο τοῦ Ναβίλ, πού άνάγει τήν «όργάνωση τής άπαισιοδοξίας» σέ αίτημα τής ήμέρας. Στο όνομα τών πνευματικῶν του φίλων διατυπώνει ένα τελεσίγραφο, άπέναντι στό όποιο αὐτή ή άσυνειδήτη, έρασιτεχνική άισιοδοξία θά πρέπει άναπόφευκτα ν' άνοίξει τά χαρτιά της: Ποῦ βρίσκονται οἱ προϋποθέσεις τής επανάστασης; Στην άλλαγή τοῦ φρονήματος ή τών έξωτερικῶν συνθηκῶν; Αὐτό είναι τό κύριο έρώτημα πού καθορίζει τή σχέση ήθικῆς καί πολιτικῆς καί τό όποιο δέν επιδέχεται καμιά συγκάλυψη. Ό υπερρεαλισμός στάθηκε πάντα πλησιέστερος πρὸς τήν κομμουνιστική άπάντηση στό έρώτημα αὐτό. Κι αὐτό σημαίνει άπαισιοδοξία σέ όλόκληρο τό μέτωπο. Πέρα γιά πέρα. Δυσπιστία άπέναντι στή μοίρα τής λογοτεχνίας, δυσπιστία άπέναντι στή μοίρα τής έλευθερίας, δυσπιστία άπέναντι στή μοίρα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ άνθρωπισμοῦ, προπάντων όμως δυσπιστία, δυσπιστία καί πάλι δυσπιστία άπέναντι σέ κάθε είδους συνεννόηση: μεταξύ τών τάξεων, μεταξύ τών λαῶν, μεταξύ τών ατόμων. Καί άπερίοριστη έμπιστοσύνη μόνο στήν I.G. Farben καί στήν εἰρηνική τελειοποίηση τής πολεμικῆς άεροπορίας. Όμως τώρα τί γίνεται; Μετά τί γίνεται;

Έδῶ έρχεται νά πάρει τή θέση πού τής άξίζει ή παρατήρηση πού υπάρχει στό τελευταίο βιβλίο τοῦ Άραγκόν *Traité du style* καί ή όποία άπαιτεῖ νά γίνει ή διάκριση ανάμεσα στήν παρομοίωση καί τήν εικόνα. Εὐτυχῆς παρατήρηση σέ θέματα υφους πού χρειάζεται νά επεκταθεῖ. Έπέκταση: πουθενά άλλου αὐτά τά δύο —παρομοίωση καί εικόνα— δέν συγκρούονται τόσο δραστικά καί τόσο άσυμφιλίωτα όπως στήν πολιτική. Γιατί τό νά οργανώσει κανείς τήν άπαισιοδοξία δέν σημαίνει τίποτε άλλο από τό νά έξοβελίσει τήν ήθική μεταφορά από τήν πολιτική καί νά άνακαλύψει στόν χώρο τής πολιτικῆς δράσης τή σφαίρα τής πλήρους κατίσχυσης τών εικόνων. Η σφαίρα αὐτή τών εικόνων όμως δέν είναι πιά δυνατόν νά εκμετρηθεῖ θεωρησιακά. Άν ή διπλή άποστολή τής επαναστατικῆς διάνοησης είναι νά άνατρέψει τήν πνευματική κυριαρχία τής άστικῆς τάξης καί νά άποκαταστήσει τήν επαφή μέ τίς προλεταριακές μάζες, στό δεύτερο σκέλος τής άποστολῆς της έχει σχεδόν όλοκληρωτικά άποτύχει, άφου δέν μπορεί πιά νά τό πραγματοποιήσει θεωρησιακά. Όστόσο αὐτό δέν εμπόδισε πολλούς νά τό επιχειροῦν ξανά καί ξανά, σάν αὐτό νά ήταν δυνατόν, καί νά ζητοῦν τή συνδρομή προλεταριακῶν ποιητῶν, στοχαστῶν καί καλλιτεχνῶν. Άπαντώντας σ' αὐτό τό αίτημα ό Τρότσκι, ήδη στό έργο του *Λογοτεχνία καί Έπανάσταση* έπείσμαινε ότι τέτοιοι καλλιτέχνες θά προέλθουν μόνο μέσα από μιά νικηφόρα επανάσταση. Στην πραγματικότητα ενδιαφέρει πολύ λιγότερο τό νά κάνει κανείς τόν καλλιτέχνη μέ τήν άστική καταγωγή μαίτρ τής «προλεταριακῆς τέχνης», άπ' όσο νά τόν

κάνει, έστω καί εις βάρος τής καλλιτεχνικῆς του δράσης, νά λειτουργήσει σέ σημαντικά σημεία αὐτῆς τής σφαίρας τών εικόνων. Μήπως δέ ή ίδια ή διακοπή τής «καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας» θά άποτελοῦσε ουσιαστικό τμήμα αὐτῆς τής νέας του λειτουργίας;

Τά άστεῖα πού διηγείται γίνονται όλο καί καλύτερα. Καί τά διηγείται όλο καί καλύτερα. Γιατί, καί στό άστεῖο καί στή βρισιά καί στήν παρεξήγηση, παντοῦ όπου μιά δράση προβάλλει τήν ίδια τήν εικόνα, τήν άπορροφᾶ καί τήν καταβροχθίζει καί γίνεται ή ίδια τής ή εικόνα, καί όπου ή εγγύτητα γίνεται ένα μέ τόν έαυτό της, άνοίγεται ή περιπόθητη έκείνη σφαίρα τών εικόνων, ό κόσμος τής καθολικῆς καί όλοκληρωτικῆς έπικαιρότητας, στόν όποιο λείπει τό «καλύτερο δωμάτιο» — ή σφαίρα δηλαδή, μέ μιά λέξη, στήν όποια ό πολιτικός ύλισμός καί ό φυσικός κόσμος μοιράζονται μέ διαλεκτική δικαιοσύνη τόν έσωτερικό άνθρωπο, τήν ψυχή, τό άτομο ή οτιδήποτε άλλο τούς ρίξουμε μπροστά τους, έτσι ώστε νά μή μείνει κανένα μέλος άκέραιο. Όστόσο —καί άκριβῶς μετά από έναν τέτοιο διαλεκτικό εκμηδενισμό— ό χώρος αὐτός θά εξακολουθήσει νά είναι χώρος εικόνων καί πιό συγκεκριμένα χώρος σωμάτων. Γιατί δέν ώφελει νά μήν παραδεχτοῦμε στό τέλος ότι ό μεταφυσικός ύλισμός τοῦ τύπου τοῦ Vogt καί τοῦ Μπουχαρίν δέν μπορεί, όπως μᾶς δείχνει ή έμπειρία τών υπερρεαλιστῶν καί παλαιότερα τοῦ Χέγκελ, τοῦ Γκέοργκ Μπύχνερ, τοῦ Νίτσε, καί τοῦ Ρεμπώ, νά οδηγηθεῖ σέ έναν άνθρωπολογικό ύλισμό χωρίς νά έχει προηγηθεῖ κάποιο ρήγμα. Παραμένει ένα υπόλοιπο. Καί τό συλλογικό έχει ένα σώμα. Καί ή φύσις, ή όποια οργανώνεται πρὸς χάριν του στήν τεχνολογία, μπορεί νά παραχθεῖ σέ δλη τῆς τῆς πολιτικῆς καί άντικειμενικῆς πραγματικότητας μόνο μέσα σέ έκείνη τή σφαίρα τών εικόνων, στήν όποια μᾶς μνει ή θύραθεν φώτιση. Μόνο όταν, μέσα σ' αὐτήν, τό σώμα καί ή σφαίρα τών εικόνων άλληλοδιαπερῶνται τόσο βαθιά, ώστε κάθε επαναστατική ένταση νά γίνεται συλλογικός σωματικός έρεθισμός καί κάθε σωματικός έρεθισμός τής συλλογικότητας επαναστατική εκτόνωση, μόνο τότε ή πραγματικότητα ξεπερνάει τόν έαυτό της, όπως άξιώνει τό κομμουνιστικό μανιφέστο. Για τήν ώρα μόνο οἱ υπερρεαλιστές έχουν συλλάβει τή σημερινή του έπιταγή. Άνταλλάσσουν, ένας πρὸς έναν, τό παιχνίδι τών χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου τους μέ τήν δψη ενός ξυπνητηριοῦ πού κάθε λεπτό χτυπάει επί έξήντα δευτερόλεπτα.

Μετάφραση: Στέλλα Νικολοῦδη

Η πρώτη δημοσίευση τοῦ 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 καί 7 τοῦ Φεβρουαρίου 1929.

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

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

τῆς Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη

Μυθοπλασία καί πραγματικότητα

τέσσερα «μεταδιηγήματα» τοῦ Μ. Κουμανταρέα

Ἡ πρώτη συγγραφική δεκαετία τοῦ Μένη Κουμανταρέα (1962-72) περιλαμβάνει τρεῖς συλλογές ἐκτεταμένων διηγημάτων, *Τα Μηχανάκια* (1962: 4 διηγήματα), *Τό Ἀρμένισμα* (1967: 3 διηγήματα) καί *Τά Καημένα* (1972: 2 διηγήματα).¹ Μερικά ἀπό τὰ διηγήματα αὐτά ἀναφέρονται σέ «ἀπροσάρμοστους ἐφήβους πού τό σπίτι ἀποδιώχνει, μά καί οἱ φίλοι λίγο τούς κρατοῦν»,² ἐνῶ 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. Μάλλον 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 ἐνῶ 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 κοινῶν θεματικοῦ πύρηνου 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 κάποιοι πού κρατᾶ σημειώσεις καί

τελικά παράγει τό κείμενο πού διαβάζουμε. Στήν προτροπή τοῦ καπετάνιου τῆς βάρκας νά γράψει τήν ἀλήθεια, αὐτός διευκρινίζει πώς δέν εἶναι δημοσιογράφος, ἀλλά παραμυθᾶς καί ἰσχυρίζεται πώς κι ἂν ἀκόμη «*ὄλα 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, μολοντί 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 μήν ἔχει ἀκρίβεια, διαθέτει ὁμως ἀλήθεια;

Εἶναι γνωστό ὅτι στήν καθημερινή ζωή 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.

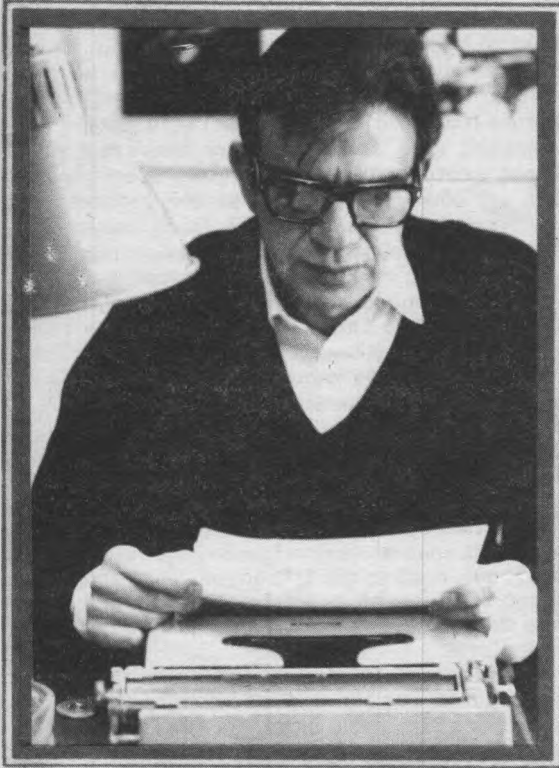
2. Μ. Κουμανταρέα, *Ἡ μαγγανεία τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς*, Ἀντί, τεύχ. 203 (16.4.82), σσ. 32-36.

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

4. Λ. Πολίτη, *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' έτέρου άναδεικνύει εδκολα 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 μπαινεί 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' ύφαινεται πάνω σε μία γραμμικότητα. Οι άφηγητές έπιπρόσθετα όμαδοποιούνται σε τρεις κατηγορίες μέ ίσο αριθμό προσώπων ή καθεμία και διηγούνται μέ βάση τή χρονική συνάφεια των γεγονότων, σπάνια έπικαλύπτοντας 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 ύποδιαιρέσεις του χρόνου κατά τόν όποιο συλλέγει τίς πληροφορίες του ό «παραμυθάς»-άποδέκτης.

Η ένιαιότητα και ή ένότητα τής γραμμής έπιτείνεται έξάλλου και άπό τήν όμοιομορφία του ύφους και τής προοπτικής στή 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 σημειόμένο 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, αλλά 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. Άντίθετα 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 δέσιμο, 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 στή φαντασία του παραμυθα-άποδέκτη πού κατορθώνει στην κυριολεξία ν' άνα-βιώνει τό μαρτυρικό τέλος (57-59) και στή συνέχεια νά τό άναπλάθει έπιλέγοντας και συσχετίζοντας λεπτομέρειες μέ τέτοιο τρόπο ώστε ν' άποκτήσουν αισθητική σημασία. Αύτή άκριβώς ή συστηματική έσωτερική προβολή των άποτελεσματικών μερών του κειμένου είναι πού ξεχωρίζει τό ρεπορτάζ άπό τό διήγημα, τήν ένδεχόμενη άκρίβεια του πρώτου (συνεπές άπέναντι στή 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 στό διήγημα, πβ. σ. 53.

Γ. Φαρίνου — Μαλαματάρη



‘Από την εικονογράφηση του Ν. Παραλή στην πρώτη δημοσίευση της «Δόξας του Σκαπανέα» στην ‘Επιθεώρηση Τέχνης τόμ. ΙΖ (1963), 560-69 και ΙΗ (1963), 47-63.

Τό διήγημα «Οί γάμοι του Σπόρου και της Ποππαίας» ασχολείται με τή ζωή μιᾶς ομάδας παρακαμιακῶν πού ἀποτελοῦν μιάν ιδιόρρυθμη «οικογένεια». Συγκεκριμένα ὁ Τοτός, πλούσιος θεατρόφιλος, συζητᾷ με τήν Πόπη, μεσήλικη πρῶην τραγουδίστρια, καί συνεργάζεται με τόν Σαλλοῦστρο, ἔμπορο ναρκωτικῶν. Ὅλοι αὐτοί ὑπηρετοῦνται ἀπό τόν Σταμάτη καί γυρνᾶνε με μιᾶ Λάντσια Φούλβια πού τραυματίζει κάποιον βράδου ἕνα νεαρό ἀλήτη ἔκπαγλης ὁμορφιάς, τόν Σπόρο, πού ἀποτελεῖ καί τόν πέμπτο μέλος τοῦ σπιτιοῦ.

Τήν ἱστορία αὐτῆς τῆς παρέας τή μαθαίνουμε με ἐξωδιηγητική ἀφήγηση πού ἐπιλέγει καί συνθέτει ὁρισμένα περιστατικά τοῦ παρόντος καί με αὐτοδιηγητική ἀφήγηση στό στόλ τοῦ δραματικοῦ μονολόγου. Καθέννας ἀπό τούς χαρακτήρες ἐστιάζει πάνω στούς ἄλλους κι ἔτσι μπορούμε νά ἀντιληφθοῦμε τίς διαπροσωπικές τους σχέσεις πού δέν εἶναι οὔτε ὁμαλές οὔτε αὐθόρμητες. Ὁ καθέννας τους στή ζωῆ «παίζει θέατρο» ὅπως ἄλλωστε τό δηλώνει ρητά ἡ Πόπη: «Θαρρεῖς κι ὄλοι παίζουμε θέατρο μεταξύ μας κι ὁ καθέννας χωριστά... Σκηνοθετοῦμε, παίζουμε, ἀλλάζουμε μάσκες» (107). Ὁ κάθε ἥρωας φορᾷ ἕνα εἶδος μάσκας πού περισσότερο κρύβει παρά ἐμφανίζει. Μ’ αὐτόν τόν τρόπο προστατεύεται ἐναντία σ’ αὐτό πού τόν ἀπειλεῖ, δηλαδή στήν ἀπογύμνωση τοῦ προσώπου.

Τό θέατρο ὅμως παρεμβαίνει καί με ἐπισημότερο τρόπο στή ζωῆ τους. Μιά φορά κάθε χρόνο ὁ Τοτός καί ἡ Πόπη συμβολοποιοῦν τήν ἑνωσή τους παίζοντας σέ ἰδιωτική παράσταση τούς γάμους τοῦ Νέρωνα με τήν Ποππαία. Ἡ παράσταση αὐτή, πού καταλήγει συνήθως σέ ὄργιο, δίνει στούς πρωταγωνιστές τή δυνατότητα νά ἐπιτελέσουν μέσα ἀπό τόν ρόλο τους αὐτό πού ἡ ζωῆ δέν τούς ἐπιτρέπει. Ὅταν ἔρχεται ὁ Σπόρος στό σπίτι, ὁ Τοτός ἀλλάζει τή διανομή καί τοῦ ἐπιβάλλει νά παίζει τήν Ποππαία, παραμερίζοντας τήν Πόπη. Ὁ Σπόρος ἀρνείται καί δέχεται μόνο με τήν προϋπόθεση νά γίνει ἀντίστροφα ἡ διανομή: αὐτός νά ὑπο-

δυθεῖ τόν Νέρωνα καί ὁ Τοτός τήν Ποππαία. Ὁ Τοτός δέχεται καί ταυτίζεται ἐντελῶς πειστικά με τόν καινούργιο του προσωπεῖο, ἐνῶ ὁ Σπόρος παίζοντας ψυχομαχία σπάει τόν προσωπεῖο καί ζητᾷ ἀμοιβή γιά τίς ὑπηρεσίες του. Ὑστερα ἀπό μιᾶ δραματική νύχτα ὁ Τοτός σκοτώνεται σέ αὐτοκινητικό δυστύχημα μετά ἀπό μιᾶ ὀδυνηρή περιπέτεια με δύο στρατιῶτες πού τόν θεωροῦν ὁμοφυλόφιλο. Ἡ Πόπη φεύγει ἀπό τόν σπίτι κι ὁ Σαλλοῦστρος συνεχίζει τόν ἔμπορο ναρκωτικῶν πείθοντας τόν Σπόρο νά συνεργαστοῦν. Μαγεμένος ἀπό τήν ὁμορφιά τοῦ νεαροῦ ἀποφασίζει κι αὐτός νά παντρευτεῖ τόν Σπόρο μπροστά σέ μερικούς ἀνύποπτους, χυδαίους φίλους του. Ἡ τελετή ἐδῶ γίνεται χωρίς σκηνικό — στήν «πραγματικότητα» — ἀλλά μοιάζει με θεατρικό happening χωρίς συγκεκριμένους ἥθοποιούς καί θεατές, ὅπου ὄλοι συμμετέχουν σέ μιᾶ ἐμπειρία ἀπρόβλεπτη πού πηγάζει ἀπό τή ζωῆ. 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 μήν ὑποκύψει στίς ὁρέξεις τοῦ ξενοδόχου. Τήν περιουσία τοῦ Τοτοῦ τή νέμεται ἡ παρέα τοῦ Σαλλοῦστρου, ἡ Λάντσια Φούλβια ἀντικαθίσταται ἀπό μιᾶ Φεράρι κι ἡ ζωῆ συνεχίζεται.

Ἡ πλοκή τοῦ διηγήματος πού παρουσιάζει κάποια παρακαμιακά φαινόμενα τῆς δεκαετίας τοῦ ’60 δομεῖται πάνω σέ ὁρισμένα ἐπισόδια τῆς ζωῆς τοῦ Νέρωνα, ὅπως τά διασώζουν Ρωμαῖοι ἱστορικοί, καί τά ἀφηγεῖται στό μέσο περίπου τοῦ κειμένου ὁ δάσκαλος Λατινικῶν τοῦ Τοτοῦ στό Σπόρο.

Πρόκειται γιά μιᾶ ἀφήγηση μέσα στήν ἀφήγηση ἡ ὁποία ἐνσωματώνει μιᾶ ἱστορία πού ντυμπλάρει σέ μικρογραφία τή δράση τῶν ἡρώων τοῦ ἐνδοδιηγητικοῦ ἐπιπέδου. Ταυτόχρονα ἡ ἀφήγηση αὐτή λειτουργεῖ σάν καθρέφτης πού προσδιορίζει τήν εὐρύτερη δομή τοῦ διηγήματος (mise en abyme).⁹ Συγκεκριμένα τό πρῶτο μέρος τῆς ἀφήγησης πού ἀντιστοιχεῖ με τήν ἐξιστόρηση τοῦ γάμου Νέρωνα — Ποππαίας πραγματοποιήθηκε στό πρῶτο μέρος τοῦ διηγήματος μέσος τῶν ἀλλεπάλληλων ἐπαναλήψεων τῆς θεατρικῆς παράστασης. Τό δεύτερο μέρος τῆς ἀφήγησης ἐξάλλου ἀναφέρεται στό γάμο τοῦ Νέρωνα μ’ ἕναν ὠραῖο κίναϊδο, πού ἀνακάλυψε κάποιον στήν Ἑλλάδα, καί ἀποτελεῖ τό μοντέλο τοῦ γάμου Σαλλοῦστρου-Σπόρου πού ἀκολουθεῖ στό διήγημα.

Ἡ δράση τῶν ἡρώων στή «ζωῆ» καθορίζεται με βάση κάποιον κείμενο (τέχνη) κι ὁ ὑπόκοσμος τοῦ 1960 ὀργανώνεται ἀντιστικτικά πάνω στή ρωμαϊκή ἔκλυση τῶν ἡθῶν. Ἡ θεατρική μίμηση τῶν γάμων ἐξάλλου ὀδηγεῖ σέ μιᾶ περιοδικότητα πού δέν ἀφήνει τήν ἱστορία νά κινηθεῖ εὐθύγραμμα, ἀλλά τήν ἐξαναγκάζει νά ἐπαναλαμβάνεται ἀτέλειωτα με τάση πρὸς τήν ὑποβάθμιση. Οἱ ρόλοι (actants) παραμένουν κάθε φορά οἱ ἴδιοι (τέχνη). Αὐτό πού ἀλλάζει με βάση τίς συμπτώσεις εἶναι οἱ ἄνθρωποι πού τούς πραγματώνουν (acteurs/ζωῆ).

Μέσα ἀπό τήν ἠθελιμένη ἢ ἀθέλητη ἀλλαγῆ τοῦ θεατρικοῦ ρόλου, δηλαδή μέσα ἀπό τή μάσκα, οἱ ἥθο-

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

ποιοί-ήρωες ζούν μιά ψευδαίσθηση τής ζωής («*Η Τέχνη γίνεται εύκολο ναρκωτικό*» (125). Καί αντίστροφα όμως παίζοντας κάποιο ρόλο ο καθένας τους αποκαλύπτει ή τουλάχιστον επιβεβαιώνει τό δικό του δράμα πού δέν είναι εύκολο νά παραδεχτεί στή ζωή. Ή θεατρική μεταμφίεση π.χ., ή τουλάχιστον ατμόσφαιρα, επιτρέπει σ' άλλους τους άντρες-ήρωες τού διηγήματος νά συνειδητοποιήσουν μιά παρέκκλιση από τό φύλο τους πού τούς φέρνει στό δριο τού τραβεστισμού.

Ένώ όμως μ' αυτόν τόν τρόπο ζωή καί τέχνη μοιάζουν νά ταυτίζονται, είναι φανερό πώς οι ήρωες δέν κατορθώνουν νά συγχωνεύσουν πειστικά μέσω τής μάσκας τό άτομό τους καί τό θεατρικό πρόσωπο πού πραγματώνουν γιά τόν θεατή-αναγνώστη. Κι αυτό έπειδή τά θεατρικά πρόσωπα πού διάλεξαν νά υποδύονται (Νέρων - Ποπταία) είναι σημαίνοντα μέ καθιερωμένα σημαίνοντα καί όριστικές συνδηλώσεις. Αντίθετα οι ήρωες ήθοποιοί δέν είναι τίποτε άλλο από κοινοτόπες φιγούρες τής καθημερινής ζωής. Ούτε ό Τοτός ούτε ή Πόπη (προσοχή στά όνόματα!) διαθέτουν κάποιο από τά χαρακτηριστικά τών προτύπων τους πού νά τούς επιτρέψει νά υπερβούν τήν άβαθη μίμηση καί νά συμβολοποιήσουν πράγματι κάποιο περιστατικό τής ζωής τους μέσα από τήν τέχνη.

Έτσι τό περιστατικό τών γάμων τού Νέριωνα καί τής Ποπταίας επαναλαμβάνεται κάθε χρόνο σέ διαφορετικό περιεχόμενο, πράγμα πού συνεπάγεται μέν τήν άπομίμησή του, μέ τό χαρακτήρα όμως τής ειρωνικής αντίστροφής.¹⁰ Ή αντίστροφή αυτή δέν λειτουργεί εις βάρος τών αρχαίων χαρακτήρων, αλλά υπογραμμίζοντας τήν άπόσταση ανάμεσα στό ρωμαϊκό όργιο καί τήν ένσωμάτωσή του στά έλληνικά δεδομένα τού '60 γελοιοποιεί τήν έποχή μας, τήν κοινωνία μας καί τίς παρεκτροπές τής.

Κοντολογίς ή καταφυγή στή μάσκα, τό «ζωντάνεμα τής Ιστορίας» (158), ή άρνηση τής πραγματικότητας πρós χάριν κάποιας άμφίβολης τέχνης δέν αποκαλύπτει αυτόνοτητα τήν αλήθεια τών πραγμάτων. Τό δράμα τών ήρώων βρίσκεται στό τραγικό πρόσωπό τους πού σπάνια αναδύεται κι όχι στό προσωπίο ή τά προσωπία πού υποδύονται. Αυτή τή διαφορά, πού άποτελεί θεματικό πυρήνα τού κειμένου, τή δείχνει επιτυχημένα ή τεχνική τήν όποια άκολούθησε στή δομή τής αφήγησης ό Κουμανταρέας: τό τραγικό ως παρακμή, άνικανοποίητο, έγκατάλειψη, θάνατος άφ' ένός έλαχιστοποιοείται έξαιτίας τής όργάνωσης τής πλοκής πάνω σέ συγκεκριμένη βάση πού δέν επιτρέπει τήν άνεξέλεγκτη τροπή τής, άφ' έτέρου μεταμφιέζεται μέ τήν γκροτέσκα άπομίμηση τού περιεχόμενου καί τών χαρακτήρων πού περιέχει τό όργανωτικό πρότυπο.

Θέμα προσώπου-προσωπίου, ζωής-τέχνης, αλήθειας-ψέματος, πραγματικού-φανταστικού θέτει καί τό διήγημα «Ή Άγία Κυριακή τού βράχου». Στό διήγημα αυτό ένα τσοούρμο θεατρίνοι πηγαίνουν σ' έναν τόπο γιά νά δώσουν μιά παράσταση. Πρόκειται γιά μεταμφιεσμένους πειρατές πού κατά τήν ώρα τής θεατρικής —υποτίθεται— παράστασης σκοτώνουν τόν πληθυσμό τής περιοχής.

Άπό τή μιά μεριά έχουμε τό «θίασο» τών θεατρίνων-πειρατών κι από τήν άλλη τούς νοικοκυραίους-θεατές. Οι πρώτοι φτάνουν μέ τό καράβι τους πού περιλαμβάνει «*άφύσικα*» πράγματα (68). Έχουν «*κορμιά πío σβέλλα από κινήματα τής φαντασίας*» (73).

Άναγνωρίζονται από τά όνόματά τους πού δέν είναι



άλλο από προσωνύμια «*πού κι αυτά συμβατικά τούς δόθηκαν*» (137). Τέλος επαγγέλλονται πώς όσα δούν κι άκούσουν οι θεατές «*άλλο δέν είναι παρά τής αλήθειας ό καθρέφτης· ψέμα τό έτε έσεεις, τέχνη τ' όνοματίζουν στίς πατρίδες μας*» (76).

Άντίθετα οι θεατές είναι νοικοκυραίοι, ήσυχoi, άνέμελοι καί βολεμένοι, «*βόλεμα πού σκέπασε τίς ψυχές καί μάκραιμα από κάθε πάλαμα μέ τούς δαιμόνους τής θάλασσας καί τής ψυχής*» (71). Αυτοί δέν έχουν καμιά σχέση μέ τή θεατρική έκσταση καί μανία. Είναι «*οί κλειδοκράτορες τής λογικής*» (116) πού πολύ σύντομα δέχονται στά ίδια τους τά κορμιά τή «*θεατρική*» έμπειρία «*παιγμένη μέ περισσό ρεαλισμό*» (116).

Θεατρίνοι καί θεατές δομούνται πάνω σέ μιά αντίθεση. Άπό τή μιά έχουμε μιά όμάδα κοινωνικά προβληματικών ανθρώπων πού γίνονται ήθοποιοί-πειρατές καί άκολουθούν τή σκηνοθεσία τού άρχηγού τους «*παράλλάζοντας κοστούμια καί μάσκες*» (137).

Έτσι μεταμορφωμένοι (άλλά καί παραμορφωμένοι ένίοτε) ενεργούν μεταξύ αυτού πού είναι καί αυτού πού προσποιούνται πώς είναι έχοντας συγχωνεύσει τό πρόσωπο μέ τό προσωπίο σέ τέτοιο βαθμό, πού δέν μπορεί κανείς νά διακρίνει ανάμεσα στόν άνθρωπο καί τό ρόλο, δεδομένου μάλιστα ότι ρόλος μέ τήν άυστηρή έννοια τής λέξης δέν ύπάρχει. Όταν αρχίζει ή παράσταση *είναι* πειρατές.

Άντίθετα οι θεατές (στήν πλειοψηφία τους) δέν συμμετέχουν ενεργητικά στή μαγική αυτή τελετή. Βλέπουν τούς θεατρίνους σάν άμύητοι φιλοπεριεργοί καί μερικοί προσπαθούν νά προσεταιριστούν κάποιους

10. Πβ. τή διασκευή τής κωμικής «*μάσκας*» πού από «*Άποθέωσις*» τιτλοφορείται τελικά «*Άποκολοκυνθοποίησης*» (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 τοὺς ἐπιβάλλεται ἀποτελεῖ προέκταση τῆς ζωῆς τους.

Αὐτή ἡ θεματολογική καί δομική ἀντίθεση βρίσκειται πλαισιωμένη ἀπό μίαν ἄλλη «ἱστορία», δηλαδή ἀπό τή διαδικασία τῆς ἀφηγηματικῆς παραγωγῆς τῆς ἱστορίας τῶν θεατρίνων-πειρατῶν καί τίς συνακόλουθες ἀντιδράσεις τῶν ἀκροατῶν σ' αὐτήν τήν ἀφήγηση. Μέ ἄλλα λόγια τό κείμενο τῆς αἱματόβρεχτης 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 «*Στολίδη τοῦ Παραμυθοῦ*» (153) ἀντίστοιχο μ' αὐτό τοῦ ἀρχιπειρατῆ. Ὁ ἀφηγητής παρουσιάζει τήν ἱστορία καί ὡς μαρτυρία αὐτόπτη πού «*γραμμμένη 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 βρῆκε 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 περίπτωση μας ὁ Μάνθος ἰσχυρίζεται πῶς ἡ ἱστορία εἶναι «*ἀξήγητη συνάμα ἀπλή σάν παραμῦθον*» (69). Ἡ παραμυθική ὕφή ἀποδεικνύεται καί ἀπό τήν ἐπεισοδιακή δομή τῆς πλοκῆς πού δέν χαρακτηρίζεται ἀπό ἀυστηρή 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 χωρῶχρονο, μέ τήν ἀφαίρεση ἀπό τοὺς ἥρωες κάθε στοιχείου ρεαλιστικῆς συμπεριφορᾶς καί μέ τά σχόλια σά ὅποια περιπλέκει τό πράγμα καί τό εἶδωλό του σέ σημείο πού δέν ξέρει κανεὶς ἂν τό πράγμα εἶναι ἀληθινό ἢ τό εἶδωλο (66).

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

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

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

α) Ὁ χωρῶχρονος τοῦ διηγήματος δέν προσδιορίζεται.

β) Ἡ περιγραφή τοῦ χώρου, τοῦ πλοίου, τῶν θεατρίνων 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 ἀποτέλεσμα μηδενικῆς ἐστίασης.

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

ε) Ἡ ρεαλιστική αἰτιολόγηση πού προστίθεται μερικῆς 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 τοὺς πυρήνες καί τοὺς καταλύτες τῆς ἱστορίας.¹² Ἄρα τόν ἀποτρέπει ἀφ' ἑνός ἀπό τή σωστή ὀργάνωση τῆς πλοκῆς καί ἀφ' ἑτέρου ἀπό τή νοηματοδότηση λεπτομερειῶν, ὥστε αὐτές νά μὴ εἶναι ἀπλά σήματα τοῦ πραγματικοῦ, ἀλλά οὐσιαστικές συμβολές στήν ἀφήγηση.

Ἡ ἀντίθεση πού προκύπτει ἀνάμεσα στόν ἀφηγητή (φανταστικό) καί τοὺς ἀκροατές τῶν (ρεαλιστικό) ὁδηγεῖ σέ διαλεκτική σύνθεση. Ὁ ἀναγνώστης δηλαδή ἀποκρυπτογραφεῖ τό εἶδος στό ὁποῖο ἀνήκει τό διήγημα ὡς παράδοξο/ἀλλόκοτο, μέ τήν ἔννοια 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 ἀφηγητῆ πού ξέρει καί λείπει περισσότερο ἀπό τοὺς ἥρωες τῆς ἱστορίας. Οἱ ὄροι ἀνήκουν στόν Genette, *δ.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 ἄπλῶς ἀγοποδοῦν, ἐπεκτείνουν ἢ ἐμπλουτίζουν τοὺς 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 1985⁵ (Φέβρης 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 (ύπό εκδόση)

ΕΠΙΛΟΓΗ ΕΡΓΑΣΙΩΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑ

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

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

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

Λέξη τεύχ. 54 (Μάης '86), 505-25. 'Αφιέρωμα στον Κουμαντάρεα με έργασίες των Χουρμουζιάδη, Τσακνιά, Πάλμερ.

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

Τσακνιά Σπ., Μ. Κουμαντάρεα, *Ο Ωραίος 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.

Βιτί Μ., «'Η Ελλάδα της 'Εθνικής 'Οδού και η Σκόνη της Μπέμπας». *Τό Βήμα* 27 και 29 'Ιουλίου 1975.

'Η τελευταία ερώτηση των ακροατών άφορᾶ τό τέλος τής Ιστορίας πού ύποτίθεται πώς θά βάλει σέ κάποια τάξη τά σκόρπια περιστατικά και θά σηματοδοτήσει τό σύνολο. "Ελλησιη τέλους (ή άρχής και τέλους) συνιστά άποσπασματικότητα πού κατά τούς άκροατές δικαιολογεί ρεαλιστικά τό άκατανόητο ορισμένων 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 Ιδια» (153).

Τό τέλος του «παραμυθιού» πού συμπαραθέτει τό άντιπατικό ζεύγος ομοιότητας-διαφορᾶς (άλλα — τά Ιδια) δείχνει πώς είναι συμβατικό, έπειδή υπάρχει πάντα πιθανότητα για μία άκόμη δυναμική αφήγηση πού θά παρουσίαζε τήν Ιδια Ιστορία διαφορετικά. Τό τέλος ενός άφηγήματος εξάλλου πού ουσιαστικά άναφέρε-

ται στους δρους και τίς διαδικασίες τής δικής του δημιουργίας, όπως είναι ή «'Αγία Κυριακή», δέν μπορεί νά έχει συγκεκριμένη και όριστική κατάληξη. 'Απλώς συνεχίζει άσταμάτητα.

'Η διαλεκτική σχέση πομπού-δέκτη, ή σχέση πραγματικότητας-τέχνης καθώς και τό πρόβλημα του άφηγηματικού τέλους εμφανίζονται και στό διήγημα «'Η Δόξα του Σκαπανέα». Πρόκειται για τήν Ιστορία ενός άβουλου φαντάρου, του Δημητρώλη Καρδακαρέα, πού για νά μήν άντιμετωπίσει τίς άντιξοότητες τής ζωής δηλώνει άνακατάταξη στό Τηλεφωνικό Κέντρο επισύροντας έτσι τήν περιφρόνηση των συστρατιωτών του. 'Ο Καρδακαρέας προηπλακίζεται τήν ήμέρα τής άπόλυσης των άλλων, παθαίνει κρίση και διαλύει τά καλώδια του Κέντρου. Μετά τό νοσοκομείο έχει νά διαλέξει άνάμεσα στό στρατοδικείο και τήν άποστράτευση: ή θά άποστρατευτεί ως ψυχοπαθής ή θά μετανοήσει και θά μονιμοποιηθεί στό στράτευμα. 'Ο Καρδακαρέας διαλέγει τό τελευταίο και μένει στό στρατό.

'Η αφήγηση παρουσιάζεται σάν ταινία «*έκπαιδευτικού περιεχομένου, κατάλληλη για τούς νεοσυλλέκτους*» (178). "Ενα μαύρο πλαίσιο μέ τόν τίτλο τής ταινίας κι ένα παρόμοιο μέ τή λέξη «τέλος» δίνουν τήν ψευδαίσθηση τής κινηματογραφικής οθόνης, ενώ μέ άλλου είδους τυπογραφικά στοιχεία δηλώνονται τά σχόλια ενός στρατηγού και τής 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 μέ όρισμένα σημεία τής ταινίας (άφήγησης). Οί ύπόλοιποι άποτελούν ένα είδος παθητικών άποδεκτών πού ταυτίζονται μέ τό στρατηγό.

'Από τά σχόλια φαίνεται πώς ό στρατηγός έπιθυμεί μία ταινία πού ν' άνταποκρίνεται στήν πραγματικότητα, μία ταινία δηλαδή ρεαλιστική. Γρήγορα συνειδητοποιούμε πώς ρεαλισμός για τό στρατηγό σημαίνει άναπαράσταση μιας «έμπειρίας» πού άνταποκρίνεται όχι στή ζωή, αλλά στίς άπαιτήσεις του στρατιωτικού κώδικα και τούς ευρύτερους σκοπούς του (φρονημισμός κ.λπ.). Πρόκειται για μία Ιδιότυπη πραγματικότητα στήν όποία δέν έχουν θέση αισθήματα, σκέψεις και γεγονότα, στό μέτρο πού μπορεί νά μεταβάλουν τή σταθερή σχέση σημαίνοντος και σημαίνόμενου πού προσδιορίζει ό κώδικας. Γι' αυτό κι ως θεατής ό στρατηγός είναι ή περίπτωση του άποδέκτη πού έπιβάλλει στό έργο τέχνης μία εκ των έξω έρμηνευτική γραμμή χωρίς νά δέχεται καμιά τροποποίηση στήν αναγνωστική πραγμάτωση από τό ίδιο τό κείμενο. 'Αποτέλεσμα μιας τέτοιας στάσης είναι ή λογοκρισία και τό παιδαγωγικό δίδαγμα πού άποκαθιστά τά κακώς κείμενα μέ βάση τίς α ριγοί άπαιτήσεις του κώδικα.

Μόνη εξαίρεση σέ μία τέτοια άντιμετώπιση άποτελεί κάποιος μυστηριώδης λοχαγός πού προσπαθεί νά όριοθετήσει τή γραμμή άνάμεσα στήν τέχνη και τήν πραγματικότητα. "Ετσι στίς άπόψεις του στρατηγού ότι τά περιστατικά τής ταινίας «*είναι παραμορφωτικά τής πραγματικότητας*» (184-85) ό λοχαγός άντεινεί δτι «*ή τέχνη έχει πάντα διαφορετικές άπαιτήσεις από τή ζωή*» (185).

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

Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη

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

'Ιδιαίτερο ένδιαφέρον προκαλεί ότι ή ένδειξη «Τέλος» δέν είναι και πραγματικό τέλος τής ταινίας. 'Η ταινία δηλαδή τελειώνει μέ δύο τρόπους άποδεικνύοντας έμπρακτα 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 στις τάξεις του στρατού και ή ζωή συνεχίζεται όπως και πριν. Πρόκειται για ένα τέλος πού μοιάζει νά προέρχεται από τήν πραγματικότητα, ένω στήν ούσία είναι ένα τέλος πού δίνει σχήμα, τάξη και νόημα στήν περί πραγματικότητας ιδέα πού άπαιτεί ό κώδικας του στρατηγού. Τό τέλος αυτό δέν συμμορφώνεται μέ τή λογική των γεγονότων τής ταινίας, ούτε και όλοκληρώνει κάποιο νοηματικό σχέδιο πού προέρχεται από τό ίδιο τό κείμενο. 'Η «νοηματική συνοχή» επιβάλλεται άπ' έξω μέ τήν άνάγνωση του στρατηγού και φαίνεται καθαρά στό ήθικό δίδαγμα πού ή χει 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 μέ τό λογοκρίμενο τέλος τής ταινίας: ό Καρδακαρέας περνά από μιά έξουθενωτική άνάκριση στήν όποία πρωτοστατεί ως στυγνός στρατοκράτης ό ίδιος ό λοχαγός. 'Ο 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. 'Εδώ δηλαδή έχουμε μιά αντιμεταχώρηση στον άναγνωστικό ρόλο των δύο θεατών: ό στρατηγός πού ένδιαφέρεται πρώτιστα για τήν πραγματικότητα ίκανοποιείται μ' ένα άνώδυνο τέλος πού είναι περισσότερο κατασκευή παρά φυσική συνέπεια των γεγονότων. 'Αντίθετα 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 μέ ένα είδος «βραχυκύκλωμα» ταυτίζεται τό δι-

γητικό μέ τό μεταδιηγητικό επίπεδο, τό πλασματικό μέ τό πραγματικό, ή ταινία – τέχνη μέ τους θεατές της – πραγματικότητα. 'Ο 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 άγκαλιάζοντας τήν τή ρίχνει κάτω πέφτοντας κι αυτός μαζί της*» (242). Πρόκειται γι' ένα άνοιχτό τέλος πού υπαινίσσεται πώς, άκόμη κι όταν μοιάζει μέ τή ζωή, ή τέχνη οδηγεί σε μιά δική της πραγματικότητα. 'Η άποψη ότι ή τέχνη άποτελεί άπλώς συνέχεια τής ζωής μπορεί νά άποβεί μοιραία για τήν ίδια τή ζωή.

Στό άρθρο του «*Η μαγανεία 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 ίσχυρίζεται 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. Υίοθετώντας κάποιο είδος τέχνης στήν ύπόθεση του διηγήματος (λογοτεχνία, θέατρο, κινηματογράφος) ό Κουμανταρέας προεκτείνει τό έρώτημα πού τόν άπασχολούσε ως νέο πεζογράφο και μέσω στο διήγημα — στο 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. Μέ άλλα λόγια τά τέσσερα διηγήματα πού ξετάσαμε έμπλουτίζονται νοηματικά άν διαβαστούν ως διηγήματα πού όλοκληρώνουν (μέ 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 μέ τήν όποία τό κείμενο διαπλάθει τόν άποδέκτη και ό άποδέκτης λαμβάνει μέρος στήν παραγωγή του νοήματος του κειμένου.

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



του Δημήτρη Τζιόβα

Νεοκλασικές άπηχήσεις

καί μετωνυμική δομή στις Ώδες του Κάλβου

Ο Yeats κλείνει ένα από τα ποιήματά του με το γνωστό στίχο «How can we know the dancer from the dance»,¹ δηλαδή πώς μπορούμε να ξεχωρίσουμε το χορευτή από το χορό. Αν για τον Yeats η διάκριση του χορευτή από το χορό ήταν δύσκολη, για αρκετούς από τους κριτικούς του Κάλβου ένα τέτοιο ξεχώρισμα ήταν προφανές εφόσον στις περισσότερες μελέτες για την ποίησή του έντυπωσιάζει ή διάθεση για τη ρομαντική θεώρηση και την υπέρβαση της κλασικής της επιφάνειας. Η αποδυνάμωση της κλασικότροπης ύψης της εξακολουθητικά συντονίζεται από τη δεσπόζουσα έως σήμερα ρομαντική αντίληψη πώς η ποίηση αποτελεί τό συναισθηματικό υπερχείλισμα του ποιητικού εγώ και ή ποιητική έφεση υποτίθεται ότι ένοικεί στα ένδοτερα του ανθρώπινου υποκειμένου οριζόμενη ως έκφρασή του. Έκτοπίζοντας τη νεοκλασική έμφαση στή ρητορική σύνθεση και την ποιητική σύμβαση, ο ρομαντισμός έπέβαλε τό ιδεώδες του για την ποίηση ως εξωτερική του ψυχικού βάθους τό ποιητή και άκριβώς αυτή ή μεταφυσική διάσταση επιφάνειας – βάθους εφαρμόστηκε στήν ποίηση του Κάλβου καταλήγοντας συνήθως στήν πριμοδότηση του ρομαντικού άσυνείδητου καθώς συνοψίζεται από τον Λ. Πολίτη: «Γιατί όλος αυτός ό φαινομενικός κλασικισμός είναι ένα εξωτερικό 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 της κριτικής ή της έρμηνευτικής προσέγγισης του Κάλβου φαίνεται πώς έγκειται στή διάρρηξη του κλασικού και ψυχρού περιβλήματος και στήν άποκάλυψη του έσωτερικού βάθους της ποίησής του. Ό,τι έχει σημασία δέν είναι τά φαινόμενα αλλά ή ένδοτερη ουσία τους. Αν και τά σκιρτήματά της γίνονται αισθητά κάτω από τό βάρος της άρχαιότροπης φόρμας, ή ρομαντική ψυχή του Κάλβου, για την πλειοψηφία των σύγχρονων κριτικών, έμφανίζεται δέσμια της κλασικής γραφής και του νεοκλασικού ήθους. Ο έσωτερικός κόσμος της ποίησής του δίσταται από την έκφρασή του όπως φαίνεται από την άκόλουθη

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, στό ιδίωμα των όποιων σύμφωνα μέ τίς άξίες τους προσπάθησε να γράψει την ποίησή του».³ Τέτοιες κριτικές άπόψεις κηδεμονεύονται από τή μυθολογία του έσωτερισμού και τή μεταφυσική πίστη στή κριτική γεώτρηση για την άνεύρεση της άρτεσιανής ποιητικής πηγής. Ο έξωτερικός ποιητικός διάκοσμος έκμηδενίζεται προστά στό έγκλειστο έσωτερικό άπόθεμα και ή κριτική έμφανίζεται ως άπελευθερωτής της έγκάθειρκτης ρομαντικής ψυχής από τά δεσμά των κλασικότροπων συμβάσεων. Αν και ό Sherrard έπισημαίνει ευστοχα όρισμένους δεσμούς της καλβικής ποίησης μέ την ποιητική τεχντροπία του 18ου όγδοου αιώνα, πριμοδοτεί τελικά τή ρομαντική της φύση. Η κειμενικότητα των Ώδων ένδίδει στήν άβέβαιη έσωτερικότητα του ποιητή μεταθέτοντας τό κέντρο βάρους από τό κείμενο στό ποιητικό εγώ 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 της έκφρασης έκτόπιζε τή ρητορική έπιτήδευση και ή φωνή πλειοδοτούσε της γραφής. Οι παλαιότεροι κριτικοί έντούτους έβλεπαν τον 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 της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 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 Στουραϊτή⁶ και του Σωτηριάδη⁷ που βρίσκουν τη συνέχεια τους αργότερα στον Τωμαδάκη. Ο Κάλβος ανακηρύσσεται σέ Νεοέλληνα Πίνδαρο. "Όμως από το 1930 και πέρα συντελείται σαφής στροφή στην προσέγγιση του Κάλβου ή όποια αρχίζει με την «έξπρεσιονιστική» και ιδιόζουσα ρομαντική κριτική στάση του 'Αποστολάκη⁸ και κορυφώνεται στη μελέτη του Κ.Θ. Δημαρά: «Οι πηγές της εμπνευσης του Κάλβου» τό 1946.⁹ Ο νεοκλασικισμός πλέον ύπονομεύεται ενώ τά έρείσματα 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 *Είς θάνατον* με τό ποιητικό έργο του Ed. Young *Night Thoughts* λέγοντας πώς ή άτμόσφαιρα όλόκληρης της ώδης είναι μία νύχτα του Young.¹⁰

Στηριγμένος σ' αυτή τη μετρημένη παρατήρηση ό Δημαράς γενικεύει άπορρίπτοντας κατηγορηματικά τόν κλασικισμό του Κάλβου και ύποστηρίζοντας πώς άν παραμεριστούν οι άρχαιοπρεπείς εικόνες, ή άρχαίζουσα γλώσσα και τά στοιχεία τά δανεισμένα από τό Φώσκολο και «θελήσουμε να πλησιάσουμε στην ίδια την εμπνευση του Κάλβου, θά ίδουμε να μάς άνοίγεται ένας ποιητικός κόσμος έντελώς διαφορετικός και αντίθετος από ό,τι είδαμε ως τώρα· θά ίδουμε με κατάπληξη κάτω από τό ντύμα τούτο τό κλασικό και άρχαϊκό, να δονείται μία ψυχή άκρως ρομαντική, πέρα για πέρα άντιφωσκολιανή».¹¹ Πάλι ή έρμηνεία του Κάλβου κορυφώνεται με την άποκάλυψη της ρομαντικής ψυχής και όλόκληρώνεται με την άναίρεση του άρχαϊσμού του ενώ ή έπιβεβαίωση του καλβικού ρομαντισμού φαίνεται να ίσοδυναμεί με έπικύρωση της ποιητικότητας της άρχαϊόπρεπης έκφρασης του.

Ο Δημαράς στηρίζει τό έπιχείρημά του στη συχνότητα με την όποια άπαντούν 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 ύπερβολική συχνότητα των λέξεων *νύχτα*, *θάνατος*, *τάφος*, *δάκρυα* στοιχειοθετούν, κατά τη γνώμη του, την άτμόσφαιρα της ποίησης του και πιστοποιούν τά «σύννεφα του πιό έξαλλου ρομαντισμού ή προρομαντισμού».¹² Μία τέτοια ποσοτική άνάλυση της φρασεολογίας του Κάλβου πρώτον άγνοεί τά συμπραζόμενα 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, στό έπιχείρημα του Δημαρά ύπάρχει μία σοβαρή άντινομία. 'Επιχειρώντας να ύπερβεί την έξωτερική μορφή της καλβικής ποίησης και να διακρίνει πίσω της τό ρομαντικό πυρήνα, ό 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. "Ετσι ενώ άρνείται την άρχαιοπρεπή γλώσσα και μορφική έπιφάνεια της καλβικής ποίησης και την άποσυνδέει από τό ρομαντικό της ύπόστρωμα, τελικά τη χρησιμοποιεί ως την έκφρασή του.

Αυτές οι άντιρρήσεις 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 ύπόψη την παράδοση αυτού του είδους ποίησης που άνάγεται στο // *Penseroso* του Μίλωνα¹³ καθώς και τις μεταφυσικές και θρησκευτικές καταβολές του, γιατί πριν από τόν Edward Young ή Anne Finch, *Countess of Winchilsea* (1661-1720), γράφει τό *A Nocturnal Reverie* (1713) και μεταφράζει Ψαλμούς ενώ ό 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 ό 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) ύποστηρίζει πώς ό Κάλβος «έβδελύσσετε τόν ρομαντισμόν» (σ. 185).

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

7. Και ό Γ. Σωτηριάδης (*Άνδρέας Κάλβος*, Διαλέξεις περι 'Ελλήνων ποιητών του 18ου αιώνα», 'Εν 'Αθήναις: Σακελλαρίου 1916) ονομάζει τόν Κάλβο «μικρόν Πίνδαρον της νέας 'Ελλάδος» (σ. 39) και θεωρεί τόν «τρόπον του ποιητού, κλασικόν, ήκιστα ρομαντικόν» (σ. 30).

8. 'Ο 'Αποστολάκης στη μελέτη του για τόν Κάλβο (*Τά Τραγούδια μας*, 'Αθήνα 1934) ύποστηρίζει 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 ζετυλίγεται από πρωταρχικό ζωηφόρο σπόρο, δέν παρουσιάζει την πνευματικήν ιστορίαν του φυτού, για να μιλήσω τη γλώσσα του Σολωμού· μ' ένα λόγο, ή 'Ωδή, άντί για έμπυχο πλάσμα, πού να έχει μέσα του τό λόγο της ύπαρξής του, γίνεται τεχνικό ή άτεχο κατασκευάσμα» (σ. 341). 'Ο άρνητισμός του 'Αποστολάκη 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 στό βιβλίο του *'Η ποίηση στη ζωή μας* (1923) ό 'Αποστολάκης άντιπαρέβαλε την όργανικότητα της σολωμικής ποίησης στην άνυπόφορη παράταση της κάλβειας ώδης διαπιστώνοντας: «'Από την έποχή που ό Σούτσος έβαλε πλάι στό Σολωμό τό συμπατριώτη του και λίγο μεγαλύτερο στα χρόνια Κάλβο, πολλοί βρέθηκαν να έχουν την ποιητικήν άντίληψη του Σούτσου. Στην έποχή μας πιά πολύ συχνά άκοις τά όνόματα των δύο να πηγαίνουν πλάι πλάι, χωρίς να γίνεται καμιά διάκριση άνάμεσά τους, μ' όλο που ό Κάλβος δέν είναι άξιος ούτε τόν 'ιμάντα των υποδημάτων' του Σολωμού να λύσει» (σ. 91).

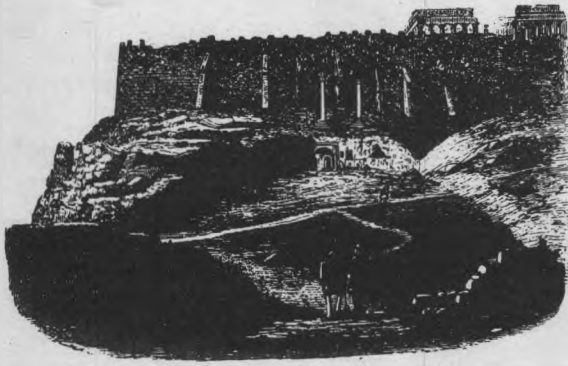
9. Κ.Θ. Δημαράς, *Οι πηγές της εμπνευσης του Κάλβου*, *Νέα Έστία*, τόμος 40, τεύχος 467, 1946, σσ. 107-133.

10. Γ. Σεφέρης, 'Απορίες διαβάζοντας τόν Κάλβο, *Δοκιμές*, τόμος Ι, 'Αθήνα: 'Ικαρος 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 εκφράζονται καί στόν Κάλβο ὅταν εκμεταλλεύεται ποιητικά τό πρόβλημα τοῦ θανάτου στίς ᾠδές του *Εἰς θάνατον* καί *Εἰς Ἱερὸν Λόχον*.

Καί στό 17ο αἰῶνα ὑπάρχουν ὀρισμένοι «μεταφυσικοὶ 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 ἔμφαση τοῦ Κάλβου στή νύχτα μπορεῖ κανεῖς νά τῆ συνδέσει κάλλιστα ὄχι μόνο μέ τό ρομαντισμό ἀλλά καί μέ τῆ μεταφυσική ποίηση τοῦ 17ου καί πρώιμου 18ου αἰῶνα. Ἄρα ἤ, ἔστω καί στοιχειώδης, ροπή τοῦ Κάλβου γιά τῆν ἐρεβώδη μελαγχολία δέν μπορεῖ νά ἐρμηνευθεῖ ἀποκλειστικά ὡς ρομαντικό ἢ προρομαντικό φαινόμενο ἀφοῦ ἐνυπάρχει καί σέ πῶς πρώιμους ποιητές.

Ἡ ἀνάδειξη ὁμως τοῦ λανθάνοντος ρομαντισμοῦ τοῦ Κάλβου ἦταν ἓνα μέσο γιά νά ἀποσπαστεῖ ἡ ποίησή του ἀπό τῆ 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 καρβικῶν κλασικισμοῦ καί ἡ ἀποκάλυψη τοῦ ρομαντικοῦ καί ψυχικοῦ ὑπεδάφους του καθιέρωνε 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 ὁμως τῆν ἔχει ριζικά ἀναθεωρήσει ἡ σύγχρονη γλωσσολογία καί τό ἀνθρώπινο ὑποκείμενο παύει νά προηγείται τῆς γλώσσας καί νά τῆν κηδεμονεύει· ἀντίθετα ὀρίζεται καί προσδιορίζεται ἀπό τίς γλωσσικές συμβάσεις. Ἡ γλώσσα του δέν εἶναι δυνατό νά ἀποχωριστεῖ ἀπό τῆν ψυχὴ του, τῆ σκέψη του ἢ τῆν ἐκφραση 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 τῆ 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 τῆ σχέση τῆς καρβικῆς 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 τῆν ποίηση. Ὅτε μπορεῖ νά περιοριστεῖ ἀπλῶς στίς ἐπιρροές καί τά δάνεια ἀπό τόν Φώσκολο, γιατί ἔτσι ἀγνοοῦνται οἱ γενικότερες νεοκλασικές ἀπηχήσεις στήν ποίησή του. Δέν ὑποστηρίζω, ἐντούτοις, πώς ἔως τώρα δέν ἔχουν ἐπισημανθεῖ ἀρκετά κλασικά καί νεοκλασικά στοιχεῖα στήν ποίηση τοῦ Κάλβου, ἐκεῖνο ὁμως πού δέν ἔχει γίνει εἶναι ἡ συστηματοποίηση τους καί ἡ σύνοψή τους. Ἄς ἀρχίσουμε λοιπόν ἀπό τά στοιχειώδη γνωρίσματα τῆς εὐρωπαϊκῆς νεοκλασικῆς ποίησης.

*Πολυτέκνου θεᾶς, ὦ Μνημοσύνης
θρέμματα πτερωτά, χαραὶ τοῦ ἀνθρώπου,
καί τῶν μακάρων Ὀλυμπίων ἀείμνηστα
κ' εὐτυχῆ δῶρα· ἐπὶ τά νῶτα ἀκάμαντα
τῶν ζεφύρων, πετάξατε ταχεῶς.*

14. Βλ. M.E. 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 τῆ μελέτη τοῦ Σολωμοῦ ἐνῶ ἡ ἀκαδημαϊκὴ Ἀθήνα σταδιοδρόμησε μέ τῆν προβολή καί τῆ σπουδῆ τοῦ Κάλβου. (Βλ. Γ. Δάλλας, Ὁ Κάλβος, ἀπό τῆν προοπτικὴ τοῦ χρόνου: ἡ νεκροφάνεια καί ἡ ἐπαναλειτοργία τῶν «ᾠδῶν», Ὁ Πολίτης, τεῦχος 43, Ἰούλιος 1981, σ. 59.)

16. Ὁ Παλαμάς στό κείμενό του γιά τόν Κάλβο τό 1888 ἀναρωτῶταν: «Ἄλλ' εἰς τίνα γλώσσαν ἔγραψεν; Εἰς τῆν καθαρῆουσαν; Εἰς τῆν δημοτικὴν; Δύσκολος ἢ ἀπάντησις, καί ὅπως ὑπάρχουσιν ἐν τῆ εὐρωπαϊκῆ φιλολογίᾳ ποιηταὶ τοῦσ ὁποῖους ἀντιποιοῦνται ἀμφοτέροι αἱ μεγάλοι φάλαγγες τῶν κλασικῶν καί τῶν ρομαντικῶν — σημείον ὅτι εἰς οὐδετέραν ἀνήκουσιν — οὕτω δύνανται νά διεκδικήσωσι τῆν κυριότητα αὐτοῦ, ἀν μὴ μετ' ἴσης δυνάμεως ἐπιχειρημάτων, ἀλλά μετὰ λογικῆς βάσεως ἀμφοτέροι, καί ἡ δημῶδης καί ἡ καθαρῆουσα» (Κάλβος ὁ Ζακύνθιος, ὀπ. 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 ιδιοσυγκρασιακές 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 πεποίθηση 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 ἀντιθετῆς ἀποψῆς πού κορυφώνεται μέ τήν τελευταία δοξαστική στροφή.

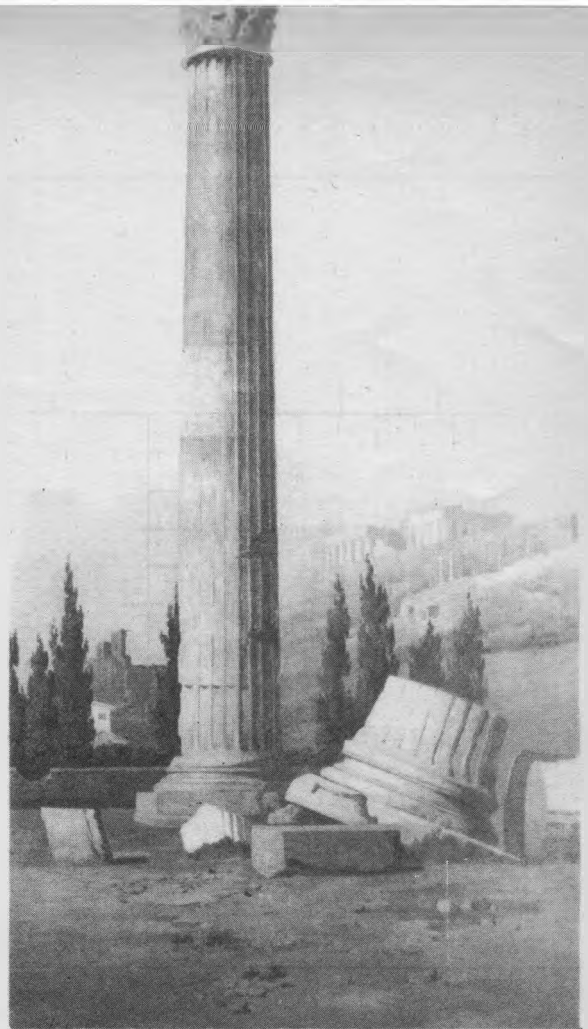
*Ὡ δόξα, διά τόν πόθο σου
γίνονται καί πατρίδος
καί τιμῆς καί γλυκειάς
ἐλευθερίας καί ὕμνων
ἄξια τά ἔθνη.*

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 βίον. 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 ἐπίθετο, οἱ παρομοιώσεις καί οἱ ἐπιγραμματικές κατακλείδες ἀποτελοῦν τό «ποιητικό ἰδιώμα» τῶν νεοκλασικῶν πού διέπεται ἀπό τίς ἀρχές τῆς συμμόρφωσης καί τῆς εὐπρέπειας (Decorum) σύμφωνα μέ τίς ὁποῖες κάθε ποιητής ἔπρεπε νά υἱοθετεῖ 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 ὅμως γιά τήν ἐνεργητική μετοχή χρησιμοποιεῖ τακτικά ὡς ἐπίθετο 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 ἡγριωμένον/βαθὺν ὠκεανόν (II, 21-22)
αὐλὸς λελυπημένος (VI, 3)
τεθλιμμένον φύσημα (VI, 8)
ἡρηλωμένον αἰγιαλόν (VI, 11-12)

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

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

Σημαντικὸ ἀντίκτυπο στό ποιητικὸ ιδίωμα τῆς νεοκλασικῆς ποιήσεως εἶχαν καὶ οἱ ἐξελίξεις τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν τὸ 17ο καὶ τὸ 18ο αἰώνα. Ἄρκετοὶ ὄροι ποὺ τοὺς συναντοῦμε σὲ ποιητικὲς περιγραφές τῆς φύσης κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους καὶ σὲ ἐπιστημονικὰ κείμενα τῆς ἐποχῆς. Σύμφωνα μὲ τὸν J. Arthos ποὺ μελέτησε τὸ θέμα, πολλοὶ ποιητὲς τοῦ 18ου αἰώνα 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 ιδίωμα τῆς ἐποχῆς δὲν ἦταν ἀπλῶς ποιητικὸ ἀλλὰ παράλληλα καὶ μία «φυσικοθεολογικὴ» ὀνοματολογία.²³

Τὴ σχέση ἀνάμεσα στό ποιητικὸ ιδίωμα καὶ τὸ λεξιλόγιο τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν μπορούμε 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), «τό διάστημα γαλάζιον τῶν ἀέρων» (VI, 41-42), «χᾶος ἀμέτρητον τῶν οὐρανίων ἐρήμων» (X, 6-7) καὶ λέξεις ὅπως «ἀκτίνα» (ἀρκετές φορές), «γαλαξίας» (V, 29), «κλίμα» (I, 86) ἴσως ἀπλοῦν τὸν ἐπιστημονισμό τῆς ἐποχῆς. Ἄλλωστε εἶναι γνωστὸ πὼς ὁ Κάλβος ἐτοίμαζε ἑλληνο-αγγλικὸ λεξικὸ στό ὅποιο θὰ εἰσάγονταν χιλιάδες λέξεις καὶ ἰδιαίτερα ἐκεῖνες ποὺ συνδέονταν μὲ τὶς ἐπιστῆμες καὶ δὲν ὑπῆρχαν σὲ κανένα ἄλλο λεξικόν.²⁴

Συνολικὰ μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ ἐπιστημολογία τοῦ προπερασμένου αἰώνα εὐνοοῦσε τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ εἰδικὸ στό γενικὸ καὶ ὁ μαθηματικισμὸς δημιούργησε τὴν αἴσθησις ἑνὸς τακτοποιημένου σύμπαντος βασισμένου σὲ ἀπλοὺς καὶ γενικοὺς νόμους. Μὲ αὐτὲς τὶς ἐπιστημονικὲς ἐξελίξεις τοῦ 18ου αἰώνα φαίνεται νὰ συνδέεται καὶ ἡ ρολὴ πρὸς προσωποποιή, ποὺ ἐπιπολάζει στὶς Ὠδὲς τοῦ Κάλβου, μολονότι ἀποδοκιμάστηκε ἀπὸ ρομαντικούς ποιητὲς καὶ κριτικούς ὡς ψυχρὴ καὶ ἄψυχη. Ἡ λειτουργία τῆς προσωποποιήσεως συνίστατο στό 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 μιὰ εἰκονογραφία ἐντυπωσιακὴ γιὰ τὶς αἰσθήσεις μεταθέτοντας τὴν ἀφαίρεση ἀπὸ τὴ διάνοια στὴ φαντασία. Μ' αὐτὴ τὴ ζωηρὴ ὕλοποίησις 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 ἢ ἀλληγορία γιὰ τὸ Μεσαίωνα, ἐξυπηρετώντας τὶς τρέχουσες θρησκευτικὲς καὶ ἠθικὲς πεποιθήσεις, ἦταν καὶ ἡ προσωποποιήσις γιὰ τὸ δέκατο ὄγδοο αἰώνα.

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

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

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

(Ὁ Φιλόπατρις, ιη'-ιθ')

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

(Τὰ Ἠφαίστεια, α')

Ἐσύ ἀνθερόν τό στήθος σου,
φαιδρόν τόν οὐρανόν
ἔχεις, καὶ ἀπὸ τὰ δένδρα σου
πολλὴ πάντοτε κρέμεται
καρποφορία

(Εἰς Σάμον, ια')

22. *Αὐτ.*, σ. 88.

23. Geoffrey Tillotson, 'Eighteenth-Century Poetic Diction' στό 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 αἰώνα 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' στό 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.

Ὁ Κάλβος βέβαια δέν προτείνει τήν ἀντίληψη τῆς φύσης ὡς ἐπίγειο παράδεισο ὅπως ὁ Σολωμός, οὔτε συμμερίζεται τῇ «φυσική ὑπερφυσικότητα» τοῦ ρομαντισμοῦ καί τήν παρουσίαση τῆς φύσης ὡς ἐχθρική δύναμη ὅπως ἐμφανίζεται στόν *Κρητικό* ἢ τόν *Πόρφυρα* τοῦ Σολωμοῦ. Ἡ φύση γιά τόν Κάλβο εἶναι πρόνοος ὅπως καί γιά ἄρκετοῦς συγγραφεῖς τοῦ δέκατου ὄγδοου αἰῶνα. Οἱ εἰκονικές ἀναπαραστάσεις τῆς καί οἱ εἰκαστικές λεπτομέρειες στήν ἀπόδοσή τῆς, ἄρκετά ἐμφανεῖς στόν Κάλβο, ἀντιπροσωπεύουν τήν ποιητική αἴσθηση τοῦ δέκατου ὄγδοου αἰῶνα ὅπως συνοψίζεται ἀπό τόν ἐξέχοντα θεωρητικό τῆς ρητορικής αὐτῆ τῆν ἐποχῆ τόν Hugh Blair, ὁ ὁποῖος ὑποστήριξε ὅτι «ὁ ἀληθινός ποιητής μᾶς κάνει νά φαναζόμαστε ὅτι βλέπουμε τό ἀντικείμενο μπροστά στά μάτια μας· συλλαμβάνει τά διακριτικά του γνωρίσματα· τοῦ δίνει τά χρώματα τῆς ζωῆς καί τῆς πραγματικότητας καί τό τοποθετεῖ ὑπό ἕνα τέτοιο φῶς πού ἕνας ζωγράφος θά μπορούσε νά τό ἀντιγράψει μετά ἀπ' αὐτόν».²⁸

Ἀντίθετα μέ τή ρομαντική τάση γιά ἐκφραστική πρωτοτυπία ἀνάλογη πρὸς τήν ἰδιαιτερότητα τῶν ἐμπειριῶν τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου, στά περισσότερα βουκολικά ποιήματα τοῦ προπερασμένου αἰῶνα ὑπάρχει κάτι σταθερό καί ἀναμενόμενο πού ἐπιδέχεται καί ἀπαιτεῖ τό καθιερωμένο ποιητικό ἴδιωμα. Ἡ νεοκλασική ποίηση γενικά ἀφορᾷ τή σχέση τοῦ ἀνθρώπου μέ τοὺς συνανθρώπους του ἐνῶ ἡ ρομαντική τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα θεματοποιεῖ τή σχέση τοῦ ἀνθρώπου μέ τή φύση σέ στιγμικές μοναδικές καί ἀνεπανάληπτες.

Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο στήν ποίηση τοῦ Κάλβου τό ὁποῖο θά μπορούσε νά ἐκληφθεῖ ὡς πιθανή ἐνδειξη τῆς σχέσης του μέ τό ρομαντισμό εἶναι ἡ συσχέτιση τῆς ποιητικῆς ἐκφρασης μέ τό παίξιμο τῆς λύρας. Στίς *Ὠδές* ὁ ποιητής ἐμφανίζεται μερικές φορές νά συνοδεύεται ἀπό τή λύρα κι αὐτές οἱ ἀναφορές θά ἦταν δυνατό νά θεωρηθοῦν ὑπαινιγμοί γιά μιὰ πιθανή σχέση μουσικῆς καί ποίησης.

Σοβαρόν, ὕψηλόν
δόσε τόνον ὦ Λύρα·
λάβε ἀστραπὴν, καί ἦθος
λάβε νόσ, ὕμνουμέν
ἐνδοξον ἔργον.

(Εἰς Πάργαν, α')

Δέν μέ θαμβόνει πάθος
κάνένα· ἐγὼ τὴν λύραν
κτυπάω, καί ὀλόρθος στέκομαι
σιμὰ εἰς τοῦ μνήματός μου
τ' ἀνοικτόν στόμα.

(Αἰ Εὐχαί, ιη')

Μέ βάση αὐτές τίς ἐνδείξεις καί τό γεγονός ὅτι οἱ δέκα πρῶτες τοῦ ὠδῆς τυπώθηκαν μέ τόν τίτλο *Ἡ Λύρα* ἐνῶ οἱ ἐπόμενες δέκα μέ τόν τίτλο *Λυρικά*, μπορεῖ νά ὑποστηριχθεῖ πῶς καί στήν ποίηση τοῦ Κάλβου ἔχουμε ἐνδείξεις γιά τήν ἰδεατή ἐνωσιση τῶν τεχνῶν πού ὁραματιζόταν ὁ δέκατος ὄγδοος αἰῶνας. Τήν ἐποχῆ αὐτῆ κυριαρχοῦσε ἡ φράση *ut pictura poesis* καί ἡ ποίηση ἐκλαμβάνονταν ὡς «ἀδελφὴ τέχνη» τῆς μουσικῆς.³⁰ Στήν οὐσία ὁμοῦς ἡ σχέση δέν ἦταν ἀδελφική καί ἰσοτιμη ἀλλὰ μητρική ἢ θυγατρική. Ἡ ποίηση ἦταν ἀνώτερη ἀπὸ τίς δύο τέχνες γιά τόν ἀπλό λόγο ὅτι ἐξέφραζε κάτι μέ λέξεις, εἶχε κάποιον συγκεκριμένο νόημα ἐνῶ ἡ ὑποβλητι-

κή ἀσάφεια τῆς μουσικῆς μποροῦσε ἀπλῶς νά ἐνισχύσει τίς ἐκφραστικές ἐπιδιώξεις τῶν λέξεων πού συνόδευε.

Τό ρητορικό ἰδεῶδες τῆς ἐποχῆς ἐπέβαλε τήν ἐναργὴ ἐκφραση τῆς σκέψης μέ λέξεις ἀναθέτοντας στή μουσική ὑποδεέστερο ρόλο ἀφοῦ στό ἄσμα ὑπηρετοῦσε τήν ποίηση καί στήν ὄπερα τό δραματικό λόγο. Συμβάλλοντας στήν εἰκονικότητα τῆς ποιητικῆς ἐκφρασης ἐνίσχυε τίς ἐντυπώσεις τοῦ κοινοῦ καί μεγιστοποιοῦσε τήν παιδεία καί τήν εὐχαρίστησή του. Ἡ μουσική λοιπόν ὡς μιμητική καί ὄχι ὡς ἐκφραστικὴ τέχνη ὑπηρετοῦσε τήν ποίηση στήν προσπάθειά τῆς γιά ρεαλιστικὴ εἰκονικότητα. Γενικά γιά τοὺς νεοκλασικούς ὅπως καί γιά τόν Κάλβο ἡ μουσική δέν ἦταν ἰσοδύναμη μέ τήν ποίηση ἀλλὰ ἀποτελοῦσε τό συμπλήρωμα τῆς ἐνισχύοντας ἀπλῶς τήν ἐκφραστικὴ δύναμη τῶν λέξεων. Κατὰ τόν Hugh Blair: «Ἡ μουσική καί τό ἄσμα προσθέτουν ἐκ φύσεως στή θερμὴ τῆς ποίησης. Τεῖνουν νά συναρπάξουν σέ ὑψηλότερο βαθμὸ καί τό πρόσωπο πού ἀδει καί τὰ πρόσωπα πού ἀκούνε. Ἐπομένως δικαιολογοῦν μιὰ περισσότερη τολμηρὴ καί περιπαθὴ ἔνταση ἀπὸ αὐτὴν πού μπορεῖ νά ὑποστηριχθεῖ μέ τήν ἀπλή ἀναγγελία. Καί αὐτό συνιστᾷ τόν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τῆς ὠδῆς».³¹

Ἄν καί ὁ νεοκλασικισμὸς ἐπέτρεπε τίς ἀναλογίες ἀνάμεσα στήν ποίηση καί τὴ μουσική, δέν ἐπιχείρησε ἕναν ἀκριβὴ ὀρισμὸ τῆς σχέσης τους. Ἄλλωστε ἡ ποίηση αὐτῆς τῆς περιόδου ἦταν τέχνη τῆς δράσης καί λιγότερο τῆς ἀκοῆς. Δίδασκε ἠθικά καί καλλιγραφοῦσε εἰκαστικά, ὅποτε ἡ μελωδία τῶν λέξεων δέν εἶχε καί τόση σημασία, πράγμα πού ἴσως ἐξηγῆ τὴν ἀπουσία ὁμοιοκαταληξίας στίς ὠδῆς τοῦ Κάλβου καί μᾶς ὁδηγεῖ στό συμπέρασμα ὅτι παρὰ τὴ στενὴ σχέση τῆς μουσικῆς μέ τὴν ποίηση τό 18ο αἰῶνα ἡ ἱεράρχηση τῶν τεχνῶν ἔδινε στήν ποίηση τὴν πρώτη θέση, στή ζωγραφικὴ γιά τὴ μιμητικότητά τῆς τὴ δευτέρη ἐνῶ ἡ μουσικὴ ὑποβιβάζονταν στήν τρίτη θέση.³²

Ἡ σχέση μουσικῆς καί λογοτεχνίας θά πάρε νέες διαστάσεις ὅταν στό δέκατο ἑνατο αἰῶνα ἀναγνωρίστηκε τό γεγονός ὅτι ἡ μουσικὴ καί δίχως τὴν προσκόλλησή τῆς στίς λέξεις ἔχει δικό της νόημα, διαφορετικὸ ἀπὸ αὐτό τῶν λέξεων καί ἴσως ἀνέκφραστο μέ λόγο. Ὑποβοηθούμενη καί ἀπὸ τὴν ἀνακύπσασα δυσπιστία στήν ἐκφραστικὴ δύναμη τῆς γλώσσας, ἡ μουσικὴ ἀποκτᾷ πλέον νέα σημασία καί δική τῆς ὑπόσταση. Γίνεται τό πρότυπο τῶν τεχνῶν καί ἡ ποίηση,

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

29. Αὐτὴ τὴ σχέση στήν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ μελετᾷ ὁ Ἐρ. Κατωμένος στό βιβλίο του *Ἡ σχέση ἀνθρώπου-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. Ἄδελφές τέχνες τὴν ἴδια ἐποχὴ ἦταν καί ἡ ποίηση μέ τὴ ζωγραφικὴ ὅπως ἐπισημαίνει ὁ 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, *ὄπ. 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. Ένώ λοιπόν στό 18ο αιώνα ή μουσική αποκτούσε νόημα μόνο όταν συνόδευε τόν έντεχνο λόγο, στους δύο τελευταίους αιώνες, δηλαδή από τό ρομαντισμό και μετά, διαθέτει πλέον μορφική ιδιαιτερότητα και ξεχωριστές ποιότητες τις όποιες ή ποιήση γιά νά εϋδοκιμήσει έπρεπε τελικά νά τις υιοθετήσει.

Ό πριμιτιβισμός του ρομαντισμού αντιμετώπισε τή μουσική και τήν ποιήση 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 έπιστημονική και ήθική δικαίωση και εϋνοούσε τή φωνητική παρά τήν ένόργανη μουσική. Στόν Κάλβο λοιπόν οι άναφορές στην ένόργανη μουσική δέν φαίνεται νά άπηχούν τή ρομαντική σύνδεση μουσικής και ποιήσης και τις συμβολιστικές της προεκτάσεις αλλά τις νεοκλασικές απόψεις καθώς και τήν άποψη του Άριστοτέλη, ό όποιος στην *Ποητική*³³ του περιέγραφε τό παίξιμο του αλφού και της λύρας ως μορφές μίμησης. Δέν πρέπει έξάλλου νά λησμονούμε πώς τό λυρικό ποίημα γιά τους άρχαίους "Έλληνες ήταν τραγούδι συνοδευόμενο από λύρα.

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

Η λυρική ποιήση στό 18ο αιώνα άποτελούνταν από τήν άνώτερη μορφή της, άφιερωμένη στους θεούς ή τους ήρωες, και τήν ύποδεέστερη που είχε ως θέμα της τήν άγάπη.³⁵ Έτσι ή έπική, ή τραγική και ή μείζων λυρική ποιήση άπάρτιζαν τά ύψηλότερα λογοτεχνικά είδη διακριτέα 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 ποιήση της Βίβλου ήταν κυρίως λυρική και τόν ίσχυρισμό πώς οι Ψαλμοί του Δαυίδ ήταν ίσοδύναμοι των ώδών 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. Ό 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 αντικειμενική έξωτερική και καταλήγοντας στην πιό ύποκειμενική και έσωτερική μορφή, ή λυρική ποιήση 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 αντικειμενική 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 ποιήση από τήν έποχή του ρομαντισμού μέχρι και τόν Croce.³⁷ Η ποιήση του Κάλβου σαφώς άνηκει περισσότερο στα δύο πρώτα είδη και λιγότερο στό τελευταίο, άφου είναι κατεξοχήν έξωστρεφής ποιήση.

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

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

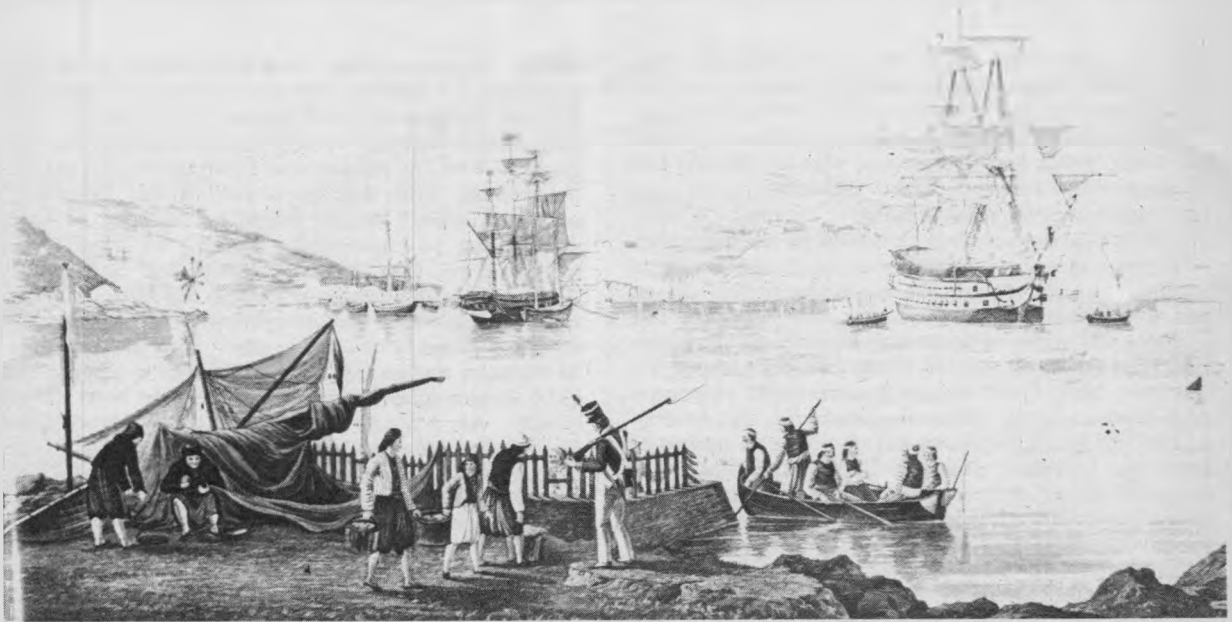
34. Βλ. Μ.Η. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic theory and the critical tradition*, Oxford Univ. Press 1953, σσ. 84-85.

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

36. Abrams, *όπ. παρ.*, σ. 86.

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

38. Abrams, *όπ. παρ.*, σ. 269.



Μεσαίωνα οι λέοντες και τα ελαιόδεντρα σε βορεινά κλίματα δεν αποτελούσαν κάτι το παράδοξο.

Για τους νεοκλασικούς η ποίηση δεν ήταν τέχνη με το σημερινό αλλά με το αρχαίο της νόημα.³⁹ Η αντίληψη της ποίησης ως τεχνουργίας αναδεικνύεται μέσα από τις Ώδες οι οποίες δεν απηχούν το σύγχρονο σύστημα των τεχνών όπως καθιερώθηκε από το 19ο αιώνα αλλά παλαιότερες ταξινομήσεις στις οποίες η αυτοδυναμία της ποίησης σε σχέση με τις εικαστικές τέχνες, τη γραμματική και τη ρητορική ήταν αμφίβολη. Ίδιαίτερα στο 17ο και το 18ο αιώνα η ρητορική υπήρξε άξεχώριστη από την ποίηση.

Ός τρόπος πειθούς και επιχειρηματολογίας ή ρητορική από την αρχαιότητα διακρίνεται, όπως είναι γνωστό, σε τρία είδη: το συμβουλευτικό, το δικανικό και το επιδεικτικό. Το πρώτο είδος αναφέρεται στο μέλλον και ασχολείται με δ,τι είναι πρόσφορο και σκόπιμο χρησιμοποιώντας το παράδειγμα ως την πιο πειστική επιχειρηματολογική μέθοδο. Το δικανικό είδος της ρητορικής βασίζεται στο ένθυμια και επιδιώκει να πείσει επιχειρηματολογικά πως αυτό που συνέβη στο παρελθόν είναι δίκαιο και νόμιμο. Τέλος, η επιδεικτική ρητορική προσιδιάζει στον έπαινο, την έπετειακή ή αναμνηστική προσφώνηση, τον πατριωτικό λόγο και τον έπικήδειο. Οι μείζονες ώδες της πρώιμης νεοκλασικής περιόδου, σύμφωνα με τον N. Maclean,⁴⁰ είναι δείγματα επιδεικτικής ρητορικής όπως και οι Ώδες του Κάλβου. Η επιδεικτική ρητορική τέχνη χαρακτηρίζεται από τη μεγέθυνση και αποβλέπει κυρίως στο να καταστήσει το αντικείμενό της μεγαλοπρεπές. Στην ποίηση του Κάλβου τα γεγονότα στα όποια αναφέρεται μεγεθύνονται και ξεαίρονται όπως στην περίπτωση της ώδης *ΕΙς Ίερών Λόχον*, όπου με τις κατηγορηματικές αποστροφές ή άνδραγαθία των Ίερολοχιτών μεγιστοποιείται. Στη μεγεθυντική τάση της επιδεικτικής ρητορικής οφείλονται εν μέρει ο φόρτος του έπιθέτου και άλλα ρητορικά έμφατικά τεχνάσματα (παρομοιώσεις-άντιθέσεις). Οι ρητορικές μεγεθύνσεις στη νεοκλασική έκφραση συστοιχούν και με τις ευρύ-

τερες επιδιώξεις και αντιλήψεις της εποχής για την ποίηση, ή όποια αποβλέπει στο να διεγείρει τά αισθήματα και να αυξήσει τις έντυπώσεις του κοινού με τελικό στόχο τη διαπαιδαγώγησή του. Άπ' αυτή την άποψη οι επιδεικτικές υπερβολές και οι ρητορικές διευρύνσεις αποκαλύπτουν τη σκοπιμότητα της νεοκλασικής ποίησης και τον έξωστρεφή της χαρακτήρα. Η ποίηση του Κάλβου κάλλιστα εντάσσεται στη διαπλοκή ρητορικής και ποίησης που παρατηρείται το 18ου αιώνα και στηρίζεται σαφώς στην επιδεικτική μεγέθυνση, όπως και ή ώδή αυτής της εποχής, εφόσον συμερίζεται τό νεοκλασικό ενδιαφέρον για τό κοινό, τη συναισθηματική του πρόκληση και την ήθική του διαπαιδαγώγηση.

Οί αναφωνήσεις, οί παραινέσεις και τά δεικτικά μόρια (ιδού, νά), χαρακτηριστικά της ποίησης του Κάλβου, προϋποθέτουν κάποιο κοινό. Ό ποιητής φαίνεται να άπευθύνεται στο άκροατήριο επιδιώκοντας να τό συγκλονίσει με τις έπιφωνηματικές του άποστροφές και τις παραινετικές του προτροπές (παύτε, μειδιάσον, άμμετε). Ός προς αυτό τό σημείο ο Κάλβος ακολουθεί την τακτική των νεοκλασικών που επιδιώκαν την ήθική άγωγή του κοινού. Άντίθετα ή ρομαντική ποίηση άπέβαλε αυτή την έξωστρέφεια επιλέγοντας τη λυρική ύποβολή και την ένδοστροφή έξομολόγηση.

Έκτός από την πραγματιστική ποιητική θεωρία ο νεοκλασικισμός προϋπέθετε και μία συγκεκριμένη ιστορική θεώρηση των πραγμάτων. Υίοθετώντας τό κοσμοθεωρητικό σχήμα της κλασικής ιστοριογραφίας μέσω των μεσαιωνικών και αναγεννησιακών προσαρμογών του, ή νεοκλασική θεωρία για την ιστορία ήταν βασικά κυκλική και σ' αυτήν οφείλονται οι ώκεάνες εικόνες και οι άστρονομικοί κύκλοι στην ποίηση του 18ου αιώνα. Όστόσο τη νεοκλασική σκέψη

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

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

τήν απασχολούσε περισσότερο ή έκφυλιστική παρά ή παραγωγική φάση του ιστορικού κύκλου γιατί θεωρούσε την ύλική αποσύνθεση αναπόφευκτη.⁴¹ Ο άνθρωπος γεννιόταν για να πεθάνει και ή αποδοχή της θνησιμότητας και της φθαρτότητάς του αποτελούσε κοινό τόπο. Ίσως αυτή ή κοσμοθεωρία να δικαιολογεί την ποιητική ένασχόληση με τό θάνατο αυτή την εποχή, προσφέροντας συνάμα και τό πλαίσιο για να εντάξουμε τούς παρακάτω στίχους του Κάλβου από την ώδή του *Εἰς θάνατον*:

ἀλλ' ἀφευκτος ὁ θάνατος
ἀφευκτος εἶναι.

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

III

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

Τό ζεύγος μεταφορά — μετωνυμία ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη σημασία για τή μελέτη της λογοτεχνίας με τούς Ρώσους φορμαλιστές. Ἐκτός ἀπό την ἰδέα της 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 κατεξοχήν γνωρίσματα του ρομαντικού και του κλασικοῦ ὅπως ἀντίστοιχα.⁴³ Ἡ κυριότερη ὅμως συνεισφορά στή μελέτη του ρητορικοῦ ζεύγους μεταφορά μετωνυμία προῆλθε 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 τις 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, την 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 της μεταφορᾶς ἐνῶ ὁ ρεαλισμός, ὁ κυβισμός και ὁ κινηματογράφος (ἐκτός ἀπό τό μοντάζ) ἀνήκουν στόν ἄξονα της μετωνυμίας.

Ἡ ἀποψη του Jakobson πὸς ή πρόζα ἀναπτύσσεται κυρίως με βάση τή 'συνάφεια' συστοιχεί σύμφωνα με τόν D. Lodge με τή διαδεδομένη ἀντίληψη πὸς ὁ πεζός λόγος εἶναι τό καταλληλότερο μέσο για να περιγραφῶν λογικές σχέσεις ἀνάμεσα σε ἔννοιες ή γεγονότα.⁴⁵ Ἀντίθετα, τά μορφικά χαρακτηριστικά της ποίησης (μέτρο, ὁμοιοκαταληξία, στροφικό σύστημα) στηρίζονται σε 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 αἴσθησή του ρυθμοῦ. Οἱ ἀπαιτήσεις της ὁμοιοκαταληξίας ὀδηγοῦν τόν ποιητή στό να παρεκκλίνει ἀπό τό συνδυασμό τῶν ἀντικειμένων με φυσική, λογική και χρονική σειρά και να καταφεύγει σε μεταφορικές ὑποκαταστάσεις. Ἡ ἀπουσία ὁμοιοκαταληξίας στόν Κάλβο εὐνοεῖ μία πῶς λογική ἄρθρωση της ποίησής του και μειώνει τις μεταφορικές ἐκτροπές, γιατί ὅπως ἦδη ἀνέφερα για να ἐπιτευχθεῖ τό ρυθμικό ἀποτέλεσμα της ὁμοιοκαταληξίας ἐπιστρατεύεται ή μεταφορά.

41. James William Johnson, 'What Was Neo-Classicism?', *The Journal of British Studies*, τόμος IX, ἀρ. 1, Νοέμβριος 1969, σ. 57. Ἐπίσης για την ιστοριογραφία και τό νεοκλασικισμό βλ. James William Johnson, *The Formation of English Neoclassical Thought*, Princeton N.J.: Princeton Univ. Press 1967.

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

43. Βλ. σχετικά 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 ὅρους '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 ἀγνωστο 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 ἀγνωστο ὄρο *ἐπλεε*. Γενικά ἡ μεταφορά λειτουργεῖ μὲ τὴν ὑποκατάσταση ἐνός γλωσσικοῦ στοιχείου ἀπὸ ἓνα ἄλλο παρόμοιο. Ἐάν στὴ φράση *Τὸ πλοῖο διέσχιζε τὴ θάλασσα* ἀντικαταστήσουμε τὰ δύο οὐσιαστικά εἴτε μὲ μέρη τους εἴτε μὲ ιδιότητές τους μποροῦμε 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 στὸ 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 ἐνός 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 πράγμα, 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 ἐνός ἄλλου ἀντικειμένου μὲ τὸ ὅποιο βρίσκεται σὲ στενὴ συνάφεια.⁴⁶ Καὶ στοὺς δύο ρητορικοὺς τρόπους διαπιστώνουμε τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ εἰδικὸ στὸ γενικὸ, 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 στὸ συνταγματικὸ ἄξονα τῆς γλώσσας πού στηρίζεται στὸ συνδυασμὸ ἐνῶ ἡ μεταφορά ἀντιστοιχεῖ στὸν 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 συριστοῦν μοναδικούς συνδυασμούς οἱ ὁποῖοι δημιουργοῦνται εἰδικὰ γιὰ κάθε περίσταση. Τὸ ἀλφάβη-

Ἄς μὴ βρεῖται ὁσέ
 τὸ δύνναρον, καὶ ὁ ἀνεμος
 εὐχρηστὸς ἄς μὴ εὐνοεῖται
 τὸ χῶμα τὸ μακάριον
 σὺν ὄντι τῆς δαίμονος
 Ἄς τὸ δροσιστὸν πάντοτε
 μὲ τ' ἀργεῖον τῆς δαίμονος
 ἢ βροσιστὸν ποῦ
 καὶ αὐτοῦ ἄς ἐξαρτῶνται
 αἰῶνα τ' ἀνθ'.

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 ἐνός ἀνθρώπου ἢ ὁποῖα 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 στὸν Κάλβο δὲν στηρίζεται τόσο στὴν ἐπιλογή τῶν λέξεων ἀπὸ τίς μονάδες τοῦ ἴδιου γλωσσικοῦ παραδείγματος (μεταφορά) ὅσο στὸ συνδυασμὸ τους (μετωνυμία). Αὐτὸ φαίνεται σ' ἓνα γενικότερο μετωνυμικὸ κανόνα. Καὶ στοὺς δύο ρητορικοὺς τρόπους ἀντὶ γιὰ ἓνα κύριο ἢ προσηγορικὸ ὄνομα χρησιμοποιεῖται στὸ λόγο 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 Ὠδὲς 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' στὸ *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 δῶρα, τὴν ὑποκατάσταση τῶν Μουσῶν ἀπὸ τὰ "περωτὰ θρέμματα τῆς Μνημοσύνης", τοῦ ἡλίου ἀπὸ "τὸ οὐράνιο βλέμμα", ἢ τῆ "λαμπάδα τὴν αἰώνιο", τῶν πλοίων ἀπὸ τὰ "θαλάσσια ξύλα", τοῦ Παρνασσοῦ ἀπὸ τὸ "Δέλφιον ὄρος" καὶ τοῦ Παρισίου ἀπὸ τὴν περίφραση "τῶν Κελτῶν ἱερά πόλις".

Στὴν ποίηση τοῦ Κάλβου ἡ ποιητικὴ λειτουργία εἶναι ὀριζόντια καὶ ὄχι κάθετη, κινεῖται κυρίως στὸν συνταγματικὸ ἄξονα τῆς γλώσσας καὶ λιγότερο στὸν παραδειγματικὸ. Εὐνοεῖ μὲ ἄλλα λόγια τὴ μετωνυμικὴ συνύφανση παρὰ τὴ μεταφορικὴ ὑπέρβαση. Οἱ συχνές μεταθέσεις λέξεων στὶς Ἰωδές, οἱ γραμματικὲς ὑπερβάσεις καὶ οἱ ἰδιότυπες γλωσσικὲς συνθέσεις δημιουργοῦν ἀρχικὰ κάποια αἴσθησι ἀταξίας ἢ ὅποια ὅμως ἀποφέρει νέες γλωσσικὲς καὶ κατὰ συνέπεια ποιητικὲς ἀρθρώσεις. Μὲ τὴ διατάραξη τῶν γραμματικῶν καὶ τῶν γλωσσικῶν συμβάσεων στὴν ποίηση τοῦ Κάλβου προκύπτουν νέοι καὶ ἰδιότυποι συχνὰ συνδυασμοὶ στοὺς ὁποίους στηρίζεται τελικὰ τὸ ποιητικὸ ἀποτέλεσμα. Αὐτὴ τὴν αἴσθησι τοῦ συνδυασμοῦ πού προβάλλει σὲ τελευταία ἀνάλυση τὴ συνταγματικὴ διάσταση τῆς γλώσσας δίνουν: α) τὰ σύνθετα ἐπιθέτα ὅπως *ὕψηλοκάρηνος, ἀλίκτηπος, ἠδυνόνειρος, σιδηροχάρμης*, β) ἡ ἐπίταξη τοῦ ἐπιθέτου: *τοὺς θαλάμους νυφικούς, τοὺς βράχους Ἀλβιονείους, τὰ ρόδα ἠῶα, παρθένων θεοειδέων* καὶ γ) οἱ διάφορες γραμματικὲς καὶ συντακτικὲς διαταράξεις.

Ἄρκετὲς φορές σ' ἓνα μετωνυμικὸ κείμενο γιὰ ν' ἀποφευχθεῖ ἡ διατάραξη τῆς συνάφειας ἀνάμεσα στὰ μέρη τοῦ λόγου χρησιμοποιεῖται ἡ παρομοίωση ἢ ὅποια, ἂν καὶ δημιουργεῖ σχέσεις ὁμοιότητας μεταξύ ἀνομοίων, τελικὰ βασίζεται στὸ συνδυασμὸ τῶν ὁποῖο ἢ μεταφορὰ τείνει ριζικὰ νὰ διαταράξει. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ παρομοίωση καὶ ἡ μετωνυμία θεωροῦνται οἱ ρητορικοὶ τρόποι τοῦ ρεαλισμοῦ. Οἱ ἀναλογίες πού προϋποθέτουν οἱ παρομοιώσεις τοῦ Κάλβου δὲν φαίνονται ὑποκειμενικὲς οὔτε ἐκκεντρικὲς καὶ ἀπροσδόκητες καὶ ἡ σημασιολογικὴ τους ἀπόσταση δὲν εἶναι τεράστια ὅπως ὀρισμένες φορές στὴ μοντέρνα ποίηση.

Τὸ λογοτεχνικὸ κείμενο βέβαια εἶναι πάντοτε μεταφορικὸ, μὲ τὴν ἔννοια πὼς ὅταν τὸ ἐρμηνεύουμε χρησιμοποιοῦμε μιὰ μεταγλώσσα (κριτικὴ) ἀνάλογη μὲ τὴ μεταφορὰ. Σ' αὐτὴ τὴ μεταγλώσσα τῆς κριτικῆς, ἡ μετωνυμία τελικὰ ἐνδίδει ἢ μετασχηματίζεται σὲ μεταφορὰ καὶ αὐτὸ ἐξηγεῖ ἴσως γιατί ἡ κριτικὴ ἔδωσε περισσότερη σημασία στὴ μεταφορὰ καὶ λιγότερη στὴ μετωνυμία καὶ σὲ ἄλλους ρητορικοὺς τρόπους. Τὸ μεταφορικὸ κείμενο θεωρεῖται τὸ κατεξοχὴν πολυσημικὸ κείμενο ἐνῶ τὸ μετωνυμικὸ δὲν εὐνοεῖ τὴν ἐρμηνευτικὴ ἀπορία. Τὸ πρῶτο, ἂν καὶ προσφέρεται περισσότερο στὴν ἐρμηνεία, τὴ δυσκολεῖ μὲ τὴν πληθώρα τῶν δυνατῶν νοημάτων ἐνῶ τὸ δεύτερο ἀντίθετα μᾶς κατακλύζει μὲ τὴν πληθώρα στοιχείων καὶ δεδομένων τὰ ὁποῖα ἐπιδιώκουμε νὰ ὑπαγάγουμε σ' ἓνα νόημα.⁴⁹ Ἄπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη ἢ ποίηση τοῦ Κάλβου εἶναι μετωνυμικὴ ἐφόσον δὲν προκάλεσε ἔντονες ἐρμηνευτικὲς ἀντιδικίες. Ἄλλωστε, οἱ περισσότερες μελέτες πού ἀφοροῦν τὴν ποίησίν του δὲν ἀσχολοῦνται μὲ ἐρμηνευτικὰ προβλήματα ὅσο μὲ θέματα φιλολογικῶν ὑπομνηματισμοῦ, ἀνεύρεση πηγῶν, μετρικὲς ἰδιουτυπίες ἢ γλωσσικὲς ἀντινομίες. Πιθανῶς ἡ ὑποτονικότητα τοῦ συμβολισμοῦ καὶ ἡ παρεπόμενη ἀπουσία τῆς μεταφορᾶς ἔθεσε σὲ διαθεσιμότητα τὰ ἐρμηνευτικὰ ἀδιέξοδα. Ὁ ποιητικὸς ρεαλισμὸς τοῦ Κάλβου δὲν προέ-

βαλε ἐρμηνευτικὲς ἀντιστάσεις γιατί ἡ μετωνυμικὴ του ἀπλότητα ἐκτόπισε τίς σημασιολογικὲς παρεκκλίσεις καὶ νοηματικὲς ὑπερβάσεις τῆς μεταφορᾶς.

Ὁ μετωνυμικὸς χαρακτήρας τῆς ποίησης τοῦ Κάλβου καθόρισε τελικὰ καὶ τὸ εἶδος τῆς κριτικῆς τῆς ἀντιμετώπισης γιατί κάθε κείμενο ἀνάλογα μὲ τὴ ρητορικὴ του σύνθεσι ἐπιβάλλει καὶ τὴν ἀνάλογη κριτικὴ στάσι. Ἐάν ἡ κατάλληλη κριτικὴ προσέγγισι σ' ἓνα μεταφορικὸ κείμενο εἶναι ἡ συγκρότησι μιᾶς μεταγλώσσας πού θ' ἀνταποκρίνεται στὸ σύστημα τῶν ἀναλογιῶν καὶ τῶν ἀντιστοιχιῶν του, ἡ ἀρμόδια κριτικὴ στάσι σ' ἓνα μετωνυμικὸ κείμενο φαίνεται νὰ εἶναι ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀποκατάστασι τῆς ἐλλείπουσας λεπτομέρειας: νὰ τεθεῖ τὸ κείμενο πίσω στὰ συμφραζόμενα ἀπὸ τὰ ὁποῖα προέρχεται.⁵⁰ Τὰ κριτικὰ σχόλια ἐνὸς μετωνυμικοῦ κειμένου ἔχουν αὐτὸ τὸ σκοπὸ καὶ τοῦτο εἶναι ἐμφανὲς ἀπὸ τὸ ὅτι οἱ Ἰωδές τοῦ Κάλβου ἔτυχαν λεπτομερειακοῦ ὑπομνηματισμοῦ καὶ φιλολογικοῦ σχολιασμοῦ περισσότερο ἀπὸ ἄλλα ποιητικὰ κείμενα. Ὁ φιλολογικὸς σχολιασμὸς ἄλλοτε ὡς τὸ συμπλήρωμα τῶν κενῶν καὶ ἄλλοτε ὡς ἡ διασάφισι τῶν ὑπαλλαγῶν ἢ τῶν περιφράσεων τοῦ Κάλβου δηλώνει ἀπὸ μιὰ ἄλλη πλευρὰ τὸ μετωνυμικὸ χαρακτῆρα τῆς ποίησίν του.

Ὅπως ἤδη ἀνέφερα, ἡ μετωνυμία εἶναι ὁ κύριος ρητορικὸς τρόπος τοῦ ρεαλισμοῦ.⁵¹ Ἡ θεμελιώδης μετωνυμία τοῦ ρεαλισμοῦ εἶναι ἡ ἀνάδειξι καὶ ἡ ἐπισημάνισι μιᾶς ἀόρατης ἰδιότητος πίσω ἀπὸ ὁρατὰ δεδομένα. Ὁ χαρακτήρας ἐνὸς μυθιστορηματικοῦ προσώπου ἀνασυντίθεται ἀπὸ τὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ του: τὴ δράσι του, τὴν ἐκφρασί του, τὴ φυσιογνωμία ἢ τὴν ἐνδυμασία του. Ἄπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ἡ μετωνυμία ἀντιπροσωπεύει τὴ γνωστικὴ διαδικασί μὲ τὴν ὅποια τὸ γενικὸ συγκροτεῖται μὲ βάση τὰ ἐπιμέρους δεδομένα. Τέτοιες μετωνυμικὲς προωθήσεις καὶ ὀρθολογικὲς μεταβάσεις ἀπὸ τὸ εἰδικὸ στὸ γενικὸ προσιδιάζουν καὶ στὴ νεοκλασικὴ σκέψι, ἀντίθετα μὲ τὴν τάσι στὸ μαρκόκ γιὰ τὴν παρουσίασι ταυτόχρονα πολλαπλῶν κόσμων καὶ στοιχείων μὲ ποικιλότητι καὶ ἀναπάντεχη συσχέτισι.⁵² Καὶ στὴν ποίησι τοῦ Κάλβου ἡ μετωνυμικὴ πρόδοσι ἀπὸ τὰ ἐξωτερικὰ ἐπιμέρους σὲ γενικὲς καὶ ἐσωτερικὲς ἰδιότητες εἶναι ἐμφανής.

Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὴν πρώτην ὠδήν τοῦ Κάλβου *Ὁ φιλόπατρις*. Ἡ ἰδέα στὴ συγκεκριμένη ὠδή, οἰκοδομεῖται σταδιακὰ μὲ τὴ συσώρευσι προσωπικῶν ἐξομολογήσεων, μακροχρόνιων περιπλανήσεων, εἰδωλλιακῶν περιγραφῶν τῆς Ζακύνθου καὶ ἐπιγραμματικῶν ἐπιθυμιῶν. Ὅλα αὐτὰ τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα συγκλίνουν γιὰ νὰ σχηματίσουν τὴν εἰκόνα τῆς ὠδῆς. Ἡ φιλοπατρία σ' αὐτὴ τὴν ὠδή δὲν ἐκφράζεται ἀλλὰ συγκροτεῖται βαθμιαίᾳ ἀπὸ συναφεῖς καταστάσεις καὶ περιγραφές. Τὸ ποιητικὸ ἐγὼ ἐμφανίζεται συγκρατημένα ἐκφραστικὸ καὶ ἀφήνει τὴν προτεραιότητα στὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα νὰ συνθέσουν τὴ διάθεσι τῆς ὠδῆς καὶ νὰ ὑπαινεθοῦν τὸ αἶσθημα τῆς φιλοπατρίας. Ἐνῶ

49. Lodge, *ὁπ. παρ.*, σ. 111.

50. *Αὐτ.*, σ. 93.

51. Γιὰ τὴν σχέσι ρεαλισμοῦ καὶ μετωνυμίας βλ. τὸ ἄρθρο μου 'Ρεαλισμὸς καὶ μετωνυμία: Ἐφαρμογές στὴ Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία', *Φιλολογικά*, τεύχ. 9-10, 1985, σσ. 63-78.

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

Δημήτρης Τζιόβας

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 Ὠδῶν ἀποτελεῖ τίς ψηφίδες μιᾶς εὐρύτερης μετωνυμικῆς σύνθεσης.

Ἐχει ἐξάλλου ὑποστηριχθεῖ πῶς ἀπό τίς Ὠδές λείπει ἡ ὀργανική δομή καί ἡ ἀρχιτεκτονική τους εἶναι κυρίως ὀρθολογική ἢ κυβική. Σ' αὐτή τήν εὐστοχη παρατήρηση συγκλίνουν ἀρκετοί ἀπό τοὺς μελετητές τοῦ Κάλβου. Συγκεκριμένα ὁ Δημητράς χαρακτηρίζει τή διάρθρωση τῶν Ὠδῶν ἀπλή καί ὀρθολογική.⁵³ Τήν ἴδια περίπου ἀποψη συµμερίζεται καί ὁ Μερακλῆς ὅπως φαίνεται στήν ἀκόλουθη παρατήρησή του: «Θά τολμοῦσε νά πεί κανεῖς πῶς ἡ ἀρχιτεκτονική του εἶναι 'κυβική', κομματιασμένη σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες μιᾶς δικῆς του ἀρμονίας, ὄχι ὁμοιόμορφα, σύµµετρα, κλασικά συνελπῆς. Ὁ Κ., καί στό θέμα αὐτό, εἶναι νεωτεριστής καί νεώτερος ποιητής». ⁵⁴ Νωρίτερα καί ὁ Ἑλύτης εἶχε τονίσει τήν παρατακτικότητα τῆς ποιητικῆς ὕλης τῶν Ὠδῶν, 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 μιάν ὀργανικά ζετυλιγμένη καί σοφά κατανεμημένη εἰκόνα, ἀποσκοποῦσε στό νά κλείνει παρατακτικά καί χωρίς μεσολάβηση στιχουργημένων τίς περισσότερες φορές σκέψεων, μέσα σ' ἓνα καί τό ἴδιο ποίημα, πολλές καί ποικίλες, σύντομες καί αὐτόνομες εἰκόνες, πού σάν ἀστραπές σ' ἓναν ἄξαφνα ὀργισμένο καλοκαιριάτικον οὐρανό, νά φωτίζουν ἓνα θέαμα πού νάναι συνάμα καί ἰδέα, πετυχαίνοντας ἔτσι ταυτόχρονα ἓνα ἐνιαῖο καί ἰσόρροπο σύνολο». ⁵⁵

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

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

Κάτι ἀνάλογο εἶναι δυνατό νά εἰπωθεῖ καί γιά τήν ποίηση ἐνός θαυμαστή του: τοῦ Ἑλύτη. Καί γι' αὐτή τήν ποίηση, ὅπως καί τοῦ Κάλβου, ἔχει χρησιμοποιηθεῖ γιά νά ἀποδοθεῖ ἡ ἰδιουτυπία της, ἡ μεταφορά τοῦ βυζαντινοῦ μωσαϊκοῦ ὅπου κάθε κομμάτι διατηρεῖ τή μοναδικότητά του ἀλλά συνδέεται μέ τά ἄλλα παρατακτικά στοιχειοθετώντας μιᾶ ὁλότητα. 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.

Συγκεκριαλιώνοντας θά ὑποστήριζα πῶς στήν ποίηση τοῦ Κάλβου δέν προέχει ἡ αἰτιότητα καί ἡ ὀργανική ἀκολουθία ἀλλά τό σύνολο, ἡ συμπαρατάξη καί ἡ μηχανική ἀρθρωση. Ἡ μηχανική ἢ κυβική ἀρθρωση τῆς ποιητικῆς ὕλης στίς Ὠδές δείχνει πῶς ἡ ὀργάνωση εἶναι ὀρθολογική (νεοκλασική) καί ὄχι ὀργανική (ρομαντική). Στηρίζεται κυρίως στή μετωνυμική συνάφεια καί γειννίαση ὅπου τό μέρος ὑπηρετεῖ τό σύνολο. Στίς Ὠδές 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 ἢ μιᾶ 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 ὁποῖες προϋποτίθενται στίς ἐξαρτώμενες σχέσεις. Ἡ μετωνυμία οὔτε δηλώνει οὔτε ὑποδηλώνει τίς σχέσεις ἀνάμεσα στά ἀντικείμενα πού συνιστοῦν μιᾶ μετωνυμική σχέση. Γι' αὐτό τό λόγο στηρίζεται σχεδόν ἐξ ὀλοκλήρου στίς σχέσεις ἀνάμεσα στά 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 στά 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. Δημητρά στήν κριτική ἔκδοση τοῦ F.M. Pontani, *Ἀνδρέα Κάλβου Ὠδαί*, Ἀθήνα: Ἴκαρος 1970, σ. 13.

54. Μ.Γ. Μερακλῆς, *Ἀνδρέα Κάλβου Ὠδές (1-20)*, ἐρμηνευτική ἔκδοση, Ἀθήνα: Ἐστία 1965, σ. 88.

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

56. Ὁπ. 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.

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

*Ἄλλά τῶν μακαρίων
σταύλων ἰδοῦ τά ἤῶα
κάγκελλα ἢ ὤραι ἀνοίγουσιν,
ἰδοῦ τά ἀκάμαντα ἄλογα
τοῦ Ἥλιου ἐκβαίνου.*

*Χρυσᾶ, φλογώδη καίουσι
τούς δρόμους τοῦ ἀέρος
τά ἀμιλλητήρια πέταλα·
τούς οὐρανοῦς φωτίζουσι
λάμπουσαι ἢ χαῖται.*

*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
δνεῖρα, 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 αὐλο σέ κάτι ὕλικό. 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 ὄλο στό μέρος, ἀπό τό οὐσιαστικό στό ὅποιο ἀναφέρεται κυριολεκτικά σ' ἓνα ἄλλο μέ τό ὅποιο 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 συγκρίνουμε τήν ἐκφραση τό «ἀναπαυμένον μέτωπον τῆς οἰκουμένης» μέ τή φράση «ἀναπαυμένη οἰκουμένη», ἡ πρώτη ἔχει περισσότερο ἀνοίκεια κι αὐτό εἶναι ἀποτέλεσμα πρῶτο τῆς μετωνυμίας (προσωποποίηση), δεύτερο τῆς συνεκδοχῆς (μέρος ἀντί τοῦ ὄλου) 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 ἤῶα κάγκελλα» καί «τά ἀμιλλητήρια πέταλα». Στό πρῶτο παράδειγμα ἔχουμε ἓνα ἀπό τά κλασικά παραδείγματα μετωνυμίας ὅπου τό περιέχον 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 περιέχον, 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. Waggen εἶναι μετωνυμική καί ἀποτελεῖ γνώρισμα κλασικῶν ποιητῶν ὅπως ὁ Βιργίλιος, ὁ Spenser, ὁ Milton καί ὁ Gray.⁵⁹ Αὐτό ἐπιβεβαιώνεται καί στό δεύτερο παράδειγμα «ἀμιλλητήρια πέταλα». Ἡ φράση ἔχει 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 ὑπέρβαση 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 τοῦς *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 περιέχον ἀντί στό περιεχόμενο. Τό σχῆμα τῆς ὑπαλλαγῆς εἶναι ἐμφανές καί στίς παρακάτω κάλβειες ἐκφράσεις:

«Τήν λάμπιν τῶν ὀργάνων/ἀρειμανίων» (II, κα'), «ξύλον μελίφρονον» (V, β'), «τό δίκρανον/τοῦ Παρνασοῦ λιγύφθογον/σπήλαιον» (V, ι'), «ὦς ὄτε ἀπό τό στόμα/κρέμεται τῶν θνητῶν/αὐλός λελυπημένος» (VI, α'), «Ἰβριστικά, ὑπερήφανα/τύμπανα ἀκούω» (VI, η'), «μισητόν ὀλοκαῦτωμα/ένός τυράννου» (VI, ια'), «ὑπερηφάνους πόδα» (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 μύριαι γλώσσαι» (XII, ιη'), «τῆς Ἄγαρ τό ὑπερήφανον/σπέρμα» (XII, κβ'), «χέρια ἀνόσια/ληστῶν τοσοῦτων» (XIII, κζ'), «Μόνον ἀκρῶ τό φύσημα/τοῦ ἀνέμου, ὅπου περνώντας/εἰς τά κατάρτια ἀνάμεσα/καί εἰς τά σχοινία σχισμένος/βιαιῶς σφυρίζει» (XIII, λβ'), «Ἄν γένης σφάγιον ἄτιμον/ένός τυράννου» (XIV, γ'), «τοῦ τέιου Ἀνακρέοντος/χαρμόσνον κρατῆρα» (XIV, ζ'), «Τῶν ποταμῶν πλατέα/νερά» (XV, ια'), «καί τ' ἄπιστον θυμίαμα/τῆς κολακείας» (XVI, ι').

Ὁ Κάλβος συχνά ὅταν ἀναφέρεται στοὺς Τούρκους χρησιμοποιεῖ μετωνυμικά τόν ὑποτιθέμενο τόπο προέλευσῆς τους: «καί βλέπω/τήν Ναβαθαῖαν» (VI, η'), «Ἰδοῦ καί ὁ μέγας τρόμος/τῆς Ἀσίας γῆς, ἡ Σάμος» (XIV, στ'), «τῶν ἀραβίων πετάλων/ἤλθεν 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 ή χωρική φόρμα, δηλαδή ή διατάραξη της γραμμικότητας και της οργανικής χρονικής διαδοχής με την τεχνική της συμπαράταξης. Αυτή ή τεχνική στις Ώδες λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο είναι το καθαρά γραμματικό και συντακτικό όπου ή γραμματική αιτιότητα και ή συντακτική ακολουθία υπονομεύονται όπως στους στίχους:

Όσοι τό χάλκεον χέρι
βαρύ τοῦ φόβου αἰσθάνονται
(Εἰς Σάμον α')

Ἄν τῆς δικαιοσύνης
περιβλαστῆ τό σκῆπτρον
(Εἰς Ψαρά ια')

τάχα ἀγαπάει ἴνα βλέπη
ἔργα ληστῶν τό μάτι
τῶν οὐρανίων;
(Τά Ἑφαιστεια θ')

Κύτταξε πῶς τό πέλαγος
ἀπό σπαθίων ἄκτινας
τρέμον ἀστράπτει
(Τά Ἑφαιστεια ιδ')

Στά παραπάνω παραδείγματα ή συντακτική τάξη του ρήματος και του υποκειμένου καταργείται και ή αναγνώστης πρέπει νοερά να την αποκαταστήσει για να συλλάβει τό νόημα. Αυτή ή επάνοδος δείχνει πώς ή ανάγνωση και ή κατανόηση των Ώδων δεν συντελείται με βάση μία χρονική πρόοδο αλλά αποσπασματικά με σάσιμα και επιστροφές αποκαλύπτοντας τή χωρική διάρθρωσή τους. Το δεύτερο επίπεδο όπου διαταράσσεται ή ακολουθία και υιοθετείται ή συμπαράταξη είναι στη διάταξη των στροφών, γιατί ή 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 πώς έχουμε διατάραξη της συνάφειας (contiguity disorder): Ξενα φασικό φαινόμενο που κατά τον Jakobson συνεπάγεται την απουσία μετωνυμίας και στον προφορικό λόγο εκδηλώνεται ως αναγραμματισμός ενώ στον γραπτό ως διάλυση των γραμματικῶν σχέσεων. Ὡστόσο, αυτή ή άταξία είναι προσωρινή και μόνο όταν ή γραμματική και συντακτική ακολουθία δεν τηρείται ή αναγνώστης είναι υποχρεωμένος να προσλαμβάνει τά στοιχεία του ποιήματος στην παράθεσή τους στο χώρο παρά στη χρονική τους ανέλιξη. Τότε πρέπει να επανέρχεται στη στροφή ή τό στίχο που διάβασε για να αποκαταστήσει τις γραμματικές και συντακτικές ανακολουθίες ή να συμπληρώσει νοερά τους ελλείποντες δεσμούς. Μ' αυτές τις αναδρομές προσλαμβάνει τό έργο χωρικά και έποπτικά σε μία χρονική στιγμή παρά σαν μία ακολουθία.

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

νες συνέχειες.⁶¹ Τοῦτο συνεπάγεται, σύμφωνα με τον Frank, ότι ή αναγνώστης ώθείται «στο να συλλάβει τό έργο τους χωρικά σε μία χρονική στιγμή παρά διαδοχικά»⁶² εφόσον τά στοιχεία του ποιήματος συμπαράσσονται στο χώρο και δεν ξεδιπλώνονται χρονικά. Μ' αυτόν τον τρόπο τό ποιήμα καθίσταται μία σειρά από σχετικά απομονωμένα σπαράγματα και γι' αυτό ή μοντέρνα ποίηση απαιτεί από τους αναγνώστες της να αναστείλουν την προσπάθειά τους να κατανοήσουν τό ποιήμα μεμονωμένα σε στίχους ή στροφές και να τό αντιμετωπίσουν συνολικά ως ένότητα γιατί ή γνώση του όλου είναι αναγκαία για την κατανόηση των επιμέρους προϋποθέτοντας έτσι τή συνεκδοχική σχέση μερους-όλου. Ἄν και ή χωρική φόρμα θεωρήθηκε γνώρισμα της μοντερνιστικής ποίησης, ώστόσο πρώιμες εκδηλώσεις της συναντώνται και στο 18ο και αυτό εξηγεί γιατί κείμενα αυτής της περιόδου θεωρήθηκαν πρόδρομοι του μοντερνισμού ή του μεταμοντερνισμού και ή ποίηση του Κάλβου χαρακτηρίστηκε μοντέρνα.

Στην Ἄγγλία, συγκεκριμένα, αυτής της περιόδου διαπιστώνονται συχνά διαπιδύσεις ανάμεσα στις όπτικές και ρηματικές δομές. Οι χαρακτηριστικές αναπαραστάσεις του W. Hogarth χαρακτηρίστηκαν ως βιβλία γιατί ακολουθοῦσαν μία αφηγηματική πρόοδο και ήταν αναπτυγμένες από τά άριστερά στα δεξιά όπως ή γραπτός λόγος.⁶³ Αυτή όμως ή φαινομενικά άπλή γραμμική ακολουθία από τά άριστερά στα δεξιά συγγέεται με τους παραλληλισμούς, τις αντιθέσεις και την άτακτη πληθώρα των ανθρώπων που απεικονίζονται. Ἐτσι οι αναπαραστάσεις δομοῦνται στο μεταίχμιο της γραμμικότητας του βιβλίου και της συγχρονικότητας της εικόνας αποκαλύπτοντας τή σενή σχέση ανάμεσα στις δρασες τό 18ο αιώνα καθώς και την προτεραιότητα της δράσης έναντι του χρόνου. Γι' αυτό αρκετά μυθιστορήματα αυτού του αιώνα συχνά αναστέλλουν τή χρονική ακολουθία των γεγονότων και πριμοδοτούν τή χωρική και παραθετική τους όργάνωση. Συγκεκριμένα στο *Tristram Shandy*, τό πιο χογκαρθιανό μυθιστόρημα, ή Sterne προτρέπει τον αναγνώστη να επανέρχεται σε προηγούμενα κεφάλαια και να τά ξαναδιαβάσει. Ἡ χρονική διαδοχή και ή λογική ανάπτυξη ανακόπτεται και στα μυθιστορήματα του Richardson και του Fielding, όπου ή επιστολογραφικός χαρακτήρας τους ώθει τον αναγνώστη να διασταυρώνει τις πληροφορίες και να καλύπτει τά κενά στη δράση.

Γενικά στην αισθητική θεωρία και πρακτική του 18ου αιώνα διαφαίνονται σαφώς οι πρόδρομοι της χωρικής φόρμας των μοντερνιστικῶν κειμένων καθώς και ή προτίμηση για τήν εικαστική χωρικότητα παρά για τή γραμμική χρονικότητα. Ὁ 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 στο *Criticism, the Foundations of Modern Literary Judgment*, επιμ. Mark Schorer, Josephine Miles, Gordon Mckenzie (N. York 1948), σσ. 379-392 και στο *Critiques and Essays in Criticism*, επιμ. 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', στο John Dixon Hunt (επιμ.), *Encounters: Essays on literature and the visual arts*, London: Studio Vista 1971, σσ. 82-95.

ζεται τις μεταφορικές υπερβάσεις του μοντερνισμού αλλά δεν τις πραγματώνει στο άκέραιο. Τείνει να καταργήσει τη μετωνυμική συνάφεια αλλά σ' αυτήν τελικά επανακάμπτει αφού οι στροφές των *Ωδών* οργανώνονται σε νοηματικά σύνολα συμπαρατακτικά και όχι χάρη στη μεταφορική τους ομοιότητα. Η χωρική διάρθρωση της ποίησης του βασίζεται στη γειννίαση και την εγγύτητα στο χώρο των γεγονότων τά όποια αποτελούν τά μέρη ενός ευρύτερου συνόλου προϋποθέτοντας ως επί τό πλείστον τη μετωνυμική συνάφεια που διασφαλίζει την ενότητά τους. Οι *Ωδές* επιβάλλουν τη συνειρμική λογική που προσανατολίζει και οργανώνει την ανάγνωση με βάση τό χώρο και τό σύνολο και όχι την αιτιακή λογική ή όποια παράγει ανάγνωση βασισμένη στην επαγωγή.

Ο Κάλβος εξάλλου ακολουθεί την κλασική θεώρηση του χρόνου — άρκετά διαφορετική άπ' αυτή του 19ου που εύνοησε την ανάπτυξη του μυθιστορήματος⁶⁴ — ή όποια περιόριζε τά δρώμενα μιάς τραγωδίας σε διάστημα είκοσι τεσσάρων ώρων ύποδηλώνοντας πώς ή αλήθεια της ύπαρξης μπορεί να ξεδιπλωθεί πλήρως στο διάστημα μιάς μέρας όπως και μιάς ζωής. Οι προσωποποιήσεις του χρόνου ως φθονεροϋ άρματοδρόμου, βλοσυροϋ θεριστή ή γέρου φθονεροϋ όπως στην ώδή του Κάλβου *Είς Ίερών Λόχον* άποκαλύπτουν μία ανάλογη προοπτική. Δεν τονίζουν τη χρονική ροή αλλά τό άχρονο γεγονός του θανάτου· ό ρόλος τους είναι να κατανικήσουν την αίσθηση της καθημερινής ζωής ώστε οι άνθρωποι προετοιμασμένοι να αντιμετώπισουν την αιωνιότητα. Επίσης οι συχνές αντιθέσεις και συγκρίσεις με τη μορφή της παρομοίωσης αναστέλλουν τό χρόνο και επιβάλλουν την ανάγκη για χρονικές συνδέσεις καταδεικνύοντας εκ νέου την άχρονικότητα των *Ωδών*.

IV

Η μετωνυμία, όπως ήδη έχει έπισημανθεί, δεν είναι μόνο μία ποιητική στρατηγική αλλά χαρακτηρίζει και άλλες διανοητικές δραστηριότητες ή τέχνες. Έχει μάλιστα ύποστηριχτεί πώς δεν άποτελεί άπλως τόν κύριο ρητορικό τρόπο της νεοκλασικής ποίησης αλλά και όλης της νεοκλασικής περιόδου (17ος-18ος αιώνας). Ίδιαίτερα οι ανθρωπιστικές επιστήμες του 18ου αιώνα όπως περιγράφονται άπό τό Φουκώ αντιπροσωπεύουν έπιστημολογικές προβολές του ρητορικού τρόπου της μετωνυμίας. Οι εκπρόσωποι κάθε επιστήμης σ' αυτό τόν αιώνα (όπως ό Linnaeus στο *Taxonomia universalis*) επιδίωκαν ν' ανακαλύψουν την ούσία των αντικειμένων που μελετούσαν, εξετάζοντας τά επιμέρους χαρακτηριστικά τους και σχηματίζοντας πίνακες με τις ιδιότητές τους. Μ' αυτό τόν τρόπο φιλοδοξούσαν ν' ανακαλύψουν τόν ιστό των σχέσεων που έδενε τά αντικείμενα της μελέτης τους.

Οι γραμματικοί λοιπόν δραματίζονταν και στοιχειοθετούσαν τη Γενική Γραμματική, οι οικονομολόγοι έρευνούσαν για την «άληθινή βάση του πλούτου» και οι ιστορικοί της φύσης προσπαθούσαν ν' ανακαλύψουν τις ούσίες των οργανικών ειδών με βάση τά έξωτερικά τους γνωρίσματα.⁶⁵ Επομένως τά έρευνητικά αντικείμενα τό 18ο αιώνα εκλαμβάνονταν ως σύνολα άπαρτιζόμενα άπό επιμέρους ενότητες που ή μελέτη τους θά κατέληγε στην έρευνα της ούσίας και της πυρηνικής ιδιότητας του συνόλου. Διαπιστώνουμε πάλι τη μετωνυμική μετάβαση άπό τό συγκεκριμένο στο άφηρημένο και άπό τό είδικό στο γενικό. Οι έπιστημονικές όλότη-

τες όμως της κλασικής περιόδου δεν ήταν οργανικές αλλά μηχανικές και ή σκέψη αυτής της εποχής στηριζόταν στο μηχανικό μοντέλο παρά στο οργανικό όπως ή σκέψη του 19ου αιώνα. Βασισμένες στη συμπαράταξη και την έξωτερική άρθρωση οι μηχανικές σχέσεις παραπέμπουν κυρίως στη μετωνυμία και στη συνταγματική διάταξη των αντικειμένων ή των γλωσσικών μονάδων παρά στην παραδειγματική τους όργάνωση.

Σύμφωνα με τόν Η. White, τά μοντέλα σκέψης στη δυτική διάνοηση έχουν ένα καθοριστικό ρητορικό υπόβαθρο.⁶⁶ Η μηχανή λόγου χάρη ως πρότυπο σκέψης εκπροσωπείται στο ρητορικό επίπεδο άπό τη μετωνυμία γιατί μοιράζονται όρισμένες κοινές ιδιότητες, όπως τη συνάφεια των στοιχείων που τις άπαρτίζουν και την άρθρωτή τους συνδυαστικότητα. Έάν τό μοντέλο σκέψης του νεοκλασικισμού και των εκφάνσεών του στην έπιστήμη και τη λογοτεχνία ήταν ή μηχανική άρθρωση, τότε τό ρητορικό του ύπέδαφος είναι ή μετωνυμία.

Έφόσον οι μηχανιστικές τάσεις της κλασικής λεγόμενης περιόδου δεν περιορίζονται μόνο στην έπιστημονική έρευνα αλλά επεκτείνονται και στην ποιητική έκφραση, τότε ή ίσορροπία και ή άρχιτεκτονική δομή της νεοκλασικής ποίησης είναι βασικά μηχανικές ιδιότητες. Αντίθετα ό 19ος αιώνας με την προτίμησή του στο οργανικό μοντέλο σκέψης έβλεπε τό ποίημα ως οργανισμό, όπως φαίνεται άλλωστε και στα λόγια του Σολωμού: «Έφάρμοσε εις την πνευματική μορφή την ιστορία του φυτού, τό όποιο άρχινάει άπό τό σπόρο και γυρίζει εις αυτόν, άφού περιέληθη, ως βαθμούς ξετυλιγμού, όλες τις φυτικές μορφές, δηλαδή τη ρίζα, τόν κορμό, τά φύλλα, τ' άνθη και τούς καρπούς».⁶⁷ Η ιδιότυπη και έλλειπτική άρθρωση της ποίησης του Κάλβου τη συνδέει περισσότερο με τό 18ο αιώνα και τό μηχανιστικό μοντέλο σκέψης παρά με τό οργανισμικό πρότυπο. Πράγματι ή μετωνυμική και παρατακτική δομή της ποιητικής ύλης ταιριάζει περισσότερο στο μηχανικό ιδεώδες της κλασικής περιόδου παρά στην οργανική όλότητα του ρομαντισμού.

Τέτοιες βέβαια διακρίσεις είναι συμβατικές και δεν πρέπει να οδηγούν σε άυστηρές και άκαμπτες κατηγοριοποιήσεις γι' αυτό και ή δική μου ανάγνωση του Κάλβου δεν διεκδικεί πρωτοτυπία αλλά έχοντας επίγνωση του ιστορικού και θεωρητικού προσδιορισμού της αντίτασης τό νεοκλασικισμό στο ρομαντισμό και τη ρητορική στο λυρισμό. Όπως ή λυρική και ρομαντική έρμηνεία του Κάλβου ξεπήδησε άπό συγκεκριμένα συμφραζόμενα και αντιπροσώπευε μία συγκεκριμένη αντίληψη για την ποίηση, έτσι και τό παρόν κείμενο εντάσσεται στο ανανεωμένο ενδιαφέρον για τη ρητορική και την κειμενικότητα της λογοτεχνίας. Δεν επιβάλλει όμως τη νεοκλασική θεώρηση του Κάλβου ως μοναδική και άπόλυτη ούτε άποκλείει τη λυρική ή ρομαντική ανάγνωση της ποίησης του, άπλως θέλει να ύποψιάσει για τη συμβατικότητα και τά όρια της λογοτεχνικής έρμηνείας.

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, άρ. 1 (1973), σσ. 23-54.

67. Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα, Τόμος πρώτος, Ποιήματα*, έπιμ. Λίνος Πολίτης, Άθήνα: Ίκαρος 1971, σ. 207.