

Θεωρηίο

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΛΟΙΠΩΝ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΩΝ ♠ ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΚΑΙ ΠΑΕΙ ΠΑΝΤΟΥ ΟΠΟΥ ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΕΛΛΗΝΕΣ

ΧΡΟΝΟΣ 1ος ♦ ΤΕΥΧΟΣ 5 ♠ ΜΑΙΟΣ 1991 ♣ 500 ΔΡΧ.



Μέδουσα. Δίδυμα, 1987

Φωτογραφία: Patricia Portier

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

συμβαίνουν εις παρισίους, σελ. 2 - **χρονικό**: πανώλη, του Θράσου Καμινάκη, σελ. 7 - **εικαστικά**: Κάποιες παράμετροι της εικαστικής κίνησης στη Νέα Υόρκη, του Γιάννη Ζιώγα, σελ. 20 - **μουσική**: Serge Gainsbourg, η Γαλλία έχασε ένα από τα τρομερά παιδιά της, του Γιάννη Καθημερινού, σελ. 30 - **ποίηση**: ύμνος μέ σιγανή φωνή του **René Char** (μετάφραση: Σωκράτης Κ. Ζερβός), σελ. 32 - δύο διακειμενικά ποιήματα του Γιώργου Δανιήλ, σελ. 34 - **λογοτεχνία**: Γκράχαμ Γκρην, ο καθολικός του μύθου, του Χάρη Ν. Θράσου, σελ. 36 **παράδοση-ιστορία**: 'Ο δικέφαλος αέτος της Ρωμιοσύνης, του Πασχάλη 'Ανδρούδη, σελ. 40 - **πολιτικά θέματα**: υπόθεση Λυσσένκο, συνέντευξη του καθηγητή Denis Buican στον Θεατή, σελ. 48 - Ε.Ο.Κ., ευρωπαϊκή πολιτική και Γαλλία, του Γιάννη Παπαγιάννη, σελ. 54 - **θέατρο**: οί κωμωδίες του 'Αριστοφάνη σήμερα, του Μπάμπη 'Ορφανου, σελ. 56 - **φωτογραφία**: οί φωτογραφίες της Patricia Portier, σελ. 60.



theorio

N° 5 MAI 1991

REVUE MENSUELLE DE RECHERCHES
ESTHÉTIQUES - EN LANGUE GRECQUE - ÉDITÉE A
PARIS ELLE VA PARTOUT OU IL Y A DES GRECS

Canada: 3,95 CAD - Luxembourg: 108 SL

M 1631 - 5 - 15.00 F



ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗ **LIUBA PRESSE** - ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑΣ

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν:

Πασχάλης Ανδρούδης, Γιώργος Δανιήλ, Σωκράτης Κ. Ζερβός, Γιάννης Ζιώγας, Θεατής, Χάρης Ν. Θράσος, Γιάννης Καθημερινός, Θράσος Καμινάκης, Άρτεμις Καμπά, Γλυκερία Καρρά, Παναγιώτης Κουτσονίκας, Χρήστος Κυριαζής, Γιάννης Μαρκαντωνάκης, Μπάμπης Όρφανος, Γιάννης Παπαγιάννης, Patricia Portier, Νίκος Πρέσσας

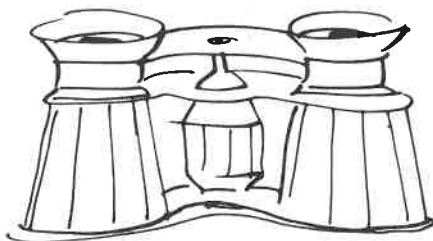
Φωτογραφίες των:

Θράσου Καμινάκη, W. Karel, Michael Franchi, Patricia Portier

Διορθώσεις:

Γλυκερία Καρρά, Αντιγόνη Γαβριατοπούλου

Κάθε ενυπόγραφο άρθρο εκφράζει την άποψη του συγγραφέα του
Το **θεωρειο** σέβεται το τονικό σύστημα και την ορθογραφία του κάθε συγγραφέα
Απαγορεύεται η οποιαδήποτε αναδημοσίευση χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη
Χειρόγραφα δεν επιστρέφονται



Ετήσια συνδρομή (11 τεύχη): 5.000 δραχμές

Διανέμεται, στην Ελλάδα, από το **ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟ ΗΜΕΡΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ Α.Ε.**

ΔΙΑΘΕΣΗ στα βιβλιοπωλεία:

ΑΘΗΝΑ: ΝΕΦΕΛΗ, Μαυρομιχάλη 9, 106 79 Αθήνα, τηλ.: 360.77.44 και 360.47.93

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ, Λασσάνη 9, 546 22 Θεσσαλονίκη, τηλ.: 237.463 και 285.857

theorio

REVUE MENSUELLE DE RECHERCHES ESTHÉTIQUES - EN LANGUE GRECQUE - EDITÉE À PARIS ELLE VA PARTOUT OU IL Y A DES GRECS

Publiée par l'E.U.R.L. LIUBA PRESSE

Gérant: Georges Bijouras, directeur de la publication

Copyright liouba presse. Toute reproduction d'article, de photo ou de dessin doit faire l'objet d'une demande écrite auprès de l'administration de la revue.

Imprimée par La Chapelle Montligeon, 61400 MORTAGNE

ISSN: 1156-3443

N° Commission Paritaire: 72676

Distribuée, en France, Canada et Luxembourg : par les NMPP

theorio - liouba presse - Georges Bijouras

24 rue de La Tour d'Auvergne

75009 PARIS - FRANCE

Tél.: 42.80.02.08 - Fax: 44.63.01.61



Φωτογραφία της Patricia Portier

συμβαίνουν εις παρισίους



Angelique Ionatos - Νένα Βενετσάνου

Σαπφώ

Στο "Théâtre de la Ville" του Παρισιού, τήν Τρίτη 9 Απριλίου δόθηκε η πρώτη από μια σειρά συναυλιών της Angelique Ionatos και της Νένας Βενετσάνου. Παρουσίασαν τήν «Σαπφώ», την πρόσφατη δισκογραφική τους δουλειά, που απέσπασε το βραβείο "Grand prix des disques" της Ακαδημίας Σαρλ Κρος. Βασισμένη πάνω στα ποιήματα της Σαπφούς, σε μετάφραση Οδυσσέα Ελύτη, η Ionatos συνθέσσε τη μουσική, με ενορχήστρωση του Christian Boissel, πλακισωμένη από τρεις ταλαντούχους μουσικούς- Henri Angel, Jean-François Roger, Bruno Sansalone- και με τη Νένα Βενετσάνου στο τραγούδι. Η Σαπφώ από τη Μυτιλήνη είναι μια

αμφιλεγόμενη προσωπικότητα. Μερικοί τη θεωρούν φανταστικό πρόσωπο. Γι' άλλους είναι μια γυναίκα που εξ αιτίας του απελπισμένου έρωτά της προς τον νεαρό Φάωνα αυτοκτόνησε πέφτοντας από ένα βράχο. Η αγάπη της προς την ομορφιά και ειδικότερα τη γυναικεία, όπως διαφαίνεται μέσα από την ποίησή της, θεωρήθηκε από πολλούς ένδειξη ομοφυλοφιλικής τάσης. Γεγονός πάντως είναι ότι ήταν επαναστατική φύση. Εισήγαγε πολλές καινοτομίες στη γραφή του ποιητικού λόγου (σαπφική στροφή) και ήταν η πρώτη ποιήτρια της Αρχαιότητας που έγραψε σε πρώτο πρόσωπο θέλοντας να εκφράσει την πλούσια γκάμα των συναισθημάτων της. Μέσα σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία μίλησε για την αγάπη λέγοντας όχι στον πόλεμο, την

τυραννία ακόμη και στους Θεούς. Η Σαπφώ λοιπόν, η «δέκατη Μούσα» κατά τον Πλάτωνα, ενέπνευσε την Angelique Ionatos και τη Νένα Βενετσάνου να τραγουδήσουν, μέσα σ' ένα προσεγμένο σκηνικό, διαποτισμένο με γυναικεία ευαισθησία -καναπές, χρωματιστά μαξιλάρια-, ρομαντισμό- τα λευκά φτερά (του έρωτα;) από ατλάζι σ' όλη τη σκηνή- κάτω από ένα γλυκό γαλάζιο φως να τραγουδήσουν για την ομορφιά και την αγάπη όπως κάποτε άλλες γυναίκες τραγουδούσαν στους μυρωμένους κήπους της Μυτιλήνης πριν 2.500 χρόνια. Οι μελωδίες τρυφερές, παιχνιδιάρικες, άλλοτε γλυκά μελαγχολικές, τονίζανε τους υπέροχα απλούς στίχους. Η Αγγελική χρησιμοποιώντας παραδοσιακά όργανα συνέθεσε επηρεασμένη από

συμβαίνουν εις παρισίους

τις μελωδίες και τους ρυθμούς των προγόνων μας.

Ένας λαός με μια τόσο μεγάλη ιστορία πρέπει να έχει μια συνέπεια και συνέχεια στη μουσική παράδοση. Οικεία ακούσματα, συναισθηματική φόρτιση, επαναπροσδιορισμός της φύσης μας σαν κάτοικοι του ίδιου τόπου. Η καταπληκτική καθάρια φωνή της Βενετσάνου «έδεσε» αρμονικά με τη βαθειά εκφραστική φωνή της Angélique Ionatos. Μερικοί στίχοι στα αρχαία ελληνικά, κάποιες σηματοδοτημένες φράσεις στα γαλλικά, μια γενική ατμόσφαιρα που σαγήνεψε το κοινό μιας κατάμεστης αίθουσας. Τραγούδια όπως το «Γρήγορα η ώρα», «Και πρασινίζω» και άλλα μας φανέρωσαν μια μεγάλη αλήθεια: όσα χρόνια κι αιώνες να περάσουν, πάντα θα υπάρχουν άνθρωποι που θα «υπηρετούν την ομορφιά» και θα θεωρούν την αγάπη «τό πιο όμορφο πράγμα του κόσμου». Είναι σίγουρα άνθρωποι «πιο ακριβοί κι από το χρυσό».

Γ. Κ.

Η ζωγράφος Μαρία Φιλοπούλου στο Παρίσι

Την καινούργια της δουλειά εξέθεσε η Μαρία Φιλοπούλου, από τις 9 Απριλίου ως τις 4 Μαΐου, στην γκαλερί Eonnet-Duruy, στο Μαραί. Ο χώρος και η ανθρώπινη μορφή -μόνιμα ερεθίσματα- αποτελούν για τη δημιουργό το πρόσχημα για τη μεταφορά στη ζωγραφική επιφάνεια των προσωπικών της συγκινήσεων και σχέσεων με τον κόσμο που την περιβάλλει.



Μαρίας Φιλοπούλου: «Το παράθυρο», 1990, 160X230 εκ. μικτή τεχνική.

Όμως η Μ. Φιλοπούλου επεμβαίνει στην απόδοση του πραγματικού χώρου, τον αλλοιώνει, διαταράσσει την ισορροπία του, παραμορφώνει τους άξονες του και τον υποτάσσει σε μια εντελώς προσωπική, παραισθητική θάλεγε κανείς, οπτική απόδοση. Καταφέρει μ' αυτόν τον τρόπο να μεταδώσει τον ίλιγγο που προξενεί η θέα ενός χώρου -θόλου ή ο στροβιλισμός μιας σκάλας ιδωμένα από την ασφάλεια της πιο απόμακρης γωνιάς. Κι αν σε μια πρώτη ανάγνωση τα εσωτερικά της μοιάζουν ασφυκτικά -είτε πρόκειται για τον απαραβίαστο και κλειστό χώρο του λουτρού είτε για τον προσωπικό κόσμο του ατελιέ- η αντίστιξη των ανοιγμάτων μαγνητίζει το βλέμμα, προσφέροντας αναπνοή και διέξοδους που συνωθούνται μέσα στα πλαίσια του ζωγραφικού πίνακα, σα μέσα σε συγκεντρωτικό φακό και συμπιπτουν με τα σημεία φυγής της σύνθεσης. Παράθυρα, φεγγίτες ή πόρτες -πηγές φωτός- δίνουν στην

καλλιτέχνη την ευκαιρία να παίξει με την προοπτική, το φωτοσκίαση και τις χρωματικές σχέσεις. Όμοια και οι καθρέφτες αντανακλούν τό ίδιο έντονο και καθαρό φως και αντικατοπτρίζουν άλλοτε το χώρο και άλλοτε το ερωτηματικό και αγωνιώδες βλέμμα της δημιουργού. Έργα γεμάτα ένταση, δοσμένα με ευαισθησία και ζωγραφικότητα μοιάζει να αντιτάσσουν τη λαχτάρα της φυγής και της ελευθερίας στον εγκλωβισμό του σύγχρονου ανθρώπου.

Η Μαρία Φιλοπούλου γεννήθηκε στη Αθήνα. Σπούδασε ζωγραφική στην Ecole Nationale des Beaux Arts στο Παρίσι με δάσκαλο το Λ. Κρεμονίνι. Συνέχισε με υποτροφία της γαλλικής Κυβέρνησης για μεταπτυχιακές σπουδές στο Παρίσι στη χαρακτηριστική με δάσκαλο το Χαντά. Έχει εκθέσει στην Ελλάδα, Γαλλία, Βέλγιο και Πολωνία.

Α. Κ.

συμβαίνουν εις παρισίους



Man Ray: "Juliet" 1952, σχέδιο (48X28,5 εκ.)

MAN RAY : "Pour Juliet"

είναι ο τίτλος της έκθεσης που φιλοξενεί αυτό το μήνα η γκαλερί Thotigny στο Μαραί.

Αφιερωμένη στη Juliet -σύζυγο και μούσα του Man Ray (1890-1976) που συνέβαλε σ' όλη τη ζωή της στη διάδοση και διάσωση του έργου του αμερικανού καλλιτέχνη- η έκθεση παρουσιάζει ανέκδοτες φωτογραφίες από τη ζωή του ζευγαριού καθώς και πορτραίτα με μολύβι της Juliet.

Η παράλληλη έκθεση αντικειμένων, σειραγραφιών, ραδιογραμμάτων, ζωγραφικών έργων και σχεδίων του Man Ray, μας αποκαλύπτει το πολυδιάστατο ταλέντο του και μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε την πορεία της καλλιτεχνικής του δημιουργίας καθώς και τη συνάντησή του με τα ζωγραφικά κινήματα του αιώνα μας.

Η επαφή του με τη μοντέρνα τέχνη χρονολογείται ήδη από το 1913, όταν κατά τη διάρκεια της ιστορικής έκθεσης του Armory Show στη Νέα Υόρκη, ο Man Ray ανακαλύπτει τον κυβισμό και το φουτουρισμό και συνδέεται με τους Picabia και Duchamp. Τη σεζαννική περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας (1913-1915) ακολουθεί η γνωριμία του κινήματος Dada (1916) στο οποίο προσχωρεί στα 1921 με την άφιξή του στο Παρίσι. Στην πρώτη έκθεση του στην ευρωπαϊκή καλλιτεχνική πρωτεύουσα, ο καλλιτέχνης παρουσιάζει αντικείμενα στο πνεύμα των ready mades του Duchamp· διαφέρουν όμως από εκείνου παρότι διατηρούν τον ίδιο ποιητικό χαρακτήρα. Πρόκειται περισσότερο για παράθεση ετερόκλητων αντικειμένων, που εξαιτίας του απρόσμενου και περιέργου της συνάντησης τους δημιουργούν στο θεατή έκπληξη. Ο Man Ray είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί με εμμονή αυτή τη μέθοδο, την οποία υιοθετεί και ο σουρρεαλισμός, στο πνεύμα του οποίου ο καλλιτέχνης έμεινε πάντα πιστός. Η εφευρετικότητά του εκδηλώνεται και στον τομέα της φωτογραφίας, την οποία ο Man Ray συνδέει με τη ζωγραφική και ασκεί παράλληλα με τον κινηματογράφο. Επισκοπεί τυχαία τα ραδιογράμματα ή φωτογράμματα (1923) και επεμβαίνει συστηματικά στην επεξεργασία της φωτογραφίας. Το έργο αυτού του ανήσυχου και αδιάκοπου ερευνητή έχουμε την ευκαιρία να δούμε στην γκαλερί Thotigny· του καλλιτέχνη που χωρίς να μείνει πιστός σ' ένα μόνο στυλ, πετυχαίνει μια σύνθεση διαφόρων και

διαφορετικών τρόπων έκφρασης και υπερασπίζεται κάθε φορά την ηθική του μοντερνισμού.

A. K.

"Musicora 91"

Όπως στην εποχή του Μεσαίωνα ήταν απαραίτητες οι συναντήσεις μεγάλων συντεχνιών -που τότε ονομάζονταν πανηγύρια και σήμερα λέγονται σαλόνια- έτσι και η "Musicora 91" άνοιξε τις πόρτες της στις 10 Απριλίου στο Grand Palais του Παρισιού.

Είτε πρόκειται για μόδα, αντίκες, έπιπλα, αυτοκίνητα, αγροτικά εργαλεία είναι φυσικό γύρω από το ίδιο αντικείμενο να συναντώνται δημιουργοί και να ανταλλάσσουν απόψεις και εμπειρίες. Αυτή η 7η παρουσία της "Musicora" αναγγέλθηκε σαν πλατεία έκθεση όπου μπορούσαν να συναντηθούν οι άνθρωποι της μουσικής γύρω από όλα



Κεφαλή σίστρου φτιαγμένη από τον Girolamo Virchis, Brescia, περίπου 1570.

συμβαίνουν εις παρισίους

τα είδη και τις μορφές της.

Όλες οι νέες διαστάσεις της μουσικής δημιουργίας (IRCAM, Ensemble Intercontemporain, και το κέντρο παρουσίασης πληροφόρησης της σύγχρονης μουσικής) σε συνδυασμό με παιδαγωγικές έρευνες συναντήθηκαν κάτω από το μεγάλο θόλο του Grand Palais.

Η "Musico91" σε συνεργασία με το Γραφείο Τουρισμού της Βιέννης και την εταιρεία Philips γιόρτασε τα 200 χρόνια του Μότσαρτ. Φιλοξένησε ισότιμα το μουσικόφιλο κοινό των ανατολικών χωρών, (Γιουγκοσλαβία, Ουγγαρία, καθώς επίσης και τη Ρωσία).

Η έκθεση βέβαια δεν ξέχασε τον κύριο σκοπό της: τους παραδοσιακούς τεχνίτες (450 εκθέτες σε 2.000 τ.μ.) που αποτελούσαν και την καρδιά της έκθεσης και οι οποίοι συγκεντρώθηκαν στο γνωστό χώρο "La Cité des Artisans", σημείο συνάντησης ανάμεσα στους οργανοποιούς, τους συλλέκτες και τους εραστές του έργου των luthiers.

Η έκθεση άνοιξε τις πόρτες της στις 10 Απριλίου, με «βραδυά κρουστών» στο Théâtre des Champs Elysées, και έκλεισε στις 13, με μια «βραδιά φωνητικής μουσικής».

N. Π.

Πρώτη αναδρομική έκθεση του Seurat

Η πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση του έργου του Seurat (1859-1891) παρουσιάζεται στο Grand Palais από τις 13 Απριλίου ως τις 12 Αυγούστου με τη συνεργασία των Εθνικών



Seurat : Poseuses, Huile sur Toile, 48,7 X 39,4 cm.

Μουσείων της Γαλλίας, του Μουσείου του Ορσαί, και του Μουσείου Μετροπόλιταν της Νέας Υόρκης. Εκατό χρόνια μετά το θάνατο του Seurat, έχει κανείς την ευκαιρία να ανακαλύψει το έργο και τις θεωρίες του καλλιτέχνη που, εγκαταλείποντας τον αυθορμητισμό, το συμπτωματικό και το τυχαίο, καθώς και την άμεση απόδοση της εντύπωσης του ιμπρεσιονισμού, συνέβαλε στην υπέρβαση αυτού του κινήματος. Επηρεασμένος από το κλίμα του θετικισμού και το επιστημονικό πνεύμα του 19ου αιώνα, ο Seurat αισθάνεται την απόλυτη ανάγκη να θεμελιώσει τις θεωρίες του πάνω σε επιστημονικές αλήθειες και να ενσωματώσει στη ζωγραφική τα διδάγματα της επιστημονικής έρευνας. Δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα θέματα που αναφέρονται στη θεωρία του χρώματος και του φωτός καθώς και στα οπτικά φαινόμενα. Η επιστημονική θεωρία των χρωμάτων

του Ogden Rood, οι θεωρίες του Helmholtz, του Chevreul και του Charles Blanc σχετικά με την ταυτόχρονη ανάμειξη των χρωμάτων ασκούν μεγάλη επίδραση στο έργο του Seurat.

Έτσι ο καλλιτέχνης δημιουργεί μια προσωπική ζωγραφική γλώσσα βασισμένη σε νέες αρχές: η ζωγραφική επιφάνεια οργανώνεται με βάση τέσσερα χρώματα: μπλε - κόκκινο - πράσινο - κίτρινο που δίνονται άμεικτα και καθαρά, σε μικρές κηλίδες και η ανάμειξη των οποίων γίνεται από τον ίδιο τον θεατή από κάποια απόσταση. Η νέα αυτή τάση, γνωστή σαν επιστημονικός ιμπρεσιονισμός, πουαντιγισμός ή διαιρετισμός, γίνεται αφετηρία για τις κατακτήσεις του 20ου αιώνα και επηρεάζει καλλιτέχνες του φωβισμού όπως ο Matisse και Derain, οι οποίοι βρίσκουν στο νεο-ιμπρεσιονισμό ένα μάθημα καθαρού χρώματος, δημιουργούς σαν τον Mondrian και

συμβαίνουν εις παρισίους

τον Kandinsky καθώς επίσης τους Ιταλούς φουτουριστές και τους κυβιστές.

Τη σύντομη πορεία του έργου του Seurat καλύπτει η έκθεση του Grand Palais, η οποία ανοίγει με μια σειρά σχεδίων που χρονολογείται από το 1875 και παρουσιάζουν ένα ρεπερτόριο θεμάτων που ξαναβρίσκει κανείς σε μεταγενέστερες μεγάλες ζωγραφικές συνθέσεις.

Το μικρό σύνολο πρώιμων συνθέσεων με τοπία, που βρίσκονται στο πνεύμα της ζωγραφικής του Corot ή της Σχολής της Barbizon και φέρουν την επίδραση του χρώματος του Delacroix, ακολουθούν οκτώ προπαρασκευαστικές συνθέσεις του έργου «Λούσιμο» (1883), (φιλοξενείται μια φωτογραφία του πρωτοτύπου σε φυσικό μέγεθος). Με ιμπρεσιονιστικό χαρακτήρα και με αναφορές σε συγκεκριμένη κοινωνική τάξη -αυτή των εργατών- το έργο διατηρεί την αυστηρότητα και ιερατική ακινησία των μορφών του Puvion de Chavannes- ιδεαλιστή ζωγράφου του 19ου αιώνα, σύγχρονου του Seurat.

Ένα άλλο σύνολο από προπαρασκευαστικά σχέδια και ζωγραφικές συνθέσεις παρουσιάζει το έργο «Κυριακή στην Grande Jatte» (1884-1886). Ο περίπατος ενός πλήθους μικροαστών στις όχθες του Σηκουάνα είναι το πρόσχημα για να εφαρμόσει ο Seurat για πρώτη φορά στη ζωγραφική επιφάνεια τη θεωρία της διαίρεσης του τόνου και της ανάμειξης των χρωμάτων. Τα «Μοντέλα» του 1887 δίνουν την ευκαιρία στον καλλιτέχνη να δοκιμάσει την ίδια μέθοδο και στο γυμνό. Η «Επίδειξη του Τσίρκου» - στο ίδιο πνεύμα με τα προηγούμενα-



Βιβή Δουατζή-Λάμπρου: «Μετατόπιση βαρύτητας», ορείχαλκος.

παρουσιάζει μια νυκτερινή σκηνή εμπνευσμένη από το τσίρκο Medrano όπου κυριαρχεί ο ρυθμός και ο μυστηριακός φωτισμός.

Μια σειρά από τοπία (1888-1890) επιβάλλονται με την οργανωμένη σύνθεση, τη λιτότητα, την τάση για αφαίρεση και μεταφέρουν την ηρεμία των βορειών ακτών της Γαλλίας. Το «Τσίρκο» (που ανήκει στον ίδιο θεματογραφικό κύκλο με την «Επίδειξη του Τσίρκου» και το «Χορό») τελευταίο έργο του Seurat με το οποίο κλείνει και η έκθεση, δίνει την ευκαιρία στον καλλιτέχνη να πειραματιστεί στην απόδοση της γραμμής. Συνδυασμός οριζόντιων και κάθετων γραμμών με καμπυλόγραμμα θέματα, τάση για αφαίρεση, δυναμικοί ρυθμοί, είναι στοιχεία αυτής της μνημειακής σύνθεσης που αποτελεί τη συγκεκριμένη κατακτίση του Seurat και την αφετηρία νέων καλλιτεχνικών αναζητήσεων: της αφαίρεσης, του κυβισμού ή του κονστρουκτιβισμού.

Α. Κ.

50 Έλληνες γλύπτες εκθέτουν στο Παρίσι

Το Ελληνικό Πολιτιστικό Κέντρο του Παρισιού οργανώνει στο *Maison de l'Architecture* (7, rue de Chaillot, 75016 Paris), μια έκθεση με έργα Ελλήνων γλυπτών. Περίπου πενήντα Έλληνες καλλιτέχνες θα εκθέσουν τα έργα τους. Η έκθεση θα διαρκέσει από τις 21 Μαΐου μέχρι τις 15 Ιουνίου. Πρόκειται για σύγχρονα έργα, μεσαίου μεγέθους και πολύ διαφορετικά μεταξύ τους τόσο στη φόρμα όσο και στο υλικό. Μάρμαρο, ορείχαλκος, γυαλί χρησιμοποιούνται από τους Έλληνες καλλιτέχνες για να δημιουργήσουν έργα εικονιστικά αλλά και αφηρημένα.

θ.

πανώλη

σκόρπιες σελίδες
από τα απομνημονεύματα
του θανάτου

*Morti siam: come vedete
Cosi' morti vedrem voi
Fummo gia come voi sete
Voi sarete come noi
DANZA MACABRA
Carnavale a Firenze (1433)*

του Θράσου Καμινάκη

Σ' αλλοτινούς καιρούς, όταν ακόμη το κράτος πρόνοιας δεν είχε θέση παρά στην επιστημονική φαντασία των προγενεστέρων, οι συμφορές και τα βαριά θανατικά λυμαίνονταν τις, κατά τα άλλα «εν ειρήνη», πολεμόχαρες κοινωνίες. Από τις επτά πληγές του Φαραώ ως τις πολυθάνατες επιδημίες του 14ου και 19ου αιώνα, οι παραφροσύνες της φρίκης και της αγωνίας μεταμορφώνουν τον πλανήτη σ' ένα απέραντο κοιμητήριο ατυχοχαμένων.

Στις μέρες μας το μυθολογικό, προϊστορικό και ιστορικό, παρελθόν του θανάτου (πώς πέθαιναν δηλαδή άνθρωποι θνητοί όσο και μεις, σε χρόνους μακρινούς και σκοτεινούς) δεν μας φοβίζει πια. Το ατενίζουμε μάλιστα μ' ενδιαφέρον, νοσηρό καμιά φορά, τώρα που την πόρτα μας χτυπά το επιστημονικής σημασίας -και όχι φαντασίας-



Roger Van der Weyden (1400-1464). Πολύπτυχο της τελικής Κρίσης Λεπτομέρεια. Hôtel-Dieu de Beaune.

μέλλον με μια αγκαλιά δώρα: βόμβες υδρογόνου, πυραύλους, ύδατα και νέφη μολυσμένα, καρκίνους των οστέων, μικρόβια του έρωτα και άλλα τιμαλφή. Ούτες ή άλλως, το μάθαμε πια καλά, κάθε κουβέντα και κάθε επιχείρημα, λογικό ή παρα-λογικό, γύρω από το ζήτημα δεν ωφελεί: το ρίσκο είναι μεγάλο και δύσκολοι οι καιροί. Και το σημαντικό δεν είναι ότι διατελούμε εν καιρώ ρίσκου (το να βρίσκεσαι μέσα στο ρίσκο δε σημαίνει ντε και καλά ότι ρισκάρεις), αλλά ότι έχουμε την επίγνωση ή τουλάχιστον την απόγνωση πως ζούμε με όρους ρίσκου, χωρίς καμιά πιθανότητα να αντιστρέψουμε τις μη ευνοϊκές συνθήκες προς όφελός μας. Ανεξάρτητα από το πόσο το ρίσκο τούτο συγγενεύει με τον κίνδυνο ενός πυρηνικού ολοκαυτώματος (στην καλύτερη περίπτωση θα πάμε όλοι μαζί) ή μιας απλής μετάγγισης αίματος (ο καθένας μόνος του σαν τον παλιό καλό καιρό), ένα κουμπί, μια σύριγγα κι ένα διπλό κρεβάτι γίνονται τα σύμβολα της ευθραστότητάς μας μπροστά στο Παράλογο. Μέσα στον ατυχηματικό χαρακτήρα όλων μας των πράξεων, το ίδιο το ατύχημα συνιστά ένα χρόνιο κίνδυνο. Αντιπαραβάλλοντας τη ζωή που βαδίζει το μονοπάτι της με το ατύχημα που κόβει στη μέση όλα τα μονοπάτια

και όλες τις πορείες, έχουμε μάθει πια να ζούμε με την έμμονη ιδέα ενός «ατυχήματος» που έχει ήδη παραχθεί, κάπου μεταξύ ρουτίνας και γραφειοκρατικής συνέπειας, στα τελειοποιημένα πυρηνικά και βιολογικά εργαστήρια του σύγχρονου τεχνολογικού θαύματος. ♣

η ασθένεια των ζώων

Ήταν μέσα σ' ένα τέτοιο εργαστήριο εν εξελίξει, όταν το 1894 ο ελβετικής καταγωγής μικροβιολόγος Αλέξανδρος Γερσίν απομόνωσε το βάκιλλο της πανώλους, της πλέον καταχθόνιας εκ των μεταδοτικών ασθενειών. Το γεγονός είχε τεράστια ιστορική σημασία. Η νόσος με τη θεϊκή καταγωγή που μεταμόρφωνε το θάνατο σε υπόθεση καθημερινής ζωής στα χρόνια του μεσαίωνα, που προκάλεσε αναρίθμητες εκατόμβες στην Ασία και στην Ευρώπη και συνδέθηκε όσο καμιά άλλη δυστυχία των καιρών με την Αποκάλυψη και τη συντέλεια των αιώνων, νικήθηκε μέσα σ' ένα μικροβιολογικό εργαστήριο της γαλλικής Ινδοκίνας. Το ανεξάντλητο πεδίο έρευνας, περιπλάνησης και... έμπνευσης που άνοιξε η ποντοπόρος μάστιγα εδώ και χιλιάδες χρόνια έκλεισε με μian αποστομωτική απάντηση προς όλους τους δυσπιστούντες: **Η πανώλη** δεν ανήκει πια στο Θεό, αλλά στα εργαστήρια. **Οντολογικά** είναι μια καθαρή ασθένεια **των τρωκτικών** -και όχι των ανθρώπων- που με μεσολαβητές **τους ψύλλους** των αρουραίων προσβάλλει **όλως διόλου τυχαία** τον άνθρωπο. Μια ακόμα νίκη της επιστημονικής προόδου πάνω στη θεολογική σκέψη χαιρετίστηκε. Η τελευταία λέξη έμοιαζε να έχει γραφτεί στο πιο εκτενές και αιματηρό κεφάλαιο της ιστορίας του θανάτου με την είσοδο στην παστεριανή εποχή και τις ανακαλύψεις του δόκτωρος Κωχ που απέδειξαν πόσο το ατύχημα, φυσικό ή τεχνητό, αφορά τον άνθρωπο και την εγγενή ατυχία της φύσης του.

Όλα αυτά βέβαια οντολογικά και «όλως διόλου τυχαία». Γιατί αν κάποιος βρήκαν την παρηγοριά κι άλλοι τον πανικό στη γνώση ότι η πανώλη δεν είναι (πλέον) παρά μια ασθένεια των ζώων, στο σκοτεινό μεσαίωνα και στους αιώνες που ακολούθησαν οι άνθρωποι δε γνώρισαν παρά το φόβο μιας μάστιγας που η οργή του Θεού σκορπούσε για να τιμωρήσει την ανυπακοή και την ασέβεια στους νόμους Του. Εξάλλου μπροστά στην αγωνία κάθε ύπαρξης που μόνη συναντιέται με το θάνατο, ο ψύλλος μετατρέπεται σε δράκοντα και ο πανικός σε αληθινή τραγωδία. Και τούτη η τραγωδία παίχτηκε σε τρεις πράξεις αιμάσσοις (εξαιρουμένων των χορικών ασμάτων) όσες και οι μεγάλες πανδημίες της πανώλης. ♣

οι τρεις πανδημίες

Η πανώλη αποκτά για πρώτη φορά οικουμενικό χαρακτήρα με την επιδημία που έξεπασε το πέμπτο έτος της Βασιλείας του Ιουστινιανού (534). Ξεκίνησε το θανατερό της δρομολόγιο από την Αίγυπτο, διέσχισε την Αφρική και μάστιξε την Κωνσταντινούπολη, τη Γαλατία και τα γερμανικά έθνη. Σύμφωνα με μαρτυρίες του Αγάθιου και του Προκόπιου άφησε πίσω της εκατό εκατομμύρια νεκρούς. Έκτοτε και

για οκτώ αιώνες η πανώλη δεν ενόχλησε την Ευρώπη.

Η δεύτερη πανδημία ξεκινά το 1347. Με τον ασιατικό κόσμο εκμηδενισμένο πίσω της, μια βουβωνική πανώλη φτάνει στην Κριμαία στα μέσα του 14ου αιώνα, την εποχή που οι Μογγόλοι πολιορκούσαν το γενοβέζικο πρακτορείο της Κάφα. Αφού αποδεκατίζει το στράτευμα των Μογγόλων μπαρκάρει γρήγορα στο πλοίο των Γενοβέζων και στα τέλη του 1347 αποβιβάζεται στη Μεσσήνη της Ιταλίας. Δεν χρειάστηκαν παρά λίγες μόνο μέρες για να εξαπλωθεί σ' ολόκληρη τη νότια Ιταλία και την Ιβηρική. Ένα χρόνο μετά κάνει την «πανηγυρική» της είσοδο στη Βενετία και τη Μασσαλία και μέσα σε τέσσερα χρόνια έχει φέρει τρεις φορές βόλτα την Ευρώπη από την Ιρλανδία στη Ρωσία κι από το Μπέργκεν στη Νάπολη. Τότε εφαρμόζεται για πρώτη φορά ο θεσμός της καραντίνας χωρίς μεγάλη επιτυχία. Ο αποκλεισμός, η μόνη δυνατή προφύλαξη, δεν ήταν παρά προνόμιο των ευγενών και των ευπόρων. Ανάμεσά τους η «χρυσή νεολαία» του Βοκκάκιου που μπόρεσε να καταφύγει σε μια βίλλα στις εξοχές της Τοσκάνης. Το Πάσχα του 1350, ενάμισυ εκατομμύριο πιστοί απάντησαν στην κλήση του Πάπα για το καθιερωμένο προσκύνημα στη Ρώμη. Τουλάχιστον οι μισοί δεν πρόλαβαν να πάρουν άφεση αμαρτιών γιατί ο θάνατος τους πέτυχε στο δρόμο. Αναμφισβήτητα ο απολογισμός του 1352 θα είναι πολύ βαρύς. Σύμφωνα με τον Froissart «τα τρία τέταρτα του πληθυσμού χάθηκαν».

Από τη δεύτερη στην τρίτη πανδημία, η πανώλη θα ενδημήσει σ' ολόκληρη την Ασία χωρίς σταματημό και θα πλήξει με τρόπο πολύ πιο οδυνηρό από ότι το παρελθόν όλα τα ακμάζοντα λιμάνια και τις πολιτιστικές πρωτεύουσες της Ευρώπης: τη Βενετία (1575-1577), το Λονδίνο (1665) και τη Μασσαλία (1720) για να μνημονευτούν μόνο τα μεγάλα θυσιαστήρια.

Η τρίτη πανδημία αρχίζει το 1894 στο Χονγκ Κονγκ, την ίδια χρονιά που σύσσωμη η Ευρώπη χειροκροτεί την ανακάλυψη του γιατρού Γερσίν, και αφήνει μέσα σε λίγα χρόνια πάνω από δώδεκα εκατομμύρια νεκρούς στην Ινδία. Με όχημα το ατμόπλοιο, την νέα ανακάλυψη της εποχής, θα παρακάμψει εν μέρει την Ευρώπη και θα αποφασίσει το υπερπόντιο ταξίδι της.

Με το πρώτο σκίρτημα του εικοστού αιώνα θα αρχίσει να εξαπλώνεται στο Σίνδνεϊ, στη Γλασκώβη και στο Σαν Φραντζίσκο και μόλις το 1920 καταπλέει στη Μασσαλία ενώ, την ίδια χρονιά, εντοπίζεται στο Παρίσι, προσβάλλοντας περίπου 100 άτομα μέσα στους κύκλους των ρακοσυλλεκτών κι ίσως αυτός να είναι λόγος για τον οποίο περνά απαρατήρητη. Όπως απαρατήρητη είχε περάσει για τους Ευρωπαίους, όταν το 1911 προκάλεσε πενήντα χιλιάδες θύματα στη Μαντζουρία μέσα σε τρεις μήνες.

Η Μαντζουρία ήταν πολύ μακριά και η Ευρώπη είχε πια να ασχοληθεί με τον αιώνα της, τους πολέμους της και τα δικά της μικρόβια. Το 1948 (θεωρητικό τέλος της τρίτης πανδημίας), ο τρίτος κόσμος πληρώνει ακόμη τους ψύλλους, τα ποντίκια και τα ανθρώπινα λάθη. Για πολλούς δεν επέζησε παρά ο μύθος μιας μάλιστα που



«Ο καθρέφτης της ζωής και του θανάτου». Γκραβούρα του 17ου αιώνα. Musée Carnavalet. Paris.

συνδέεται με τις προφητείες της Βίβλου και τις μεσαιωνικές δεισιδαιμονίες. Κυρίως στη δεύτερη εκδήλωση της που το σκοτάδι του μεσαίωνα της στρώνει το χαλί. Αλήθεια πού αλλού, αν όχι ανάμεσα σε προφήτες και δεισιδαίμονες, μπορούν ν' αναζητήσουν την πατρότητά τους οι μοντέρνοι καιροί; ♣

η προφητεία και το σκάνδαλο

Πριν την εμφάνιση της βουβωνικής και της πνευμονικής πανώλης, τον 6ο και τον 14ο αιώνα, μικρές και μεγάλες επιδημίες δάκρυσαν στην αρχαιότητα. Τα ίχνη τους μας φτάνουν μέσα από τις μαρτυρίες των συγχρόνων τους και ενισχύουν την αμφιβολία του αν επρόκειτο πράγματι για επιδημίες πανώλης. Ανεξάρτητα από την ακριβή τους ταυτότητα, γεγονός είναι ότι ο φόβος και η αγωνία των ανθρώπων είχαν πάντοτε κοινή καταγωγή: τον απέραντο οργισμένο ουρανό να σταλάξει αίμα πάνω στους παραβάτες του θεϊκού νόμου. Η θεϊκή εκδίκηση, τα ανθρώπινα εγκλήματα και η τιμωρός πανώλη γράφουν μαζί μερικές από τις πιο μελανές σελίδες στα απομνημονεύματα του θανάτου.

Τον πρώτο λόγο έχουν τα προφητικά κείμενα και οι Γραφές που αποκαλύπτουν πως ο Θεός κατευθύνει την οργή του εναντίον γενεών αμαρτωλών και υβριστών και συνηγορούν υπέρ της μυθοποίησης κάθε ασθένειας και κάθε παθολογίας, θεμελιώνοντας το μαρτύριο ως έσχατο νόημα και λύση του ανθρώπινου προβλήματος. Κόλαση και παράδεισος, πάθος και υγεία, πόλεμος και ειρήνη, θάνατος και ζωή, το ένα τρέφεται απ' το άλλο, καθίσταται σημείο εκκίνησης του άλλου,

εφόσον καμιά σωτηρία δε δόθηκε ποτέ χωρίς να έχει προηγηθεί μια σοβαρή απώλεια. Και στην οδό της απώλειας που βαδίζουμε μονάχα οι μύθοι και τα θαύματα μπορούν να έχουν κάποια αξία.

Έχοντας αποσυρθεί στην Πάτμο, το πιο γαλήνιο νησί του Αιγαίου, ο ευαγγελιστής Ιωάννης καταγράφει με εξαιρετική διαύγεια, εφτά οράματα που αποκαλύπτουν την τελευταία πράξη της ιστορίας, τη δεύτερη παρουσία του Χριστού, ορατή κρίση και τελείωση των αιώνων. «Καί ὅτε ἤνοιξε τὴν σφραγίδα τὴν τετάρτην, ἤκουσα φωνὴν τοῦ τετάρτου ζώου λέγουσαν· Ἔρχου καὶ βλέπε. Καὶ εἶδον, καὶ ἰδοῦ ἵππος ὠχρὸς, καὶ ὁ καθήμενος ἐπ’ αὐτοῦ ὠνομάζετο Θάνατος, καὶ ὁ Ἄδης ἠκολούθει μετ’ αὐτοῦ...» (Ἰωάννου, ΚΕΦ. ΣΤ’ 7, 8). Ο Θάνατος πάνω στον «ὠχρὸ ἵππο» του, όπως συμφωνούν κατά το πλείστον μελετητές και ερμηνευτές του επιλόγου της Αγίας Γραφής, δεν είναι άλλος από την υπερχρόνια πανώλη, (πάν + ὄλλυμι = καταστρέφω τα πάντα). Μεταμορφωμένη σε επιδημία, η θεϊκή τιμωρία «ανθίζει» σε πολλά χωρία της Βίβλου. Από τις αιμορροΐδες που βασανίζουν τους Φιλισταίους έως ότου επιστρέψουν την Κιβωτό του Θεού στους Εβραίους (Σαμουήλ Α΄, 6, 9, 12) ως τις κατάρεις και τις απειλές του Κυρίου δια στόματος Ιεζεκιήλ, που ετοιμάζονται να αφανίσουν το Φαραώ της Αιγύπτου και τον λαό του, ο σκοπός είναι ένας: να χαρακτηί σε κάθε συνείδηση η υπερφυσική προέλευση της νόσου και να εδραιωθεί η «πνευματική» της φύση.

Αφού ο Θεός είναι πνεύμα και μάλιστα «εις μῆνιν», όταν στέλνει τη μάστιγα, η αρρώστεια υπάρχει κατ’ εικόναν και ομοίωσιν του και φτάνει στους έκπτωτους θνησιγενείς όπως ο λόγος του, ήτοι: κατ’ αρχήν προφορικά. Καθώς ο Κύριος «ἐλάλησεν» στο Ὄρος Σινά και εφώτισε τον δούλο του Μωϋσή και τον περιούσιο λαό του με τις δέκα εντολές, με τον ίδιο τρόπο, ανάμεσα στους θανατοποινίτες της γης μεταδίδεται ο λοιμός που αποστέλλει προς δίκην τους. «Καὶ μὴν λαλήσει πρὸς ἡμᾶς ὁ Θεός, διὰ τὴν μὴν ἀποθάνωμεν» (Ἐξοδος ΚΕΦ. Κ’ 19). Ο Θεός έχει γρήγορους ταχυδρόμους. Η ταχύτητα με την οποία μπορεί να δημιουργήσει μια τέτοια μολυσμένη δίνη και να την κάνει να μεταδοθεί είτε «διά σάλπιγγος» είτε με τις πνοές των αγγέλων του, καταγράφεται ήδη σ’ ὄλο το μάκρος των ιερών κειμένων. Τέτοιες πεποιθήσεις βάρυναν στις συνειδήσεις των ανθρώπων μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα. Πεποιθήσεις που σμιλεύτηκαν με την εμπειρία της δεύτερης πανδημίας όπου πλάι στην κλασική, ως τότε, μορφή της νόσου, που έφερε το χαρακτηρισμό **βουβωνική** -επειδή έπληττε αρχικά τη βουβωνική χώρα, ανάμεσα στο μπρό και το υπογάστριο και το κύριο της σύμπτωμα ήταν η φλόγωση των λυμφατικών αδένων- εμφανίστηκε στην Ευρώπη η **πνευμονική** πανώλη, ενισχυμένη από τον παγερό και υγρό χειμώνα του 1384, κατά πολύ φοβερότερη λόγω, κυρίως, της εύκολης μετάδοσης της και του ακαριαίου θανάτου που επέφερε σ’ ὅποιον άγγιζε. Τώρα πια δεν χρειάζονταν ούτε έντομα, ούτε αρουραίοι ως διαμεσολαβούντες. Έφτανε και περίσσειε η πολύ σύντομη επαφή ενός υγιούς εμπόρου μ’ έναν άρτι μολυσμένο ναύτη, όσο κρατάει μια κουβέντα, ένας

απλός χαιρετισμός ή ένας αναστεναγμός για να θεωρείσαι νεκρός. «Υγιαίνετε», «Ο Θεός να σας ευλογεί», «Ιησούς, Μαρία, Ιωσήφ», ήσαν κουβέντες που ακούγονταν σαν καθημερινά καλησπερίσματα στα συναπαντήματα πάνω στις γέφυρες της Βενετίας, τα πλακόστρωτα της Νάπολης, τα στενοσόκακα του Λονδίνου και τις αποβάθρες της Μασσαλίας. Λίγα βήματα παρακάτω οι καλοπροαίρετοι περαστικοί καλησπερίζαν το θάνατο. Κι ένας τέτοιος θάνατος, εκτός από το άσεμνο προσώπειο της φρίκης που έφερε, πάνω απ’ όλα αποτελούσε **σκάνδαλο**.

Η τοξίνη της πνευμονικής πανώλης καταστρέφει τα κύτταρα του εγκεφάλου σε χρόνο ρεκόρ και παραλύει τη λειτουργία του, προκαλώντας ταυτόχρονα αιμορραγία στους πνεύμονες. Αυτό σημαίνει ότι, το χτύπημα που επιφέρει, δεν απέχει πολύ από το να θυμίζει κρίση επιληψίας μετά καρδιακής προσβολής. Στα χρόνια που ο άνθρωπος έπρεπε να πεθαίνει ενάρετα, με τη βοήθεια της εκκλησίας, έχοντας εξομολογηθεί και ζητήσει άφεση αμαρτιών, να κάθεται σ’ ένα σκαλοπάτι ξεσχίζοντας τα ρούχα σου και σε λίγο να βρίσκεσαι νεκρός, μεταμόρφωνε το θάνατο σε αμαρτία και το θύμα του σε κολασμένο στον αιώνα τον άπαντα.

Πολλές ανορθόδοξες απόψεις για τον τρόπο μετάδοσής της επικράτησαν ανά εποχές. Η σιγουριά ότι φτάνει να σε κοιτάξει ένας πιθανός φορέας της νόσου για να μολυνθείς εδραιώθηκε ακόμη και μέσα στους κύκλους των γιατρών. Η τακτική της κεκλιμένης κεφαλής και του χαμηλωμένου βλέμματος επικρατεί στα σταυροδρόμια και τις γειτονίες του Μιλάνου, της Φλωρεντίας, της Ρώμης, όπου η τυχαία συνάντηση δύο βλεμμάτων συχνά οδηγούσε σε προσβολές, μονομαχίες, κάποτε και σε αυτοκτονίες. Πρωταρχικό αίτιο στην εξάπλωση της νόσου θεωρήθηκε το ταμπεραμέντο. Άτομα με φλογερό ταμπεραμέντο κινδύνευαν περισσότερο από τους φλεγματικούς και μελαγχολικούς τύπους εφόσον «η μελαγχολία, η ψυχρότητα και η ήρεμη απελπισία κρατούν σφραγισμένες τις πύλες τους στις επιθέσεις του ιού». Η ηλικία και το φύλλο παίζουν κι αυτά το ρόλο τους. Στις ομάδες υψηλού κινδύνου συγκαταλέγονται και οι γυναίκες «με ιδιαίτερη προτίμηση της νόσου στις ευτραφείς, τις εγκύους και τις χαριτωμένες μελαχροινές»(!:). (Consigli contro la peste - Ibn Hatimah). Τέτοιες παράδοξες εικασίες δεσπόζουν μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα. Στους κύκλους της υψηλής κοινωνίας διαδεδομένη ήταν η άποψη ότι η πανώλη κάνει κι αυτή τις διακρίσεις της χτυπώντας μόνο τους φτωχούς και ιδιαίτερα τον υπόκοσμο. Φορέας μιας τέτοιας άποψης, ο φοροιακός επίτροπος Λεφέβρ στη Διέπη του 1584, παρίσταται στη συνεδρίαση του δημοτικού συμβουλίου της πόλης για την αντιμετώπιση μιας καταφθάνουσας πανώλης, όπου και δηλώνει ότι «το ζήτημα δεν είναι πολύ σοβαρό διότι η ασθένεια δεν χτυπά παρά την πλέμπα». Βγαίνοντας από το συνέδριο αδιαθέτησε, και δυο μέρες μετά πέθανε από πανώλη.

Το γεγονός είναι ένα: ο μαύρος θάνατος δεν εξαιρεί κανέναν. Από τον μούτσο ως τον πάστορα κι από τον δήμαρχο ως την

τραγουδίστρια της όπερας όλοι συναντιούνται στην εκκλησία, στην αγορά, στη βόλτα, στο λιμάνι. Είναι οι εστίες μόλυνσεως του χθες που επαλήθευσαν την πρώτη προφητεία και καθιέρωσαν τον θάνατο ως ύψιστο -θεολογικό- σκάνδαλο της καθημερινής ζωής. Σκάνδαλο που δεν αποτελεί παρά ένα λιθαράκι σ' εκείνο το άλλο, το υπερχρόνιο, του θανάτου σε απόλυτη τιμή που δεν λογαριάζει το πώς και το γιατί του καθενός και αποστρέφεται κάθε μύθο και κάθε Ιστορία, κάθε «πιστεύω» και κάθε αμαρτία. Μιλώ για τον ιδιωτικό θάνατο «το σκάνδαλο για το οποίο ο πολιτισμός δεν μπορεί να κάνει καμιά σωτήρια σκέψη», όπως καταλήγει ο Κωστής Παπαγιώργης, στον **περί απωλείας** λόγο του. (Κωστής Παπαγιώργης Περί μέθης, Εκ. Καστανιώτη). ♣

Ο λάκκος με τα φίδια

Μέσα σ' ένα τέτοιο θερμοκήπιο άγνοιας, παρανόησης και παράνοιας, όπως ήταν η Ευρώπη τον Μεσαίωνα, δεν άνθισαν μονάχα οι δεισιδαιμονίες των υψηλών και ταπεινών στρωμάτων. Εκείνο που ευδοκίμησε ήταν το δένδρο του εγκλήματος. Και δεν μιλώ για το έγκλημα του κοινού και μη κοινού ανθρώπου, του οιοδήποτε δηλαδή που δρα είτε ως άτομο, είτε κάτω από την τρυπημένη σκέπη μιας μικρής παράνομης ομάδας· αυτό, ούτως ή άλλως, και απαγορεύεται και εξιχνιάζεται και τμωρείται ανά τους αιώνες.

Ο λόγος για το έγκλημα το επιβεβλημένο από το νόμο των θεών ή των ανθρώπων που, εσαεί επιτετραμμένο και ατιμώρητο, δεν έχει εποχές και πανδημίες, δεν μεταδίδεται μέσω του αέρος στον άνθρωπο (εν γένει δε μεταδίδεται), αλλά για να γίνεις κοινωνός του πρέπει είτε να ανεβείς δυο-δυο τα σκαλοπάτια της κλίμακας της πολιτικής εξουσίας, είτε να φοιτήσεις στην ποιμαντική σχολή· στα θεοσκότεινα χρόνια που προηγήθηκαν μεταρρυθμίσεων και αναγεννήσεων, αρκούσε να είσαι ένας απλός κληρικός στην υπηρεσία του Πάπα.

Η καθολική εκκλησία κατά τι ισχυρότερη των δεσποτών και των αυτοκρατόρων κυβερνούσε το νου κάθε πιστού όπως ο διάβολος κυβερνά το σώμα του δαιμονισμένου. Επί πανώλης βάλθηκε, κατά τις παγιωμένες συνήθειές της να στρέψει στη μετάνοια και την προσευχή το λαό. Γνωρίζοντας, ανέκαθεν, μπροστά στο σκάνδαλο της αμαρτίας να αντιπαραβάλλει το δικό της, του ιερού φανατισμού, μόλυνε τα πνεύματα, όχι στους δρόμους και τις πλατείες μα πάνω από τους άμβωνες και μέσα στα εξομολογητήρια. Τα παραληρήματα του κλήρου ξεπέρασαν σε φρίκη τα βάσανα της πανώλης.

Κληρικοί και μοναχοί, ευνοημένοι από το σκοταδισμό και το φόβο που επικρατούσε σ' όλες ανεξαιρέτως τις κοινωνικές τάξεις και έχοντας εξαιρετική ικανότητα στην παρερμηνεία των Γραφών, επιδόθηκαν σε νέες σταυροφόριες και αλληπάλληλα σχίσματα που οδήγησαν τελικά στη θρησκευτική Μεταρρύθμιση του 16ου αιώνα, στο ιστορικό ξέσπασμα μιας πάρα-θεολογικής επιδημίας.

Το αποτέλεσμα βέβαια για τον άνθρωπο που ζούσε κάτω από το

φόβο του λοιμού και του κληρικού δαιμονισμού, ήταν ν' αυξηθεί το άγχος του μπροστά στο θάνατο. Μόνες οδοί για να διαφύγει κανείς από την τυρρανία του μεταφυσικού -και όχι μόνον- άγχους είναι η υστερία, η μανία και η δημιουργία. Η υστερία αναζήτησε τον κύριο συμπαραστάτη της στη φυγή. Η μανία βρήκε τους μεγάλους της συνενόχους στην τρομοκρατία της εξουσίας και στο λαϊκό ρατσισμό. Όσο για τη δημιουργία ας αναζητηθεί ως κατακλείδα αυτού του σκορπισμένου μύθου μέσα στις μακάβριες απεικονίσεις όσων εμπνεύστηκαν από την νοσηρότητα των καιρών για να τα κάνουν όλα τούτα λογοτεχνία και ζωγραφική.

Με το που ξέσπασαν οι πρώτες επιδημίες στα λιμάνια της Μεσογείου, τεράστιες μετακινήσεις πληθυσμών σημειώθηκαν προς την κεντρική Ευρώπη. Ο λόγος που έτρεπε τα πλήθη σε φυγή ήταν οι νέες προφητείες για το επικείμενο τέλος του κόσμου. Αναρίθμητα είναι τα παραδείγματα των ειδημόνων (Μελάγχθων, Τσέκο ντ' Ασκόλλι, Αλφόνσος της Κόρδοβας κ.α.) που επιστράτευαν τις γνώσεις τους για να προβλέψουν την τύχη του πλανήτη. Οι κατακλυσμοί, οι σεισμοί, οι πτώσεις κομητών και οι εκρήξεις ηφαιστειών γίνονται προάγγελοι της συμφοράς. Οι μάγοι ερμηνεύουν τους οιωνούς που μελετούν μέσα στα στοιχεία της φύσης και στο ζωικό βασίλειο.

«*Αν τα πουλιά πετούν χαμηλά, τη νύχτα, ο καιρός θα φέρει την πανώλη. Αν τυχόν πετούν ψηλά, σημαίνει ότι η πανώλη καταφθάνει δια ξηράς. Τέτοια εποχή τα φίδια βγαίνουν από το λάκκο τους*». (Consigli contro la peste). Τα φίδια βγαίνουν όντως από το λάκκο τους, μα για να πάνε να κουλουριαστούν μέσα στις κεφαλές των εκπροσώπων του κλήρου και της κοσμικής εξουσίας. Η εκκλησία που άλλο δεν έκαμε από το να στέλνει στο ανάθεμα πλανήτες και κομήτες, διέκρινε μέσα στην αστρολογία και το μαγεία ίχνη παγανισμού. Όποιος τολμάει να έχει μια διαφορετική γνώμη που συγκρούεται με τον καθολικισμό δε μπορεί παρά να θεωρηθεί αιρετικός. Οι φλεγόμενες μάγισσες στις κεντρικές πλατείες ήταν ένα τόσο συνηθισμένο θέαμα στις πόλεις και στις περιφέρειες ώστε όσοι, κατά τη διάρκεια της «ιεροτελεστίας» δεν το απολάμβαναν, έπρεπε τουλάχιστον να συνεχίσουν ήσυχα το δρόμο τους. Αν όχι, γίνονταν οι ίδιοι παρανάλωμα λίγες μέρες μετά· όφειλαν, προηγουμένως, να εξομολογηθούν. Οι θάνατοι στην πυρά δεν είχαν τελειωμό και δεν σταματούσαν βέβαια στις διώξεις κατά του παγανισμού. Οι νεκροθάφτες που ήταν από τους λίγους που έβγαζαν αξιοπρεπώς το ψωμί τους εκείνα τα χρόνια, συχνά θεωρήθηκαν οχήματα του ολέθρου. Το να συναντήσεις νεκροθάφτη στο δρόμο σου ήταν ο χειρότερος οιωνός. Αν μάλιστα ο δύσμοιρος νεκροπομπός τύχαινε να είναι χριστιανός ορθόδοξος ή εβραϊός ακολουθούσε την τύχη των παγανιστών. Πλάι στους κληρικούς, δεν έλειψαν οι κανάγιες (σπάνια θεοφοβούμενοι) που ξεπάστρευαν ανενόχλητοι και προς το καλό του κοινωνικού συνόλου, όσους ενοχλούσαν τον πάστορα της συνοικίας ή τους ευλαβικούς του ευνοούμενους. Τα προσωπικά του καθενός

λύνονταν με τον πιο «άδολο» τρόπο. Κανένας φόνος, στα χρόνια της πανώλης του 1347-1350, στη νότια Ιταλία και την Ισπανία, δεν θεωρήθηκε δολοφονία. Μέσα στους κύκλους των ευγενών υπήρξαν πολλοί που είχαν διαφορές με κληρικούς: ήταν κι αυτός ένας τρόπος να αποταμιεύεις καδένες και χρυσά ρολόγια από τα θύματα και έναν βασικό μισθό από τον κλήρο. Στη Βενετία του 1577 πολλά πτώματα βρισκόνταν κάθε βράδυ στις αραγμένες γόνδολες. Ένας μεθυσμένος ενόχλησε ένα γονδολιέρη μια νύχτα γιατί στο σκαρί του κείτονταν δύο. Ο αγουροζυπημένος γονδολιέρης του απάντησε: *«Κοίταξε αν φοράνε ακόμα την καδένα τους· αν όχι δεν χρειάζεται ν' ανησυχούμε, δεν είναι από πανώλη, θα τους μαζέψουν το πρωί»*. (Fuoli, Vero racconto, Nicolini 1937). Δύο βενετσιάνικες παροιμίες συνοψίζουν καλύτερα: *«Όποιος δεν πάει από πανώλη πάει από πορτοφόλι»* και *«Αν η πανώλη σου ζητήσει μια δεκάρα, δος της δύο και θα φύγει»*. Στα χρόνια της πανώλης υπήρξαν μειονότητες που είχαν να φοβηθούν περισσότερο από την επιδημία, τη μανία των κληρικών. Παράδειγμα οι Εβραίοι, που η ερμηνεία των γραφών τους ήθελε ως τον πρώτο λαό στην ιστορία της πίστης που ο Θεός βασάνισε με την καταραμένη νόσο. Μεγάλα πογκρόμ εξαπολύονται εναντίον τους το 1350, που κράτος και εκκλησία νομιμοποιούν τις σφαγές των «περιπλανώμενων Ιουδαίων» στην Αυστρία, την Πολωνία και το γερμανικό νότο. Το Άουσιβιτς και το Νταχάου είχαν προκατόχους τους τη Φραγκφούρτη, τη Νυρεμβέργη και το Έγκερ του 14ου αιώνα.

Ξεφυλλίζοντας το «Χρονικό της Σιέννα» του Ντονάτο Ντινέρι (1348), βλέπουμε να σμιλεύεται περίφημα μια από τις πιο κρυφές πτυχές του τρέχοντος καθολικισμού: οι μοναστικοί κύκλοι, που μέσα τους εκπαιδεύονταν στο κυνήγι του εβραίου και στο κάψιμο της μάγισσας οι κατοπινοί ιεροεξεταστές. Ο Ντινέρι εξιστορεί: *«Στο μοναστήρι του Αγίου Αντωνίου, λίγο πριν χτυπηθεί από πανώλη, δεκατέσσερις μοναχοί είχαν χτυπηθεί από μαχαίρι που κρατούσαν δόκιμοι μοναχοί της τάξης του Αγίου Αυγουστίνου. Ένας μικροκαλόγερος από τους Καμπορέτζι μέσα σε μια νύχτα έβγαλε με πηρούνι τα μάτια των επτά από τους δεκατέσσερις. Και τρεις μικροκαλόγεροι από τον Άγιο Ρόκκο δολοφόνησαν δεκαπέντε μοναχούς μαζί και τον ηγούμενο, το επόμενο βράδυ...»*. Τα ξημερώματα η πανώλη έφτασε στο μοναστήρι παρέα μ' έναν μουλαρά που ζήτησε άσυλο. Μέχρι να πέσει η νύχτα δεν έμεινε κανείς απ' όσους είχαν μείνει. Με παρόμοια «ανέκδοτα» είναι χιλιοσπαρμένα τα χρονικά της εποχής. Τα έννομα εγκλήματα των θεολόγων, οι μοναστικοί καυγάδες που κατέληγαν σε θηριωδίες, η απληστία της εκκλησιαστικής ιεραρχίας για πλούτη και εξουσία, η ανικανότητα των αιρετικών σχημάτων να έρθουν σε μια πραγματική ρήξη με την παποσύνη (με φωτεινή εξαίρεση τη Μεταρρύθμιση που γνώρισε όμως πολλές εσωτερικές συγκρούσεις και σύντομα εκφυλίστηκε), τα παζαρέματα της θείκης συγχώρεσης και οι νοικιασμένες θέσεις στον Παράδεισο με τα συγχωροχάρτια, η στείρα σοφία των Σχολαστικών

που παραποίησαν απερίγραπτα το γράμμα του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, η καταδίκη -εντέλει- της κλασικής Αρχαιότητας, οικοδομούν μια τάξη πραγμάτων που πάνω της η πανώλη από τη μια και η Ιερά Εξέταση από την άλλη θα παίξουν το παιχνίδι της Σκύλας και της Χάρυβδης σε μια Οδύσεια με τον Οδυσσέα πνιγμένο κι ένα πλοίο φάντασμα να σκίζει τα νερά της Μεσογείου.

Δε σώθηκε παρά το ιερό μένος του Λούθηρου και η σφοδρή κριτική του στον καθολικισμό, όταν το 1517 κοινοποιούσε τις 95 θέσεις του «ενάντια στα συχωροχάρτια», στο Πανεπιστήμιο της Βιτεμβέργης.

Σθεναρός αντίπαλος της ηγεμονίας που ασκούσε η καθολική εκκλησία πάνω στους πιστούς και αρνητής της οργάνωσης και της λειτουργίας της, ορκισμένος εχθρός του Πάπα, απολογητής της ευαγγελικής αγάπης, δεινός μελετητής του Αριστοτέλη και του Ιερού Αυγουστίνου, ο Λούθηρος έθιξε βαθύτατα τα υλικά συμφέροντα και τις ηθικές εξουσίες των ανώτερων κληρικών, με αποτέλεσμα να ενοχοποιηθεί, να κηρυχθεί αιρετικός και να αφορισθεί (1521). Μπορεί η θρησκευτική Μεταρρύθμιση να δέχτηκε οδυνηρές διασπάσεις μετά το 1522 και ο Μαρτίνος Λούθηρος να πλανήθηκε πολιτικά και να «απαρνήθηκε» πολλούς από τους ομόψυχούς του, πάντως κατάφερε ένα καίριο πλήγμα στην κυριαρχία των θεολόγων. Από το 1516 και έπειτα, πέντε επιδημίες πανώλης θερίζουν τη Βιτεμβέργη (1516, 1527, 1535, 1538 και 1539). Στις 25 Αυγούστου του 1527 το Πανεπιστήμιο θα μεταφερθεί στην Ιένα, μέσα σ' ένα βίαιο κύμα πανικού, καθώς όλα είχαν ισοπεδωθεί στην πόλη. Ο ξεροκέφαλος Μεταρρυθμιστής θα είναι ο τελευταίος που θα παραμείνει στην έδρα του. Στον κοσμήτορα της Ιένα, που τον εκλιπαρεί να αφήσει τους ηρωϊσμούς, απαντά: *«Η θέση μου είναι εδώ και η πειθαρχία μου απαγορεύει να φύγω, μέχρι τη στιγμή που αυτή η ίδια πειθαρχία θα μου το επιτρέψει. Ελπίζω ότι δε θα γκρεμιστούν οι ουρανοί αν ο αδελφός Μαρτίνος πεθάνει»*. Το ανεξάντλητο μένος του ενάντια στον σκοταδισμό του καιρού του θα τον οπλίσει με τέτοια δύναμη και τόλμη ώστε να περιθάλλει χωρίς την παραμικρή προφύλαξη τους μολυσμένους της πόλης, να μπαίνει στα σπίτια τους, να αγκαλιάζει τα παιδιά τους και να μην πλένει τα χέρια του μετά, όπως δηλώνει στην ίδια επιστολή προς τον κοσμήτορα. Ο Λούθηρος δεν εγκατέλειψε ποτέ τη Βιτεμβέργη. Τα «βρώμικα χέρια» του επέζησαν και των πέντε επιδημιών κι είναι μ' αυτά τα χέρια, που λίγο πριν τον θάνατό του (1546), θα συνθέσει τη φράση που ζήτησε να στολίζει την ταφόπλακά του: *“Pestis eram vivus, moriens ero mors tua, Papa”* ήτοι: *«Εν ζωή ήμουν η πανώλη σου, πεθαίνοντας θα γίνω ο θάνατός σου, Πάπα»*.

Ο λάκκος με τα φίδια, όπως θα συμφωνούσε και ο Λούθηρος για την επίσημη πολιτική του καθολικισμού, οδήγησε τις μάζες σε μια γενικευμένη υστερία με διαχρονικά σύμβολα: τα φυλαχτά, τα γιατροσόφια και τις κλεμμένες καδένες από τη μια, τους εξορκισμούς, τα ευχέλαια και τις λιτανείες από την άλλη. Κάπως έτσι τίμησαν οι

πόλεις και τα λιμάνια της Ευρώπης τους τσαρλατάνους και τους αγίους τους, εγκόσμιους και υπερκόσμιους προστάτες μιας κερδισμένης ενοχής και μιας χαμένης ελπίδας. ♣

Λαζαρέτο: «Η Ευρώπη»

Η πανώλη ταξιδεύει με το πλοίο· διασχίζει όλες τις ανατολικές θάλασσες μια και ο τόπος καταγωγής της είναι η ασιατική γη. Άλλοτε από τον Εύξεινο κι από τη Μαύρη Θάλασσα κι άλλοτε από τα Δαρδανέλια και τη Διώρυγα του Σουέζ καταπλέει στη Μεσόγειο και φτάνει στην Ευρώπη για να γίνει διάσημη. «Ανυπόμονος θάνατος», ένα από τα ψευδώνυμά της στη Γηραιά Ήπειρο. Εξαιρετικά τυχερή βρίσκει ατζέντηδες σε όλα τα ευρωπαϊκά λιμάνια κι αρχίζει την περιοδεία της· δεν έχει προτιμήσεις, δεν σνομπάρει κανέναν, απλώνεται παντού, από τις πολυπληθείς μητροπόλεις ως τα απομονωμένα χωριά **γονατίζει** τους τόπους. Αν δεν είχε ξεπεράσει ποτέ τα όρια της Ανατολής κανείς δεν θα τη θυμόταν πια. Μα στάθηκε φιλόδοξη και θέλησε ν' αλλάξει την τύχη της Ευρώπης. Και τα «μέτρα προστασίας» που έλαβε η δυτική εκκλησία ενάντια στην υπεροψία της, την ερέθισαν περισσότερο.

Παρθένος Μαρία η Ελευθερώτρια της Βενετίας, Άγιος Σεβαστιανός του Μιλάνου, Άγιος Ρόκκο της Μαδρίτης, Αγία Ροζαλία της Σικελίας, Αγία Τριάδα της Βιέννης, Άγιος Βλάσιος της Νάπολης: όλοι προστάτες των πανωλόβλητων, νικημένοι από το «κακό», να δέχονται τα βέλη του θανάτου, να δείχνουν τις πληγές πάνω στο σώμα τους, δεν πρόσφεραν παρά την οδύνη και την παρηγοριά του μαρτυρίου τους για να αποτυπωθεί με κάθε λεπτομέρεια σε αναγεννησιακούς πίνακες, σε γκραβούρες και σχέδια που τους αφιέρωσαν οι καλλιτέχνες των δυστυχισμένων καιρών. Η αμυντική δύναμη των καθολικών ηττήθηκε κατά κράτος. Δεν έμενε παρά στην κοσμική εξουσία να δράσει. Οι πολιτικές αρχές δεν άργησαν να υποψιαστούν ότι μόνη η πίστη στους αγίους δεν θα οδηγούσε παρά σε επίγεια κόλαση. Τα κοινωνικά μέτρα του κράτους στράφηκαν συχνά ενάντια σε κληρικούς και σε γιατρούς. Σύντομα απαγορεύτηκε σε πολλούς μοναχούς η είσοδος στην εκκλησία εφόσον αυτοί έδιναν τη βοήθειά τους στους άρρωστους. Υποχρεώθηκαν μάλιστα να φέρουν καρφίτσωμένο στο ράσο τους ένα καμπανάκι μέρα-νύχτα ώστε να ειδοποιούνται εγκαίρως όσοι θα τύχαινε να τους συναντήσουν στο δρόμο τους για να τους αποφεύγουν. Το ίδιο μέτρο επιβλήθηκε σε γιατρούς και νοσοκόμους· οι τελευταίοι μάλιστα υποχρεώθηκαν να βαδίζουν μες' στη μέση του δρόμου σε μian απόσταση ασφαλείας από τις κατοικίες. Στο Λονδίνο, στα σπίτια που είχαν παρουσιαστεί κρούσματα πανώλης ένας μεγάλος κόκκινος σταυρός βρισκόταν τοποθετημένος έξω από κάθε πόρτα ή μέσα στον περίβολο τους. (Ας θυμηθούμε μian ακόμη φορά τη Βίβλο, όταν ο Μωϋσής ζήτησε να γραφτούν οι δέκα εντολές πάνω από την πόρτα κάθε οικίας των πιστών του Ισραήλ). Στο χρονικό *The Great Plague of London*, που άφησε ο Daniel Defoe περιγράφοντας την πανώλη του 1665 που



Το λαζαρέτο της Σύρου σήμερα.

Φωτογραφία: Θράσος Καμινάκης

χτύπησε το Λονδίνο, μαθαίνουμε πώς οι νεκροθάφτες διαπίστωναν αν μέσα σε κάποιο σπίτι οι ένοικοι είχαν υποκύψει στη νόσο: πετούσαν πετραδάκια στα ψηλά παραθύρια περιμένοντας να βγει κάποιος στο περβάζι.

Οι πόλεις φαντάσματα της Ευρώπης στις νύχτες της πανώλης δεν έκρυβαν παρά σκιές ανθρώπων να στρίβουν στα στενά, ύποπτες, βιαστικές, όπως ο θάνατος. Οι επιτηρητές της τάξης φρόντιζαν ώστε σε κάθε γειτονιά να μένουν όλη τη νύχτα φωτιές αναμμένες μέσα σε τσίγκινα δοχεία. Σύμβολα επαγρύπνησης και κατάστασης έκτακτης ανάγκης τούτες οι φωτιές είχαν κι έναν άλλο λόγο ύπαρξης: ν' απολυμαίνουν τον αέρα από τα μικρόβια. Σε κεντρικά σημεία κάθε συνοικίας έπρεπε να ανοίγονται βαθιές τάφροι. Πολλά τέτοια χαντάκια έχασκαν πλάι στα βενετσιάνικα γεφύρια και στα φλωρεντιανά καλντερίμια· δεν ήταν παρά κοινοί ανοιχτοί τάφοι που ως τα ξημερώματα γέμιζαν πτώματα. Οι νεκροφόρες άμαξες δεν παρέλειπαν όλο το βράδυ να κροταλίζουν πάνω στα πλακόστρωτα. Οι μαύρες λακαρισμένες καρότσες έφεραν το δικό τους σταυρό και τη δική τους μικρή καμπάνα.

Στη Ρουέν του 1507, οι μάγιστροι διέταξαν να απαγορευτούν τα τυχερά παιχνίδια και οι οινοποσίες. Τα γλέντια στα σαλόνια και

στους οίκους ανοχής τιμωρούνταν αυστηρά. Παραδειγματικές τιμωρίες απειλούσαν τους παραβάτες. Μαστιγώματα, διαπομπεύσεις και λιθοβολισμοί. Κι όσοι από τους πολίτες βοηθούσαν το κράτος στη «διεκπεραίωση του έργου» του πληρώνονταν αδρά.

Παρά τον παραδειγματικό χαρακτήρα των ποινών οι καιροί της υπερβολής και της κατάχρησης δεν έπαψαν ν' ανθούνε στην Ευρώπη.

Παράνομα σαλόνια, κρυμμένα καπηλεία και θεοσκότεινα μπουρντέλα κρυφάνοιγαν τις πόρτες τους μετά από το συνηθισμένο χτύπημα. Οι κρασοκατανυξίες -που ποτέ δεν πέρασε η μόδα τους- έβρισκαν πάντα τον τρόπο να διατηρούνε τους πιστούς τους. Υπό το φως της τιμωρίας και της απειλής μονάχα αξίζει η αμαρτία. Η Ακαδημία του έρωτα (L'Academia d'amore) είχε απλώσει τη φήμη της σ' ολόκληρη την Ιταλία και την Γερμανία. Ήταν μια ομάδα νεαρών ευγενών (της οποίας τα μέλη ολοένα πλήθαιναν) που ακόμη και εν καιρώ μεγάλου θανατικού παραδιδόταν σε ακραίες απολαύσεις σε μια απομονωμένη φλωρεντιανή βίλλα (είχαν ολοφάνερα εμπνευστεί από το «Δεκαήμερο»). Ο έρωτας στα χρόνια της πανώλης λάτρευε τα άκρα. Γιατί αν με το ένα πόδι πατούσε στον ελευθεριότητα με το άλλο βουτούσε στον συντηρητισμό. Η απαγόρευση, με νόμο, των εξωσυζυγικών σχέσεων οδήγησε σε μια φρενιτίδα γάμων στις χρονιές που η επιδημία βρισκόταν εν πλήρει εξάρσει. Πολλοί πίστευαν πως αυτό και μόνο το παιχνίδι της γοητείας έφτανε για να χτυπηθούν από την αρρώστια κι η παντρεία αποδείχθηκε η μόνη διέξοδος: μια βαυαρική παροιμία ευστοχεί: «Στα χρόνια της πανώλης κι η σύφιλη παντρεύεται».

Το δίχως άλλο κανένα από τα ληφθέντα κοινωνικά μέτρα δεν μπόρεσε να φανεί αποτελεσματικό. Οι απαγορευτικές διατάξεις λειτούργησαν περισσότερο μέσα στη λογική της τιμωρίας, του καταναγκασμού και του εκφοβισμού παρά με τη διάθεση εξεύρεσης μιας λύσης που θα οδηγούσε στον περιορισμό της νόσου... Παρ' όλα αυτά...

29 Μαρτίου 1348. Βενετία. Ολόκληρη η πόλη βασανίζεται από τη μάστιγα που αφήνει πίσω της 300.000 νεκρούς. Υπό την εποπτεία τριών ευγενών συγκαλείται για πρώτη φορά ένα συμβούλιο Υγείας που στοχεύει στη λήψη διοικητικών μέτρων με σκοπό την καταπολέμηση της επιδημίας. Όλα κι όλα όσα γνώριζαν για τον «ανυπόμονο θάνατο» είναι ότι πρόκειται για μια μεταδοτική ασθένεια, που προήλθε από την Ανατολή μέσα από τους θαλάσσιους δρόμους της εποχής συνοδεύοντας φρεγάτες. Μετά από πολυήμερες συζητήσεις αποφασίζουν ότι μόνη λύση είναι ο αποκλεισμός του λιμανιού. Κανένα πλοίο δεν θα μπορεί να μπαίνει ελεύθερα στο λιμάνι. Καπετάνιος, πλήρωμα, επιβάτες και εμπορεύματα θα απομονώνονται σ' ένα από τα βενετσιάνικα νησάκια του κόλπου (έμεινε να βρεθεί σε ποιό) όπου θα διαχωρίζονται οι μολυσμένοι από τους υπόλοιπους, αλλά όλοι ανεξαιρέτως θα εκτίουν «ποινή κράτησης» για ορισμένο χρόνο μέχρι να αποδειχθεί ότι δεν είναι φορείς της νόσου. Η νόσος ονομάστηκε **pestis** (στα λατινικά: το

μίσμα) και τα μέτρα εναντίον της συνοψίζονται με τον όρο *riggazione* (κάθαρσις απ' όπου και *πουργατόριο*, *καθατήριο*). Η «ποινή κράτησης» ισοδυναμεί με το χρόνο της κάθαρσης που ορίστηκε σε σαράντα ημέρες (ίσως επειδή τόσο διάστημα έμεινε ο Μωυσής στο όρος Σινά και ο Χριστός στην έρημο) και λέγεται *καραντίνα* (*quarantina*). Το νησάκι που θα φιλοξενούσε τους ύποπτους επισκέπτες είχε το όνομα της εκκλησίας που βρισκόταν επάνω του, *La Santissima Mandonna di Nazareth* (Παναγία από τη Ναζαρέτ) και μία πηγή υποστηρίζει ότι οι Ενετοί του 14ου αιώνα το αποκαλούσαν *Ναζαρέτο*. Μέσα από παράφραση το ίδρυμα που στήθηκε πάνω του, αυτό το ξεχωριστό Νοσοκομείο για αποδεδειγμένους ή πιθανούς *pestiferi*, καλείται *Lazzaretto* (Λαζαρέτο, το γνωστό λοιμοκαθατήριο). Κάπως έτσι έγινε μια αρχή. Τα μεγαλύτερα μεσογειακά λιμάνια (Λιβόρνο, Μασσαλία, Γένοβα, Τεργέστη) μέσα σε δυόμιση αιώνες είχαν υιοθετήσει τους κανονισμούς της Βενετίας. Η Ευρώπη κάποτε (έστω και αργά) κατανόησε πόσο σημαντικό ήταν να θεσπιστεί ένα σύστημα προστασίας των λιμανιών, προληπτικό, μόνιμο, αυστηρό και διοικητικά ανεξάρτητο από τις υπάρχουσες υγειονομικές υπηρεσίες σε κρατικό επίπεδο. Ο θεσμός των λαζαρέτων ήταν το σπουδαιότερο μέτρο στη μάχη για την καταπολέμηση της πανώλης. Το λαζαρέτο είναι μια πράξη πολιτικής βούλησης που επηρεάζει πρώτιστα την οικονομική δραστηριότητα κάθε τόπου. Την εποχή που η Φωτισμένη Δεσποτεία θα δίνει τα σκήπτρα της σ' ένα ισχυρό οικονομικό κράτος Δικαίου και Προνοίας, το λαζαρέτο παίζει σημαίνοντα ρόλο.

Από τη Βενετία στο Ντουμπρόβνικ, από την Σμόρνη στη Σύρο και τη Μασσαλία, το λαζαρέτο πέρα από την ομαλή ή μη λειτουργία του ως θεσμού, αποτέλεσε το κατ' εξοχήν άσυλο εξαγνισμού των τελευταίων πέντε αιώνων. Μέσα του εξομοιώνεται κάθε κοσμική διαφορά. Καπετάνιοι και ναύτες, έμποροι και καλλιτέχνες, πλούσιοι και φτωχοί, κληρικοί και λαϊκοί, ενήλικες και παιδιά, μολυσμένοι και όχι ακόμη, όλοι βρίσκουν κρεβάτι υπό την σκέπη του για να περάσουν σαράντα μερόνυχτα στην έρημο... του κελιού τους. Όλοι εξισώνονται με μοναδική προϋπόθεση να είναι επιβάτες στο ίδιο «μαύρο» καράβι. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι το λαζαρέτο ως σύμβολο είναι της αυτής ηθικής τάξης με τις απεικονίσεις του μακάβριου χορού έτσι όπως αναπαραστάθηκε στη ζωγραφική από τον 14ο αιώνα ως τις μέρες μας. Δεν είναι όμως ακριβώς έτσι τα πράγματα.

Στο «Μακάβριου Χορό» ο θάνατος είναι ήδη παρών, έχει επέμβει και σέρνει στο χορό καρδινάλιους και ιεροδούλους. Όσοι χορεύουν μαζί του έχουν αντικρύσει τη μόνη βεβαιότητα των αιώνων, έχουν περάσει πλέον στο επέκεινα των λόγων και των έργων, είναι ήδη νεκροί. Ο μακάβριος χορός εξορίζει την ελπίδα μπροστά στο οριστικό τέλος, στο αναπότρεπτο δρασκέλισμα του κατώφλιού.

Οι εξισωμένοι τρόφιμοι του λαζαρέτου έχουν ακόμη πολλούς ανοιχτούς λογαριασμούς με τη μοίρα. Εδώ το μόνο κατώφλι που έχει



«Η Επιδημία και ο Σοσιαλισμός». 1832. Σατυρικό σχέδιο σε περιοδικό της εποχής.

δρασκελισθεί είναι αυτό του άσυλου. Κι όσοι «χορεύουν» μέσα στο άσυλο, χορεύουν ακόμη τον αβέβαιο χορό της ζωής κι όχι τον βέβαιο του θανάτου. Γιατί αλήθεια βρίσκονται στο λαζαρέτο; Πρώτα για να προστατευθεί η πόλη από το μίσημα που φέρουν στις αποσκευές τους. Κι έπειτα για να απομονωθούν από όλους και από όλα, για να ακροβατήσουν κατάμονοι πάνω στο τεντωμένο σκοινί της ύπαρξης

με την ευχή και τον κίνδυνο να ζήσουν. Η μόνη αλήθεια είναι πως κανείς δεν μπαίνει μέσα στο λαζαρέτο για να πεθάνει. Αν ήταν έτσι θα τους επέτρεπαν την ελεύθερη είσοδο στην πόλη· αντίθετα τους φυλακίζουν σαράντα μέρες για να καθαριστούν και να επιστρέψουν στον κόσμο. Μ' αυτήν την έννοια και με μια ταπεινή αναφορά στη δαντική «Θεία Κωμωδία» ο εγκλεισμός στο λαζαρέτο δεν είναι παρά

το μεγάλο σκαλοπάτι, το επίγειο πουργκατόριο, και έξω απ' αυτό παραμονεύουν η κόλαση και ο παράδεισος. Δεν έχει σημασία αν ο παράδεισος της Βενετίας είναι πάλι η Βενετία κι αν ο παράδεισος της γης είναι ακόμη μια φορά η γη. Το σημαντικό είναι πως όποιος είχε την τύχη να ταξιδεύει μ' ένα καράβι που η πατέντα του κρίθηκε ύποπτη κι έτσι αναγκάστηκε να εκτίσει καραντίνα στα πουργκατόρια των λιμανιών, ξέρει πως μέχρι το βράδυ μπορεί και να αρρωστήσει, αντικρύζει για πρώτη φορά ίσως, τον κόσμο χωρίς παράθυρα (σπανίως τα κελιά των λαζαρέτων είχαν παράθυρα) και του περισσεύει ο χρόνος για να κάνει τον κατά δύναμιν απολογισμό μιας ολόκληρης ζωής. Σ' όσους άνοιξαν οι πύλες μετά από αυτή τη δοκιμασία (και στους περισσότερους άνοιγαν, γιατί κατά κανόνα η κάθαρση επετύγχανε) ακόμη κι αν παραπονεθούν για το χρόνο που χάσανε και τα εμπορεύματα που δεν πουλήθηκαν στην ώρα τους, θα πιουν ένα ποτήρι ρούμι σα να τό 'πιναν για πρώτη φορά. Ακόμη κι αν δεν έχουν τίποτε πια να αγαπήσουν και σε κανένα θεό να πιστέψουν, οι τρόφιμοι του λαζαρέτου, μετά την καραντίνα τους, με ανακούφιση δέχονται την επιστροφή τους μέσα στην πόλη.

Ο Καζανόβας και ο Ρουσσώ ερωτευμένοι θανάσιμα με τη ζωή, ο καθένας με τον τρόπο του, υποβάλλονται σε καραντίνα το 1774 ο πρώτος, στο λαζαρέτο της Ανκόνα και το 1773 ο δεύτερος, στη Γένοβα. Ο Καζανόβας που ήξερε θαυμάσια να εκδικείται τη μεγαλύτερη άπατεωνιά όλων των εποχών, τον έρωτα, σαγήνευσε κατά την παραμονή του, μια νεαρή όμορφη ελληνίδα που ήταν απομονωμένη στο διπλανό κελλί. (Jacomo Casanova, Mémoires, charité VIII). Ο Ρουσσώ, που δεν μπόρεσε ποτέ να αμαρτήσει ειλικρινά και ανύψωσε το «μελαγχολικός ζειν» σε έσχατο ήθος μπροστά στη βαρβαρότητα, ήταν ο μόνος ανάμεσα στους επιβάτες της φελούκας που ενώ τους δόθηκε η δυνατότητα επιλογής να εκτίσουν την καραντίνα τους είτε πάνω στο πλοίο είτε στο ίδρυμα προτίμησε να εγκλειστεί στο λαζαρέτο: «Όλοι επέλεξαν την φελούκα. Η ανυπόφορη ζέστη, ο περιορισμένος χώρος για να κινηθείς κάπως άνετα, τα έντομα και τα παράσιτα (la vermine, στο πρωτότυπο, σημαίνει μεταφορικά τον όχλο, το συρφετό) με έκαναν να προτιμήσω το λαζαρέτο με όλους τους κινδύνους του». (J. J. Rousseau, Les Confessions, livre VII).

Από τα περίφημα λαζαρέτα του χθές δε σώζονται παρά λιγοστά ερείπια σε μερικά λιμάνια της Ευρώπης. Λίγα έχουν διατηρηθεί όπως ήταν και μεταμορφωθεί σε μουσεία. Άλλα πάλι στεγάζουν Ναυτικούς Ομίλους. Πολλά από αυτά κατέληξαν ψυχιατρεία και φυλακές για πολιτικούς κρατούμενους, όπως το περίφημο λαζαρέτο της Σύρου στις αρχές του αιώνα μας. Η κάθαρση ως έννοια δεν έπαψε ποτέ να βαρβαίνει πάνω στην ιστορία της ηθικής από την αρχαιότητα ως τα επτά στάδια του Καθαρτήριου του Δάντη ενώ πλειστάκις κακοφόρμιζε και χάλασε μέσα στα λόγια και στις πράξεις των υποστηρικτών της. Η λοιμοκάθαρση πάντως εν καιρώ πανώλης στάθηκε ο μόνος δρόμος προς τη λοιμολύτρωση. Στα χρόνια που

ακολούθησαν την εγκατάσταση λαζαρέτων σ' όλη την Ευρώπη μια περίπτωση μόνο επίσημης παραβίασης των κανονισμών γνωρίζουμε. Είναι ο Ναπολέων που επιστρέφοντας από την Αίγυπτο το 1798 βροντοφώναξε: «Εγώ στο λαζαρέτο; Για μένα λαζαρέτο είναι όλη η Ευρώπη» και κατευθύνθηκε ανεμπόδιστος προς τα ανάκτορα. ♣

Τα Άνθη του Κακού

Να επιζείς από πανώλη, τον παλιό κακό καιρό, ήταν κάτι παραπάνω από θείο έργο της τύχης. Μερικές φορές μάλιστα ήταν έργο τέχνης.

Τον άνθρωπο πάντα τον αφορά η δυστυχία. Μέσα απ' αυτήν κατανοεί τη μηδαμινότητά του, σ' αυτήν κυρίως οφείλει την ολοκλήρωσή του. «Ψυχή που δεν υπέφερε, κήπος που δεν φυτεύτηκε» λένε στις νότιες ακτές της Σικελίας. Και μέσα στο σκοτεινό μεσαίωνα, αλλά και αργότερα, όποτε η επιδημία βασάνισε την Ευρώπη, κάποιες ψυχές φυτεύτηκαν με την οδύνη και πέταξαν σύντομα τα άνθη του κακού.

Ήδη από την Αρχαιότητα φτάνουν ως εμάς περίφημες περιγραφές των λοιμών που μάστιξαν τους τόπους. Από την «Ιλιάδα» και τον «Οιδίποδα επί Κολωνών» μέχρι τις αναφορές του Θουκυδίδη στο λοιμό που βασάνισε την Αθήνα και κόστισε τη ζωή του Περικλή, τα δυστυχήματα των επιδημιών, οι ξεκληρισμοί και οι κρανίου τόποι δεν έχουν τελειωμό. Ο Οβίδιος, ο Σενέκας και ο Λουκρήτιος αφιερώνουν με τη σειρά τους αρκετές ματοβαμμένες σελίδες στο παρελθόν του θανάτου. Από το 14ο αιώνα οι άνθρωποι του λόγου συγκινούνται βαθειά μπροστά στις πανωλεθρίες της πανώλης. Στη Φλωρεντία για παράδειγμα οι λογοτεχνικοί κύκλοι «βράζουν και θρηνούν» καθώς η πρώτη επιδημία σαρώνει την πόλη. Μόλις 25 χρόνια έχουν περάσει από το θάνατο του Δάντη (1321) που διέκοψε τη συνέχιση της «Θείας Κωμωδίας» του. Αν ο μεγάλος ποιητής ζούσε ακόμη το 1347, ίσως να αναγνώριζε πολλές σκηνές από την Κόλαση και το Καθαρτήριο να ξετυλίγονται στο γενέθλιο τόπο του. Ο Βοκκάκιος μας χαρίζει στο «Δεκαήμερο» αναλυτικές περιγραφές για τον τρόπο με τον οποίο η αρρώστεια έπληξε τη Φλωρεντία. Την ίδια εποχή ο Πετράρχης στο «Γράμμα σ' ένα φίλο» με το γνώριμο ουμανισμό του θα εκφράσει τον πόνο του. «Μακάριοι οι απόγονοι που δεν θα γνωρίσουν μια τόσο βαθειά λύπη και άλλο δε θα δουν στο μαρτύριό μας παρά ένα μύθο» έκλεινε το γράμμα του. Ο Niccolò Machiavelli το 1527 γράφει το Descrizione de la peste a Firenze, κείμενο που μέσα του συγκρούονται δυναμικά και άνισα ο έρωτας και ο θάνατος. Διάφορα χρονικά κυρίως από τη βόρεια Ιταλία μαρτυρούν αποκαλυπτικά για τις περιόδους που έκανε ο «μαύρος θάνατος» στην Ευρώπη. Εξέχει ανάμεσα τους το έργο του Alessandro Manzoni, Promessi Sposi (Γαμήλιες Υποσχέσεις) που αναπλάθει ολοζώντανα τη ζωή στους αριστοκρατικούς κύκλους του Μιλάνου όταν χτυπήθηκε από πανώλη το 1576.

Δύο όμως είναι οι τέχνες που το κακό τις βρίσκει ευκολότερα, η

χρονικό χρονικό χρονικό χρονικό χρονικό χρονικό



Χρήστου Κυριαζή: Ο Μακ Κάμπερ και η παρέα του.(1991). Ακρυλικό σε χαρτί. 65 X 50 εκ.

ποίηση και η ζωγραφική. Ίσως γιατί είναι οι μόνες που οφείλουν πολλά στην ακαριαία έμπνευση και βρίσκουν στον ακαριαίο από πανώλη θάνατο ένα μακάβριο μα πολύτιμο συμπαραστάτη.

Μνείας άξια, λοιπόν, η λυρική επιδημία που ξέσπασε στους λογοτεχνικούς κύκλους του Παρισιού όταν η πανώλη χτύπησε τη Βαρκελώνη το 1821. Οι καιροί είχαν αλλάξει και ο Διαφωτισμός επέτρεπε οι λογοτέχνες και οι ποιητές της εποχής να φλυαρούν επί παντός επιστητού. Η Γαλλική Ακαδημία με το τέλος της επιδημίας προκήρυξε λογοτεχνικό διαγωνισμό με έπαθλο 15.000 φράγκα. Θέμα: Η Αυταπάρνηση των γάλλων γιατρών και του τάγματος των καλογραιών του Saint Camille κατά την πανώλη στη Βαρκελώνη. Ένας μεγάλος αριθμός από σονέττα εμφανίζεται. Όχι μόνο οι δαφνοστολισμένοι των παρισινών γραμμάτων αλλά και ένα πλήθος περιστασιακών ποιητών αφιερώνονται στην «Αυταπάρνηση». Υάκινθος ντε Λατούς, Καζιμίρ ντε λα Βινιέ, Ντελφίν Γκαι, οι πλέον γνωστοί. Κι ακολουθεί ένας ολόκληρος κόσμος από ξεχασμένους που τα έργα τους αναπαύονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού. Στιχουργήματα πλήρη παραισθήσεων που αδυνατούν να ξεπεράσουν την καθαρή αφαίρεση και τον κλαυθμηρίζοντα λυρισμό, πόσο μάλλον να εισάγουν το γκροτέσκο στην ποίηση. Είναι η εποχή που το μελόδραμα ανθεί και τούτη η περιστασιακή «λογοτεχνική» παραγωγή περιορίζεται σ' ένα συνονθύλευμα οδυνηρής συναισθηματολογίας και παθητικής τρομολατρείας. Πλάι στη ρομαντική εξασθένηση του Λαμαρτίνου και τα τερατώδη παραληρήματα του Ουγκώ «παράχθηκε» μια αιμοβόρα παρα-λογοτεχνία που διψούσε για νεκροκεφαλές και σκελετούς, ταφόπλακες και νεκροτομεία. Η αγωνία και ο τρόμος της ασθένειας οδηγεί στην εμφάνιση μιας καθαρά κλινικής ποίησης. Όλοι συνθέτουν μέσω αποσύνθεσης. Όχι βέβαια πως τράβηξε κανείς από τους γραφιάδες της εποχής στα νοσοκομεία και τα λαζαρέτα για να δει τι γίνεται. Στην καλύτερη περίπτωση συμβουλευόνταν κάποια εγχειρίδια ιατρικής και στιχοποιούσαν τις πληροφορίες που είχαν μαζέψει. Ίσως βέβαια όλα τούτα να προμηνύουν το μεγάλο ρομαντισμό του «Δόκτορα Φάουστους» και του «Θανάτου στη Βενετία» ή τα σονέττα του Μπωντλαίρ τα μόνα αυθεντικά **Άνθη του Κακού**. Οι μόνοι που σώζονται από τους «πανωλόπνευστους» λογοτέχνες είναι ο Μπωμαρσαί και ο Μολιέρος και οι τσαρλατάνοι γιατροί τους. Κρίμα που κανείς δεν μπόρεσε τότε να περιγράψει τους εφιάλτες του Γκόγια.

Βέβαια όλα τούτα βρίσκονται πολύ μακριά από το σπουδαίο «Η πανώλη στο Λονδίνο» του Ντάνιελ Ντεφόε, που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1772. Κι ακόμη μακρύτερα από την «Πανούκλα» του Καμύ και τον «Ουσάρο στη Σκεπή» του Ζαν Τζιονό.

“Yo lo vi” (Αυτό το είδα) έγραφε ο Γκόγια κάτω από το έργο του «Καταστροφές του πολέμου». Το ίδιο μπόρεσε να γράψει όταν ζωγράφιζε το εξαιρετικό «Νοσοκομείο των Πανωλόβλητων», γύρω στα 1810.

Οι ζωγράφοι πριν από την αναγέννηση ακόμα αρχίζουν να

συνθέτουν έργα σημαντικά τόσο ως προς τη νατουραλιστική τους δύναμη όσο και τον συμβολισμό τους. Στους βενετσιάνικους και φλωρεντιανούς εικαστικούς κύκλους μια σειρά από θέματα σχετικά με την πανώλη απασχολούν τους μεγάλους εικονογράφους: Άγιοι προστάτες των πανωλόβλητων (κυρίως ο Σαν Ρόκκο και ο Σαν Σεμπαστιάνο) κατατρυπημένοι από θανατηφόρα βέλη επιδεικνύουν τους βουβώνες τους. Σύντομα όμως τους πίνακες της εποχής κατακλύζουν θέματα από τα «στοιχειωμένα» ιστοιόφρα που άραζαν στα λιμάνια, από τις λιτανείες και τις πομπές των φλαγγεάνων, από τις φωτιές και τις τάφρους καταμεσής των πόλεων.

Η πανώλη εισήγαγε το θάνατο χωρίς μυστήρια στην Τέχνη. Το νοσηρό γίνεται καθημερινό. Μέσα σ' ένα παραισθητικό ντεκόρ, στην ανωνυμία των κοιμητηρίων, στα φτωχικά σπίτια και στα βασιλικά ανάκτορα, παντού ο θάνατος, ενσαρκωμένος, κρύος, αναιδής, βιαστικός ολοκληρώνει με υπέρμετρο ζήλο το έργο του. Με τον ίδιο ζήλο το υπερφυσικό και φυσικό μαρτύριο βρίσκουν σημείο συνάντησης μέσα στη ζωγραφική. Τιτσιάνο, Χολμπάιν, Ντύρερ, Γκόγια, Μουνχ, Μπλέκ, Φερράρα, Ντέλα Μπέλα, Πουσέν, Κριβέλλι, Νταλί. Ο κατάλογος δεν τελειώνει. Πέρα από σπουδαίοι ζωγράφοι γίνονται οι μόνοι σημαντικοί μάρτυρες μιας τραγωδίας, που την αλήθεια της δεν μπόρεσε ποτέ να αποδώσει με τέτοια ακρίβεια και σοβαρότητα, καμιά στατιστική και καμιά ιστοριογραφία. Εξάλλου στους αριθμούς και στα λόγια είναι πάντα δύσπιστοι οι άνθρωποι. Δύσπιστοι και αδιάφοροι μαζί. Σ' αυτό που βλέπουν όμως με τα μάτια τους, ακόμα κι αν απλώς αναπαρίσταται μπροστά τους, συνήθως προσκυνούν. Είναι η αιώνια λατρεία των εικόνων που πάντοτε εξόργιζε το Λούθηρο.

Το βλέμμα, στις αναπαραστάσεις του θανάτου και του φόβου αυτού, μένει παντοτινά προσηλωμένο.

Η μεγάλη μας περιπλάνηση τελειώνει με μίαν ιστορία για ένα χορό, μ' ένα καρναβάλι κι ένα τρόβαδούρο. Ο χορός είναι μακάβριος, το καρναβάλι ξέφρενο και ο τρόβαδούρος μόνος.

Το 1424 μια νύχτα τ' Απρίλη, έφτανε στο Παρίσι κάποιος παράξενος δόγης σκωτσέζικης καταγωγής επωνομαζόμενος Μακ Κάμπερ. Μόλις είχε αφήσει κάποιο ιταλιάνικο καρναβάλι. Μέρες του Πάσχα ήτανε και το Παρίσι πενθούσε. Αυτός δεν τόχε όμως σκοπό. Εγκαταστάθηκε αμέσως σ' ένα παμπάλαιο ρωμαϊκό πύργο που γειτόνευε με το παρεκκλήσι ενός νεκροταφείου. Η φήμη του στην πόλη διαδόθηκε μέσα σε λίγες μέρες. Κι αυτό για δύο λόγους. Πρώτον, από φυσικού του είχε μίαν αλλόκοτη ιδιομορφία. Κατά το δεξιό του ήμισυ παρουσίαζε την εικόνα ενός πανέμορφου άντρα - τόσο όμορφου που τον έπαιρνες για γυναίκα- ενώ κατά το υπόλοιπο, από την κορφή ως τα νύχια ήτανε σκελετός. Ο δεύτερος λόγος ήταν ότι ξεκίνησε να δίνει στον πύργο του παράξενες χοροεσπερίδες. Δεν επρόκειτο ακριβώς για ένα χορό που επαναλαμβανόταν τότε-πότε. Ήταν περισσότερο μια παντομίμα κάτι μεταξύ χορού και λιτανείας που διήρκεσε πολλούς μήνες. Πλήθος παριζιάνων βρέθηκαν



Ο Μακάβριος Χορός. Τελευταίο πλάνο της ταινίας του Ινγκμαρ Μπέργκμαν «Η έβδομη σφραγίδα»

καλεσμένοι να χορεύουν στον πύργο του Μακκάμπερ και στο διπλανό νεκροταφείο, κάθε νύχτα. Κι αυτή η πένθιμη διασκέδαση κράτησε σχεδόν ένα χρόνο. Ως το άλλο καρναβάλι ο Μακκάμπερ είχε εγκαταλείψει το Παρίσι. Όσοι συμμετείχαν στις βραδιές του τον θυμόντουσαν για πολλά χρόνια ή τουλάχιστον ως τη στιγμή που η πανώλη ξαναχτύπησε την πόλη.

Το 1433 στο περίφημο καρναβάλι της Φλωρεντίας οι χοροί του Μακκάμπερ είχαν γίνει πια της μόδας. Ονομάστηκαν μακάβριοι χοροί και όσοι τους χόρευαν ακολουθούσαν ένα φέρετρο πάνω σ' ένα άρμα. Κάποια στιγμή ξεσέπαζαν την κάσα και ένας μιμητής του κυρίου Μακκάμπερ ξεπρόβαλλε. Όλοι τότε πέφταν σε παραλήρημα ψέλνοντας: *Dolor, rianto et penitenzia* (οδύνη, οίκτος και μετάνοια). Ο Μακάβριος Χορός έγινε το κατ' εξοχήν θέμα των ζωγράφων στα χρόνια της πανώλης. Άλλοι του δίνουν καταγωγή από την Κίνα και άλλοι από την εποχή που η επιδημία χτύπησε τη Βασιλεία. Πρόσφατα ένας μεγάλος μάγος της οθόνης του χάρισε μια από τις σπουδαιότερες ενσαρκώσεις του. Ο Ινγκμαρ Μπέργκμαν στην «Έβδομη Σφραγίδα».

Ο μοναχικός τροβαδούρος λέγεται Μαξ Αγκουστίν και παίζει

γκάιντα στα σοκκάκια της Βιέννης. Είναι το τέλος μιας φοβερής πανώλης κι όλα τα στέκια έχουν αδειάσει γιατί πολλοί έχουν πεθάνει κι άλλοι φοβούνται ακόμα. Ένα βράδυ τραγουδά στην αδειανή σάλα του καπηλειού «Κόκκινος αρακάς». Οι πελάτες είναι άφαντοι κι ο Αγκουστίν θλιμμένος συνθέτει μια μπαλάντα για το φόβο των Βιεννέζων. Λίγο μετά γίνεται στουπί στο μεθύσι. Έτσι παίρνει το δρόμο να πάει σπιτάκι του. Μα στα μισά πέφτει. Οι τρομαγμένοι νεκροθάφτες αρχίζουν να φωνάζουν: Νέο κρούσμα... και τον μεταφέρουν στον ανοιχτό τάφο στον κέντρο της πόλης. Έμεινε εκεί ως τα ξημερώματα παρέα με μερικά πτώματα. Όλη τη νύχτα ο θάνατος δεν τον άγγιξε. Το πρωί ξύπνησε, έβαλε τις φωνές και τον βοήθησαν να εξέλθει ως άλλος Λάζαρος. Τα τελευταία λόγια της μπαλάντας του: *Αυγουστίνε μου, καλέ μου / αναπαύσου εν ειρήνη / η πανάκριβη σου Βιέννη / άδειος τάφος έχει γίνει.*

Μετά από αυτό το «πάθημα» οι Βιεννέζοι βγήκαν από το καβούκι τους.

«Η πανώλη μπορεί να κρατά επτά χρόνια, αλλά κανείς δεν πέθανε πριν την ώρα του.»

Mors ultima ratio.



Κάποιες παράμετροι της εικαστικής κίνησης της Νέας Υόρκης

κείμενο: Γιάννης Ζιώγας - φωτογραφίες: Michael Franchi

Η εικαστική ζωή στη Νέα Υόρκη είναι τόσο πολύπλοκη ώστε οποιαδήποτε περιγραφή της καταλήγει να είναι αποσπασματική και ελλιπής. Υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην αίσθηση που αποκομίζει κανείς όταν βρίσκεται έξω από τις διαδικασίες αυτής της πόλης και στις εμπειρίες που βιώνει όταν την ζει σαν οργανισμό. Από τα έξω υπάρχει η αίσθηση της συνύφανσης που καθορίζεται από μια κοινή συγκατάθεση. Ζώντας όμως μέσα στη Νέα Υόρκη, έχει τη δυνατότητα να ξεχωρίσει όλες τις διαφορετικές παραμέτρους που καθορίζουν αυτή τη φαινομενική συνύφανση. Χρησιμοποιούμε εδώ τη λέξη «παράμετρο», γιατί είναι μια λέξη που καθορίζει με ακρίβεια τις απαρχές της διαδικασίας που διαμορφώνει την εικαστική κίνηση της πόλης: «παράμετρος» είναι μια μεταβλητή, που ως ένα βαθμό, μπορεί να φαίνεται απροσδόκητη, αλλά ταυτόχρονα διαμορφώνει αποφασιστικά το τελικό αποτέλεσμα μιας διαδικασίας.

Στο κείμενο που ακολουθεί θα περιγράψουμε μερικές από αυτές τις παράμετρους και θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο αντιδρούν μεταξύ τους για να διαμορφώσουν την εικαστική σκηνή της Νέας Υόρκης, τουλάχιστον για την περίοδο 1990-91. Οι παράμετροι που διαμορφώνουν την εικαστική πραγματικότητα είναι δεκάδες, ίσως μάλιστα εκατοντάδες. Η επιλογή ορισμένων από αυτές τις παραμέτρους και η απόρριψη κάποιων άλλων εκφράζει την υποκειμενική γνώμη του συγγραφέα αυτού του κειμένου.

Η λογική των δημοπρασιών: η κατάρρευση μιας νοοτροπίας

Σ' ένα κόσμο που καθορίζεται από το χρήμα, είναι πολύ φυσιολογικό ότι τα πιο σημαντικά γεγονότα θα συνδέονται με τη λογική που απορρέει από τη χρηματιστηριακή αξία των πραγμάτων. Ένα τέτοιο σημαντικό γεγονός ήταν και η δημοπρασία έργων σύγχρονης τέχνης στους Σόθμπις της Νέας Υόρκης το Νοέμβριο του 1990.

Οι δημοπρασίες έχουν καθοριστική σημασία γιατί είναι εκεί που καθορίζονται και επιβεβαιώνονται οι τιμές των έργων τέχνης. Αρχικά ανακοινώνεται από τον οικο δημοπρασιών μια αναμενόμενη τιμή. Αν το έργο δεν προσεγγίσει την αναμενόμενη τιμή ή, ακόμα χειρότερα, αν το έργο μείνει απούλητο, τότε η καριέρα

του καλλιτέχνη κι όσων τον υποστήριξαν (γκαλερίστες, συλλέκτες, κριτικοί) βρίσκεται σε κίνδυνο. Γι' αυτό σε περίπτωση που ο γκαλερίστας καταλάβει, κατά τη διάρκεια της δημοπρασίας, ότι το έργο θα παραμείνει απούλητο, σπεύδει να το αγοράσει για να διατηρήσει τόσο τη δική του φήμη όσο και τη φήμη του καλλιτέχνη που εκπροσωπεί. Μέχρι το 1970 οι δημοπρασίες καθόριζαν κυρίως τις τιμές των έργων από παλιότερες περιόδους, ή τις τιμές των έργων ζώντων καλλιτεχνών με αναμφισβήτητη, για τα δεδομένα της εποχής, αξία (Πικάσο, Μουρ, Μπέικον). Από το 1970 και μετά, από τότε δηλαδή που έγινε η δημοπρασία των έργων της συλλογής Σκαλ, άρχισε μια φρενήρης πορεία τιμών που αποκορυφώθηκε τη δεκαετία του '80. Σ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '80 η αίθουσα των δημοπρασιών ήταν ο

καταληκτικός χώρος, που καθόριζε τις χρηματικές αξίες έργων τέχνης. Όποτε λοιπόν γίνεται κάποια σημαντική δημοπρασία έργων τέχνης ο πυρετός του κόσμου της τέχνης (art world) ανεβαίνει στα ύψη. Το αποκορύφωμα της έντασης έρχεται με το κτύπημα του σφυριού του δημοπράτη.

Η συγκεκριμένη δημοπρασία του Νοεμβρίου του 1990 είχε καθοριστική σημασία γιατί είναι αυτή που προσδιορίζει τις τιμές των έργων των καλλιτεχνών ηλικίας 30-60 χρόνων, των καλλιτεχνών δηλαδή που είναι δρώντες στην εικαστική κίνηση αυτής της πόλης και κατά προέκταση είναι τα υπέρλαμπρα αστέρια της διεθνούς εικαστικής σκηνής. Σε προηγούμενες δημοπρασίες κατά τη διάρκεια του 1990 είχε παρατηρηθεί μια πτωτική τάση στις τιμές αυτής της κατηγορίας. Αντίθετα, οι τιμές των

παιλιότερων ιστορικών περιόδων (ιμπρεσιονισμός, μπαρόκ, πρώιμη αναγέννηση, κινέζικη τέχνη) διατηρούνταν στα ίδια επίπεδα ή και εμφάνιζαν ανοδικές τάσεις. Η δημοπρασία του Νοεμβρίου θα καθόριζε το αν υπήρχε μέλλον στη δημοπρατική αξία της τρέχουσας τέχνης. Τα κουτσομπολιά, οι προβλέψεις και τα προγνωστικά διαδέχονταν το ένα το άλλο. Οι καλλιτέχνες, οι συλλέκτες που είχαν επενδύσει στην τρέχουσα τέχνη, οι γκαλερίστες που εκπροσωπούσαν τους καλλιτέχνες, που θα εμφανιζόταν στις δημοπρασίες, κάθονταν σε αναμένα κάρβουνα. Και μαζί μ' αυτούς όλο εκείνο το πολύβουο κοινό της Νέας Υόρκης που είχε την αίσθηση ότι ζούσε μια ιστορική στιγμή. Και η ιστορική αυτή στιγμή ήρθε. Το ένα μετά το άλλο τα έργα που εμφανίζονταν φεύγαν απούλητα ή σε τιμές χαμηλότερες από τις αναμενόμενες. Ήταν πραγματικά σαν να έβλεπε κανείς μια γιγαντιαία σφαγή υπολήψεων, κύρους και χρηματιστηριακών αξιών. Ένας τεράστιος αριθμός από όλους εκείνους που καθόρισαν τη δεκαετία του '80 εμφανίζονταν να χάνουν τις αξίες τους και να καταρρέουν. Ήταν όλες αυτές οι ώρες, στιγμές μιας άγριας έντασης, που μόνο μέσα στη Νέα Υόρκη μπορεί κανείς να τις ζήσει. Το αποκορύφωμα όμως της μέρας ήρθε όταν εμφανίστηκαν τα έργα του Τζούλιαν Σνάμπελ, του υπερλαμπρότατου άστρου της δεκαετίας του '80. Ο πίνακας τοποθετήθηκε στο βάθος πίσω από το δημοπράτη και η διαδικασία άρχισε. Ο δημοπράτης ανακοίνωσε το έργο και την τιμή του. Στο πρώτο χτύπημα του σφυριού καμιά απάντηση. Στο δεύτερο τίποτα, στο τρίτο και τελικό ησυχία επίσης. Το έργο έμεινε απούλητο. Και τότε συνέβη κάτι που κανείς δεν μπορούσε να προβλέψει, το



Φρανκ Στέλλα: "Thurston 3X" (1982), Μικτή τεχνική σε οξειδωμένο αλουμίνιο, 2,00 X 2,20 X 0,40 μ.

κοινό του Σόθμπις σηκώθηκε και άρχισε να χειροκροτά. Ήταν μια στιγμή ειρωνίας και αυθορμητισμού που σπάνια συναντά κανείς σε χώρους όπου κυριαρχεί η ίντριγκα και η τακτική. Αλλά οι τακτικοί ελιγμοί δεν είχαν πια σημασία, δεν υπήρχε αντικείμενο για να αγοραστεί, ούτε επομένως και αιτία ανταγωνισμού. Η αγορά έργων τρέχουσας τέχνης μέσα από δημοπρασίες είχε καταρρεύσει, τουλάχιστον για το άμεσο μέλλον. Οι υπάλληλοι του Σόθμπις πήραν το έργο στα παρασκήνια και μαζί μ' αυτό μετακίνησαν και τις αντιλήψεις της δεκαετίας του '80 στο παρελθόν. Ο Σνάμπελ ήταν, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το υπερλαμπρο άστρο της δεκαετίας του '80. Το ότι το έργο του έφυγε απούλητο, χωρίς η γκαλερί του να προσπαθήσει να συγκρατήσει τις τιμές

του, δείχνει ότι η εποχή των δημοπρασιών των καλλιτεχνών που δεν έχουν μακριά σταδιοδρομία έχει παρέλθει και μαζί μ' αυτήν ο τρόπος που το έργο τέχνης διακινείται την περασμένη δεκαετία. Αυτό που συνέβαινε στη δεκαετία του '80 ήταν ότι υπήρχε μια πρωτεύουσα και μια δευτερεύουσα αγορά έργων τέχνης. Στην πρωτεύουσα αγορά, πωλητής του έργου τέχνης ήταν ο γκαλερίστας. Ο αγοραστής (κάποιες φορές συλλέκτης αλλά τις περισσότερες φορές ένας επενδυτής, που ήθελε να κάνει καλύτερη και ασφαλέστερη αγορά) από τη στιγμή που αποκτά το έργο απαιτεί να κερδίσει σε υπόληψη και χρήμα. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο είναι που παίρνουν τη σκυτάλη οι κριτικοί της τέχνης, που τις περισσότερες φορές κατασκευάζουν τις υπολήψεις των

καλλιτεχνών για 4-5 χρόνια. Μέσα σ' αυτή την πενταετία ο καλλιτέχνης εμφανίζεται σε εκθέσεις, σε περιοδικά, σε διεθνείς εκπροσωπήσεις και (όπως στην περίπτωση του Σνάμπελ) κάνει σε ηλικία 35 χρόνων αναδρομικές εκθέσεις σε μουσεία υψηλού κύρους (όπως το Whitney Museum of American Art). Το έργο καταξιωμένο πια, με την αύρα του μουσειακού κομματιού εισέρχεται πια στην δευτερεύουσα αγορά. Οι τιμές της δευτερεύουσας αγοράς τέχνης καθορίζονταν από τις δημοπρασίες. Το αποτέλεσμα της δημοπρασίας, που τις περισσότερες φορές ήταν προκατασκευασμένο, καταξίωνε τον καλλιτέχνη και τις ακριβές τιμές. Τα έργα που είχαν αγοραστεί στην πρωτεύουσα αγορά σε κάποια τιμή, ξαναεμφανίζονται και πουλιούνται σε τιμές ακόμα και δεκαπλάσιες της αρχικής. Έργα που είχαν αγοραστεί με αρχικές τιμές 5.000 - 10.000 δολάρια και με αναμενόμενες τιμές 60.000 - 80.000 δολάρια κατέληγαν σε τιμές που ξεπερνούσαν τις 100.000 δολάρια. Κάτι τέτοιο είχε συμβεί με τα έργα της Σούζαν Ρόθεμπεργκ. Το αποτέλεσμα αυτής της ξέφρενης πορείας ήταν ότι η αγορά των έργων τέχνης γίνονταν η πιο κερδοφόρα επένδυση, γιατί ήταν η μόνη που μπορούσε, σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα, να πολλαπλασιάσει τις τιμές του κεφαλαίου που είχε αρχικά επενδυθεί. Το γεγονός αυτό προσείλκυσε αρκετό κόσμο τελειώς άσχετο με την τέχνη, που μοναδικό σκοπό είχε να επενδύσει σ' έναν τομέα όπου το κέρδος φαινόταν να έρχεται γρήγορα και πολλαπλά. Για να μπορέσει, λοιπόν, να στηριχτεί αυτή η βιομηχανία χρήματος αναδείχθηκαν πολλές γκαλερί, πολλοί τεχνοκρίτες, πολλοί καλλιτέχνες, πολλοί (υπερβολικά πολλοί) art consultants.

Ήταν βέβαια μια περίεργη βιομηχανία γιατί ο κόσμος της τέχνης είναι ένα εργοστάσιο χωρίς παράγωγα αντικείμενα. Το έργο τέχνης είναι λιγότερο σημαντικό από την υπόληψη του καλλιτέχνη.

Ο τύπος του καλλιτέχνη που δημιουργήθηκε την τελευταία δεκαετία είναι ο τύπος του επαγγελματία. Ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται περισσότερο για τη διάθεση του έργου του σε όσο το δυνατόν περισσότερους κύκλους και λιγότερο γι' αυτό το ίδιο το έργο. Για να πετύχει αυτό προσπαθεί να συνεργαστεί με μια σημαντική γκαλερί που θα μπορέσει να του καλλιεργήσει ισχυρές δημόσιες σχέσεις. Αναπτύχθηκε λοιπόν ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80 ένας εξαιρετικός κυνισμός ως προς τις τεχνικές της επαγγελματικής επιτυχίας. Το 1982 η Μαίρη Μπουν, η ήρεια των νέων γκαλεριστών, δήλωνε: «*ό,τι χρειάζεται για να καθιερώσεις έναν καλλιτέχνη είναι να τον παρουσιάσεις στις σωστές εκθέσεις, με τις σωστές κριτικές από τους σωστούς ανθρώπους*». Καμιά αναφορά για το έργο, τις ιδέες, τις απόψεις. Το στοιχείο που επέτρεψε μια τέτοια κυνική αντιμετώπιση ήταν το άφθονο χρήμα που κυκλοφορούσε τη δεκαετία του '80 και που έπρεπε να επενδυθεί με όσο το δυνατόν πιο κερδοφόρο τρόπο. Για όσο διάστημα υπήρχε χρήμα, το κύκλωμα γκαλερί-συλλέκτες-δημοπρασίες λειτουργούσε κερδοφόρα. Όταν όμως έφτασε η οικονομική κρίση του 1990 και το χρήμα σταμάτησε να κυκλοφορεί σε ποσότητες αντίστοιχες των αρχών της δεκαετίας του '80, η αγορά έργων τέχνης κτυπήθηκε καίρια. Οι γκαλερί έπαψαν να έχουν ρευστό και έτσι δεν μπορούσαν να συκρατήσουν τα έργα των καλλιτεχνών τους όταν παρουσιάζονταν στις

δημοπρασίες. Πολλές γκαλερί όχι μόνο δεν κατάφεραν να στηρίξουν τους καλλιτέχνες τους, αλλά κλείσαν και οι ίδιες. Την περίοδο 1990-91 κλείσαν περισσότερες γκαλερί παρά ποτέ. Η κατάρρευση των δημοπρασιών των έργων ανερχόμενων καλλιτεχνών δεν σημαίνει και την αναγκαστική κατάρρευση της αγοράς των έργων τέχνης, μολονότι ο αριθμός των αιθουσών τέχνης που έχουν κλείσει είναι σημαντικός. Ούτε σημαίνει ότι το σύνολο των καλλιτεχνών που αναδείχθηκαν μέσα από αυτές τις διαδικασίες είναι κατασκευάσματα των τεχνοκριτικών και τίποτε άλλο. Οι καλλιτέχνες αναδεικνύονται πάντοτε μέσα από δεδομένες οικονομικές καταστάσεις που, αν δεν επηρεάσουν τη δουλειά τους, δεν αποτελούν αρνητικό στοιχείο στο έργο τους. Το σίγουρο πάντως είναι ότι η κατάρρευση των δημοπρασιών θα επηρεάσει σημαντικά τη μορφή της αγοράς και τον τρόπο που αναδεικνύεται το έργο τέχνης. Οι νέοι καλλιτέχνες θα παρουσιάζονται στις δημοπρασίες μόνο μετά από μια μακροπρόθεσμη διαδικασία κι όχι με τις «αποθεώσεις» της πρώτης τριετίας-τετραετίας. Είναι δηλαδή αμφίβολο αν θα ξαναυπάρξουν στο άμεσο μέλλον τόσες μαζικές «ανακαλύψεις» νέων καλλιτεχνών. Ούτε βέβαια πρόκειται να ξαναυπάρξουν τόσες γρήγορες καθιερώσεις ως προς τη γιγαντιαία οικονομική επιτυχία. Ήδη από το 1989 δεν παρουσιάστηκαν στις αίθουσες με μεγάλο κύρος νέοι καλλιτέχνες (εκτός από μια-δυο εξαιρέσεις). Αντίθετα οι αίθουσες προτίμησαν να εκθέσουν σίγουρα ονόματα που εμπνέουν εμπιστοσύνη με την προσωπική τους ιστορία και έτσι μπορούν να διατεθούν ευκολότερα.

Είχαμε να δούμε αυτή τη χρονιά εκθέσεις με έργα των Ραουσεμπέργκ, Τσάμπερλιν, Όλντμπεργκ, Τζόουνς, που κάθε άλλο παρά επιβεβαίωσαν, σε επίπεδο αισθητικής αναζήτησης, τη φήμη τους. Ήταν ωστόσο οι μόνοι που μπορούσαν να στηρίξουν εμπορικά τις αίθουσες σ' αυτό τον πιο δύσκολο χειμώνα της εικαστικής ιστορίας της Νέας Υόρκης. Ως προς τις δημοπρασίες, είναι αμφίβολο πια αν οι φήμες του '80 θα επιτρέψουν στο άμεσο μέλλον τα έργα τους να ξαναεμφανιστούν και να γνωρίσουν την πανωλεθρία του Νοέμβρη 1990.

Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης σήμερα

Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (αρχικά, στα αγγλικά Μ.Ο.Μ.Α.) είναι ένα ίδρυμα που έχει σκοπό τη μελέτη και την παρουσίαση μιας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής περιόδου: της περιόδου του Μοντερνισμού. Μοντερνισμός είναι η περίοδος που εκτείνεται από τις αρχές αυτού του αιώνα και τελειώνει στα μέσα της δεκαετίας του '70. Το Μ.Ο.Μ.Α. ιδρύθηκε περίπου στα μέσα αυτής της περιόδου (1929), ήταν η χρυσή εποχή του Μοντερνισμού. Από τη στιγμή που ιδρύθηκε το μουσείο, υπήρξε ένας από τους σημαντικούς παράγοντες που διαμόρφωσαν την αισθητική και την επίσημη ιστορία του Μοντερνισμού. Είναι μία από τις πολύ λίγες φορές που ένα μουσείο καλών τεχνών ιδρύεται όσο το αντικείμενο που παρουσιάζει βρίσκεται ακόμα σε δράση. Συνήθως τα μουσεία ιδρύονται όταν τα γεγονότα και οι τεχνολογίες που παρουσιάζουν έχουν ήδη κλείσει τον κύκλο τους. Το γεγονός ότι το Μ.Ο.Μ.Α. δρούσε ενώ το αντικείμενο μελέτης του βρίσκονταν στο απόγειο της δράσης, οδήγησε το μουσείο



Τζούντι Πηφφ: «Γαλάζιο βάζο με ασφόδελους», Ντουκόχρωμα σε ατσάλι και πλαστικό σε ξύλο, 2,50 X 2,50 X 2,00 μ.

στο να συμμετάσχει αποφασιστικά με το κύρος του και την επιρροή του στη διαμόρφωση του εικαστικού προσώπου του εικοστού αιώνα, τουλάχιστο έτσι όπως το γνωρίζουμε σύμφωνα με την επίσημη εκδοχή του.

Στις αρχές της δεκαετίας του '90 το Μ.Ο.Μ.Α. βρίσκεται σε μια ιδιότυπη

θέση: το αντικείμενο που παρουσιάζει, ο Μοντερνισμός, έχει πλέον λήξει και για πρώτη φορά στην ιστορία του το μουσείο πρέπει να παρουσιάσει κάτι που τοποθετείται οριστικά και αμετάκλητα στο παρελθόν. Έχει προκύψει επομένως το ακόλουθο δίλημμα σ' εκείνους που διοικούν το μουσείο: να κλείσει το

μουσείο τις πύλες του σε ό,τιδήποτε σύγχρονο και να αφιερώσει το δυναμισμό του αποκλειστικά στη μελέτη της Μοντερνιστικής περιόδου; Ή να εξακολουθήσει να παρουσιάζει τις σύγχρονες μορφές τέχνης, επεκτείνοντας με αυτό τα χρονολογικά όρια που προσδιορίζει ο τίτλος του; Και αν το μουσείο συνεχίσει να ασχολείται με το παρόν ποιά είναι η σχέση του με το παρελθόν; Θα εξακολουθήσει να αντιμετωπίζεται το μοντέρνο έργο με βάση τις δοξασίες της αρχικής διοίκησης του Αλφρέντ Μπαρ, ή ο τρόπος που το μουσείο παρουσιάζει το μοντερνισμό θα αναδιαρθρώνεται ανάλογα με τον τρόπο που οι τρέχουσες θεωρίες αντιμετωπίζουν το μοντερνισμό. Υπάρχουν διάφορα γεγονότα που δείχνουν τον τρόπο με τον οποίο η τωρινή διοίκηση αντιμετωπίζει αυτό το δίλημμα.

Ένα από αυτά τα γεγονότα ήταν η αντικατάσταση, το περασμένο φθινόπωρο, ενός έργου του Φρανκ Στέλλα, που βρισκόταν τοποθετημένο σε περίοπτο σημείο στο δεύτερο όροφο, από ένα γλυπτό της Τζούντι Πφαφ. Το γλυπτό του Στέλλα ήταν μια τεράστια ανάγλυφη συμπαγής φόρμα κατασκευασμένη από μια μεταλλική βάση. Οι περισσότερες από τις επιφάνειες ήταν επιζωγραφισμένες με διάφορους τρόπους· είτε απ' ευθείας μ' ένα ειδικό χρώμα που μπορούσε να στερεωθεί πάνω στην επιφάνεια του μετάλλου, είτε με διάφορες τεχνικές πατίνες. Οι επιφάνειες που μένουν ακάλυπτες οξειδώνονται και αποκτούν και αυτές υφή. Οι φόρμες αλληλοεπικαλύπτονται συνθέτοντας μια συμπαγή και αδιαπέραστη μάζα. Το αποτέλεσμα ήταν η αίσθηση ότι αντικρύζει κανείς το μοντερνιστικό λεξιλόγιο προτεταμένο στο χώρο, τις

φόρμες της μοντερνιστικής ορολογίας να επιπλέουν παράλληλα στον τοίχο του μουσείου. Το γλυπτό της Πφαφ, που αντικατέστησε εκείνο του Στέλλα, φαίνεται να έχει αντίστοιχες φόρμες, αλλά οι ομοιότητες σταματούν στην επιφάνεια. Το χρώμα της Πφαφ δεν προστίθεται εκ των υστέρων, αφού δηλαδή κατασκευαστεί ο γλυπτικός σκελετός. Αντίθετα στην περίπτωση της Πφαφ το κάθε κομμάτι του γλυπτού χρωματίζεται ξεχωριστά, πριν από τη συναρμολόγηση, ή τα κομμάτια που προστίθενται είναι αντικείμενα που είναι ήδη χρωματισμένα: τενεκέδες λαδιού, τεχνητά πλαστικά φρούτα, μεταλλικές καρέκλες. Όλα αυτά τα αντικείμενα συνδέονται μεταξύ τους μ' ένα τρόπο που να τονίζει την αυτοδυναμία τους μάλλον παρά την αλληλοεξάρτησή τους. Υπάρχουν κενά ανάμεσα στα διάφορα αντικείμενα, κενά που επιτρέπουν στον τοίχο να φανεί, επιτρέποντας έτσι τη δημιουργία μιας έντασης ανάμεσα στο γλυπτικό αντικείμενο και στον τοίχο που το υποστηρίζει.

Το αποτέλεσμα είναι ότι ενώ στο έργο του Στέλλα το αντικείμενο φαντάζει σαν ένα επιζωγραφισμένο ανάγλυφο, στην περίπτωση της Πφαφ το τελικό αποτέλεσμα είναι ένα άθυρμα χρωματισμένων αντικειμένων. Αυτή η διαφοροποίηση έχει τεράστια σημασία. Ο Στέλλα, σαν κατ' εξοχήν ακαδημαϊκός που είναι, προσπαθεί να κτίσει τις φόρμες του προσθέτοντας επάλληλα στρώματα ιδεών και φορμών. Αντίθετα η Τζούντι Πφαφ συνθέτει επιφάνεια και αντικείμενα τα οποία έχουν εκ των προτέρων ένα δεδομένο χρωματικό και χρηστικό χαρακτήρα. Η αντικατάσταση, λοιπόν, στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, ενός έργου του Στέλλα από εκείνο της Πφαφ είναι σαν να θέλουν οι έφοροι του

μουσείου να τονίσουν ότι εισερχόμαστε σε μια διαφορετική περίοδο. Σε μια περίοδο όπου η μοντερνιστική άποψη που αντιμετωπίζει το εικαστικό έργο σαν μια ανάπτυξη κωδίκων, θα αντικατασταθεί από μια άποψη που θέλει το έργο τέχνης ως άθυρμα πληροφοριών. Η φαινομενική ομοιότητα των τεχνικών που χρησιμοποιούν οι δύο καλλιτέχνες τονίζει τη σημασία των λεπτομερειών μάλλον, παρά των ομοιοτήτων. Για μια κατηγορία τεχνοκριτικών, μια τέτοια αντιμετώπιση συνιστά βανδαλισμό των αρχών του Μοντερνισμού. Πρέπει να αναφέρουμε εδώ ότι υπάρχει μια παλαιότερη σε ηλικία γενιά τεχνοκριτικών που υπερασπίζεται σθεναρά της αρχές του Μοντερνισμού. Αυτή η μερίδα των τεχνοκριτικών είναι η συντηρητική Ακαδημία της Νέας Υόρκης. Γι' αυτή τη μερίδα των τεχνοκριτικών ο Μοντερνισμός είναι μια σειρά από συστήματα που αναπτύσσονται από μια διανοουμενίστικη μειονότητα (avant-garde). Αντίστοιχα το εικαστικό έργο είναι προϊόν της δυτικής κουλτούρας ξεκομμένο από τη λαϊκή κουλτούρα και το κιτς. Είναι αδύνατον επομένως αυτοί οι τεχνοκριτικοί να αποδεχθούν το γεγονός ότι μέσα στο ίδιο το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης υπάρχει μια διοίκηση που διαχωρίζει τα συστατικά του Μοντερνισμού. Οι δύο κύριοι αντίπαλοι σ' αυτή τη διαμάχη είναι ο Χίλτον Κράμερ, εκδότης του υπερσυντηρητικού περιοδικού New Criterion και ο Κιρκ Βαρβεντόε, ο διευθυντής του τμήματος Ζωγραφικής και Γλυπτικής του Μ.Ο.Μ.Α. Ένα άλλο παράδειγμα της διαμάχης ανάμεσα σ' αυτές τις δύο τάσεις ήταν η έκθεση του Σκοτ Μπάρτον στη σειρά «Επιλογή του Καλλιτέχνη». Κάθε δύο με τρεις μήνες το Μουσείο αναθέτει σ' ένα καλλιτέχνη να φτιάξει μια έκθεση



Η Αίθουσα Τέχνης "Pace" τον Απρίλιο του 1991: γιγαντιαία εικαστικά αντικείμενα στο πάτωμα, η Νέα Υόρκη του 1990-91.

χρησιμοποιώντας έργα από τη συλλογή του Μουσείου. Μια από αυτές τις εκθέσεις ανατέθηκε στο Σκοτ Μπάρτον, ο οποίος επέλεξε να εκθέσει τις βάσεις μόνο από τα γλυπτά του Μπρανκούζι. Ο Μπρανκούζι κατασκεύαζε για κάθε γλυπτό του και μια ξεχωριστή βάση, σε σημείο που να είναι αδύνατο να

ξεχωρίσει κανείς που αρχίζει η βάση και που τελειώνει το γλυπτό. Μ' αυτό τον τρόπο ο παραδοσιακός δυτικός διαχωρισμός του γλυπτού από τη βάση του ακυρώνονταν, ανατρέποντας το διαχωρισμό της βάσης από το εικαστικό αντικείμενο. Το αποτέλεσμα είναι ότι το εικαστικό αντικείμενο καθορίζονταν και

τελειώνει εκεί που υπήρχε το βάθρο στην περίπτωση του γλυπτού κι εκεί που άρχιζε η κορνίζα στην περίπτωση της ζωγραφικής. Ο Μπρανκούζι ακύρωσε το πεπερασμένο της γλυπτικής επιφάνειας, ενσωματώνοντας τη βάση με το γλυπτό. Η απόφαση, επομένως, του Μπάρτον να ξαναδώσει στη βάση των γλυπτών του Μπρανκούζι την αυτονομία τους, είναι ένα τόλμημα χωρίς προηγούμενο. Ένα τόλμημα που ωστόσο για πολλούς ήταν ιεροσυλία. Η «ιεροσυλία» αυτή σήκωσε μια θύελλα διαμαρτυριών από τους συντηρητικούς υποστηρικτές του μοντερνισμού. Διαμαρτυρίες που ωστόσο ήταν εκτός θέματος, γιατί η σειρά αυτών των εκθέσεων δεν έχει σαν πρόθεση να ερμηνεύσει επιστημονικά την ιστορία του Μοντερνισμού. Αντίθετα, πρόθεση των διοργανωτών είναι να δώσουν στους καλλιτέχνες την ευκαιρία να δείξουν στο κοινό τον τρόπο που ερμηνεύουν την ιστορία. Επομένως και η επιλογή του Μπάρτον να εκθέσει μόνο τις βάσεις, αντικατόπτριζε, αποκλειστικά και μόνο, τον τρόπο που ο ίδιος ερμηνεύει την ιστορία.

Τόσο η αντικατάσταση του γλυπτού του Στέλλα από εκείνο της Πφαφ, όσο και η έκθεση του Μπάρτον αντικατοπτρίζουν μια ευρύτερη προβληματική που θέλει να ξαναεξετάσει τα γεγονότα που έχουν σχέση με τη Μοντέρνα περίοδο. Δεν έχει ωστόσο ξεκαθαρισθεί ακόμα, αν ο τρόπος με τον οποίο εξετάζεται η Μοντέρνα Τέχνη από την τωρινή διοίκηση προκύπτει από μια ειλικρινή διάθεση να αναθεωρηθούν τα γεγονότα, ή πρόκειται πολύ απλά για την τελευταία μόδα των αισθητικών θεωριών. Ειδικά η τελευταία έκθεση που διοργανώθηκε από το Μουσείο («Υψηλή και Χαμηλή Τέχνη») ενισχύει τη δεύτερη άποψη. Σ' αυτή την έκθεση, η κεντρική της ιδέα

ήταν να αποδειχθεί ότι το μοντέρνο έργο βρισκόταν σε μια διαρκή σχέση με τη λαϊκή κουλτούρα και ο ελιτισμός της πρωτοπορείας ελαττώνεται, αν θεωρηθεί ότι οι πιο σημαντικοί εκπρόσωποί της αντλούσαν τη θεματολογία τους από τα μοτίβα της λαϊκής κουλτούρας. Η λαϊκή κουλτούρα (η χαμηλή τέχνη) είναι οι εφημερίδες, τα κόμικς, οι διαφημίσεις, τα γκράφιτι. Για τον κυβισμό, για παράδειγμα, οι διοργανωτές είχαν τοποθετήσει πανώ με εφημερίδες του 1912. Τα πανώ αυτά είχαν τοποθετηθεί δίπλα στους κυβιστικούς πίνακες που χρησιμοποιούν τις ίδιες εφημερίδες. Κατά κάποιο τρόπο οι πίνακες του Μπρακ και του Πικάσσο μεταμορφώνονταν σε τοπιογραφίες εφημερίδων. Μια τέτοια όμως άποψη φαίνεται να αγνοεί τις κατασκευαστικές αναζητήσεις του κυβισμού και τον μετατρέπει σε ένα κακόγουστο νατουραλισμό. Εκεί ακριβώς είναι και το αδύνατο σημείο των διοργανωτών, ότι δηλαδή προκειμένου να βρουν μια αφορμή για να δικαιολογήσουν το έργο του Κουνς ή της Χόζλερ που στηρίζονται στην περιγραφικότητα, παραμορφώνουν τον κυβισμό, το φουτουρισμό και τα άλλα ιστορικά κινήματα του 20ου αιώνα. Ο Κουνς και η Χόζλερ είναι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες με τους οποίους τελειώνει η έκθεση. Ο Κουνς στο επίπεδο της διάθεσης της δουλειάς του και η Χόζλερ στο επίπεδο της γραφής μμούνται νατουραλιστικά την πραγματικότητα. Ο Κουνς παρατηρεί τις τακτικές της διαφήμισης και τα κιτς αντικείμενα και τα ανακατασκευάζει. Η Χόζλερ αντιγράφει τις ψηφιακές επιγραφές, μεταμορφώνοντας τα μηνύματα που εκπέμπουν σε προσωπικές διδακτικές φράσεις. Ο νατουραλισμός όμως δεν ήταν μέσα στις προθέσεις ούτε των

κυβιστών ούτε των σουρρεαλιστών. Το να απομονώνουν, επομένως, οι διοργανωτές της έκθεσης ένα στοιχείο από τον κυβισμό ή το σουρρεαλισμό (τη χρησιμοποίηση εφημερίδων στην πρώτη περίπτωση, τα μεγενθυμένα αντικείμενα στη δεύτερη) φτάνει μάλλον σαν μια άτοπη προσπάθεια να δικαιολογήσουν την τρέχουσα τέχνη, παρά σαν μια σοβαρή τεκμηρίωση μιας «άλλης» άποψης για τον εικοστό αιώνα.

Συμπερασματικά, η τελευταία σειρά γεγονότων στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης δείχνει μια αμηχανία σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνευτεί το υλικό του Μουσείου. Αυτό είναι θετικό από μια άποψη γιατί δίνει τη δυνατότητα να ξαναξεταστούν οι δοξασίες της μοντέρνας κριτικής. Μπορεί όμως να έχει και αρνητικά αποτελέσματα, αν αυτή η αμηχανία χρησιμοποιείται σαν άλλοθι για να ερμηνεύεται ο 20ος αιώνας ανάλογα με τις τρέχουσες εμπορικά πετυχημένες τάσεις.

Κάποιες προβλέψεις

Με δεδομένη τη τάση για αναθεώρηση της εξέλιξης των εικαστικών τεχνών καθώς επίσης και τη διαφοροποίηση στον τρόπο με τον οποίο διακινείται το έργο τέχνης, δεν μπορούμε παρά να δεχθούμε ότι η περίοδος που διανύουμε είναι μια μεταβατική περίοδος. Το αρνητικό στοιχείο είναι ότι αυτή η μεταβατικότητα προέκυψε από μια κακή οικονομική κατάσταση παρά από κάποια άλλα ιδεολογικά ή καλλιτεχνικά κίνητρα. Ωστόσο τα χαρακτηριστικά της περιόδου που διανύουμε έχουν αποτυπωθεί και στην τρέχουσα εικαστική σκηνή. Το χαρακτηριστικό που φανερώνει τη μεταβατικότητα της περιόδου στην εικαστική κίνηση είναι το ότι, για πρώτη

φορά μέσα στον εικοστό αιώνα, δεν υπάρχει κυρίαρχο στυλ. Η τελευταία τάση που εμφανίστηκε πριν την περίοδο που διανύουμε ήταν οι νεογεωμέτρους. Οι νεογεωμέτρους ήταν εκείνη η ομάδα καλλιτεχνών που ταύτισε την αισθητική του μοντερνισμού με τις αισθητικές της καθημερινής χρήσης. Με το να κατασκευάζουν λοιπόν καλλιτέχνες, όπως ο Πήτερ Χάλλεϋ ή ο Άσλεϋ Μπίκερτον, αντικείμενα που ανακαλούν προηγούμενες φάσεις των γεωμετρικών φάσεων του μοντερνισμού και συγχρόνως υπενθυμίζουν την προκατασκευασμένη αισθητική της πραγματικότητας που μας περιτριγυρίζει, ακυρώνουν τόσο το μύθο της πρωτοπορείας όσο και τον μύθο της αποκοπής του έργου από την πραγματικότητα. Καλλιτέχνες και κοινό γίνονται ένα, έργο τέχνης και καθημερινό αντικείμενο γίνονται ένα. Θα έλεγε κανείς ότι η πορεία που άρχισε ήδη από το ρομαντισμό και που έδινε στον καλλιτέχνη μια ξεχωριστή θέση αναιρείται στα μέσα της δεκαετίας του '80 τόσο ως προς το πρότυπο του καλλιτέχνη όσο και ως προς τα αντικείμενα που παράγονται από την εικαστική πρακτική. Ο ρομαντισμός έχει πλέον (το έτος 1990) λήξει. Ωστόσο αυτή τη στιγμή ακόμα και οι νεογεωμέτρους φαίνεται να έχουν υποχωρήσει μπροστά στη γενική τάση για αναθεώρηση. Αντί λοιπόν να υπάρχουν επομένως τάσεις ή στυλ, αναδεικνύονται συγκεκριμένες ιστορικές προσωπικότητες. Καλλιτέχνες που είχαν ζήσει στο παρελθόν και ξαναανακαλύπτεται η σημασία τους. Η πιο γνωστή από αυτές τις ανακαλύψεις ήταν εκείνη της Φρίντα Κάλο, της γυναίκας του μεξικάνου ζωγράφου Ντιέγκο Ριβέρα. Αφίσεις με τις

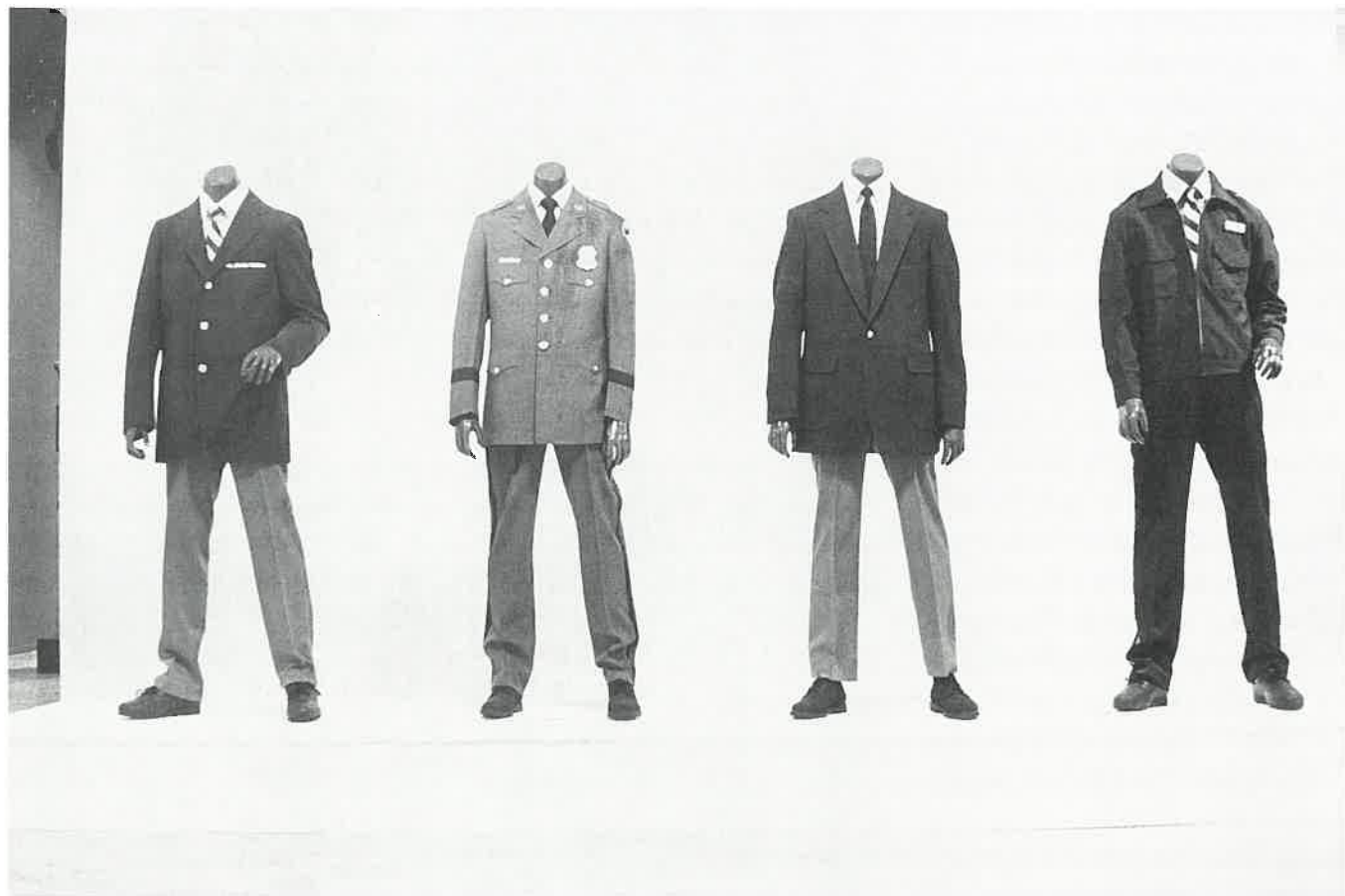
αυτοπροσωπογραφίες της κυριάρχησαν σ' όλη τη Νέα Υόρκη καθ' όλη την εκπληκτική έκθεση της Μεξικάνικης Τέχνης στο Μητροπολιτικό Μουσείο. Ήταν πραγματικά ειρωνικό το ότι ο άνθρωπος που μετά τον Γουόρχολ έγινε τμήμα της δίνης της Νέας Υόρκης ήταν η Κάλο. Τη θέση του μάγου των μέσων μαζικής ενημέρωσης απέκτησε η γυναίκα που, ζώντας στη σκιά του φημισμένου άντρα της στο Μεξικό, ήταν ικανή να σχηματίσει μια τελείως προσωπική μυθολογία που ξεπερνάει τα στενά όρια του σουρρεαλισμού και του συμβολισμού και γίνεται ένα μέσο ποιητικής έκφρασης. Μια άλλη λιγότερο γνωστή, αλλά εξ ίσου σημαντική προσωπικότητα, είναι η Χίλμα αφ Κλιντ. Η Κλιντ ήταν μια σουηδή ζωγράφος που έζησε από το 1862 ως το 1944, σπούδασε στην Ακαδημία της Στοκχόλμης και εργάστηκε ζωγραφίζοντας ακαδημαϊκά πορτραίτα και τοπία. Σε κάποια στιγμή (1890) σταμάτησε να δείχνει τη δουλειά της και απομονώθηκε. Τα λήμματα της σουηδικής Εγκυκλοπαίδειας Τέχνης την αναφέρουν σαν μια ζωγράφο που σταμάτησε να ζωγραφίζει στα σαράντα της. Η Κλιντ όμως μόλις τότε ήταν που άρχισε να δημιουργεί την προσωπική της πορεία: τεράστιες αφηρημένες συνθέσεις, κοντροκτουβιστικούς πίνακες, προχωρημένη νεορεαλιστική δουλειά. Όλα αυτά τα στάδια της σύγχρονης τέχνης η Κλιντ τα διήνυσε μόνη της δουλεύοντας στην «επαρχιακή» Στοκχόλμη, χωρίς να ταξιδεύει έξω από τη Σουηδία. Αυτό που είναι εκπληκτικό, πέρα από την έντονη εκφραστικότητα της δουλειάς της, είναι το ότι η δουλειά της προπορεύονταν χρονολογικά όλων των ανακαλύψεων του μοντερνισμού. Το 1907 τη χρονιά που ο Πικάσο έκανε τις «Δεσποινίδες της Αβινιόν» και τρία



Ρίτσαρντ Αρτσάγκερ: «Πόρτα», 1990, Φορμάκια, Ξύλο και Πόμολο πόρτας, 2,15 X 0,55 X 0,55 μ.

χρόνια πριν τις αθεματικές ακουαρέλλες του Καντίσκι, η Κλιντ ζωγράφιζε γιγαντιαίες αθεματικές συνθέσεις (3,50μ X 2,50μ) υψηλής αισθητικής και τεχνικής αρτιότητας. Όταν πέθανε, το 1944, διέταξε με τη διαθήκη της να μην εκτεθούν τα έργα της παρά μόνο 20 χρόνια αργότερα, λέγοντας ότι μόνον

τότε θα υπήρχε ένα κοινό που θα μπορούσε να τα κατανοήσει. Και πράγματι, κοιτώντας τα έργα της ανακαλύπτουμε ημερομηνίες που κυριολεκτικά δεν έχουν νόημα αν κριθούν σε σχέση με τη στυλιστική εξέλιξη του εικοστού αιώνα. Πέρα όμως από τα μορφικά στοιχεία εκείνο που είναι



Φρέντ Γουίλσον: «Φυλαγμένη Θέα», τέσσερεις κούκλες με στολές φυλάκων μουσείου, 1,85 X 1,50 X 1,50 μ.

πιο σημαντικό είναι ότι οι πίνακές της έχουν μια εκφραστική δύναμη που στέκεται ισοδύναμα δίπλα σε οποιοδήποτε έργο του αιώνα. Το έργο της στέκει σαν μια λεπτομέρεια μέσα στον εικοστό αιώνα για τους περισσότερους ιστορικούς της τέχνης, που ωστόσο το παραβλέπουν σαν μιαν εκκεντρική λεπτομέρεια. Και πως πραγματικά θα μπορούσαν να δεχθούν ότι μια γυναίκα, απομονωμένη στη Στοκχόλμη, ζωγράφιζε πίνακες που αποτελούν την πιο προχωρημένη αισθητική ατομική αναζήτηση του αιώνα, και ανατρέπει πολλά από τα στερεότυπα περί πρωτοπορείας.

Η περίπτωση της Κλιντ είναι η πιο χαρακτηριστική που δείχνει τον τρόπο που οι «άλλοι», οι «διαφορετικοί» εκείνοι

δηλαδή που βρίσκονται έξω από δεδομένους μηχανισμούς, προσπαθούν να διεισδύσουν μέσα στην Ιστορία. Όπως είναι αναμενόμενο, δεν είναι δυνατόν να περιμένει κανείς κάποια σημαντική συνολική μεταστροφή γιατί, ακόμα και στην περίπτωση της Κλιντ, τα έργα της εκτέθηκαν σ' ένα εναλλακτικό μουσείο (το P. S. 1) έξω από το Μανχάταν, και μακριά, ώστε να μην ενοχλεί τους θιασώτες των μεγάλων μουσείων.

Μια άλλη μειοψηφία που άρχισε να εκθέτει τα έργα της σε χώρους που είναι εμπορικοί και αποδεκτοί είναι οι μαύροι (Αφρο-Αμερικάνοι) καλλιτέχνες. Οι πιο σημαντικοί εκπρόσωποι ήταν αυτή τη χρονιά ο Φρένε Γουίλσον και ο Ντέιβιντ Χάμmons. Στην έκθεση του, στη Metro-

Pictures, ο Φρένε Γουίλσον παρουσίαζε ένα βάθρο με τέσσερεις ακέφαλες κούκλες. Οι κούκλες είχαν μαύρο χρώμα και φορούσαν η καθεμιά κι από μια στολή φύλακα ενός από τα σημαντικά μουσεία της Νέας Υόρκης. Για κάποιον που έχει επισκεφθεί ένα μουσείο στις Ηνωμένες Πολιτείες είναι φανερό η αντίθεση ανάμεσα στο κυρίαρχο λευκό κοινό και στους φύλακες που στη συντριπτική τους πλειοψηφία είναι Αφρο-Αμερικάνοι. Αυτή την αντίθεση ήθελε να τονίσει με το έργο του ο Γουίλσον κι ακόμα περισσότερο το δευτερεύοντα ρόλο που έχει αναθέσει στις μειοψηφίες το κοινωνικό σύστημα στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Πιο σημαντικός ωστόσο είναι ο Ντέιβιντ Χάμmons. Το εναλλακτικό μουσείο που

είχε κάνει την έκθεση της Κλιντ (το P. S. 1) είχε διοργανώσει, το χειμώνα που μας πέρασε, μια αναδρομική έκθεση με έργα του Χάμμονς. Παράλληλα μια από τις σημαντικές αίθουσες τέχνης είχε διοργανώσει ατομική του έκθεση. Το έργο του Χάμμονς αποτελείται από αντικείμενα και εγκαταστάσεις που τα δανείζεται από το Χάρλεμ όπου μένει και εργάζεται: μπουκάλια, μπάλες μπάσκετ, εσταυρωμένους, ζωγραφίες προσωπικοτήτων όπως ο Τζέσσε Τζάκσον, ήχους αфро-αμερικάνικης μουσικής. Τις στιγμές που το έργο του ξεπερνά μια κάποια ρητορική που το διακρίνει, τα αποτελέσματα είναι συγκλονιστικά. Ποτέ κανείς πριν από αυτόν δεν μπόρεσε να σχολιάσει με τόσο πετυχημένο εικαστικό τρόπο τα στοιχεία της αφρικάνικης κουλτούρας μέσα στην κοινωνία της αμερικάνικης μεγαλούπολης. Συχνά ωστόσο τα έργα του έχουν μια έντονη ρητορικότητα που είναι αρνητική για το τελικό αποτέλεσμα. Υπάρχει στην αμερικάνικη τέχνη μια πεποίθηση ότι οι λεγόμενες μειοψηφίες (Ισπανόφωνοι, Αφροαμερικάνοι) θα μπορέσουν να δώσουν μια νέα διάσταση στην κουλτούρα των Ηνωμένων Πολιτειών, αν αφηθούν να μελετήσουν τα πολιτισμικά στοιχεία που αποτελούν την κουλτούρα τους. Αν αυτή η πεποίθηση είναι βάσιμη ή αν πρόκειται για μια ακόμη ουτοπία είναι κάτι που θα αποδειχθεί στο μέλλον. Το σίγουρο πάντως είναι ότι, όσο οι καλλιτέχνες αποφεύγουν τη ρητορική και τη μίμηση των δυτικών πρωτοπορειών, τα αποτελέσματα είναι τουλάχιστον ενδιαφέροντα. Κι αυτό το αποδεικνύει η περίπτωση του Χάμμονς που αναφέραμε. Κι εδώ καταλήγουμε στην περίπτωση του Ρίτσαρντ Αρτσάγκερ που είχε πραγματοποιήσει το Μάρτιο του 1991,

ατομική έκθεση στην αίθουσα τέχνης Καστέλι. Το υλικό που χρησιμοποιεί ο Αρτσάγκερ είναι η φορμάικα. Υπάρχουν συγγένειες ανάμεσα στο έργο του και εκείνο των νεογεωμετρών. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε χρησιμοποίηση προκατασκευασμένων υλικών καθώς επίσης και μια τάση για σχολιασμό των αντικειμένων. Ενώ όμως οι νεογεωμέτρες χρησιμοποιούν συστήματα που σχολιάζουν απλώς την αφομοίωση της αισθητικής της πρωτοπορείας μέσα στη σύγχρονη πραγματικότητα, ο Αρτσάγκερ κατασκευάζει ποιητικά αντικείμενα. Παρ' όλο ότι η φορμάικα είναι ένα πολύ περιοριστικό υλικό και από άποψη ελαστικότητας και από άποψη υφής, ο Αρτσάγκερ κατορθώνει να το μετασχηματίσει μετατρέποντάς το σε μια ποιητική οντότητα.

Στο έργο του «Πόρτα» για παράδειγμα ο Αρτσάγκερ κατασκευάζει ένα αντικείμενο που μοιάζει με προοπτικά διαστρεβλωμένη πόρτα. Ωστόσο από όποια οπτική γωνία κι αν κοιτάξει κανείς αυτό το αντικείμενο είναι αδύνατον να σχηματίσει μια οπτικά «σωστή» πόρτα. Από οποιαδήποτε γωνία το έργο «Πόρτα» φαίνεται σαν μια διαστρεβλωμένη πόρτα. Μ' αυτή την έννοια το έργο «Πόρτα» δεν είναι ένα έργο οπτικής απάτης, αλλά ένα αντικείμενο που απλώς δανείζεται τα στοιχεία της πόρτας: το υλικό, την κλειδαριά, το πόμολο, τα χωρίσματα. Όλα δηλαδή τα συστατικά της πόρτας βρίσκονται εκεί, εκτός από την ίδια την πόρτα. Από τη στιγμή μάλιστα που το αντικείμενο τοποθετείται στη γωνία του δωματίου, εκεί δηλαδή όπου δεν μπορεί να υπάρξει πόρτα, το γλυπτό του Αρτσάγκερ χάνει και την τελευταία του επαφή με την πραγματικότητα. Αυτή η ένταση που πετυχαίνει ο Αρτσάγκερ

ανάμεσα σε πραγματικά στοιχεία και σε μη πρακτικές εφαρμογές τους είναι που κάνει τα έργα του ενδιαφέροντα. Τόσο με την Κάλο και την Κλιντ όσο και με τον Χάμμονς και τον Αρτσάγκερ έχουμε πρότυπα καλλιτεχνών που προσπαθούν να στηρίξουν μια καθαρά προσωπική μυθολογία. Είναι οι καλλιτέχνες που χαρακτήρισαν την περίοδο 1990-91, μια περίοδο που θα μείνει στη μνήμη μας σαν ένα από τα τα λίγα χρονικά διαστήματα αυτού του αιώνα απαλλαγμένα από ένα κυρίαρχο στυλ. Αυτή η ανάπαυλα μας έδωσε τη δυνατότητα να εξετάσουμε το έργο των καλλιτεχνών σαν δημιουργήματα επιμέρους προσωπικοτήτων κι όχι σαν τμήματα ευρύτερων κινημάτων. Το αρνητικό είναι ότι αυτή η διάθεση για επανεξέταση προέκυψε κυρίως από το ότι η οικονομική κρίση στέρησε την αγορά της τέχνης από το χρήμα που είναι αναγκαίο για να επιβάλλει πρότυπα. Κι είναι αυτό το στοιχείο αρνητικό, γιατί δεν προέκυψε μέσα από κάποιες ουσιαστικές εικαστικές διαδικασίες.

Μπορεί, ωστόσο, αυτή η ανάπαυλα να αποδεικνύει ότι δεν υπάρχει πλέον μια κεντρική μητρόπολη, όπως το Παρίσι ή η Νέα Υόρκη, οπότε δεν είναι δυνατόν να υπάρχει και κάποια κυρίαρχη τάση. Κατά τον ίδιο τρόπο, επομένως, που μέσα στη Νέα Υόρκη το σημαντικότερο ρόλο τον διαδραματίζουν οι διαφορές μάλλον παρά οι ομοιότητες, έτσι και στη γενικότερη παγκόσμια κατάσταση οι διαφορές και οι τοπικές ιδιαιτερότητες θα καθίστανται ολοένα και πιο σημαντικές. Συνακόλουθα, οι ευθύνες αυτών που ασχολούνται με τις εικαστικές τέχνες στις πόλεις της περιφέρειας, γίνονται ολοένα και πιο σημαντικές και τα άλλοθι περί απομόνωσης παύουν να υπάρχουν.

Serge Gainsbourg

η γαλλία έχασε ένα από
τα τρομερά παιδιά της

«Η ασχήμια είναι ανώτερη από την ομορφιά γιατί διαρκεί»

Serge Gainsbourg

του Γιάννη καθημερινού

Λιγδωμένα μαλλιά, γένια ολίγων ημερών, τσιγάρο ανάμεσα στα κιτρινωμένα δάχτυλά του, τεράστια αυτιά, ήταν μερικές από τις λεπτομέρειες που συνέβαλλαν στο πορτραίτο ενός κυνικού που αδιαφορούσε για κάθε είδους «κοινωνικό καθωσπρεπισμό».

Κάπως έτσι άφησε τη ζωή ο 62χρονος Serge Gainsbourg, πεθαίνοντας μόνος, στο ανάστατο διαμέρισμά του στην οδό Verneuil, στην αριστοκρατικότερη συνοικία του Παρισιού, λίγα μέτρα πίσω από το περίφημο Musée d'Orsay.

Ήταν Σάββατο 2 Μαρτίου γύρω στις δύο και τέταρτο τα ξημερώματα, όταν ο Serge άφησε την τελευταία του πνοή και ήταν Νοέμβριος 1981 όταν ο «λαχανοκέφαλος» -όπως αυτοονομαζόταν- έδωσε στο δημοσιογράφο Bayon της Liberation, μια συνέντευξη γύρω από τον θάνατό του που δέκα χρόνια αργότερα αποδείχθηκε προφητική. Έλεγε: «... Νοιώθω τη μυρουδιά του ελάτου. Είναι πολύ όμορφα. Πρέπει να είναι το 1991... Λίγο μετά το τέλος του Τρίτου Παγκοσμίου Πολέμου...»

Ο Gainsbourg γεννήθηκε το 1928 στο Παρίσι, από Ρωσοεβραίους γονείς που μόλις είχαν εγκατασταθεί στη γαλλική πρωτεύουσα. Ο πατέρας του, παίζοντας πιάνο, προσπαθούσε να συντηρήσει την πάμφτωχη φαμίλια του. Ο Μπαχ, ο Σοπέν και ο Στραβίνσκι γρήγορα έδωσαν τη θέση τους στους Πόρτερ και Γκέρσουιν.

Στα πρώτα χρόνια της κατοχής, η οικογένεια του Serge έμεινε στο Παρίσι φορώντας το περίφημο κίτρινο αστέρι, που δήλωνε την εβραϊκή καταγωγή της. Όταν όμως κατάλαβαν ότι ο κίνδυνος να τους στείλουν σε στρατόπεδο συγκέντρωσης ήταν άμεσος, έφυγαν στην επαρχία όπου έμειναν μέχρι το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.

Το 1945, οι γονείς του πεθαίνουν και ο νεαρός τότε Gainsbourg αποβάλλεται από το κολλέγιο και γράφεται στη Σχολή Καλών Τεχνών.

Γρήγορα όμως παρατάει την παλέτα και στις αρχές της δεκαετίας του '60 αρχίζει τις συνθέσεις, τραγουδώντας συγχρόνως. Το 1965, το τραγούδι του "Poupée de cire Poupée de son" κερδίζει το βραβείο της Eurovision και από το «Λαχανοκέφαλο» (1976) μέχρι το «Συλλαμβάνεστε» (1987) ο Gainsbourg έδωσε μια σειρά από αξιολογα έργα, αναμιγνύοντας ρυθμούς rock και reggae, με εντυπωσιακούς στίχους γεμάτους λογοπαίγνια και αυτοσαρκασμό.

Το πιο γνωστό είναι το "Je t'aime, moi non plus" (Σ' αγαπώ, ούτε κι εγώ)· πρόκειται για μια αισθητικότερη μελωδία με τολμηρούς αναστεναγμούς και στίχους. Το ερμήνευσε ο ίδιος μαζί με την τότε γυναίκα του Jane Birkin. Ο δίσκος απαγορεύτηκε στην Ιταλία, στην Ισπανία, στη Σουηδία και στη Βραζιλία, ενώ ο Πάπας Ιωάννης-Παύλος τον επέκρινε αυστηρά. Το album αυτό πούλησε πάνω από 5 εκατομμύρια αντίτυπα και υπήρξε το μοναδικό γαλλικό τραγούδι που ανέβηκε στο νούμερο 1 του βρετανικού top.

Το 1980, στο Στρασβούργο, τραγούδησε τη «Μασσαλιώτιδα reggae», προκαλώντας την οργή των ακροδεξιών, οι οποίοι ντυμένοι στο στρατιωτικό χακί, παρακολούθησαν τη συναυλία με μόνο σκοπό να του επιτεθούν. Ο Gainsbourg ζήτησε από την ορχήστρα να αποχωρήσει από την σκηνή και συνέχισε να τραγουδάει μόνος του. Οι ακροδεξιοί στάθηκαν προσοχή και χαιρέτησαν στρατιωτικά.

Μόνιμα μεθυσμένος, ανέκφραστος, πάντα γοήτευσε ερωτικά τις δύο ομορφότερες γαλλίδες ηθοποιούς την Κατρίν Ντενέβ και την Ιζαμπέλ Ατζανί, ενώ συνεργάστηκε με όλες αυτές που «ποθούνε»: Δαλιδά, Μπριζίτ Μπαρντό, Ζυλιέτ Γκρεκό, Φρανς Γκαλ, Σαντάλ Γκογιά, Πετούλια Κλαρκ, Νάνα Μούσχουρη...

Οι επιδόσεις του στον κινηματογράφο δεν ήταν ανάλογες. Η ταινία του "Je t'aime, moi non

plus" (1975), στο οποίο έπαιζε η Jane Birkin, ο ευνοούμενος ηθοποιός του Andy Warhol, Joe Dallessandro και ο Gerard Depardieu, είχε υπερβολικά φορτισμένη ατμόσφαιρα και υποτυπώδες σενάριο. Το "Equateur" (1983) πήγε καλύτερα. Προβλήθηκε εκτός συναγωνισμού στις Κάννες και κέρδισε τους επαίνους των κριτικών, όχι όμως και την αγορά. Ο Gainsbourg σκηνοθέτησε δύο ακόμη ταινίες την «Σαρλότ για πάντα» (1986) και «Σταν ο επιδειξίας» (1990) ενώ συμμετείχε ως ηθοποιός σε είκοσι και πάνω ταινίες. Η ζωή του ήταν μια ασταμάτητη πρόκληση· το 1987 εμφανίζεται σε πασίγνωστο τηλεοπτικό variety με ένα μακρόστενο μπαλόνι που το κράδαινε εν είδει φαλλού· ενώ λίγο καιρό αργότερα, σε τηλεοπτική εκπομπή «υποδέχτηκε» την Whitney Houston λέγοντάς της δυνατά: "I want to fuck you" κι ολόκληρη η Γαλλία έμεινε άναυδη. Επίσης σε μια άλλη εκπομπή, μεγάλης ακροαματικότητας, κατηγορώντας τη λαίμαργία της γαλλικής Εφορίας, έβαλε φωτιά σε ένα χαρτονόμισμα πεντακοσίων φράγκων λέγοντας: «Θα σταματήσω στο κομμάτι που μου απομένει»· έκαψε τα δύο τρίτα του χαρτονομίσματος.

Ο κυνισμός του ήταν ίσως το μεγαλύτερο προσόν του· έδειχνε παράλληλα τα αληθινά του αισθήματα συμμετέχοντας σε κινήματα τόσο αντιρατσιστικά όσο και σε εκδηλώσεις για τα ανθρώπινα δικαιώματα.

Ωστόσο την αμφιλεγόμενη καριέρα του, σημάδεψε έντονα η 19χρονη κόρη του Σαρλότ, η οποία πιστή στα ιδιόρρυθμα χνάρια του πατέρα της, τραγούδησε μαζί του το "Lemon incest" (Αιμομιξία λεμόνι) του οποίου το video-clip τους έδειχνε μισόγυμνους σ' ένα κρεβάτι να ψιθυρίζουν ο ένας στον άλλον τους στίχους του τραγουδιού.

Ο Serge Gainsbourg πέθανε ανάμεσα στις οξείες κριτικές και την αμφισβήτηση. Είναι σκληρό να λεχθεί μα πρέπει: ο Serge Gainsbourg επιβλήθηκε λόγω του ανισόρροπου ψυχισμού του.

«Το οινόπνευμα και ο καπνός είναι τα καλύτερα συντηρητικά για το κρέας» έλεγε, τονίζοντας έντονα τις φυσικές τάσεις και ροπές του. Όταν πριν λίγο καιρό τον ρώτησαν τι σήμαινε γι' αυτόν η λέξη «μιζέρι», απάντησε: «Να περάσεις τη ζωή σου χωρίς να σε προσέξει κανείς». Ευτυχώς γι' αυτόν, τον προσέξαν πολλοί.

Τόσο αυτοί που τον αγάπησαν, όσο κι αυτοί που κατά καιρούς ενοχλήθηκαν από τη συμπεριφορά του...



Serge Gainsbourg: Αυτοπροσωπογραφία.

10/11/45
+
Hymne à voix basse *Gardes*

L'Hellade c'est le rivage déployé d'une mer géniale d'où s'élançèrent à l'aurore le souffle de la connaissance et le magnétisme de l'intelligence, gonflant d'égale fertilité des pouvoirs qui semblèrent perpétuels; c'est, plus loin, une mappe-monde d'étranges montagnes: une chaîne de volcans sourit à la magie des héros, à la tendresse serpentine des déesses, guide le vol nuptial de l'homme, libre enfin de se savoir et de périr oiseau; c'est la réponse à tout, même à l'usure de la naissance, même aux détours du labyrinthe. Mais ce sol massif fait de diamant de la lumière et de la neige, cette terre impitoyable sous les pieds de son peuple victorieux de la mort mais mortel par évidence de pureté, une raison étrangère tente de châtier sa perfection, croit couvrir le balbutiement de ses épis.

O Grèce, miroir et corps trois fois martyr, t'imaginer c'est te rétablir. Tes guérisseurs sont dans ton peuple et ta santé est dans ton droit. Ton sang incalculable, je t'appelle, le seul vivant pour qui la liberté a cessé d'être malade, qui me brise la bouche, lui du silence et moi du cri.

40 rue du Bois, Paris 7 nov. 1945

René Char

René CHAR

ΥΜΝΟΣ ΜΕ ΣΙΓΑΝΗ ΦΩΝΗ

Ἡ Ἑλλάδα εἶναι ἡ ἀναπεπταμένη ἀκτὴ μιᾶς ἰδιοφυοῦς θαλάσσης ἀπ' ὅπου ξεπετάχτηκαν τὴν αὐγὴ ἢ πνοή τῆς γνώσης κι ἡ ἔλξη τῆς εὐφυΐας, φουσκώνοντας μέ ἴση γονιμότητα τίς ἐξουσίες πού φάνηκαν ἀέναιες· εἶναι, πιό πέρα, μία ὑδρόγειος παράξενων βουνῶν· μία ὄροσειρά ἡφαιστειῶν: μειδιᾷ στὴν μαγεΐα τῶν ἠρώων, στὴ φιδίσια τρυφερότητα τῆς θεᾶς, ὁδηγεῖ τὴν γαμήλια πτῆση τοῦ ἀνθρώπου, ἐλεύθερου πλέον νά ξέρει πῶς εἶναι πουλί, ἐλεύθερου πλέον νά χαθεῖ σάν πουλί. εἶναι ἡ ἀπάντηση σέ ὅλα, ἀκόμα καί στὴ φθορά τῆς γέννησης, ἀκόμα καί στοὺς διαδρόμους τοῦ λαβύρινθου. Τό συμπαγές αὐτό ἔδαφος ὅμως, καμωμένο ἀπὸ τό διαμάντι τοῦ φωτός καί τοῦ χιονιοῦ, αὐτὴ ἡ ἀφθαρτὴ γῆ κάτω ἀπ' τὰ πόδια τοῦ λαοῦ της πού νίκησε τό θάνατο, ἀλλὰ πού εἶναι θνητός ἀπὸ τό προφανές τῆς ἀγνότητος, μία ξένη λογικὴ προσπαθεῖ νά τιμωρήσει τὴν τελειότητά του, νομίζει πῶς καλύπτει τό ψέλλισμα τῶν στάχεών του.

᾿Ω Ἑλλάδα, κάτοπτρο καί σῶμα τρεῖς φορές μαρτυρικά, ἂν σέ φανταστεῖ κανεὶς σέ ἀποκαθιστᾷ. Στό λαό σου εἶναι οἱ θεραπευτές σου, κι ἡ ὑγεία σου στό δίκιο σου. Τό ἀμέτρητο αἷμα σου ἀνακαλῶ, τό μόνο ζωντανό, γιὰ τό ὁποῖο ἡ ἐλευθερία ἔπαψε νᾶναι ἀρρωστημένη, πού μοῦ θρυμματίζει τό στόμα, ἐκεῖνο μέ τὴ σιωπὴ κι ἐγὼ μέ τὴν κραυγὴ.

μετάφραση: Σωκράτης Κ. Ζερβός

Γιώργου Δανιήλ

ΔΥΟ ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Διαγλωσσικό

- Nemo **ne** impune lacessit
- Timor mortis conturbat **ne***

Φαγώθηκε η ουρά του **me**,
ο δαίμων του τυπογραφείου, λένε.
Τώρα εκείνος ο χρησμός του **ne**
διεκδικεί την ταυτότητά του,
λέει «ναι» στην Ελληνίδα φωνή,
κλωτσά από μέσα το τσόφλι του,
θέλει να βγει στο φως της έννοιας.

Ας τ' ονομάσουμε πουλί
με κοφτερά και τιμωρά νυχάκια,
που τρέμει ωστόσο
στην ιδέα του θανάτου.

Το **ne** έχει μέσα του
το «ναι» και το «όχι»,
την απόφαση και την κατάφαση,
βγήκε απ' το χάος του λόγου,
θάλλει τρεμάμενο στο μίσχο του,
λουλούδι της ζωής,
λουλούδι του θανάτου.

*«Κανείς δεν θα με προκαλέσει ατιμωρητεί»,
και «Ο φόβος του θανάτου με συνταράζει»,
λατινικά ρητά που πρόσεξε ο ποιητής τυπωμένα
λάθος σε δυο βιβλία, ένα ελληνικό
και ένα αγγλικό

Φιλολογικό

Our poesy is a gum,
which oozes from whence
it's nourished,
είπεν ο Άγγλος ποιητής.

Ναι, αλλ' η έκκριση
είναι ισοδύναμη της πηγής της;

Όχι, ή κάτι τέτοιο λέει
ο άλλος Άγγλος ποιητής:
Words? They are not
large enough. The sense
is never minion to the word.

«Κι όμως κινείται...»,
είπε ένας τρίτος,
Ιταλός αυτός,
πού 'πλασε απ' την αρχή τον κόσμο.

Κινούνται κι οι λέξεις,
σπίθες π' άφησαν πίσω τους
τη ριζιμιά φωτιά,
το χάος του άλογου,
τη σκοτεινή γαστέρα
των εννοιών.

Οι αυτοκίνητες λέξεις*.

*Οι δύο Άγγλοι ποιητές είναι οι Shakespeare
και Lawrence Durrell.



Γιάννη Μαρκαντωνάκη, Sepia dock, 1990.

Γκράχαμ Γκρην

ο Καθολικός του Μύθου

«Αν τον εγνώριζα, δε θα πίστευα σ' αυτόν γιατί δεν θα κατόρθωνα ποτέ να πιστέψω σ' έναν Θεό που θα τον κατανοούσα»

Graham Greene "The potting shed" 1957

Τώρα πια ο Γκράχαμ Γκρην μας μιλά πέρα από τις όχθες της αβύσσου. Εγκατέλειψε για πάντα το Λονδίνο, τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, τα ταξίδια στις χώρες του τρίτου κόσμου, την πίστη και τους πολιτικούς του αγώνες. Στις 6 Απριλίου του 1991, ο ογδονταεπτάχρονος συγγραφέας, γηραιός σαν τον αιώνα, πήρε το δρόμο για το τελευταίο του ταξίδι και πέρασε μέσα από τον αδειανό καθρέφτη της ύπαρξης για να συναντηθεί με το μοναχικό είδωλό του. Με το συγγραφικό του έργο δημιούργησε ένα σύμπαν από μύθους και πρόσωπα που εναγώνια πάσχισαν να κρατήσουν τα φοβερά τους μυστικά, χωρίς ποτέ να τα αποκαλύψουν. Ο ίδιος γνώριζε καλά πως μόνο ένας τρόπος υπάρχει για να σεβαστείς ένα μυστικό: να το κρατήσεις φυλαγμένο μέσα σου. Βρετανός έως μυελού οστέων δεν μπόρεσε ποτέ να γλυτώσει από το England made me, από το φλέγμα και το πλέγμα του να γεννιέσαι γέρος και σοφός στο Ατλαντικό Νησί και να διασχίζεις το χρόνο αντίστροφα' όσο περνά ο καιρός να ξαναγιώνεις. Πλάνητας και κοινωνός του ατέρμονου ταξιδιού, ο Γκράχαμ Γκρην, πολύ νέος ακόμα άρχισε να ασφυκτιά μέσα στον αστραφτερό

ιδεαλισμό της μητέρας Αγγλίας και τον απολιθωμένο προτεσταντινισμό των συγχρόνων του. Ανάμεσα στην αφέλεια και την έκλαμψη που αποτελούσαν τα ακρότατα όρια του στοχασμού των Βρετανών διανοούμενων στα χρόνια του μεσοπολέμου, ο ίδιος τάχθηκε «με τον δρόμο της ελευθερίας του πιστού, ελευθερίας και υποδούλωσης μαζί», όπως τον κατανόησε μέσα από τον καθολικισμό. Βέβαια η Αγγλία που συχνά στήριξε την εσωτερική και εξωτερική της πολιτική πάνω στο πνεύμα του προτεσταντινισμού, δεν έπαψε ποτέ να υπολογίζει, ανάμεσα κυρίως στους κύκλους των διανοούμενων της έναν σημαντικό αριθμό από καθολικούς, ξεκινώντας από τον Shakespeare και φτάνοντας ως τον Chesterton.

Όταν ο Γκρην στράφηκε στον Καθολικισμό, που καθόρισε τη ζωή του, την πολιτική του δράση και το συγγραφικό του έργο, είχαν ήδη περάσει τρία χρόνια από την εποχή που αποτελούσε μέλος του αγγλικού Κομμουνιστικού Κόμματος (1923). Στο κόμμα δεν μπόρεσε να παραμείνει παρά λίγες μόνο βδομάδες. Ανίκανος να ασπαστεί τον οποιασδήποτε μορφής δογματισμό, ενστερνίζεται την χριστιανική πίστη σαν καθαρή και φυσική γνώση μακριά από κάθε

φανατισμό. Είναι το 1926, εποχή που αρθρογραφεί στους Times, απ' όπου και αποχωρεί το 1930 μετά από την επιτυχία του πρώτου του μυθιστορήματος «Ο άνθρωπος και ο εαυτός του» (1929) που τον κάνει αμέσως γνωστό όχι μόνο στην Αγγλία αλλά και πέρα από τον Ατλαντικό. Ήδη από τα πρώτα του έργα, στη δεκαετία του '30 είναι ξεκάθαρο πως ο κινητήριος μοχλός της δραματουργικής του τέχνης οφείλει πολλά στη θρησκεία του Γκρην. Χρησιμοποιώντας τις τεχνικές του αστυνομικού μυθιστορήματος πλησιάζει τα πιο βαθιά και άλυτα προβλήματα της ύπαρξης. Από το "It's a Battlefield" (1934) και το "England made me" (1935) μέχρι το "Brighton Rock" (1938) και το "The Power and the Glory" (1940), προσπαθεί να θεμελιώσει μέσα από τους λαβύρινθους του μύθου τη σοβαρή θέση του πάνω στην ανθρώπινη φύση. Και αυτή η θέση πηγάζει από έναν βαθύ μυστικισμό. Φύση και Θεός ανταγωνίζονται ακατάπαυστα μέσα στο έργο του. Θάλεγε κανείς πως ό,τι συμβαίνει στις αναπάντεχες ιστορίες του δεν έχει άλλο σκοπό από το να εκμηδενίζει κάθε περιθώριο και διαφορά ανάμεσα στον απανταχού και εν δυνάμει αμαρτωλό και την απειλή της τιμωρίας. Το δήγμα της αμαρτίας στο ταραγμένο πρόσωπο κάθε πλάσματος που υπογράφει το δικό του συμβόλαιο με το κακό είναι το ανεξίτηλο σημάδι των δραματικών του ηρώων. Κατά τον Γκρην μόνον ο χριστιανός μπορεί να αμαρτήσει κατά βάθος. Πιστός στο πνεύμα του Ντοστογιέφσκι που τον θεωρούσε τον μεγάλο δάσκαλό του οδηγεί τους ήρωες του στην απόφαση να εκτεθούν κοινωνικά και ηθικά, θέλοντας να

υπηρετήσουν μια ιδέα που τελικά τους προδίδει. Με ή χωρίς τη θέλησή τους, βρίσκονται όλοι στην υπηρεσία του κακού (που ο κατ' εσχόλην φορέας του είναι ο κρατικός μηχανισμός), εκεί που δεν έχουν να φοβηθούν άλλη τιμωρία πέρα από αυτήν της συνειδήσεως τους όταν κάποτε μέσα τους θα αφυπνιστεί ο φόβος του υπερφυσικού. Το "Loser Takes All" (1954) και το "The Quiet American" (1955) αποκαλύπτουν για πρώτη φορά ήρωες που είναι και οι ίδιοι αινίγματα για τον εαυτό τους. Μπλεγμένοι μέσα σε μια αιώνια παρεξήγηση, αργά ή γρήγορα, θα οδηγηθούν σε πράξεις οργής. Η εκδίκηση ανάμεσά τους είναι η σοβαρότερη εκδήλωση αγάπης. Το πιο σημαντικό στοιχείο μέσα στο έργο του είναι πως τα πρόσωπα του δεν ξεφεύγουν ποτέ από μια σοβαρή κοινωνική ή πολιτική αποστολή που έχουν αναλάβει. Πρόξενοι, υπουργοί, κατάσκοποι όλοι μπλεγμένοι στο βρώμικο παιχνίδι των πολιτικών συμφερόντων κάποτε θα αναγνωρίσουν τη ματαιότητα και την απαξία των «πιστεύω» τους, θα αναγκαστούν να παραδεχτούν τον φαρισαϊσμό σε κάθε ομολογία πίστης μέσα στις σφαίρες της πολιτικής στράτευσης. Ούτε ο «Εμπιστευτικός πράκτορας» (1939) ούτε ο «Επίτιμος πρόξενος» (1973) κατορθώνουν να δραπετεύσουν από το κλειστό σύμπαν του Γκρην. Κανείς δεν θα γλυτώσει, για κανέναν δεν θα βρεθεί μια μυστική έξοδος. Και βέβαια ο Γκρην φροντίζει ώστε το υπαινικτικό τέλος όλων του των μύθων να οδηγεί στην ίδια ανασφάλεια που κατάρτυχε τους ήρωες στην αρχή. Καμιά δικαίωση για αυτούς δεν είναι λυτρωτική. Από το 1935 ο Γκρην ταξιδεύει ακατάπαυστα σ' όλες τις χώρες της



Ο Γκράχαμ Γκρην

Photo: W. Karel

λατινικής Αμερικής και της Αφρικής. Σαν απεσταλμένος του Foreign Office όπου απασχολείται από το 1941 ως το 1944, θα ταξιδέψει στη Μαλαισία και την Ινδοκίνα ενώ θα καλύψει δημοσιογραφικά τις ταραχές στην Κένυα το 1953. Σαν διπλωματικός εκπρόσωπος της Μεγάλης Βρετανίας θα παραμείνει για πολλά χρόνια στην

Κούβα και θα γράψει το «Ο άνθρωπός μας στην Αβάνα» το 1958. Το 1961 γίνεται επίτιμο μέλος του Αμερικάνικου Ινστιτούτου των Τεχνών και των Γραμμάτων, απ' όπου και αποχωρεί το 1970 εκδηλώνοντας έτσι την αντίθεσή του με τον πόλεμο στο Βιετνάμ. Η σχέση του Γκρην με την

ταξιδιωτική περιπλάνηση πρέπει να αναζητηθεί και να ερμηνευτεί μέσα στο πλαίσιο της αποστολής. Είτε ως ανταποκριτής και ρεπόρτερ είτε ως εκπρόσωπος του βρετανικού Υπουργείου Πολιτισμού (μολονότι ποτέ δεν υποστήριξε κομματικά καμία κυβέρνηση), βρέθηκε συχνότατα απεσταλμένος σε τόπους που οι πολιτικές αναταραχές και τα σοβαρά οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα τους έφερναν στο κέντρο του πολιτικού ενδιαφέροντος. Πολύ συχνά αρχηγοί κρατών από τη λατινική Αμερική και τις άλλες χώρες του Τρίτου Κόσμου τον θεώρησαν επίτιμο προσκεκλημένο τους εξ αιτίας της απεριφραστης συμπάραστάσης του και της φιλειρηνικής του δράσης. Οι συναντήσεις του με το Χο Τσι Μινχ στην Ινδοκίνα το 1955, τον Φιντέλ Κάστρο στην Κούβα το 1966 και τον Σαλβατόρ Αλλιέντε στη Χιλή το 1971, μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα πραγματοποιούνται. Το 1977 συνοδεύει τον στρατηγό Τορίγιος στην Ουάσιγκτον για την υπογραφή της Συνθήκης πάνω στο Κανάλι του Παναμά. Ακολουθούν αλλεπάλληλα ταξίδια στην Νικαράγουα και στο Ισραήλ, ενώ το 1980 με ένα ανοιχτό γράμμα προς τους Times διαμαρτύρεται για τις πωλήσεις βρετανικών όπλων στη Χιλή. Αυτά τα ταξίδια θα σταθούν η μεγάλη αφορμή και το φυτώριο των μυθιστορημάτων που οι ήρωες βρίσκονται εμπλεγμένοι σε υποθέσεις διεθνούς κατασκοπείας και πολιτικής τρομοκρατίας [«Όριεντ Εξπρές» (1932), «Όπλο για πούλημα» (1936), «Υπουργείο φόβου» (1943), «Ταξίδια με τη θεία μου» (1969), «Ο άνθρωπος παράγων» (1978), κτλ.] Τα περισσότερα από αυτά τα έργα

διασκευάστηκαν για τον κινηματογράφο και ανάμεσά τους πολλά θεωρούνται πια κλασσικά στο χώρο της έβδομης τέχνης. Ήδη από το 1932 ο εικοσιοκτάχρονος τότε Γκράχαμ δηλώνει φανατικός της μεγάλης οθόνης. Ένας από τους λόγους που εγκαταλείπει το πολιτικό ρεπορτάζ στους Times είναι για να αφιερωθεί στην κινηματογραφική κριτική στο πρωτοποριακό περιοδικό Spectator (Θεατής) του Λονδίνου. Πρόκειται για ένα πόστο που θα τον απασχολεί πάνω από οκτώ χρόνια, καθώς ο κόσμος θ' αλλάζει γύρω του, μέχρις ότου ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος διακόψει την έκδοση του περιοδικού. Το 1937 μάλιστα γίνεται ο ίδιος διευθυντής σύνταξης της νέας επιθεώρησης Day and night που όμως θα σταματήσει την κυκλοφορία της, όταν μια δριμύτατη κριτική του Γκρην θα προκαλέσει την οργή της βεντέτας Σίρλεϋ Τεμπλ που θα μηνύσει τους συντάκτες. Είναι η ίδια χρονιά που τα δυο πρώτα αυθεντικά σενάρια του Γκρην θα γυριστούν με μεγάλη επιτυχία στον κινηματογράφο. Πρόκειται για το «Εικοσιένα μερόνυχτα» που σκηνοθέτησε ο Μπέιζιλ Ντην με τον Λώρενς Ολίβιε και την Βίβιαν Λη και ο «Πράσινος παπαγάλος» σε σκηνοθεσία W. C. Menzies. Αν και αμερικάνικες παραγωγές αυτές οι δυο ταινίες, το Χόλλυγουντ δυσκολευόταν να επενδύσει στο νεαρό σεναριογράφο, γιατί ο ίδιος αρνιόταν να στολίζει τα σενάρια του με ένα αίσιο τέλος. Γεγονός που δεν θα τον εμποδίσει να συνεργαστεί με πολλούς σημαντικούς σκηνοθέτες τόσο από την Αμερική των διαφωνούντων διανοούμενων, όσο και από την Ευρώπη.

Ο Σέτον Μίλλερ γυρίζει το «Υπουργείο Φόβου» το 1943 και ο Τζων Φόρντ το «Ήταν ένας δραπέτης» το 1947. Στη δεκαετία του '50 τέσσερις σκηνοθέτες μεταφέρουν τον Γκρην στον κινηματογράφο: Edward Dmytryk "The end of the affair", 1955, Ken Annakin "Loser takes all" 1956 και "Across the bridge", 1957, Joseph L. Mankiewicz "The quiet american", 1958 και James Cagney "Short cut to hell", 1958.

Η συνεργασία όμως σταθμός τόσο στη ζωή του Γκρην όσο και στην ιστορία του κινηματογράφου είναι αυτή με τον σκηνοθέτη Κάρολ Ρηντ. Η μεγάλη ταινία που ολοκλήρωσαν μαζί σημάδεψε την μεταπολεμική γενιά των ευρωπαίων κινηματογραφιστών και στάθηκε πρότυπο τόσο στον τομέα της κινηματογραφικής τεχνικής και αισθητικής, όσο και στην δύναμη της δραματικής συνοχής ως προς το σενάριο. Πρόκειται για τον «Τρίτο Άνθρωπο» (1949) που με ένα σπουδαίο επιτελείο ηθοποιών (Τζόζεφ Κόττεν, Τρέβορ Χάουαρντ, Όρσον Ουέλλες, Αλίντα Βάλλι) έγινε αμέσως μεγάλη εμπορική επιτυχία. Πριν τον «Τρίτο άνθρωπο» είχαν συνεργαστεί μαζί στο "The fallen idol" το 1948. Δέκα χρόνια μετά θα ξαναενωθούν για το «Ο άνθρωπος μας στην Αβάνα» που δεν θα έχει όμως την ίδια επιτυχία. Κατά τη γνώμη μου η σπουδαιότερη καλλιτεχνική συνάντηση του Γκράχαμ Γκρην μέσα στο χώρο της έβδομης τέχνης είναι αυτή που πραγματοποιείται το 1957 με τον Όττο Πρέμιγκερ, όταν ο τελευταίος αποφασίζει να μεταφέρει για μια ακόμη φορά στον κινηματογράφο το

μαρτύριο της Jeanne d' Arc (Ιωάννα της Λωραίνης), θέμα αγαπημένο όλων των μεγάλων μεταφυσικών της οθόνης, για να θυμηθούμε μονάχα τον Ροσσελλίνι, τον Ντράγιερ και τον Ρομπέρ Μπρεσσόν. Ήδη η Jeanne είχε μεταφερθεί πάνω από 14 φορές μέχρι τότε πίσω από το φακό. Πάνω σ' ένα σενάριο του Γκρην βασισμένο στο θεατρικό έργο του Μπέρναρ Σω "Saint Joan", ο Πρέμιγκερ γυρίζει ένα από τα αριστουργήματά του, δίνοντας τον ομώνυμο ρόλο στη Jean Seberg που στάθηκε στο ύψος των δύο προκατόχων της Rene Falkonetti και της Ingrid Bergman. Ίσως κανείς άλλος να μην ήταν καταλληλότερος από τον χριστιανό Γκρην για να αποδώσει με τέτοιο σεβασμό και κριτική σοβαρότητα ένα από τα μεγαλύτερα εγκλήματα του θρησκευτικού φαραισαϊσμού στα χρόνια του Μεσαίωνα. Τόσο στα μυθιστορήματα και τα θεατρικά του έργα, όσο και στα σενάρια του Γκρην δεν αποφεύγουμε ποτέ να γίνουμε μάρτυρες του μαρτυρίου των αθώων-ενόχων του. Μέσα σε μια ατμόσφαιρα πνιγηρή και βαρειά, όπου η αναπνοή ασθμαίνει και η πίστη χωλαίνει για τους ήρωες που έχουν χάσει τον ηρωισμό τους μέσα στον ά-μυθο αιώνα μας όπου συνήθως τοποθετείται η δράση τους, ο μύθος προσπαθεί να ξαναβρεί τη χαμένη σχέση του με τη γνησιότητα της φαντασίας, ακροβατώντας ανάμεσα στην πολιτική συνωμοσία, την κρατική - τρομοκρατική ασυδοσία και τη μεταφυσική και υπαρξιακή ανθρώπινη αγωνία. Ενδεχομένως να έχει δίκιο ο Φρανσουά Μωριάκ όταν αναζητά τους δεσμούς που συνδέουν το έργο του Γκρην με αυτό ενός Μπερνανός



Η Τζην Σεμπεργκ στην ταινία του Όττο Πρέμιγκερ «Ζαν ντ' Αρκ», σε σενάριο του Γκράχαμ Γκρην. (1957)

και ενός Κλωντέλ. Πάντως η μακρά παραμονή του στο αγαπημένο και ταλαιπωρημένο Μεξικό, του ενέπνευσε δράματα όπως το "Brighton Rock" και το "The Power and the Glory" που μας θυμίζουν πολύ τον μεγάλο Λόουρυ και τα χρόνια που πέρασε «κάτω από το ηφαίστειο». Το δίχως άλλο ο Άγγλος καθολικός του Μύθου άφησε πίσω του τη σκιά του να περιπλανιέται μαζί με την Ίντα Άρνολντ και το χαμίνι, τα

πνιγηρά καλοκαιριάτικα μεσημέρια, στους σκονισμένους δρόμους του Μπράιτον «που μέσα στις φλέβες του κυλά το κακό σαν την ελονοσία» ("Brighton Rock"). Είναι οι ίδιοι δρόμοι που χρειάστηκε να διαβεί πάλι και πάλι ο Γκράχαμ Γκρην, για να μπορέσει να απαντήσει με τον πιο ουσιαστικό τρόπο στο παραμλητό του εικοστού αιώνα.

Χάρης Ν. Θράσος

Ὁ ΔΙΚΕΦΑΛΟΣ ΑΙΕΤΟΣ ἢ Ἡ ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ



κείμενο - σχέδια - φωτογραφίες: Πασχάλης Ἀνδρούδης

Οἱ γραμμές αὐτές πιστεύουμε ὅτι ἀνήκουν στήν παράδοση καί τήν ἱστορία τοῦ λαοῦ μας· κι αὐτό γιατί ὁ δικέφαλος αἰετός ἀπέτέλεσε σύμβολο ἐθνικό πού πέρασε στήν παράδοση καί στίς τέχνες τοῦ λαοῦ μας κατά τήν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας καί διατηρήθηκε μέχρι σήμερα.

Εἶναι σ' ὅλους μας γνωστή ἡ ἔκταση πού λαμβάνουν οἱ παραδόσεις καί οἱ προλήψεις γιά ὑπερφυσικά τέρατα στή ζωή τοῦ κάθε λαοῦ· ὁ ἑλληνικός λαός στά 4.000 χρόνια τῆς ἱστορίας του ἐξέφρασε τούς πόθους, τά ὄραματα καί τή βιωμένη κληρονομιά του μέσα ἀπό πλῆθος μύθων, παροιμιῶν, συμβόλων καί σπουδαίων ἔργων αὐλικῆς καί λαϊκῆς τέχνης.

Τά παμπάλαια σύμβολα πού χρησιμοποίησε, ὅπως γρῦπες, σφίγγες, αἰετοί, δράκοντες, γοργόνες τά δανείστηκε ἀπό τούς ἀρχαιότερους πολιτισμούς τῆς Ἀνατολῆς. Οἱ στενοί δεσμοί τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος -στίς διάφορες ἐκφράσεις του- μέ τό πνεῦμα μυστικισμοῦ τῶν ἀνατολικῶν λαῶν καί ἡ ἀφομοιωτική του δύναμη προσάρμοσαν τά σύμβολα αὐτά στήν ἑλληνική ψυχοσύνθεση, τούς προσέδωσαν κυρίως ἀποτροπαϊκό-φυλακτικό χαρακτήρα καί ἐμπλούτισαν τήν εἰκονογραφία τῆς τέχνης, δίνοντας τῆς κατά καιρούς διαφορετικές ἐρμηνεῖες καί κατευθύνσεις.

Ἄνθρωπος τῆς προ-βιομηχανικῆς ἐποχῆς ἔνιωθε ἀναπόσπαστα δεμένος μέ τή φύση στήν ὁποία ἐπέστρεφε μέ τό θάνατό του, γι' αὐτό και δέν τήν προσέβαλλε. Σέ

τερατόμορφα ζῶα, ὑπάρξεις παράλογες, ὅπως π. χ. ὁ δικέφαλος αἰετός, προσέδιδε ιδιότητες φυλακτικές γιά ὅ,τι πολύτιμο κατεῖχε, δείχνοντας ἔτσι τό δέος του ἀπέναντι στό ἄγνωστο μελλούμενο, ξορκίζοντας τίς δυνάμεις του κακοῦ.

Κάθε ἔργο τοῦ παρελθόντος, ἡ ὑπαρξη τοῦ ὁποίου δικαιώθηκε εἴτε ἀπό χρήση, εἴτε ἀπό συμβολισμό, ἀποτελεῖ μνημεῖο. Μνημεῖα εἶναι καί τά σύμβολα πού χαρακτηρίζουν τά ιδεώδη ἑνός λαοῦ, ἄρα καί τό σύμβολο τοῦ δικέφαλου αἰετοῦ. Γιατί μνημεῖα δέν εἶναι μονάχα τά κτίσματα καί τά ἀντικείμενα τῆς τέχνης, ἀλλά καί ὁ προφορικός λόγος, οἱ παραδόσεις, τά ἄσματα, τά ταπεινά, φτιαγμένα μέ μόχθο, ἔργα τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων ὅπως καί τά κοινόχρηστα ἔργα στά χωριά (κρήνες, ἐκκλησίες, πλατεῖες, ξωκκλήσια κτλ), ἔργα πού χαρακτηρίζουν τίς μικρές ἀνθρώπινες κοινότητες μέ τά τόσα κοινά σημεῖα ἀναφορᾶς.

Οἱ ἄνθρωποι πού ἔζησαν στό παρελθόν, ἀναγνώριζαν καί στή φύση μιᾶ ιδιότητα ἱερή, μιᾶ ἀδιόρατη ὑπερβατική παρουσία γεμάτη κρυφή σοφία, τήν ἀντιλαμβάνονταν ὡς φορέα προσωπικῆς, ἐσωτερικῆς ἢ ψυχικῆς ζωῆς, ὅπως οἱ ἴδιοι. Ἡ ἱερότητα αὐτή, ἀπόρροια τῶν ἀξιῶν, ἠθικῶν καί ὁποιωνδήποτε ἄλλων ἐκφράζονταν ὅπως προαναφέραμε μέ διάφορους τρόπους καί ἀνάμεσα τους μέ σύμβολα. Ὁ αἰετός ὅπως τόν γνωρίζουμε ἀπό τή φύση ὡς μονοκέφαλο, χρησιμοποιήθηκε στήν Ἀνατολή, ἀπό τούς ἀρχαιότερους

ήδη χρόνους ως σύμβολο ηγεμονικής εξουσίας και δύναμης. Καθ' όλη τήν έλληνική αρχαιότητα, όπως βεβαιώνουν οι πηγές και τά αρχαιολογικά εύρηματα, υπήρξε τό σύμβολο του Δία.

Οι Ρωμαίοι αυτοκράτορες τόν έκαμαν σύμβολο της παντοδύναμης εξουσίας τους.

Η έκχριστιανισμένη ανατολική ρωμαϊκή αυτοκρατορία, μέ έντονη τήν ύπεροχή του έλληνικού και έξελληνισμένου στοιχείου κληρονόμησε από τή Ρώμη τόν μονοκέφαλο άετό ως αυτοκρατορικό έμβλημα. Πλήθος παραστάσεων και γραπτών πηγών μαρτυρούν τήν εύρεία χρήση του μονοκέφαλου άετου· άκόμη και σήμερα ύπάρχει ανάγλυφη πλάκα μέ άετό στην έσωτερική όψη πύλης των δυτικών χερσαίων τειχών της Βασιλεύουσας.

Ο μονοκέφαλος άετός επέζησε στο Βυζάντιο ως αυτοκρατορικό έμβλημα και αγαπημένο θέμα διακόσμησης τουλάχιστο μέχρι τόν 14ο αιώνα. Στόν 10ο και 11ο αιώνα αντίστοιχα, σέ μεταξωτά ύφασματα έχουμε παραστάσεις μονοκέφαλων και δικέφαλων άετών: Τό πρώτο ύφασμα του τέλους του 10ου αιώνα, βρίσκεται σήμερα στην έκκλησία του Άγίου Εύσεβίου στην Αιχερρε. Τό δεύτερο στό Vich της Γερμανίας είναι πρώιμη παράσταση δικέφαλου άετου κατά τό ανατολικό πρότυπο (2 κεφάλια σ' ένα μόνο λαιμό) και πατά σέ 2 λιοντάρια συμμετρικά τοποθετημένα.

Τό αρχαιότερο γνωστό παράδειγμα εμφάνισης δικέφαλου άετου προέρχεται από τήν Άσσυρία. Σέ χαλδαϊκή κυλινδρόμορφη σφραγίδα των μέσων της 3ης χιλιετίας π. Χ., πίσω από τήν καθιστή μορφή του Θεού Nin-Ghirsou, ένας δικέφαλος άετός στηρίζει πίνακα που φέρει τή σφηνοειδή έπιγραφή «Ούρδούν, ιερεύς του Nin-Ghirsou, υιός δέ του Ναχάρ, ιερέως του Nin-Ghirsou.»¹

Άλλα πιό γνωστά παραδείγματα πρώιμης εμφάνισης δικέφαλου άετου προέρχονται από μνημεία της Καππαδοκίας στη Μ. Άσία· κατ' άλλους μέν ανήκουν στους Χετταίους των αρχών της 2ης π. Χ. χιλιετηρίδας, κατ' άλλους δέ στους Φρύγες του δεύτερου μισού της 2ης χιλιετηρίδας.

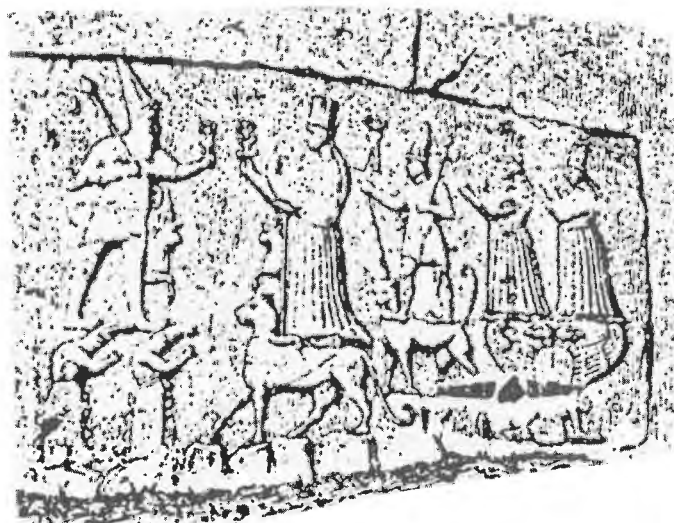
Και τά δύο βρέθηκαν στό Boghaz-Keui και Euiuk της Β. Καππαδοκίας (άρχαία Περία). Αυτό στό Boghaz-Keui, βρίσκεται σέ ανάγλυφο βραχώδους τοιχώματος του ανακτόρου, γνωστού σήμερα ως Iasili-Kaia. Ο Δικέφαλος κατέχει θέση υποποδίου για δύο έξέχοντα πρόσωπα που βρίσκονται στην ούρά της παριστάμενης πομπής είναι δέ αρκετά στυλιζαρισμένος μέ τά φτερά του άνοιχτά προς τά επάνω. Ο Δικέφαλος άετός στό ανάγλυφο του Euiuk, αποτελεί στήριγμα (υποπόδιο) κατεστραμμένης σήμερα μορφής που κοσμεί τήν έσωτερική όψη παραστάδος κολοσσιαίας πύλης μέ ανάγλυφες σφίγγες στό έξωτερικό της.



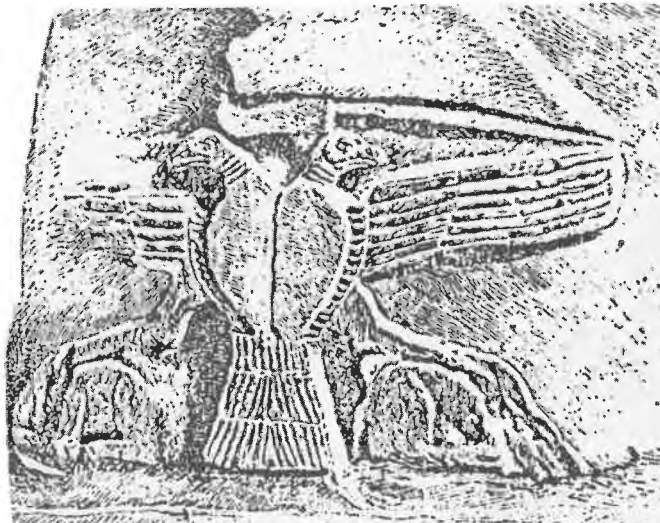
Δικέφαλος άετός σέ μεταξωτό ύφασμα στο Vich της Γερμανίας (γύρω στό 1000 μ. Χ.)

Σ' όλα τά παραδείγματα που αναφέραμε δέν γνωρίζουμε τήν άκριβή σχέση του άετου και του προσώπου που υποβάσταζε· καμιά μυθολογική ή συμβολική σχέση δέν έχει μαρτυρηθεί. Ο μόνος σύνδεσμος των άετών μέ τίς μορφές που υποβαστάζουν θά μπορούσε ίσως νά είναι θρησκευτικός. Ο Δικέφαλος έμφανίστηκε άραιά και που στην εικονογραφία των μυκηναϊκών και των άλλων έλληνικών χρόνων. Στο Βυζάντιο ύπάρχει ως διακοσμητικό μοτίβο πριν τό 1000, αλλά χρησιμοποιείται σπάνια.

Έπανεμφανίζεται ως έμβλημα πιά στό τέλη 12ου, αρχές 13ου αιώνα, στό Σελτζουκικά και Τουρκομανικά κρατίδια της Μ. Άσίας. Ο Άταβέκος Imád-ed-deen Zengee (1170-1196) υπήρξε ο πρώτος που έκοψε στή Σίγγαρα (Βαγδάτη) στό 1178 και 1180 νόμισμα που έφερε τό δικέφαλο άετό. Στην ίδια πόλη, τό 1209, ο διάδοχος του Kutb-ed-deen Mohammad (1197-1218) έκαμε τό ίδιο, ένω μετά από αυτούς, ο Όρτοκίδης Σουλτάνος Násir-ed-deen Mahmood (1200-1221) στην Άμιδα (Diyarbakir) στό έτη 1212, 1216, 1219 και στην Keyfa στα 1217 και ο διάδοχος του Rukhed-deen Módood (1222-1231), στην Άμιδα στό 1223. Δικέφαλο άετό βρίσκουμε σέ νόμισμα του 1280, που κόπηκε στό Irbir από τό Μογγόλο Khan της Περσίας Abaga (1265-1280) καθώς και σέ άλλα νομίσματα κρατών της Άνατολης μέχρι και τό 1364²



Δικέφαλος αετός σέ τοίχο του ανάκτορου Iasili-Kala στή Β. Καππαδοκία.
(2η χιλιετία π. Χ.)



Δικέφαλος αετός σέ πύλη στό Euiuk στη Β. Καππαδοκία, χεττιτική τέχνη(:).
2η χιλιετία π. Χ.

Ὁ Δικέφαλος πρωτοεμφανίζεται στή σελτζουκική γλυπτική στήν Ἄμιδα, ἔδρα τῶν Ὀρτουκιδῶν σουλτάνων, οἱ ὁποῖοι γιά νά τήν προστατεύσουν ἀπό τούς διαδόχους τοῦ Saladin, ἔχτισαν στά 1208-1209 δύο πελώριους πύργους στόν καθένα ἀπό τούς ὁποίους τοποθέτησαν ὡς ἔμβλημα τό δικέφαλο αετό ἀνάμεσα σέ 2 λιοντάρια.

Οἱ παλαιότεροι μελετητές τοῦ θέματος τοῦ Δικεφάλου ὑποστήριζαν ὅτι οἱ Σελτζοῦκοι Τοῦρκοι κατακτητές τῶν βυζαντινῶν ἐδαφῶν τῆς Μ. Ἀσίας, μόλις κατέλαβαν τήν Καππαδοκία, παρέλαβαν τό μοτίβο τοῦ δικεφάλου αετοῦ ἀπό τά χεττιτικά ἀνάγλυφα τῆς δεύτερης χιλιετίας π. Χ. Παράσταση ὅμως δικεφάλου αετοῦ σέ θωράκιο βυζαντινῆς ἐκκλησίας στό Μιαfarikin³, λίγες ὥρες Β.Α. τῆς Ἄμιδας, ἀναιρεῖ αὐτή τήν ὑπόθεση· τό ἀνάγλυφο συγκρινόμενο μέ βυζαντινό ἀντίστοιχο, ἴσως τῆς ἴδιας ἐποχῆς (10ος-11ος αἰώνας) πού σώθηκε στή σημερινή Stara Zagora τῆς Βουλγαρίας, ἔχει σχεδόν τό ἴδιο μοτίβο δικεφάλου αετοῦ.

Τό πιθανότερο λοιπόν εἶναι ὅτι οἱ Σελτζοῦκοι κατακτητές τῆς ἑλληνικῆς Μικρασίας, δανείστηκαν ἀπό τή βυζαντινή τέχνη τῆς περιοχῆς -μέ τή σειρά της καί αὐτῆς ἐπηρεασμένης ἀπό τόν ἀνατολικό διάκοσμο- τό δικέφαλο αετό, τόν ὁποῖο ὀνόμασαν Hapca. Ὁ Hapca ἐμφανίζεται στίς μουσουλμανικές παραδόσεις ὡς σύμβολο παντοδυναμίας.

Κλείνοντας μέ τό δικέφαλο τῶν Σελτζοῦκων, θά ἔπρεπε να μνημονεύσουμε ἄλλα 3 ὁμορφα ἀνάγλυφα τῆς ἐποχῆς:

α) Τό ἀνάγλυφο στή δυτική εἴσοδο τοῦ τεμένους τοῦ Divrigi (1228), πού οἰκοδομήθηκε ἀπό τόν Ahmad-Shah, ὑποτελῆ τοῦ Σελτζουκίδη Σουλτάνου Kay-Kubad Α' (1219-1236).

Τό ἀνάγλυφο ἔχει ραδινές ἀναλογίες, δίνει τήν ἐντύπωση διάτρητου, εἶναι γενικά χαριτωμένο καί ἀντανακλᾷ τή χαρά τῆς ζωῆς.

β) Τό ἀνάγλυφο πού ἄλλοτε κοσμοῦσε τήν ἀρχαία πύλη (Eski Karu) τοῦ Ἴκονίου (Konya), οἰκοδομημένης στά 1220 ἀπό τόν Kay-Kubad Α', σήμερα φυλαγμένο στό μουσεῖο τοῦ Ἴκονίου.

γ) Τό ἀνάγλυφο πού προέρχεται ἀπό τό ἀνάκτορο τοῦ Kay-Kubad Α' στό Ἴκόνιο.

Μνεῖα δικεφάλων αετῶν πρῖν ἀπό τούς Σελτζοῦκους δέν ἔχουμε σέ κανένα βυζαντινό κείμενο. Μοναδική ἴσως ἐξάιρεση ἓνα βυζαντινό κείμενο τοῦ 1142: «... ἕτερα βατιά ἐχοντας αετούς διπλούς»⁴.

Οἱ αετοί αὐτοί ὅπως βλέπουμε ἀπό τά μεταξωτά ὑφάσματα τῆς ἐποχῆς ἦταν ἴσως δικεφαλοί· ἡ ὑπαρξή πάντως τοῦ δικεφάλου -μοτίβου ἀσφαλῶς ἀνατολικῆς προέλευσης- στίς βυζαντινές τέχνες πρῖν τούς Σελτζοῦκους μᾶς πείθει ὅτι ἦταν ἤδη πρῖν τό 1000 μ. Χ. ἀλλά ἓνα ἀγαπητό θέμα τῶν διακοσμητικῶν τεχνῶν τῆς αὐτοκρατορίας.

Ἄλλωστε ἤδη ἀπό τό 10ο-11ο αἰῶνα μυθικά ζῶα (γρύπες, σφίγγες, δράκοντες) μαζί μέ αετούς, σταυρούς, ρόδακες, κυριαρχοῦν στή βυζαντινή διακοσμητική, ὡς ἀπόρροια τῶν ἀνατολικῶν ἐπιδράσεων.

Παλιά, ὑπῆρχε ἡ ἄποψη ὅτι τό Δικέφαλο παρέλαβαν ὡς αὐτοκρατορικό ἔμβλημα ἀπό τούς Σελτζοῦκους, οἱ αὐτοκράτορες τῆς Νίκαιας, ἰδίως μετά τό 1259 πού ἐδραῖωσαν τήν κυριαρχία τους στόν ἑλλαδικό καί ἑλληνικό μικρασιατικό χῶρο. Ὁ αετός ἔλεγαν, συμβόλιζε τήν κυριαρχία τους σέ Δύση καί Ἀνατολή. Ἡ ἄποψη στερούμενη

ιστορία παράδοση ιστορία παράδοση ιστορία



Δικέφαλος βυζαντινός αετός (11ος αιώνας) από τη σημερινή Stara Zagora της Βουλγαρίας.

σοβαρής βάσης γρήγορα εγκαταλείφθηκε. Τόσο οι Σελτζούκοι όσο και οι βυζαντινοί Έλληνες δανείστηκαν έμμεσα τόν δικέφαλο αετό ως σύμβολο μέσα από τις ανατολίζουσες βυζαντινές τέχνες· αυτό φαίνεται να είναι τό συμπέρασμα.

Έν τῷ μεταξύ παρ' ὅλη τή διάδοση τοῦ δικέφαλου, ὁ μονοκέφαλος αετός συνέχισε νά χρησιμοποιεῖται στά ὑποπόδια τῶν βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων, ὅπως βλέπουμε σέ μνιατοῦρες χειρογράφων.

Τό πορτραῖτο τοῦ Ἀνδρόνικου II Παλαιολόγου στό Χρυσόβουλλο τῆς Μονεμβάσις (1293) εἶναι τό πρῶτο στό ὁποῖο ὁ δικέφαλος (παράσταση στό ὑποπόδιο) βρίσκεται σέ ἄμεση σχέση μέ τόν αὐτοκράτορα.

Τό ἔργο του Κωδινού ἀποδεικνύει ὅτι οἱ αετοί συνηθίζονταν πολύ στό Βυζάντιο πρὸς τά μισά του 14ου αἰώνα. Βρισκόταν στά ἐνδύματα τῶν ἀνθρώπων τῆς αὐλῆς, σέ ὑποδήματα δεσποτῶν, στίς σέλλες τους, στίς σκηνές τους, ἐπίσης στά ὑποδήματα καί στίς σέλλες τῶν σεβαστοκρατόρων (ἀνωτέρων ἀξιωματούχων).

Ὁ βυζαντινός συγγραφέας δέν ἀναφέρει πουθενά ὅτι οἱ αετοί ἦταν δικέφαλοι, ἀλλά τό ὑποθέτουμε βέβαια δεδομένου ὅτι ἀπό τόν 12ο αἰώνα τά ὑφάσματα δέν παρουσιάζουν παρά μόνο δικέφαλους αετούς.

Δικέφαλοι αετοί συναντιοῦνται σέ κιονόκρανα τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Σοφίας στό Μυστρά (1350) καί σέ ἀνάγλυφες πλάκες ἀπό τήν ἴδια πόλη (15ος αἰώνας). Σέ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου (14ος αἰώνας) πού προέρχεται ἀπό τό Μυστρά παριστάνεται καί ὁ Δεσπότης Ἰωάννης Καντακουζηνός, ὁ ὁποῖος φορᾷ μακρῷ ρούχο πλουμισμένο μέ τρεῖς δικέφαλους αετούς κατά τό ἀνατολικό πρότυπο, (δύο κεφάλια σ' ἕνα λαμό).

Πρὸς τά τέλη τοῦ 14ου αἰώνα, ὁ Δεσπότης τοῦ Μυστρά Θεόδωρος Παλαιολόγος χρησιμοποίησε μία σφραγίδα καθαρά ἐραλδική: ἕνας δικέφαλος νά πατᾷ σέ θυρεό, σημαίες



Ὁ Δικέφαλος αετός τοῦ τεμένους τοῦ Divrigi (1228)

καί διακοσμητικές ταινίες.

Τό ντοκουμέντο αὐτό τοῦ 1391, δείχνει ἕνα βυζαντινό οἰκόσημο, στό ὁποῖο ὁ Δικέφαλος ἀποτελοῦσε τμήμα τοῦ ὄπλιμοῦ του.

Σέ χειρόγραφο τοῦ 14ου αἰώνα, σήμερα στή Bibliothéque Nationale στό Παρίσι, εἰκονίζεται ὁ αὐτοκράτορας Ἰωάννης VIII Καντακουζηνός νά προεδρεύει στή Σύνοδο τοῦ 1351, πατώντας σέ ὑποπόδιο πού φέρει δύο χρυσοῦς δικέφαλους αετούς σέ κόκκινο φόντο. Στά δεξιά του ὁ Πατριάρχης Κάλλιστος καί ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς.

Τό ἴδιο μοτίβο στό ὑποπόδιο τοῦ Καντακουζηνοῦ, εἰκονίζεται στό ἴδιο χειρόγραφο σέ ἄλλη μνιατοῦρα. Στό ἀριστερό της τμήμα ὁ Κατακουζηνός παριστάνεται ὡς αὐτοκράτορας καί στό δεξιό ὡς μοναχός.

Σέ μνιατοῦρα στό Μουσεῖο τοῦ Λούβρου (1402), ὁ αὐτοκράτορας Μανουήλ Παλαιολόγος (1391-1425), ἡ σύζυγός του καί ὁ πρεσβύτερος γιός του καί

παράδοση ιστορία παράδοση ιστορία παράδοση



Ὁ αυτοκράτορας Ἰωάννης VIII Καντακουζηνός στή Σύνοδο τό 1351, Paris Bibliothèque Nationale.

συναυτοκράτορας Ἰωάννης VIII δέν ἔχουν στά ροῦχα τους δικέφαλους ἀετούς. Τό ἀντίθετο συμβαίνει μέ τούς δύο ἄλλους γιούς Θεόδωρο καί Ἀνδρόνικο. Φοροῦν ροῦχα κοσμημένα μέ δικέφαλους, πρᾶγμα πού δείχνει ὅτι ἴσως ὁ Δικέφαλος ὑπῆρξε σύμβολο μόνο τῶν πρώτων ἀξιωματούχων τῆς αὐλῆς παρά τῶν αυτοκρατορικῶν ὄπλων.

Στό Βυζάντιο μέχρι τόν 15ο αἰώνα δέν ὑπῆρξαν οἰκόσημα· οἱ εἰσαγόμενες ὅμως ἀπό τή Δύση καί τά βενετοκρατούμενα ἑλληνικά νησιά φεουδαλικές συνήθειες φαίνεται ὅτι ὤθησαν καί τούς ἑλληνες ἄρχοντες νά υἱοθετήσουν τό δικό τους θυρεό.

Οἱ Δεσπότες Μιχαήλ καί Φίλιππος Παλαιολόγος πού μετεῖχαν στήν Σύνοδο τῆς Κωνσταντίας τό 1412, ὅπως μαρτυροῦν τά σχέδια τοῦ Ulrich de Reichental, εἶχαν τούς δικέφαλους στά οἰκόσημα τους.

Ὁ ἱστορικός τῆς ἄλωσης Φραντζῆς περιγράφοντας τό ταξίδι τοῦ αυτοκράτορα Ἰωάννη VIII Παλαιολόγου στή Σύνοδο τῆς Φλωρεντίας στά 1438, γράφει ὅτι στή βασιλική τριήρη

«... καί δύο λέοντες ἦσαν ἐν τῇ πρύμνῃ χρυσοῖ, καί μέσον αὐτῶν ἀετός δικέφαλος...». Ἡ γραφή ἐπαληθεύεται μέσω

ἐνός ἀναγλύφου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Πέτρου στή Ρώμη, πού δείχνει τόν Ἰωάννη ἐπάνω σέ μιά γαλέρα κοσμημένη μέ τό δικέφαλο ἀετό.

Ὁ Φραντζῆς μαρτυρεῖ ἐπίσης ὅτι τό νεκρό σῶμα τοῦ τελευταίου βυζαντινοῦ αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Παλαιολόγου (1453) ἀναγνωρίστηκε, ἀνάμεσα στά ἄλλα πτώματα, ἀπό τούς χρυσοῦς ἀετούς στά ὑποδήματά του.

Οἱ ἑλληνες ἄρχοντες, σεβαστοκράτορες, δεσπότες, ὅπως οἱ Μαλιασσηνοί τῆς Θεσσαλίας, οἱ Κομνηνοί, οἱ Παλαιολόγοι καθώς καί οἱ ἐξελληνισμένοι -ἐξαιτίας γάμων τους μέ βυζαντινές πριγκήπισσες- ἡγεμόνες ἑλληνικῶν χωρῶν (Gattilusi Λέσβου, Orsini Ἡπείρου) χρησιμοποίησαν στά οἰκόσημα, στά νομίσματα καί στά κτίσματά τους τόν Δικέφαλο. Οἱ τελευταῖοι δέ δεσπότες τοῦ Μυστρά Δημήτριος, Θωμᾶς, Ἀνδρέας Παλαιολόγος, τόν χρησιμοποίησαν στίς σφραγίδες τους.

Κατά τόν 14ο καί 15ο αἰώνα Δικέφαλους ἀετούς συναντοῦμε σέ τοιχογραφία τῆς Παρηγορήτισσας τῆς Ἄρτας, σέ τοιχογραφίες ἐκκλησιῶν τῆς Καστοριάς, σέ ἐνδύματα εὐγενῶν. Θαυμάσια εἶναι ἡ παράσταση Δικεφάλου ἀετοῦ στίς δύο στενές πλευρές τῆς μαρμάρινης σαρκοφάγου τῆς Θεσσαλῆς βυζαντινῆς ἀρχόντισσας Ἄννας Μαλιασσηνῆς (14ος αἰώνας), ὅπως ἐπίσης καί αὐτή σέ χάλκινο τμήμα ζώνης ἀπό τή Θεσσαλονίκη, του 14ου-15ου αἰώνα. Ὁ Δικέφαλος σέ ἀναλογίες θυμίζει μᾶλλον πέρδικα, ἐνῶ ἀνάμεσα στά κεφάλια του φυτρώνει κρινάνθεμο.

Ἀξίζει νά ἀναφέρουμε τούς δικέφαλους πού κοσμοῦν τήν βυζαντινῆ ὀρειχάλκινη θύρα του καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου στό Ἅγιο Ὅρος (14ος αἰώνας), τόν δικέφαλο σέ πλάκα μέ τά ἀρχικά ΒΠΠΔ (Βατοπέδι) στό κατώφλι τοῦ ἐξωνάρθηκα μπροστά ἀπό αὐτήν τήν πόρτα καί τόν ἀετό στό παρεκκλήσι τῆς Παναγίας Πορταίτισσας τῆς Μονῆς Ἰβήρων Ἁγίου Ὅρους πού ἴσως εἶναι βυζαντινοί.

Βυζαντινοί εἶναι τέλος οἱ ἀετοί πού κοσμοῦν τά ἐνδύματα τοῦ αυτοκράτορα πού παριστάνεται μέ τή γυναίκα του καί τό παιδί του σέ κατεστραμμένη κατά τό ἄνω μισό, τοιχογραφία βασιλικοῦ τάφου στό καθολικό τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Kariye Djami) τῆς Βασιλεύουσας.

Ἡ μεγάλη νησίδα τοῦ Ἑλληνισμοῦ στήν ἠδῆ κατεκτημένη ἀπό τούς Τούρκους Μικρασία, ἡ αυτοκρατορία τῆς Τραπεζούντας, χρησιμοποίησε καί αὐτή τόν Δικέφαλο. Οἱ ἰταλικοί καί ἰσπανικοί πορτολάνοι τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως ὁ πορτολάνος τοῦ P. Visconti (1327) τοῦ Angelino dall'Orto (1330), δείχνουν τή σημαία τοῦ ἑλληνικοῦ βασιλείου τῆς Τραπεζούντας: Δικέφαλος ἀετός σέ κόκκινο φόντο⁵.

Ἐνας Ἰσπανός Φραγκισκανός μοναχός ἀπό τή Σεβίλλη, πού ταξίδεψε στά 1330 στή Μεσόγειο καί περιέγραψε τά ὅπλα ὄλων τῶν βασιλείων διηγεῖται: «... et emperador de

ιστορία παράδοση ιστορία παράδοση ιστορία

Trapesonda ha por senales un pendon bermejo con un aguila de oro con doz cadezas...»⁶.

Επιβεβαίωση όλων αποτελεί τό ωραιότατο χρυσόβουλλο (14ος αιώνας) για τήν ανέγερση τής Μονής Διονυσίου στό "Άγιο Όρος, στή μινιατοῦρα τοῦ ὁποίου παριστάνεται ὁ αὐτοκράτορας τής Τραπεζούντας Ἄλέξιος III Κομνηνός (1349-1390) καί ἡ σύζυγος του Θεοδώρα Καντακουζηνή. Ἡ Θεοδώρα φορᾷ μακρὺ κόκκινο φόρεμα, ἐξ ὀλοκλήρου στολισμένο μέ μεγάλους χρυσούς δικέφαλους ἀετούς.

Οἱ ξενιτεμένες ἀρχοντικές οἰκογένειες, μετά τήν πτώση καί τής Τραπεζούντας (1461) χρησιμοποίησαν ὅλες τους τόν Δικέφαλο ἀετό ὡς ἔμβλημα τους μέχρι τόν 16ο-17ο αἰώνα.

Στήν ἴδια ἐποχή (14ος-15ος αἰώνας) ὁ Δικέφαλος μέσω τής βυζαντινῆς ἀκτινοβολίας καί τέχνης διαδόθηκε γρήγορα στίς βαλκανικές χῶρες. Οἱ χῶρες αὐτές, ἰδίως ἡ Σερβία, βρίσκονταν σέ στενή σχέση μέ τό πολιτιστικά ἀνώτερο βυζάντιο, γι' αὐτό κρίναμε σκόπιμο νά δείξουμε ἐδῶ τό μέγεθος τής ἐξάπλωσης τοῦ θέματος τοῦ δικέφαλου.

Ὁ Σέρβος πρίγκηπας Miroslav Hlm, κτήτορας τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Πέτρου καί Παύλου στό Bielo Polié, φορᾷ σέ πορταῖτο του κοντό χιτῶνα (σάγιον) καλυπτόμενο μέ δικέφαλους ἀετούς (14ος-15ος αἰώνας)

Δικέφαλους ἀετούς σέ ὑποπόδιο συναντοῦμε στό πορταῖτο τοῦ βασιλιά Milutin στό Staro-Nagoricino (1318).

Χαραγμένος δικέφαλος ἀετός ὑπάρχει σέ πλάκα-παραπέτο στή Β. πλευρά τοῦ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τής Μονῆς Χελανδαρίου στό "Άγιο Όρος (ἀρχές 14ου αἰώνα).

Οἱ τοιχογραφίες στή Μονή τοῦ Lesnovo (14ος αἰώνας) εἰκονίζουν τόν Στέφανο Dusan καί τή γυναίκα του νά πατοῦν σέ ὑποπόδια στολισμένα μέ δικέφαλους. Τό βασιλικό ζεῦγος φορᾷ ἐνδύματα στολισμένα μέ δικέφαλους ἀετούς, στό πορταῖτο μαζί μέ τό γιό τους Uros στό ναό τής Ἁγίας Σοφίας στήν Ὀχρίδα (μέσα τοῦ 14ου αἰώνα).

Στό πορταῖτο του στό Lesnovo, ὁ Δεσπότης Ἰωάννης Oliver, φορᾷ πορφυρά ροῦχα κεντημένα μέ χρυσούς δικέφαλους ἀετούς, οἱ ὁποῖοι ἐγγεγραμμένοι σέ κύκλους στολίζουν καί τό φόρεμα τής γυναίκας του Μαρίας. Οἱ τοιχογραφίες φιλοτεχνήθηκαν ἀπό Ἕλληνα ζωγράφο.

Δικέφαλους ἀετούς βλέπουμε καί σέ δακτυλῖδια ἀρχόντων καί δεσποτῶν τῆς ἐποχῆς.

Ὁ Δικέφαλος εἶναι σέ εὐρεία χρήση τήν ἐποχή τοῦ πρίγκηπα Lazar (1371-1389) καί τοῦ γιοῦ του δεσπότη Stefan (1402-1427). Οἱ διάδοχοι τοῦ Stefan, οἱ Brankovic, τόν ἔκαμαν σύμβολό τους, τόν τοποθέτησαν δέ στή σημαία τους, μέχρι τά πρῶτα χρόνια τοῦ 16ου αἰώνα⁷.

Στή Βουλγαρία πού μέχρι τόν 12ο - 13ο αἰώνα εἶχε σημαντικό ἑλληνικό πληθυσμό, ἐκτός ἀπό τήν ἀρχαία (11ος



Ἡ ορειχάλκινη πόρτα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Βατοπεδίου.

αἰώνας) παράσταση δικέφαλου ἀπό τή σημερινή Stara-Zagora πού ἀναφέραμε παραπάνω, βρίσκουμε παραστάσεις δικέφαλου (βυζαντινές;) σέ κιονόκρανα ἐκκλησίας τῆς σημερινῆς Ν. Βουλγαρίας (11ος-12ος αἰώνας). Μέ τό ἴδιο τρόπο πού διαδόθηκε στή Σερβία, ἀλλά κάπως καθυστερημένα ὅπως μαρτυροῦν παραστάσεις κτητόρων σέ ναούς κοντά στή Σόφια ὁ δικέφαλος μπήκε στή εἰκονογραφία τῶν Βουλγάρων. Ἐντοπίσαμε ωραία παράσταση δικέφαλου ἀετοῦ σέ σπασμένο κομμάτι καλυπτήριας πλάκας βασιλικῦ τάφου στό Veliko Tırnovo. Ὁ βασιλιάς παριστάνεται ξαπλωμένος, φορώντας μπότες τό κάτω τμήμα τῶν ὁποίων κοσμεῖται μέ ἀνάφλυφο δικέφαλο ἀετό.

Παρ' ὅλη τήν εὐρεία διάδοσή του στή Σερβία, Βουλγαρία καί Βλαχία ὁ δικέφαλος ἀετός παύει σχεδόν νά ἐμφανίζεται μετά τήν τουρκική κατάκτηση (14ος-15ος αἰώνας). Ἐναμφισβήτητα ἡ διάδοσή του ὀφείλεται στά ἑλληνικά ἔργα πού ἔφθασαν στίς χῶρες αὐτές οἱ ὁποῖες πολιτιστικά διατηροῦσαν δεσμούς μέ τό ἀκτινοβολοῦν βυζαντινὸ κέντρο -τό ὁποῖο ἔδινε τά τελευταῖα λαμπρά δείγματα τοῦ πολιτισμοῦ του- καθώς καί στούς μικτούς γάμους τῶν πριγκίπων μέ βυζαντινές ἀρχόντισσες.

Τόν δικέφαλο, σύμβολο πλέον ἑλληνικό μετά τήν πτώση καί τοῦ τελευταίου προπυργίου τοῦ ἑλληνισμοῦ, τῆς αὐτοκρατορίας τής Τραπεζούντας (1461), κληρονομεῖ ὡς αὐτοκρατορικό ἔμβλημα καί ὡς σύμβολο συνέχειας τό ὁμόθηρσο ὀρθόδοξο ρωσικό βασίλειο, στό ὁποῖο στήριζαν γιά αἰῶνες ὀλόκληρους οἱ Ρωμιοί τόν πόθο τους γιά ἀπελευθέρωση ἀπό τόν τουρκικό ζυγό.

Οἱ ἑλληνικές ἀρχοντικές οἰκογένειες τῆς Διασπορᾶς (Παλαιολόγοι, Κομνηνοί, Λασκαρίδες) χρησιμοποίησαν στά οἰκόσημά τους τόν Δικέφαλο· ἡ οἰκογένεια γιά παράδειγμα τῶν Κομνηνῶν φτάνοντας στά 1573 στή Σαβοῖα, εἶχε ὡς ἔμβλημα τῆς τόν Δικέφαλο ἀετό.



Δικέφαλος αετός στο νόθηκα του καθολικού της Μονής Χελανδαρίου (αρχές 14ου αιώνα).

Όπως παρατηρεί η Πόπη Ζώρα «ή άναρχη διάδοση του θέματος (του Δικέφαλου) στην ελληνική λαϊκή τέχνη ιδιαίτερα από τον 17ο αιώνα ύστερα και ή σύνδεσή του με την ιδέα της Παλιγγενεσίας, φαίνεται ότι έχουν λόγια προέλευση, με άφετηρία τό πατριαρχείο, πού τό χρησιμοποίησε στίς σφραγίδες του»⁸.

Πραγματικά, δικέφαλο αετό φέρει ή σφραγίδα του πατριαρχικού τυπογραφείου. Επίσης ό θρόνος (1574) και ό άμβωνας της έκκλησίας του οίκουμηνικού πατριαρχείου. Δικέφαλους συναντούμε σε ζώνες μοναχών, σε σφραγίδες ιερωμένων και λογίων του 16ου-17ου αιώνα, σε όμφάλια, στά δάπεδα των έκκλησιών. Έκει μάλιστα, ό αετός ίσως έχει ιδιαίτερη συμβολική σημασία, καθώς άπαγορεύεται τό πάτημά του. Δικέφαλο συναντούμε σε προσόψεις, πάνω από παράθυρα ναών και φεγγίτες (φυλακτήριο σύμβολο)(;), σε επισκοπικούς θρόνους, σε έκκλησίες, ξύλινα εικονοστάσια και σκευή. Άρκετές επιτύμβιες πλάκες με παράσταση Δικέφαλου συναντούμε στά χαγιάτια των τρίκλιτων ξυλόστεγων βασιλικών της τουρκοκρατίας -όμως έπειτα από κάποια χρονιά άπαγορεύτηκε ή εκεί ταφή προσώπων. Δικέφαλους, συναντούμε επίσης στίς επιτύμβιες έπιγραφές στην ελληνική έκκλησία της Νεαπόλεως Ίταλίας, καθώς και στά οικόσημα οίκογενειών άρχόντων και εύπατριδών της Νησιωτικής Έλλάδας και ιδιαίτερα των βενετοκρατούμενων νησιών του Ίονίου.

Ή σημαία της άρχοντικής κρητικής οίκογένειας των Καλλεργών έφερε δικέφαλο αετό με την έπιγραφή «Έν τούτω νίκα».

Δικέφαλος αετός μαρτυρείται σε σημαίες έπαναστατών όπως ό Κορκόδειλος Κλαδάς, ό Καλλέργης κ.α.

Τυχαία σ'έναν κατάλογο του Μουσείου των όπλων του Κρεμλίνου⁹ βρήκαμε ένα ελληνικό έργο τέχνης, στο όποιο δέν έχει μέχρι σήμερα δοθεί ή άρμόζουσα σημασία: Πρόκειται για τό "saadak" δηλαδή τή θήκη του τόξου και τή φαρέτρα του Ρώσου Τσάρου Άλεξέι Μιχαήλοβιτς. Είναι έργο τέχνης φτιαγμένο στά 1656 στην Κωνσταντινούπολη από Έλληνες τεχνίτες ύψηλου επιπέδου και δωρήθηκε στον Τσάρο από Έλληνες έμπόρους. Έχει πάνω από 1500 διαμάντια, ρουμίνια και σμαράγδια. Στο κέντρο της θήκης του τόξου βρίσκεται δικέφαλος αετός πού τό στέμμα του φέρει τή χρονολογία 1656. Ή ελληνική έπιγραφή, γύρω του, άφιερώνει τή θήκη του τόξου στο Τσάρο, συγκρίνοντας τον με τον βυζαντινό αυτοκράτορα Κωνσταντίνο. Ή έπιγραφή κομμένη σε 4 μέρη διαβάζεται σε δύο όριζόντιες σειρές και έχει ως έξής:

- 1 ✠ΑΗΑΣ ΧΡΙΓΕ ΠΑΪΒΑΣΙΛΕΥ
ΒΡΒΕΥΣΟΙ ΧΡΗΘΘΕΙ
- 2 ΤΩ ΠΙΟΤΑΤΩ ΒΑΣΙΛΕΙ
ΧΑΡΙΝ ΚΑΙ ΝΙΚΑΣ ΓΗΘΕΙ
- 3 ΣΗΗ ΟΠΗΟΙΣ ΤΟΙΣ ΔΕ ΠΡΟΣ
ΦΘΟΡΗ ΕΧΘΡΩΗ ΕΞΕΡΧΟΜΕΝΩ
- 4 ΚΑΙ ΚΡΑΤΑΙΑΗ ΕΠΑΗΟΔΟΙ
ΕΛΘΕΙΗ ΔΕΔΟΞΑΣΜΕΝΩ
- 5 ✠ΩΣΠΕΡ ΠΟΤΕ ΤΩ ΒΑΣΙΛΕΙ
ΜΕΓΑΛΩ ΚΩΗΓΑΤΗΩ
- 6 ΟΥΤΩ ΚΑΙ ΝΥΗ ΤΩ ΒΑΣΙΛΕΙ
ΚΑΙ ΚΙΕΖΗ ΑΛΕΞΙΩ
- 7 ΒΡΒΕΥΣΟΙ ΔΙΑ ΤΟΥ ΓΑΥΡΟΥ
ΝΙΚΑΣ ΚΑΤΕΥΑΤΙΩ
- 8 ΕΞΕΡΧΟΜΕΩ ΩΤΕΡ ΜΟΥ
ΜΕΘΟΠΛΩΗ ΕΞΑΙΩΙΩ

Ή φαρέτρα διακοσμεείται με μικρότερου μεγέθους δικέφαλο αετό τον όποιο περιτρέχει ή συνέχεια της έπιγραφής.

Τό έργο αυτό άντικατοπτρίζει καθαρά τίς θέσεις του ελληνικού γένους και τίς έλπίδες πού στήριζε στο όμόθρησκο βασίλειο της Ρωσίας, για μελλοντική του άπελευθέρωση.

Ό Δικέφαλος χρησιμοποιήθηκε εύρύτατα ως αυτοκρατορικό έμβλημα της Ρωσίας μέχρι και τήν επανάσταση των Σοβιέτ (1917).



Ξύλινη κασέλα από τά νησιά του Αιγαίου.

‘Ο Δικέφαλος στην εικονογραφία της μεταβυζαντινής εποχής συναντιέται καί στην Κύπρο.

Γενικά τό μοτίβο του δέν εἶναι στερεότυπο. Ἄλλοτε παρουσιάζεται ἀπλός, ἄλλοτε ἐστεμμένος, ἄλλοτε νά κρατᾶ τά σύμβολα τῆς ἐξουσίας. Πάντως σ’ ὅλη τήν εἰκονογραφία τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου, ὁ Δικέφαλος ξεφεύγει ἀπό τό παλιό ἀνατολικό πρότυπο καί ἔχει 2 κεφάλια σέ 2 λαιμούς. Πρώιμο ὠραῖο παράδειγμα ἀετοῦ μέ ἐστεμμένα χωριστά κεφάλια ὑπάρχει σέ μεταβυζαντινό (16ος αἰώνας) ἀργυρό κάλυμμα βυζαντινῆς εἰκόνας, σήμερα στό Museo Civico, στό Sassoferato στήν Ἰταλία.

Θαυμάσιο παράδειγμα δικέφαλου ἀετοῦ ἐπηρεασμένου ἀπό τό Βαγοque, βρίσκεται στό παρεκκλήσιο τοῦ ἀνώτατου ὀρόφου τοῦ βυζαντινοῦ πύργου τοῦ Προσφορίου, στήν Οὐρανούπολη στή Χαλκιδική. ‘Ο ἀετός ἐντάσσεται σέ ὀκτάγωνη πλάκα, εἶναι ἐστεμμένος, φέρει θυρεό στό στήθος του, στό δεξί του πόδι κρατᾶ δόρυ (;) ἐνῶ στό ἀριστερό κρινάνθεμο.

Σέ ἀνάγλυφη πλάκα στήν ἐκκλησία τοῦ εὐαγγελισμοῦ στήν Κέα (1867) εἶναι σκαλισμένος δικέφαλος ἀετός, τόν ὁποῖο συνοδεύει ἡ παρακάτω ἐπιγραφή:

Βλέπε ἀετόν τόν Χρ(ιστόν) ἐμέ νόει,
δυσί κεφαλαῖς φύσεις ἐμάς δύο
εἰκονίζων σοι ἐν μιᾷ ὑποστάσει.

5 Ὑψιπέτης γάρ βασιλεὺς τῶν αἰώνων
οὐρανοῦ καί γῆς καί τῶν καταχθονίων,
οἴκους φυλάττων καί πᾶσαν ἐκκλησίαν,
ᾧ ἐγέννησα ἐκ τοῦ Εὐαγγελίου.

Ἐμός οὖν οἶκος ὁ τοῦ ἀρχιερέως,
ὄν ὄρας, καί πρόσεχε μή φθείρεις·

10 φθείρεται πάντως ὁ τοῦτον διαφθείρων.

† ‘Ο σκάψας Κωνσταντῖνος Βυζάντιος¹⁰

Ἡ ἐπιγραφή αὐτή θά μπορούσε νά δώσει θεολογική ἐρμηνεία στό σύμβολο τοῦ δικέφαλου, ταυτίζοντάς τον ἐνδεχομένως μέ τό Χριστό· μιά θέση πού γιά μερικούς φαίνεται ἀληθοφανής.

‘Ο Δικέφαλος διαδόθηκε σ’ ὅλες τίς ἐκφράσεις τῆς λαϊκῆς τέχνης, στά κεντήματα, στή ξυλογλυπτική, στή λιθογλυπτική, στή χρυσοχοϊκή κτλ. Τόν βρίσκουμε σέ χαριτωμένες συνθέσεις πάνω σέ ξύλινες κασέλλες τῶν νησιῶν, σέ κιλίμια, σέ ζῶνες, σέ φεγγίτες, σέ λιθανάγλυφα κτλ.

Δικέφαλους βλέπουμε σέ ἐκκλησιαστικά ἄμφια, ἐγκόπια καί σκευή, πού κουβάλησαν οἱ πρόσφυγές μας μετά τή Μικρασιατική καταστροφή τοῦ 1922.

Σημειώσεις

1. I. Σβορώνου, Πῶς ἐγεννήθη καί τί σημαίνει ὁ Δικέφαλος ἀετός τοῦ Βυζαντίου, Ἀθήναι 1914, σελ. 43-44, εἰκ. 27.

2. I. Σβορώνου, ὁ. π. σελ. 29-30, εἰκ. 14.

3. I. Σβορώνου, ὁ. π. σελ. 34, εἰκ. 19.

4. I. Σβορώνου, ὁ. π. σελ. 39 σημ. 2.

5. G. Gerola, "L'elemento araldico nel portolano di Angelino dall'Orto", *Atti del R. Ist. Veneto*, XCIII (1934), σελ. 427.

6. A.V. Soloviev, "Les emblèmes héraldiques de Byzance et les Slaves", *Seminarum Kondakoviarum*, 7 (1935), σελ. 136.

7. Γιά τό Δικέφαλο ἀετό στους Σλάβους βλ. Soloviev, ὁ. π., σσ. 137-139.

8. Π. Ζώρα, «Συμβολή στή μελέτη τῆς ἐλληνικῆς λαϊκῆς γλυπτικῆς», *Ζυγός* 11 (1966), σελ. 48.

9. Τίτλος καταλόγου *State armoury in the Moscow Kremlin*, Μόσχα 1969.

Τό ἔκθεμα ἀριθμεῖται ὡς 138, ὑπάρχει εἰκόνα του καί μικρός σχολιασμός του.

10. Σ. Λάμπρος, «‘Ο Δικέφαλος ἀετός τοῦ Βυζαντίου», *Νέος Ἑλληνομνήμων*, 6 (1908), σελ. 467.

υπόθεση Λυσσένκο

συνέντευξη
του καθηγητή Denis Buican
στον Θεατή

Στον τομέα της ιστορίας των επιστημών, η υπόθεση Λυσσένκο αποτελεί ένα τέλειο δείγμα δημιουργίας «ψευδοεπιστήμης».

Αποτελεί τον θρίαμβο της «ψευδοεπιστήμης» έναντι της επιστήμης, και πιο συγκεκριμένα της γενετικής βιολογίας, η οποία κυριολεκτικά εκδιώχθηκε από τους λαούς της Σοβιετικής Ένωσης και από τις χώρες της ανατολικής Ευρώπης, υποταγμένες στη σοβιετική επιρροή. Η επικράτηση του δογματικού σκοταδισμού εις βάρος της πειραματικής βιολογίας, δεν προκαλεί μόνο τον αποκλεισμό της γενετικής μέσα στα όρια του κομμουνιστικού μπλοκ, αποκλεισμό που κράτησε τριάντα χρόνια, αλλά επιπλέον και το θάνατο ή την εξορία των καλύτερων επιστημόνων της γενετικής, οι οποίοι είχαν μείνει πιστοί στην επιστημονική αλήθεια.

Ο πανεπιστημιακός καθηγητής Denis Buican έζησε για ένα διάστημα από κοντά τις συνέπειες αυτής της υπόθεσης, διότι στην αρχή της επιστημονικής του καριέρας βρισκόταν στη Ρουμανία, όπου γεννήθηκε σ' αυτή τη χώρα. Η υπόθεση Λυσσένκο, μαζί με μια σειρά από άλλα προβλήματα, τον ανάγκασαν να ζητήσει άσυλο στη Γαλλία, όπου συνέχισε την επιστημονική του σταδιοδρομία, έχοντας στο εξής αποκτήσει την γαλλική υπηκοότητα.

Αυτή η άμεση επαφή του με το πρόβλημα Λυσσένκο, του έδωσε και τη δυνατότητα να αφιερώσει ένα βιβλίο πάνω σ' αυτό το θέμα, με τον τίτλο "Lyssenko et le Lyssenkisme". Δια μέσου αυτού του βιβλίου, ο Denis Buican υιοθετεί μια κριτική στάση απέναντι στο δόγμα του μαρξισμού-λενινισμού, και την ευθύνη που είχαν οι οπαδοί του, για τη γέννηση της δήθεν επιστημονικής θεωρίας του Λυσσένκο, χωρίς όμως αυτό να τον εμποδίζει να βλέπει κριτικά και τις «δυτικές κοινωνίες», που παρουσιάζονται ως παράδειγμα προς μίμηση.

- Κύριε καθηγητά, πείτε μας πώς είχατε την ιδέα να ασχοληθείτε με αυτό το θέμα και να γράψετε ένα βιβλίο που έχει σχέση με τη υπόθεση Λυουσένκο;

- Κατ' αρχήν είναι ένα βιβλίο μεταξύ των άλλων που έχω ήδη ως τώρα γράψει. Αυτή η υπόθεση με ανάγκασε να ασχοληθώ μαζί της, γιατί εξ αιτίας της είχα διωχθεί από τη χώρα μου. Μετά από τη σοβιετική εισβολή, η οποία είχε ακολουθήσει τη γερμανική, δηλαδή το 1944, επιβλήθηκε ένα κομμουνιστικό καθεστώς σύμφωνα με τα ρωσικά πρότυπα, επωφελούμενο από την αμερικανοσοβιετική συμμαχία. Για αυτό το θέμα της συμμαχίας, ανάμεσα στις δύο αυτές χώρες, μιλάω εκτενέστερα στο επόμενο βιβλίο μου, που έχει τον τίτλο "Dracula et ses avatars" και υπότιτλο "De Vlan l'empaleur à Staline et Ceussescu". Ο Vlan l'empaleur είναι μια ιστορική μορφή της Ρουμανίας, ένας πρίγκηπας με τη γνωστή μετωνυμία Dracula. Τον ονομάζω Vlan l'empaleur γιατί η αγαπημένη του τιμωρία ήταν το παλούκωμα. Θεωρώ, λοιπόν, ότι οι πολιτικοί απόγονοι αυτού του ιστορικού προσώπου, είναι ο Στάλιν και ο Τσαουσέσκου.

Αν ασκώ κριτική μέσα από αυτό το βιβλίο, ενάντια στην ολοκληρωτική δικτατορία πυραμιδοειδούς μορφής της ανατολικής Ευρώπης, αυτό δεν σημαίνει ή δεν αποκλείει την αστυνομική και πλουτοκρατική δημαγωγία που συναντά κανείς στα καθεστώτα του δυτικού κόσμου. Δεν τα θεωρώ δημοκρατικά καθεστώτα, διότι δεν σέβονται τό διαχωρισμό των τριών εξουσιών, έτσι όπως καθορίστηκε από τον Montesquieu.

Προερχόμενος από μια οικογένεια αριστοκρατών, δεν είχα το δικαίωμα να ακολουθήσω σπουδές πανεπιστημιακού επιπέδου, διότι η κοινωνική μου καταγωγή θεωρούνταν «ανθυγιεινής φύσεως». Παρ' όλ' αυτά, λόγω των προσωπικών μου ικανοτήτων, τις οποίες το καθεστώς είχε κρίνει «ως εξαιρετικές», μπόρεσα να πραγματοποιήσω τις πανεπιστημιακές μου σπουδές. Είχα πραγματοποιήσει τις πρώτες ραδιογενετικές έρευνες στη Ρουμανία, καθώς επίσης και έρευνες οι οποίες ήταν απαγορευμένες εξ αιτίας της επικράτησης του δόγματος Λυουσένκο. Γι' αυτό το λόγο το εργαστήριό μου είχε καταστραφεί μια πρώτη φορά το 1957 και μια δεύτερη γύρω στο 1961, διότι αντιτάχθηκα στο δόγμα Λυουσένκο. Στη χώρα μου, είχα αρχίσει έναν αγώνα ενάντια στη στέρηση της ελευθερίας, όπως επίσης ενάντια

στην επιβολή του σταλινισμού, και της θεωρίας του Λυουσένκο.

Για ένα διάστημα είχα απαλλαγεί από τις επιθέσεις του καθεστώτος, για να πραγματοποιήσω μια σειρά εργαστηριακών ερευνών στον τομέα της ραδιογενετικής και για να συμβουλευσω τους υπεύθυνους επάνω στο θέμα της εδαφικής αναδιοργάνωσης και στο θέμα της βιο-αντίστασης των κυριότερων γεωργικών φυτών στο κρύο και στην ξηρασία. Κατ' αυτόν τον τρόπο ανήκα στα άτομα που δεν υπόκεινταν στη δίωξη εκ μέρους των οπαδών του Λυουσένκο. Εκείνη την περίοδο δημοσίευσα ένα βιβλίο "Biologie générale génétique et amélioration" που εκδόθηκε το 1969 στο Βουκουρέστι, και στο οποίο για πρώτη φορά, μέσα στο κομμουνιστικό μπλοκ, μιλούσα επίσημα ενάντια στο Λυουσένκο, λέγοντας ότι η θεωρία του είχε προέλθει από τη μαρξιστική-λενινιστική ιδεολογία και ότι ο Λυουσένκο ενεργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο, ήθελε να εξασφαλίσει την εύνοια του Στάλιν. Για να το κατορθώσει είχε δημιουργήσει μια «ψευδο-επιστήμη» η οποία θα χρησίμευε σαν υποστήριγμα στον μαρξισμό-λενινισμό.

Δεν πρέπει να ξεχνά κανείς ότι ο σοβιετικός βιολόγος Medvedev, ο οποίος είχε κλειστεί σε ένα ψυχιατρικό άσυλο το 1971, είχε εκδόσει στις ΗΠΑ ένα βιβλίο που αφορούσε τον Λυουσένκο και μέσα στο οποίο ασκούσε εναντίον του μια έντονη κριτική.

Το γεγονός είναι ότι είχα δώσει το δικό μου βιβλίο προς έκδοση το 1963-64, όμως παρ' όλ' αυτά, εκδόθηκε με μια καθυστέρηση έξι χρόνων εξ αιτίας μιας λογοκρισίας, η οποία δεν είχε καταφέρει να εξαλείψει τις επιθέσεις μου εναντίον της «ψευδο-επιστήμης» του Λυουσένκο.

- Θα μπορούσατε να μας εξηγήσετε με λίγα λόγια το περιεχόμενο της θεωρίας του Λυουσένκο;

- Ο Λυουσένκο δημιούργησε μια θεωρία την οποία ονόμασε «σοβιετικό δημιουργικό δαρβινισμό». Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια αντιδαρβινιστική θεωρία. Ο Λυουσένκο υιοθέτησε τη θεωρία της κληρονομικότητας του κεκτημένου του Λαμάρκ. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, οι μεταβολές του σώματος ενός οργανισμού μεταδίδονται στα σεξουαλικά κύτταρα, πράγμα το οποίο δεν αποτελεί επιστημονική αλήθεια. Όμως προχώρησε ακόμη περισσότερο στο ψέμμα,

αρνούμενος την ύπαρξη μιας κληρονομικής ουσίας των γόνων και των χρωμοσωμάτων. Πίστευε ότι κάθε μέρος ενός ζωντανού οργανισμού μπορούσε να μεταδώσει την κληρονομικότητα. Σε σχέση με τη θεωρία του Λυσσένκο, η κλασική γενετική προϋποθέτει την παραδοχή των νόμων του Μέντελ και της χρωμοσωμικής θεωρίας της κληρονομικότητας του Μόργκαν. Τα γονίδια τα οποία περιέχονται στα χρωμοσώματα, παραμένουν αμετάβλητα καθόσον υπεισέρχεται στη χρωμοσωματική δομή κάποια τυχαία μεταβολή. Ο Λυσσένκο απέκλεισε παντελώς την κλασική γενετική μη παραδεχόμενος το ρόλο που παίζουν τα γονίδια και τα χρωμοσώματα στην κληρονομική μετάδοση, δηλώνοντας την μη ύπαρξη μιας ειδικής ουσίας η οποία καθορίζει τους κανόνες της κληρονομικότητας.

Ακολουθώντας πάντα το δόγμα του μαρξιστικού λενινιστικού ντετερμινισμού, επιτίθεται κατά των νόμων του «τυχαίου» του Μέντελ, όπως επίσης και κατά των πιθανών μεταλλαγών. Αντιθέτως, υιοθετεί στη θεωρία του το πεπαλαιωμένο πλέον δόγμα της «κληρονομικότητας του κεκτημένου» του Λαμάρκ.

Για να δικαιολογήσει ένα δήθεν νόμο, ο οποίος αποτελεί μια υπόθεση του μαρξισμού-λενινισμού, και σύμφωνα με τον οποίο οι ποσοτικές συσσωρεύσεις μεταμορφώνονται δια μέσου ποιοτικών μεταλλαγών, ο Λυσσένκο υποστήριξε ότι είχε ανακαλύψει στον κόσμο της φύσεως μια σειρά από μεταποίησεις διαφόρων οργανισμών, γεγονός το οποίο ξεπερνούσε σε παραλογισμό τις μυθικές μεταμορφώσεις του Οβίδιου, στη ρωμαϊκή εποχή.

Έτσι διακήρυττε ότι το σιτάρι μπορούσε να μεταμορφωθεί σε βρώμη ή η βρώμη σε σιτάρι και ότι οι έρευνές του είχαν κατορθώσει να δημιουργήσουν ένα είδος σοβιετικής αγελάδας καλύτερης από όλες τις άλλες ράτσες. Δια μέσω αυτών των αποτελεσμάτων, πίστευε ότι ήταν δυνατόν να δημιουργηθεί ο νέος «κομμουνιστικός άνθρωπος» και αυτό το πράγμα θα ήταν δυνατό να επιτευχθεί με αναπηδήσεις διαλεκτικής φύσεως, δυνατές δια μέσου της κομμουνιστικής εκπαίδευσης. Όλα αυτά στην πραγματικότητα ήταν ένας σωρός από ψέμματα, αλλά ο θρίαμβος του Λυσσένκο ήταν μια πραγματικότητα η οποία επιβλήθηκε με τη σύνοδο της γεωργικής σοβιετικής Ακαδημίας Λένιν το 1948. Ο Στάλιν είχε αποφασίσει να υιοθετήσει τη δήθεν θεωρία του Λυσσένκο και οι βιολόγοι της γενετικής οι οποίοι δεν

συμφωνούσαν μ' αυτή, εκτελούνταν, όπως ο βιολόγος Vanilov, ή εξορίζονταν στη Σιβηρία.

Όλα τα εργαστήρια που αφορούσαν την έρευνα πάνω στη γενετική, είχαν κλείσει ή καταστραφεί. Γι' αυτό το λόγο χρησιμοποίησα την έκφραση "le massacre des chromosomes" (η σφαγή των χρωμοσωμάτων).

Έτσι από τη μια μεριά, η ολοκληρωτική εξουσία πυραμιδοειδούς μορφής εκφραζόμενη στο πρόσωπο του Στάλιν και από την άλλη η θεωρία του Λυσσένκο, επέβαλλαν ένα είδος «ιεράς εξέτασης» η οποία κατέστρεψε την πραγματική επιστήμη. Για τριάντα ολόκληρα χρόνια, από το 1935 ως το 1965, η Σοβιετική Ένωση ζούσε κάτω από την επιρροή αυτού του δόγματος. Ακόμη και μετά το 1965, αυτή η θεωρία δεν είχε εκλείψει εντελώς, διότι ο Λυσσένκο πέθανε το 1976, έχοντας το στήθος του διακοσμημένο από ένα πλήθος τιμητικών διακρίσεων του σοβιετικού κράτους, καθώς επίσης και μια σειρά από τίτλους ως μέλος πολλών σοβιετικών Ακαδημιών.

- Ο αντίκτυπος αυτής της θεωρίας, λοιπόν, μια και αυτή διήρκεσε τόσα χρόνια, πρέπει να ήταν πολύπλευρος.

Ο Λυσσένκο αποτέλεσε αντικείμενο κολακείας στη Σοβιετική Ένωση για πολλούς λόγους. Πρώτ' απ' όλα διότι είχε αναπτύξει τη θεωρία του επάνω στο δόγμα του μαρξισμού-λενινισμού. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Στάλιν ήταν σε θέση να εξυψώσει αυτή τη θεωρία σε ένα επίπεδο «κοσμοπολίτικης» θεωρίας και η Σοβιετική Ένωση μπορούσε πλέον να καυχιέται ότι είχε δώσει στη διεθνή επιστημονική κοινότητα έναν επιστήμονα ο οποίος μπορούσε να συγκριθεί με τον αμερικανό βιολόγο Morgan, τον πατέρα της θεωρίας των χρωμοσωμάτων, τον αυστριακό Mendel, ο οποίος είχε ανακαλύψει τη γενετική και τον γερμανό Weismann, έναν άλλο θεωρητικό της γενετικής. Έτσι ενάντια στους αλλοδαπούς η Σοβιετική Ένωση διέθετε τη δική της επιστημονική θεωρία. Ένας άλλος αντίκτυπος αυτής της θεωρίας, ήταν το γεγονός ότι ο Λυσσένκο θεωρήθηκε ο σωτήρας της σοβιετικής γεωργίας. Όμως αντί να συμβάλλει στη λύση των προβλημάτων της, συνέβαλε με τη δήθεν επιστημονική του θεωρία στην αύξηση των προβλημάτων της. Πάντοτε για τον ίδιο λόγο, η θεωρία του είχε ως αποτέλεσμα την απαγόρευση εισαγωγής καλαμποκιού από τις

Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής η οποία έδινε πολύ καλά αποτελέσματα παραγωγής. Στη Ρουμανία, η εισαγωγή αυτού του είδους καλαμποκιού είχε παραγματοποιηθεί από το 1957, κατόπιν δικών μου συστάσεων προς τον υπουργό γεωργίας της εποχής και προς τον διευθυντή του κεντρικού ινστιτούτου γεωργικών ερευνών της Ρουμανίας.

- Θα μπορούσε να πει κανείς ότι αυτή η θεωρία εξυπηρετούσε την εξουσία της εποχής εκείνης.

- Τουλάχιστον είχε προσπαθήσει και επιτύχει να κολακεύσει το δόγμα του μαρξισμού-λενινισμού, και να διατηρήσει στη ζωή την αυταπάτη για πλούσιες σοδειές και την προσδοκία να πραγματοποιήσει την εμφάνιση του «νέου ανθρώπου». Στην πραγματικότητα το δόγμα του μαρξισμού-λενινισμού δεν ήταν παρά ένα είδος «κλίνης του Προκρούστη» για την ανθρώπινη φύση και για τον «νέο άνθρωπο» που ήθελε να δημιουργήσει· κι αυτό όχι διαμέσου των αρχών του ίδιου του δόγματος, αλλά σύμφωνα με τη θεωρία της «κληρονομικότητας του κεκτημένου» και τη δήθεν επιστημονική θεωρία του Λυσσένκο.

- Ποιά ήταν η επίδραση αυτής της θεωρίας πάνω στη διεθνή επιστημονική κοινότητα;

- Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση και η πιο παράλογη είναι αυτή της Γαλλίας. Ενώ στις αγγλοσαξωνικές χώρες και στη Γερμανία η υπόθεση Λυσσένκο έτυχε μιας αμυδρής επίδρασης, στη Γαλλία είχε μια υπερβολική επίδραση από την οποία παρέμειναν μερικά σημάδια. Κατ' αρχήν διότι στη Γαλλία υπήρχε, την εποχή εκείνη, ένα ισχυρό κομμουνιστικό κόμμα το οποίο αντιπροσώπευε μέσα στη γαλλική πολιτική δημαγωγία ένα είδος μικροδικτατορίας και κατά δεύτερο λόγο, διότι στη Γαλλία υπήρχε μια επίδραση πάνω στον επιστημονικό καθώς επίσης και στο δήθεν επιστημονικό κόσμο, της θεωρίας του Λαμάρκ.

Μερικοί καθηγητές και ορισμένοι ερευνητές ήταν επηρεασμένοι από αυτή τη θεωρία και πρέσβευαν ότι υπάρχει και διατηρείται ακόμη, η θεωρία της «κληρονομικότητας του κεκτημένου» του Λαμάρκ, πράγμα που τους προδιέθετε να διατίθενται απέναντι στη θεωρία του Λυσσένκο κατά τρόπο επιεική. Μεταξύ αυτών βρίσκουμε καθηγητές πανεπιστημίου

όπως τον καθηγητή Marcel Prenant, ο οποίος αποδεχόταν τις ιδέες του Λυσσένκο χωρίς όμως να τις πιστεύει πραγματικά και αυτή του η στάση υπαγορευόταν από το καθήκον και την υποχρέωση της πειθαρχίας που επικρατούσαν στο γαλλικό κομμουνιστικό κόμμα.

Μου είχε εξάλλου εκμυστηρευτεί, λίγο πριν το θάνατό του, σε μια συζήτηση που είχαμε κάνει στο τηλέφωνο, ότι για λόγους πειθαρχίας απέναντι στο κόμμα, υποστήριξε τον Λυσσένκο. Ανάμεσα στους υπόλοιπους οπαδούς του Λυσσένκο ήταν ο E. Kahane, ο Jean Léné και πολλοί άλλοι, όπως ο γενικός γραμματέας του κομμουνιστικού κόμματος της Γαλλίας, M. Thorez. Επίσης ο ποιητής Louis Aragon, ο οποίος είχε αφιερώσει ένα ολόκληρο τεύχος της επιθεώρησης "Europe" στον Λυσσένκο. Σας υπενθυμίζω ότι ο Louis Aragon ήταν διευθυντής αυτής της επιθεώρησης το 1948.

Ένας άλλος θαυμαστής του Λυσσένκο, είναι η Dominique Lecourt, η οποία έγραψε το το 1976 ένα βιβλίο, στο οποίο αναγνωρίζει ότι η θεωρία του Λυσσένκο περιέχει πολλά ψέμματα και ανακρίβειες, όμως δεν διαπραγματεύεται τις πιο σημαντικές απάτες αυτής της θεωρίας, οι οποίες αφορούν τη μεταμόρφωση του σιταριού σε βρώμη, και επιπλέον προσπαθεί να αποενοχοποιήσει το δόγμα του μαρξισμού-λενινισμού πράγμα το οποίο είναι παράλογο, διότι ο ίδιος ο Λυσσένκο ομολογεί πως, ότι έχει γράψει, άρθρα και βιβλία, είναι εμπνευσμένα από το μαρξισμό-λενινισμό.

- Μέχρι πότε επικράτησε στη Σοβιετική Ένωση αυτή η θεωρία;

- Η θεωρία του Λυσσένκο επικράτησε περίπου από το 1935 μέχρι και το 1965. Μετά το 1965 βρίσκει κανείς κάποια απομεινάρια αυτής της θεωρίας τα οποία εκφράζονται μέσα από κάποια άτομα, όπως για παράδειγμα ο γιος του Λυσσένκο, που εμφανίστηκε στον σοβιετικό τύπο, για ένα διάστημα, γράφοντας μια σειρά από άρθρα.

Σε αντιπαράθεση, στη Γαλλία κανένας πλέον δεν αυτοδιακηρύσσεται οπαδός του Λυσσένκο, όμως υπάρχει ένα είδος υπόγειου Λυσσενκισμού, ο οποίος υποθέτει ότι η κληρονομικότητα δεν παίζει κανένα ρόλο στη διαμόρφωση του ανθρώπου, πράγμα το οποίο είναι παράλογο. Ο άνθρωπος αναπτύσσει μέσα σε ορισμένες συνθήκες περιβάλλοντος τις κληρονομικές του ιδιότητες. Είναι αλήθεια

ότι ο άνθρωπος δε γεννιέται από την κοιλιά της μητέρας του, όπως η Αθηνά από το κεφάλι του Δία ήδη ολοκληρωμένη. Ο άνθρωπος γεννιέται με κάποιες δικές του ιδιότητες και το περιβάλλον δεν μπορεί να τις ελαττώσει, το περιβάλλον δεν μπορεί να δημιουργήσει τον άνθρωπο. Γι αυτό το λόγο, θα ήταν ευχής έργον να μπορούν οι άνθρωποι να ξεκινούν με τις ίδιες προοπτικές ευκαιριών έτσι ώστε να φτάσουμε να δημιουργήσουμε μια κοινωνία η οποία δεν θα είναι μια κοινωνία σοβιετικής μορφής, αλλά ούτε και μια κοινωνία δυτικής μορφής όπου η πλουτοκρατική δημαγωγία επικρατεί. Θα έπρεπε να προσβλέπουμε προς μια κοινωνία η οποία θα είναι σε θέση να νομιμοποιήσει την ισότητα των ευκαιριών και η οποία θα αναγνώριζε την αξία του καθενός. Κατ' αυτόν τον τρόπο η κοινωνική διαστρωμάτωση θα διαμορφωνόταν σύμφωνα με την αξία του καθενός και όχι σύμφωνα με τον πλούτο των γονέων του ή σύμφωνα με το συναίσθημα της δουλικότητας απέναντι σε φατρίες ή ομάδες.

Αυτή τη στιγμή, πολλές επαγγελματικές σταδιοδρομίες στη Γαλλία -πιστεύω και στην Ελλάδα πρέπει να ισχύει το ίδιο φαινόμενο- είναι διαμορφωμένες όχι σύμφωνα με την αξία ενός ατόμου, αλλά σύμφωνα με τις δουλοπρεπείς στάσεις των ατόμων απέναντι στους πολιτικάντηδες και τους υπασπιστές τους.

- Ξεκινώντας από την υπόθεση Λυσσένκο, πιστεύετε ότι σήμερα είναι δυνατόν να υπάρχουν κίνδυνοι μιας ενδεχόμενης διαστρεβλωμένης χρήσεως της βιολογίας από μέρος της πολιτικής;

- Σ' αυτή την ερώτηση απαντώ με το τελευταίο μου βιβλίο "L'explosion biologique", με τον υπότιτλο "du néant au sur-être?". Ξεκινώντας από την αρχή της δημιουργίας και φτάνοντας μέχρι το σημείο μιας πιθανής εξέλιξης του ανθρώπου, πιστεύω ότι η ιδιοφυΐα ή οι γενετικές κατεργασίες είναι όπως η γλώσσα του φημισμένου σας Αισώπου. Είναι δηλαδή ικανές για το καλύτερο όπως και για το χειρότερο. Κι αυτό από την άποψη, ότι μια ιδιοφυΐα θα μπορούσε πιθανώς να κατορθώσει μια βελτίωση του ανθρώπινου είδους και θα μπορούσε επίσης να καταλήξει στη δημιουργία ενός υπερανθρώπου, όμως διατύπωσα αυτή τη σκέψη με ένα ερωτηματικό, διότι φοβούμαι την εμπειρία του παρελθόντος

και είναι αυτή που με κάνει να αναρωτιέμαι αν αυτή η προσπάθεια δεν θα κατέληγε στη δημιουργία ενός υπερτέρατος. Στον αιώνα που διασχίσαμε, είδαμε ένα σημαντικό αριθμό απογόνων του Δράκουλα όπως ο Στάλιν και ο Χίτλερ.

Πιστεύω ότι κάποιες εφαρμογές της γενετικής θα μπορούσαν να αποβούν επικίνδυνες, διότι αυτό που είναι επικίνδυνο, δεν είναι η ίδια η γενετική επιστήμη, αλλά οι δυσμενείς εφαρμογές της, τις οποίες δημιουργούν οι πολιτικοί. Πρέπει κανείς να διαθέτει πολλή προσοχή και σύνεση και προς το παρόν θα έπρεπε η έρευνα να περιορίζεται στο επιστημονικό επίπεδο, δηλαδή στην επιστημονική εμπειρία και πειραματισμό.

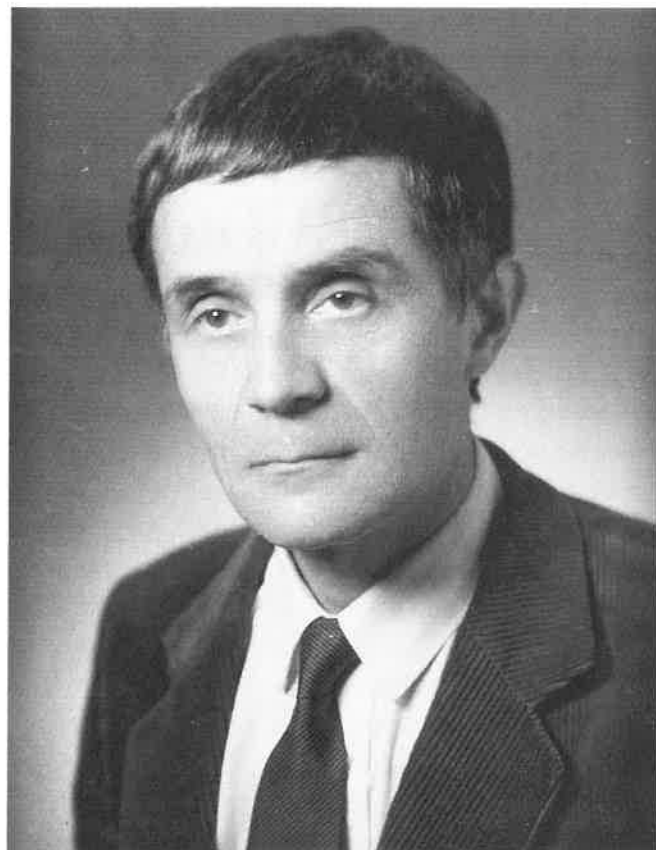
Όσον αφορά τον άνθρωπο, θα πρέπει να περιμένουμε και εννοώ αυτή μου τη φράση μέσα από την ιδέα ότι θέλοντας να κάνουμε κάτι καλύτερο, θέλοντας να αποκτήσουμε τον «υπεράνθρωπο», κινδυνεύουμε να δημιουργήσουμε ένα «υπερέταρα». Αν δικτάτορες όπως ο Στάλιν ή ο Χίτλερ ανακάλυπταν ότι διαθέτουν ταλέντα πολιτικής φύσεως, γνωρίζετε ότι θα μπορούσαμε να φτάσουμε στη δημιουργία ενός στρατού απαρτιζόμενου από «γενετικά ρομπότ» τα οποία θα μπορούσαν να είναι επικίνδυνα για το μέλλον του ανθρώπινου είδους. Δεν πρέπει να ξεχνά κανείς ότι ορισμένες απεχθείς δικτατορίες χρησιμοποίησαν τη βιολογία, όπως ο Χίτλερ που κατεύθυνε τη βιολογία προς το γνωστό του ρατσισμό ή ο Στάλιν, ο οποίος με τη βοήθεια του Λυσσένκο «κατασκεύασε» μια ψευδοβιολογία, για να δημιουργήσει τον «νέο κομμουνιστικό άνθρωπο».

Πρέπει όλοι να σκεφτούμε επάνω σ' αυτά τα προβλήματα και όχι να τα αποφεύγουμε όπως κάνουν ορισμένοι γάλλοι δημοσιογράφοι οι οποίοι θεωρούν τους εαυτούς τους μεγάλους επιστήμονες, τη στιγμή που δεν γνωρίζουν τις βάσεις της βιολογικής επιστήμης, όπως ο Α. Jacquard ο οποίος αυτοανακηρύσσεται βιολόγος χωρίς να έχει κάνει σπουδές βιολογίας και χωρίς να έχει στο ιστορικό του ένα παρελθόν όπου θα είχε πιθανώς πραγματοποιήσει μια σειρά πειραμάτων επάνω σε ζωντανούς οργανισμούς.

Προσωπικά είμαι επιστήμων και πιστεύω ότι δεν μπορεί κανείς να μπερδεύει την ακρίβεια, έστω σχετική, της επιστήμης με την ιδεολογία, κάτι που για μένα είναι πολύ επικίνδυνο. Η υπόθεση Λυσσένκο και οι επιπτώσεις της το δείχνουν καθαρά.

- Νομίζετε ότι υπάρχουν κάποιες «θαυματοουργές συνταγές», έστω και πρόχειρες, με τη βοήθεια των οποίων θα μπορούσαμε να προφυλαχθούμε από την κακή χρήση της επιστήμης από την πολιτική;

- Δεν μπορεί κανείς να βρει κάποιες λύσεις έτοιμες προς χρήση. Παρ' όλ' αυτά, πιστεύω ότι ο καλύτερος και πιο αποτελεσματικός τρόπος να προφυλαχθεί η ανθρωπότητα από τέτοιου είδους δράματα, είναι αυτός της πολιτικής ομαλότητας εκφραζόμενης μέσα από το δημοκρατικό πολίτευμα. Το πρόβλημα της εγκαθίδρυσης της δημοκρατίας δεν αφορά μόνον την ανατολική Ευρώπη όπως ίσως θα πίστευε κανείς σήμερα. Ακόμη και στο δυτικό κόσμο, μπορεί να μιλήσει κανείς περισσότερο για δημαγωγικά καθεστάτα, παρά για δημοκρατικά, τη στιγμή που η αρχή του διαχωρισμού των εξουσιών έτσι όπως ειπώθηκε από τον Montesquieu δεν τηρείται πουθενά. Η επιστήμη θα έπρεπε να αναπτυχθεί μέσα σ' ένα δημοκρατικό σύστημα, από το οποίο δεν θα υπόκειτο σε έλεγχο η ίδια, παρά οι εφαρμογές της, έτσι ώστε η ανθρωπότητα να μην εξωθηθεί σε παραλογισμούς ανάλογους με αυτές του Δράκουλα ή του Φρανκεστάιν ή ακόμη χειρότερους όπως αυτοί του Στάλιν ή του Χίτλερ.



Ο καθηγητής Denis Buican

Βιογραφικό σημείωμα

Ο Denis Buican γεννήθηκε στο Βουκουρέστι στις 21-12-1934. Από το 1951 μέχρι το 1956 σπούδασε στο πανεπιστήμιο φυσικών και αγρονομικών επιστημών.

Μετά το τέλος των σπουδών του ειδικεύτηκε στη βιοφυσική στο πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου. Το 1961 υποστήριξε τη διδακτορική του διατριβή πάνω στην ειδικότητα της γενετικής.

Παράλληλα με την ακαδημαϊκή του καριέρα σπούδασε φιλοσοφία στο πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου.

Το 1969 υποστήριξε μια άλλη διδακτορική διατριβή στον τομέα της ιστορίας και της φιλοσοφίας των επιστημών.

Το 1970 εγκαθίσταται στη Γαλλία όπου και αναπτύσσει μια πανεπιστημιακή καριέρα σε διάφορα γαλλικά ιδρύματα.

Έργα του Denis Buican

Ο Denis Buican ανέπτυξε μια συγγραφική δραστηριότητα παραχωρώντας μια σειρά από άρθρα,

μελέτες και κριτικές. Ορισμένα από τα βιβλία του έχουν μεταφραστεί στα ιταλικά, τα πορτογαλικά και τα τούρκικα.

Τα βιβλία του είναι:

1. *Histoire de la génétique et de l'évolutionisme en France*, 1984.
2. *La génétique et l'évolution*. "Que sais-je?", 1986
3. *Darwin et le darwinisme*. "Que sais-je?", 1987.
4. *Lyssenko et le lyssenkisme*. "Que sais je?", 1988.
5. *La révolution de l'évolution*. 1989.
6. *L'évolution et les évolutionnismes*. "Que sais-je?", 1989
7. *L'éternel retour de Lyssenko*. 1978
8. *Sur-être? Hérité et l'avenir de l'homme*. 1983
9. *Génétique et pensée évolutionniste*. 1987
10. *Biologie générale, génétique et amélioration*. 1979.
11. *Biognoséologie, histoire et philosophie naturelle de la connaissance*. (υπό έκδοση)

E. O. K., ευρωπαϊκή πολιτική και Γαλλία

Διαφωνίες, ανησυχίες και προβληματισμοί, τόσο στη Δεξιά όσο και στους Σοσιαλιστές

του Γιάννη Παπαγιάννη

Η επιρροή της Γαλλίας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα είναι γνωστή και αναμφισβήτητη. Ειδικά κατά τις προπαρασκευαστικές εργασίες για τη διακυβερνητική διάσκεψη στη Ρώμη, κυριάρχησαν οι Γαλλικές ιδέες και προτάσεις για την ενιαία ευρωπαϊκή εξωτερική και αμυντική πολιτική. Η φιλοευρωπαϊκή αυτή στάση της Γαλλίας όμως, φαίνεται ν' ανησυχεί σοβαρά τα άλλα κράτη-μέλη που προσβλέπουν σε μια ομόσπονδη Ευρώπη και αυτό γιατί η γαλλική πολιτική δίνει έμφαση στην εργασία των εθνικών κυβερνήσεων και των Κοινοβουλίων σε βάρος των κοινοτικών θεσμών.

Από τη στιγμή που η γαλλική κυβέρνηση κατάλαβε πως η γερμανική ενοποίηση επρόκειτο να πραγματοποιηθεί, προσπάθησε να «έλξει» προς το μέρος της τον Καγκελάριο Helmut Kohl. Αυτό σηματοδότησε την προθυμία της Γερμανίας να αποδεχτεί τις γαλλικές ιδέες για ενιαία εξωτερική και αμυντική πολιτική. Σύμφωνα με αυτές ένα ισχυρότερο Ευρωπαϊκό Συμβούλιο, όπως οι Σύνοδοι κορυφής, θα έπρεπε να κατευθύνει όλες τις εργασίες της Κοινότητας και να παίρνει τις σημαντικότερες αποφάσεις αναφορικά με την εξωτερική και αμυντική πολιτική. Επιπλέον η δυτικοευρωπαϊκή Ένωση θα έπρεπε ν' αναπτύξει ισχυρότερους δεσμούς με την Κοινότητα προκειμένου να γίνει η μόνη αμυντική πτέρυγα μέσα στο NATO. Σε αντάλλαγμα ο François Mitterrand συμφώνησε με τον Kohl, να αποκτήσει το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο μεγαλύτερη εξουσία.

Οι φόβοι του R. P. R.

Ο ενθουσιασμός της γαλλικής κυβέρνησης για μια κοινή αμυντική πολιτική αντανάκλα κατά ένα μέρος την ανησυχία της για τη ενωμένη Γερμανία. Ελπίζει ότι μια κοινή αμυντική πολιτική θα βοηθήσει τη Γερμανία ν' αντισταθεί στον πειρασμό μιας στροφής προς τ' ανατολικά ή την ουδετερότητα. Ωστόσο η ένωση της Γερμανίας έχει αντίθετα αποτελέσματα στο νεογκωλικό κόμμα της αντιπολίτευσης, το «Συγκέντρωση για τη Δημοκρατία». Πολλοί νεογκωλιστές φοβούνται ότι μια ενιαία Γερμανία θα κυριαρχήσει σε μια στενά συνδεδεμένη κοινότητα και θέλουν να κρατήσουν την Ευρώπη σε απόσταση.

Το R. P. R. καθοδηγούμενο από τον δήμαρχο της πόλης του Παρισιού Jacques Chirac, έχει αλλάξει την πολιτική του γραμμή και επιτίθεται στη νομισματική ένωση. Ψάχνοντας λύσεις για την προσέλκυση νέων ψηφοφόρων ξέφυγε από την γραμμή της προεκλογικής εκστρατείας για το ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο τον Ιούνιο του 1989, όπου όλα τα μεγάλα γαλλικά κόμματα, εκτός από το ακροδεξιό «Εθνικό Μέτωπο» του Jean-Marie Le Pen και το «Γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα», υποστήριζαν φιλο-ευρωπαϊκές ιδέες.

Οι απόψεις του R. P. R., σήμερα, για την ένωση των ευρωπαϊκών κρατών, απηχούν την ιδέα του Charles de Gaulle, για μια «Ευρώπη των πατρίδων».

Αυτή η στροφή οφείλεται κατά κύριο λόγο στην επιρροή που ασκούν μέσα στον κομματικό μηχανισμό του R. P. R. ο Charles Pasqua και ο Philippe Séguin, οι οποίοι πιστεύουν ότι μια περισσότερο ενισχυμένη «εθνική γραμμή», θα επαναφέρει στο R. P. R. πολλούς ψηφοφόρους από το «Εθνικό Μέτωπο» του Jean-Marie Le Pen.

Η αλλαγή πλεύσεως δεν έχει φέρει, προς το παρόν, τα αναμενόμενα αποτελέσματα. Συνέπεια του «ολοκληρωτικού εθνικισμού», βασισμένου σε φιλελεύθερες οικονομικές θεωρήσεις και στοχασμούς, ήταν και η αποχώρηση του ελπιδοφόρου δημάρχου της Lyon και τώως βουλευτή του R. P. R., Michel Noir. Η κύρια διαφωνία του Michel Noir -πιθανού μελλοντικού υποψήφιου για το προεδρικό αξίωμα- ήταν η ευρωπαϊκή πολιτική του Jacques Chirac. Η Ευρώπη τους διχάζει, όπως ακριβώς διχάζει τους Νεοφιλελεύθερους στη Μεγάλη Βρεταννία.

Η Ευρώπη είναι επίσης το κυριότερο θέμα που χωρίζει το R. P. R. από την «Γαλλική Δημοκρατική Ένωση» (U. D. F.), τον κεντρώο σχηματισμό του τώως Προέδρου της Γαλλικής Δημοκρατίας, Valéry Giscard d'Estaing. Το U. D. F. υποστηρίζει ανεπιφύλακτα και τάσσεται υπέρ μιας ομοσπονδιακής Ευρώπης. Ωστόσο, ακόμη και μέσα στο U. D. F. υπάρχουν εκείνοι, όπως ο Alain Madeleine, πρώην υπουργός Βιομηχανίας, που υποστηρίζει ότι η Ευρώπη δεν θα έπρεπε να είναι τίποτα περισσότερο από μια περιοχή ελεύθερου εμπορίου.

Ασυμφωνία και στους Σοσιαλιστές

Διαφωνίες για το ίδιο θέμα έχουν αρχίσει να εμφανίζονται και στο Σοσιαλιστικό κόμμα. Με την καθοδήγηση του François Mitterand, ο Michel Rocard και οι υπουργοί του ισχυρίζονται ότι η Ε.Ο.Κ. δεν θα έπρεπε να επιχειρήσει ν' αναλάβει νέα καθήκοντα εκτός και αν οι κυβερνήσεις μπορούν να τα ελέγξουν μέσω του Ευρωπαϊκού Συμβουλίου. Επιπλέον εκτιμούν ότι τα Εθνικά Κοινοβούλια θ' αντιταχθούν στην Κοινότητα αν δεν συμμετέχουν πιο ενεργά. Προτείνουν τη σύσταση ενός νέου σώματος Ευρωβουλευτών και μελών των Εθνικών Κοινοβουλίων, που θα αποφασίζει για την πολιτική που θ' ακολουθήσει η Κοινότητα σε νέους τομείς, όπως η νομισματική ένωση και τα εξωτερικά θέματα.

Ο Jacques Delors, Πρόεδρος της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, είναι ένας από τους πολλούς γάλλους Σοσιαλιστές που δεν συμφωνούν μ' αυτήν την άποψη, φοβούμενοι ότι μπορεί να επιβραδύνει την πορεία προς μια Ομοσπονδιακή Ευρώπη, αποδυναμώνοντας την Επιτροπή και το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο.

Αν και είναι πολύ δύσκολο να διαβάσει κανείς τη σκέψη του

François Mitterand για την Ευρώπη, όπως και για κάθε άλλο θέμα, είναι πάντως σίγουρο πως δεν είναι γκωλιστής. Δεν έχει δηλαδή στο μυαλό του μια παραλλαγή του γκωλικού σχεδίου του 1961, για τη σύσταση ενός διακυβερνητικού σώματος έξω από την Κοινότητα, το οποίο θα κατευθύνει την εξωτερική και αμυντική πολιτική.

Αντίθετα με τον Charles de Gaulle, ο François Mitterand δεν πιστεύει ότι η Γαλλία από μόνη της μπορεί να παίξει σημαντικό ρόλο στα διεθνή πράγματα, αλλά θεωρεί πως η Γαλλία μπορεί ν' ασκήσει επιρροή αν δεχτεί να μοιραστεί μέρος της κυριαρχίας της με την Κοινότητα. Αυτή είναι η πηγή και η ρίζα συνάμα της όλης πολιτικής φιλοσοφίας του François Mitterand και με βάση αυτή κέρδισε τις προεδρικές εκλογές και ανέβασε τους Σοσιαλιστές στην εξουσία. Ο ίδιος ανέτρεψε τη μεγάλη πολιτική κληρονομιά του Charles de Gaulle. Ο τελευταίος έβγαλε τη χώρα του από το στρατιωτικό σκέλος του NATO το 1967 και η πολιτική του, της στρατιωτικής ανεξαρτησίας, υιοθετήθηκε αργότερα από πολλές δεξιές και αριστερές κυβερνήσεις ή συνασπισμούς κομμάτων.

Παρ' όλ' αυτά και προς έκπληξη των Αγγλοσαξόνων διπλωματών, η κοινή δήλωση Kohl και Mitterand επεσήμανε ότι οι νέες αμυντικές διευθετήσεις στην Ευρώπη θα έπρεπε να βρίσκονται προς την κατεύθυνση ενίσχυσης του NATO. Παράλληλα γάλλοι αξιωματούχοι τονίζουν επισήμως πως η χώρα είναι έτοιμη να συμμετάσχει σ' ένα NATO, του οποίου ο διοικητής θα είναι Ευρωπαίος και όχι Αμερικανός, όπως σήμερα συμβαίνει.

Το «σύνδρομο de Gaulle»

Στην πολιτική σκηνή της Γαλλίας ένα είναι γεγονός: Η Γαλλία, μόλις τώρα, αρχίζει να ξεπερνά το «σύνδρομο de Gaulle». Με μια δεξιά που δεν έχει να προσφέρει τίποτα και φθείρεται εσωκομματικά, με μια αριστερά που διαρκώς «ψάχνεται» πολιτικά και αποτελεμάτωνα ιδεολογικά, μ' ένα κομμουνιστικό κόμμα βασισμένο σε σταλινικά πολιτικο-οικονομικά και κοινωνικά πρότυπα και με μια ακροδεξιά που ως επιχείρημα χρησιμοποιεί κάθε είδους βία και τον ρατσισμό, μία μόνο προσωπικότητα απομένει. Αυτή του François Mitterand.

Το ερώτημα όμως που ζητά αγωνιωδώς απάντηση είναι, αν ο σημερινός Πρόεδρος της Γαλλικής Δημοκρατίας είναι ικανός να «ξαποστείλει» τον υπέρμετρο εγωκεντρισμό του και να προετοιμάσει κατάλληλα το πολιτικό έδαφος, για την ανάδειξη νέων πολιτικών, ικανών για τη συνέχιση του ευρωπαϊκού Οράματος και της επικείμενης Ένωσης.

Αυτή η προοπτική προβληματίζει και προς το παρόν δεν είναι ορατή στον γαλλικό ορίζοντα...

ἡ κωμωδία τοῦ Ἄριστοφάνη σήμερα¹

τοῦ Μπάμπη Ὀρφανου

Λέγεται συχνά πώς κλασικό ἔργο τέχνης εἶναι αὐτό πού ἐπιδέχεται τήν ἐρμηνεία τῆς κάθε ἐποχῆς χωρίς νά ἀνατραπεί ἡ βασική του δομή. Ἡ Ἄττική Τραγωδία φαίνεται πώς διαθέτει τούτη τήν ἰδιαιτερότητα καί εἶναι ἴσως ἀξιοσημείωτο τό γεγονός ὅτι ἐπέζησε κατά τήν διάρκεια μιᾶς τόσο μακρᾶς περιόδου κατά τήν ὁποία οἱ ἄνθρωποι δέν διέθεταν παρά μόνο τά χειρόγραφα γιά τήν ἀναπαραγωγή τοῦ λόγου. Ἄν ὅμως τέτοιες διατυπώσεις φαίνονται αὐτονόητες καί κοινοτόπες ὅσον ἀφορᾷ τήν Τραγωδία, τό Ἔπος ἢ τήν ποίηση τῆς Σαπφοῦς, ἡ προσπάθεια νά τίς ἐπαληθεύσει κανεῖς στό παράδειγμα τῆς Κωμωδίας τοῦ Ἄριστοφάνη παρουσιάζει μιά σειρά ἀπό δυσκολίες. Γιά ποιό λόγο θεατρικά κείμενα πού στόχο τους εἶχαν νά προκαλέσουν γέλιο μέσα ἀπό τή διακωμώδηση προσώπων καί καταστάσεων μιᾶς ἀπόλυτα συγκεκριμένης ἱστορικής στιγμῆς πρέπει νά θεωρηθοῦν κλασικά; Ὅταν οἱ ἀλεξανδρινοί λόγιοι τά ἐπέλεξαν γιά ἀντιγραφή καί τά ἐνέταξαν στό ἐκπαιδευτικό τους σύστημα ὡς «σχολικά βιβλία», εἶχαν ὡς βασικό τους κριτήριον τήν ἀξία τους ὡς δειγμάτων τῆς καθημερινῆς γλώσσας τῶν κατοίκων τῆς Ἀθήνας τοῦ πέμπτου αἰῶνα ἢ ὁποία γιά ἄλλους λόγους εἶχε θεωρηθεῖ κατάλληλο πρότυπο γιά μιάν Ἑλληνική γενική χρήση. Εἶχαν ἐπίσης κατά νοῦ νά προσφέρουν στούς μαθητές τους μερικά πολύ καλά

δείγματα λυρικής σύνθεσης σέ λεξιλόγιο πιά καθημερινό ἀπό κείνο τῶν λυρικῶν τμημάτων τῆς Τραγωδίας ἐνῶ οἱ πιά προχωρημένοι φοιτητές μπορούσαν, μέ ἀφετηρία τίς κωμωδίες, νά ἐπιδίδονται στό ἐνδιαφέρον παιγνίδι τῆς ταύτισης τοῦ διακωμωδούμενου προσώπου, κατάστασης ἢ κειμένου (τίς περισσότερες φορές τραγικοῦ). Δείγματα αὐτῶν τῶν ἀσκήσεων πολυμάθειας καί μνήμης ἔχουν φτάσει ὡς ἐμᾶς μέσα ἀπό τά σχόλια στό περιθώριο τῶν χειρογράφων πού τούς δίνουμε γενικά τό ὄνομα Ἄρχαϊα Σχόλια. Ἡ φήμη τῶν Ἀριστοφανικῶν κειμένων ὡς γνήσιων μαρτυριῶν γιά τήν καθημερινή ζωή καί γλώσσα τῶν Ἀθηναίων ἐδραιώθηκε κι ἔτσι ποτέ δέν ἔπαψαν ἀπό τότε νά διδάσκονται καί ν' ἀναλύονται ἀπό φιλόλογους καί ἱστορικούς. Παραστάσεις τους ὅμως δέν θά εἶχαν κανένα νόημα σέ μιάν ἐποχή πού ὄχι μόνο εἶχε πρό πολλοῦ λησμονήσει τά πρόσωπα καί τά πράγματα γιά τά ὁποία γίνεται λόγος σ' αὐτά, ἀλλά καί εἶχε ἐπιφέρει δραστικές ἀλλαγές στήν ἴδια τή δομή τῆς πόλης· ἐξηγοῦμαι: ἡ Παλαιά Κωμωδία, ὅπως συνηθίζουμε ν' ἀποκαλοῦμε τή θεατρική παραγωγή τοῦ Ἄριστοφάνη καί τῶν συγχρόνων του κωμωδιογράφων, εἶναι ὅπως καί ἡ Τραγωδία, γέννημα τῆς δημοκρατικῆς πόλης. Ὁ κωμικός ποιητής θέλει νά κάνει τό κοινό του νά γελάσει μέ τό πρόσχημα ὅτι θα τοῦ δώσει χρήσιμες συμβουλές σχετικές μέ ἐπίκαιρα θέματα τῆς πολιτικῆς ζωῆς γιά τά ὁποία πρέπει οἱ ἴδιοι οἱ θεατές νά ἀποφασίσουν, συγκεντρωμένοι λίγα μέτρα πέρα ἀπό τό θέατρο τοῦ Διονύσου τοῦ ὁποίου ἀποτελοῦν τό κοινό.

Γιά νά τό πετύχει, ἐκτός ἀπό ἀστεῖα πού καί σήμερα προκαλοῦν γέλιο, σχετικά μέ τή σεξουαλική ζωή ἢ τίς καθημερινές ἀνθρώπινες σχέσεις, χρησιμοποιεῖ γνωστά πρόσωπα τῆς ἐποχῆς του πού τά τοποθετεῖ σέ καταστάσεις ἐντελῶς ἀναληθοφανεῖς, πρόσωπα πού προέρχονται ἀπό τή μυθολογία² ἀλλά πού ἡ συμπεριφορά τους εἶναι ἐντελῶς ἐξανθρωπισμένη καί πρόσωπα φανταστικά πού ἐνεργοῦν στά πλαίσια μιᾶς ἀπό τίς δύο παραπάνω κατηγορίες. Οἱ διάλογοι πού διαμείβονται μεταξύ αὐτῶν τῶν ἀτόμων, διανθίζονται μέ παραθέματα ἀπό τήν τραγική κυρίως (ἀλλ' ὄχι ἀποκλειστικά) ποίηση, μέ ἐκφράσεις πού ἀκούγονταν στά δικαστήρια (οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν ἰδιαίτερη ἀδυναμία στή δικανική ὀρολογία) στῶν ὁποίων τή σύνθεση μετεἶχαν οἱ θεατές καί μέ ὄρους πού χρησιμοποιοῦνταν στήν πολιτική ζωή, δηλαδή στήν Ἐκκλησία τοῦ Δήμου ἢ στή Βουλή³. Τό ἴδιο τό κοινό ἀπό τήν ἄλλη μεριά, πρέπει νά εἴμαστε βέβαιοι ὅτι κατανοοῦσε ἀπόλυτα τό σύνολο τῶν παραθεμάτων, ὑπαινιγμῶν καί παρωδούμενων ἐκφράσεων πού ἄκουγε⁴. Εἶναι λοιπόν φανερό ὅτι ἀπό σκηνική ἄποψη τέτοια κείμενα δέν μπορούν νά ἔχουν κανένα νόημα χωρίς αὐτή τήν κατάσταση ἀπόλυτης ἁρμονίας ἀνάμεσα στό κοινό καί τό συγγραφέα τους. Γιά τήν ἀκρίβεια, ἂν ἀφαιρέσει κανεῖς ὅλα ὅσα ἔνα σύγχρονο κοινό δέν μπορεῖ νά καταλάβει ἀπό τήν κωμωδία τοῦ Ἄριστοφάνη, τό ἀποτέλεσμα θά εἶναι μιά σειρά σεξουαλικῶν καί σκατολογικῶν ἀστείων συνοδευόμενων ἀπό μιά χοντροκομμένη σκηνική βιαιότητα γελωτοποιοῦ, ἐνῶ τό

έπιστέγασμα όλων αὐτῶν θά εἶναι μιά βαρετή, ξεκάρφωτη ἠθικολογία. Ἐνα τέτοιο μείγμα, ἀκόμα καί στά χέρια τοῦ πιά ἄξιου κι εὐρηματικῆς σκηνοθέτη, εἶναι ἀδύνατο νά δώσει στό κοινό τήν ἀπόλαυση πού τό ἀρχικό κείμενο ἔδινε στους δικούς του θεατές.

Ἄς ἐξετάσουμε ὅμως ἕνα πρὸς ἕνα αὐτά τὰ ἐμπόδια: Σέ ἀντίθεση μέ τήν Ἐπιθεώρηση, τό «ἀριστοφανικότερο» εἶδος τῆς σύγχρονης θεατρικῆς παραγωγῆς, ἡ Παλαιά Κωμωδία δέν εἶναι τό ἄθροισμα ἀναφορῶν σέ ἐπίκαιρες καταστάσεις καί πρόσωπα ἀλλά ἡ ὀργανική τους σύνδεση σέ μιά νέα σκηνική πραγματικότητα πού, ὅπως καί ἡ τραγωδία, ἔχει μίαν ἀρχή, μιά μέση κι ἕνα τέλος⁵. Εἶναι δηλαδή ἕνα δομημένο σύνολο μέ ἐσωτερική αὐτάρκεια ἡ ὁποία ἐπιτρέπει στό θεατή νά τό κατανοήσει πλήρως μέσα ἀπό τίς ἀντιπαραθέσεις πού δημιουργοῦνται στό ἐσωτερικό του. Τά ἐξωτερικά του ἀνάφορα, οἱ πραγματικές καταστάσεις μέ τίς ὁποῖες οἱ θεατές τῆς «πρεμιέρας» τό συνέδεαν, ἔχουν τίς περισσότερες φορές μικρότερη δραματική σημασία ἀπό τό σύνολο τό ἴδιο. Γιά παράδειγμα, στίς *Νεφέλες* ὁ Σωκράτης τῆς σκηνῆς μπορούμε μέ βεβαιότητα νά πούμε ὅτι δέν εἶχε παρά ἐλάχιστη σχέση μέ τόν πραγματικό φιλόσοφο. Εἶναι ἀπλῶς μιά ἐξέχουσα μορφή τῆς ἀθηναϊκῆς διανόησης τῆς ἐποχῆς, λιγότερο ἐξέχουσα τότε ἀπ' ὅ,τι σήμερα, πού χρησιμεύει ὡς εἰκόνα-σύμβολο ἐκείνων ἀκριβῶς τῶν διανοούμενων στους ὁποίους ἀντιπαράτεθηκε, τῶν σοφιστῶν. Ἡ ἀσχίμια τοῦ παρουσιαστικοῦ του, ἡ ἀδιαφορία του γιά τήν «καθώς πρέπει» συμπεριφορά ἦταν ἴσως πραγματικά χαρακτηριστικά τοῦ ἥρωα τῶν πλατωνικῶν διαλόγων, ὅπως καί ἡ ἀντιπάθεια πού γενικά προκαλοῦσαν οἱ συναναστροφές του μέ διαπρεπεῖς ὀλιγαρχικούς. Ὅμως οἱ *Νεφέλες* δέν μπορεί νά στρέφονταν εἰδικά ἐναντίον του γιατί στήν πλοκή τοῦ ἔργου ἐμφανίζεται ὡς τό ἀντίθετο αὐτοῦ πού πραγματικά ἦταν καί πού δήλωνε πῶς ἦταν, ὡς δάσκαλος τῆς παντοδύναμης δικανικῆς εὐγλωττίας, ἰκανῆς νά σώσει τόν καταχρεωμένο Στρεψιάδη ἀπό τούς δανειστές του. Οἱ καταστάσεις πού δημιουργοῦνται στό ἐσωτερικό τοῦ ἔργου, ἡ ἀντιπαράθεση ἀνάμεσα στόν πατέρα καί τό γιό του πού μεγαλοπιάνεται καί πού βρίσκει στή διδασκαλία τοῦ Σωκράτη τήν ἀποτελεσματικότερη μορφή σοφιστικῆς καί στή σοφιστική τό μέσο γιά νά ἱκανοποιήσει τίς φιλοδοξίες του, ὁ τελικός θρίαμβος τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων ὅπως ὁ Στρεψιάδης στή σύγκρουσή τους μέ τούς διεστραμμένους «κουλουριάρηδες» πού μιλᾶνε ἀκαταβίβιστα γιά νά μπερδεύουν τόν κόσμο, δέν ἔχουν ἀνάγκη ἀπό τή συνδρομή φιλολόγων καί ἱστορικῶν γιά νά γίνουν κατανοητές ἀπό ὁποιοδήποτε κοινό. Καί βέβαια ὁ κάθε θεατής καλεῖται νά προβάλλει τόν προσωπικό του κόσμο σ' αὐτή τή σκηνική πραγματικότητα, νά δεῖ γύρω του τό ἀστεῖο καί τό γελοῖο ὅπως αὐτός τό νιώθει, ὁποῖο καί νᾶναι τό μορφωτικό του επίπεδο καί τό κοινωνικό του status· γιατί ἡ κωμωδία ἔχει ἀπ' ὄλα: ἀπό τίς χοντροκοπιές «γιά νά γελᾶνε τά παιδιά»⁶, μέχρι τήν ἐκλεπτυσμένη παρωδία τραγωδιῶν καί ἄλλων

ποιητικῶν κειμένων πού ἀπαιτεῖ ἀπό τό θεατή νά ἔχει δεῖ προσεκτικά ἢ νά ἔχει διαβάσει τά παρωδούμενα ἔργα. Ὅπως ἡ Τραγωδία, ἔτσι καί ἡ Κωμωδία ἐκθέτει τήν κατάσταση στήν ὁποία καλεῖται ὁ θεατής νά ἐντάξει τήν πλοκή, σ' ἕνα εἶδος προλόγου ἀντίστοιχου μ' αὐτούς τοῦ Εὐριπίδη ἔτσι ὥστε νά μὴν προαπαιτοῦνται παρά ἐλάχιστες «γνώσεις» γιά τήν παρακολούθησή της· καί στά δύο εἶδη δράματος δημιουργεῖται ἡ ἀπαραίτητη ἀπόσταση ἀνάμεσα στό κοινό καί τά σκηνικά πρόσωπα: ὅπως στή μιά, ἔτσι καί στήν ἄλλη περίπτωση, ὅποια καί νά εἶναι τὰ κριτήρια τοῦ θεατή, εἶναι δύσκολο νά ταυτιστεῖ μέ κάποιον ἀπό τούς ἥρωες ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος τοῦ ἔργου ἀφοῦ κανένας δέν εἶναι ὀλοκληρωτικά «καλός» ἢ ὀλοκληρωτικά «κακός»⁷.

Στους *Ἰππῆς* πάλι παρακολουθοῦμε τή σύγκρουση ἐνός γλοιώδη, τυχάρπαστου βυρσοδέψη πού τό κοινό εὐκόλα ταύτιζε μέ τόν Κλέωνα, μ' ἕναν ἀλλαντοπώλη ἐξ ἴσου τυχάρπαστο καί γλοιώδη πού προσπαθεῖ νά τοῦ ἀποσπάσει τήν εὐνοια τοῦ ἀφεντικοῦ, τοῦ Δήμου, πού ἐνσαρκώνει τό λαό τῆς Ἀθήνας. Ἐχει κανεῖς δύο λύσεις μέ τοῦτο τό κείμενο: ἡ μία εἶναι νά ἀντικαταστήσει τόν Κλέωνα μέ τόν δικό του πολιτικό ἀντίπαλο, δηλαδή νά ξαναγράψει ἀπ' τήν ἀρχή τό ἔργο καί ἡ ἄλλη, νά κρατήσει τά μὴ παραστατικά προσωπεῖα τοῦ Ἀριστοφάνη ἀφήνοντας τό κοινό νά διαλέξει τίνος τό πρόσωπο θά βάλει ἀπό πίσω. Στήν ἀρχή τοῦ ἔργου, ὁ ἕνας ἀπό τούς δύο δούλους πού μᾶς ἐνημερώνουν γιά τήν κατάσταση ἀπό τήν ὁποία ξεκινάει ἡ πλοκή, διαβεβαιώνει τόν ἀλλαντοπώλη ὅτι τό τρομακτικό πρόσωπο τοῦ βυρσοδέψη-δούλου δέν θά φανεῖ στή σκηνή γιατί ἀπό τό φόβο τους κανένας κατασκευαστής προσωπεῖων δέν δέχτηκε νά τοῦ δώσει τά ἀληθινά του χαρακτηριστικά. Ὅμως, συμπληρώνει, οἱ θεατές εἶναι ξύπνιοι καί θά τόν ἀναγνωρίσουν⁸. Ποῖον; Σ' ὀλόκληρο τό ἔργο τό ὄνομα τοῦ Κλέωνα ἀναφέρεται μιά μόνο φορά, ἀπό τό χορό, σ' ἕνα λυρικό χωρίο πού σχολιάζει ἔμμεσα τά δρώμενα⁹. Οἱ ἀρχαῖοι σχολιαστές καί ἀντιγραφεῖς τοῦ κειμένου θεωροῦν πολλές φορές καθῆκον τους νά δώσουν στά πρόσωπα τοῦ ἔργου τά ὀνόματα ἐπιφανῶν πολιτικῶν τῆς ἐποχῆς. Δέν βλέπω ὅμως γιατί ὁ σύγχρονος θεατής πρέπει νά ἔχει λιγότερη ἐλευθερία νά διαλέξει τόν βυρσοδέψη του, ἀπ' ὅ,τι τό ἀθηναϊκό κοινό τοῦ 424 π. Χ.

Μ' αὐτά τὰ δεδομένα νομίζω ὅτι μπορεί κανεῖς νά πει πῶς τουλάχιστον σ' αὐτό τό πρῶτο ἐπίπεδο ὁ ἀναχρονισμός καί ἡ «προσαρμογή στά σύγχρονα δεδομένα» σέ παραστάσεις ἀριστοφανικῆς κωμωδίας εἶναι τόσο ἀχρηστος καί ἐπιζήμιος ὅσο καί στό ἀνέβασμα μιᾶς τραγωδίας. Ἀχρηστος γιατί δέν βοηθᾶ τό θεατή νά γελᾶσει περισσότερο σέ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου καί ἐπιζήμιος γιατί τοῦ στερεῖ τή δυνατότητα νά προχωρήσει μόνος του στήν ἀνακάλυψη τῆς γελοιοῦτητας στόν κόσμο πού τόν περιβάλλει.

Ἡ ἀπάντηση εἶναι λιγότερο προφανές ὅταν βρεθεῖ κανεῖς ἀντιμέτωπος μέ τά πολυάριθμα παραθέματα τραγικῶν κειμένων. Πῶς μπορείς νά κάνεις ἕνα κοινό νά διασκεδάσει μέ παρωδίες

ἔργων πού ἀγνοεῖ; Τά πράγματα εἶναι πολύ χειρότερα ὅταν ὄχι μόνο τό κοινό ἀλλά καί οἱ εἰδικοί ἀγνοοῦν τά ἔργα ἀπό τά ὅποια προέρχονται τά παραθέματα. Πράγματι, τίς περισσότερες φορές τά χωρία αὐτά τοῦ Ἀριστοφάνη ἀποτελοῦν μοναδική μας ἄμεση πηγή γιά τραγωδίες χαμένες πού μόνο τίς γενικές γραμμές τῆς πλοκῆς τους εἴμαστε σέ θέση νά ἀνιχνεύσουμε. Γιά τό δύσκολο πρόβλημα τῆς παρατραγωδίας, ὅπως συνηθίζουμε νά ἀποκαλοῦμε τήν παρώδηση τραγικῶν χωρίων, θά ἐπικαλεσθῶ ἐδῶ μιά παράσταση: πρόκειται γιά τούς Ὀρνίθες πού ἀνέβασε ὁ Jean-Pierre Vincent τό Νοέμβριο τοῦ 1989 στό Théâtre des Amandiers τῆς Ναντέρ¹⁰. Ἡ πρόθεση τοῦ σκηνοθέτη ἦταν νά παρουσιάσει μιά διασκευή τριῶν κειμένων, τοῦ *Οἰδίποδα Τύραννου*, τοῦ *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῶ* καί τῶν *Ὀρνίθων*, γραμμένη ἀπό τόν Bernard Chartreux. Τό σύνολο ὀνομάστηκε «Τριλογία», ἐνῶ ἡ διασκευή τῶν *Ὀρνίθων* πῆρε τόν τίτλο "Cité des Oiseaux", «Πόλη τῶν Πουλιῶν». Μιά συνολική κριτική αὐτῆς τῆς παραγωγῆς ξεπερνᾷ τό στόχο αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου κι ἔτσι θά περιορισθῶ στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ διασκευαστής καί ὁ σκηνοθέτης ἀντιμετώπισαν τό συγκεκριμένο πρόβλημα τῆς παρατραγωδίας. Πρέπει ἐπίσης ἀπό τήν ἀρχή νά ξεκαθαρίσω ὅτι τούτη ἡ διασκευή τῶν *Ὀρνίθων* εἶναι ἀπλῶς ἓνα κείμενο ἐμπνευσμένο ἀπό τόν Ἀριστοφάνη καί δέν πρέπει νά τή θεωρήσει κανεῖς οὔτε μετάφραση οὔτε προσαρμογή σέ σύγχρονα δεδομένα.

Μόλις ἐμφανίζεται στή σκηνή ὁ Πεισθέταιρος, ὁ κεντρικός ἥρωας τοῦ ἔργου, ἀντί νά μιλήσει μέ τόν σύντροφό του Εὐελπίδη γιά τά βάσανα πού ἔχουν μέχρι τώρα τραβῆξει στό μακρῦ τους δρόμο ἀπό τήν Ἀθήνα πρὸς τή χώρα τοῦ Τηρέα, τοῦ τσαλαπετεινοῦ, ὅπως κάνει στό κείμενο τοῦ Ἀριστοφάνη, ἀρχίζει μέ τά λόγια τοῦ τυφλοῦ Οἰδίποδα στούς πρώτους στίχους τοῦ *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῶ* τοῦ Σοφοκλή¹¹. Ὁ ἥρωας ζητάει ἐκεῖ ἀπό τήν Ἀντιγόνη πού τόν ὀδηγεῖ νά τοῦ πει πού βρίσκονται καί νά τόν βοηθήσει νά καθήσει: Ὁ Εὐελπίδης μᾶς ἐξηγεῖ ὅτι τό φίλο του τόν χτύπησε ὁ ἥλιος καί νομίζει πῶς εἶναι ὁ Οἰδίποδας. Ἀκόμη, πῶς τό χειρότερο δέν εἶναι αὐτό, ἀλλά ὅτι τόν ἴδιο τόν περνάει γιά τήν Ἀντιγόνη, τήν ἀδερφή του πού εἶναι μαζί καί κόρη του («νομίζω τά ξέρετε»). «Ἄρα, ποῖος μοῦ λέει ἐμένα, ὅτι αὐτός ὁ Οἰδίποδας πού δέν δίστασε κάποτε (νομίζω τά ξέρετε) νά σπεῖρει τό χωράφι τῆς μάνας του, δέν θά θελήσει τώρα νά σπεῖρει τό χωράφι τῆς ἀδερφῆς του; Κανένas.» Καμμιά ἀναφορά στόν κύκλο τοῦ Οἰδίποδα δέν ὑπάρχει στό ἀρχαῖο πρότυπο τοῦ ἔργου¹² καί τίποτα στήν πρώτη του αὐτή σκηνή δέν δικαιολογεῖ τήν παρέμβαση τοῦ διασκευαστῆ ἐκτός ἴσως ἀπό τή γενική ὁμοιότητα τῆς μακροχρόνιας καί δύσκολης περιπλάνησης. Τί τόν ὀδήγησε λοιπόν σ' αὐτή τήν ἀπόφαση; Πρῶτα-πρῶτα ἡ ἀνάγκη ἐσωτερικῆς συνοχῆς τῆς «Τριλογίας». Ἡ κατευθυντήρια γραμμὴ τῆς παράστασης εἶναι νά δείξει πῶς ὁ Πεισθέταιρος εἶναι ὁ «Οἰδίποδας στή χώρα τῶν πουλιῶν»¹³, ἓνας πανέξυπνος, αὐταρχικός καί κυνικός ἀρχηγίσκος, μέ ἔντονα τά χαρακτηριστικά τοῦ σύγχρονου πολιτικάντη.

Ὅμως τό πρῶτο μισό τῶν *Ὀρνίθων* εἶναι γεμάτο ἔμμεσες καί ἄμεσες ἀναφορές στόν Τηρέα τοῦ Σοφοκλή, μιά τραγωδία ἀπό τήν ὁποία σώζονται λίγα μόνο ἀποσπάσματα. Ἀκόμα κι ὁ καλύτερος ἐνημερωμένος θεατῆς ἢ ἀναγνώστης εἶναι ἀδύνατο νά γελάσει μέ τήν παρωδία ἐπὶ σκηνῆς ἑνός κομματιοῦ ἀπό μίαν ἄγνωστὴ του παράσταση πού ὡστόσο τό κοινό τοῦ 414 θυμόταν πάρα πολύ καλά. Ὁ διασκευαστής καταφέρνει νά «βγάλει γέλιο» ἀπό τήν παρωδία χωρίς νά προδώσει τό πρότυπό του ἀφοῦ ὁ Τηρέας διατηρεῖ τόν ἀρχικό του ρόλο: ἓνας διάλογος ἐξαιρετικά ἀστεῖος ἀνάμεσα στό πουλί-ὑπηρέτη¹⁴ τοῦ τσαλαπετεινοῦ καί τόν Εὐελπίδη ἐνημερώνει τό σύγχρονο κοινό γι' αὐτά πού γνώριζε τό ἀρχαῖο¹⁵.

Ἄλλη μιά φορά ὁ Bernard Chartreux ἀποδεικνύεται ιδιαίτερα ἀποτελεσματικός σ' αὐτόν τόν τομέα: στό στίχο 800 τῶν *Ὀρνίθων* ὁ ἥρωας κι ὁ σύντροφός του βγαίνουν ἀπό τή φωλιά τοῦ τσαλαπετεινοῦ μεταμορφωμένοι σέ πουλιά. Ὁ Ἀριστοφάνης βρίσκει τήν εὐκαιρία νά παρωδήσει ἓνα γνωστό στίχο ἀπό τούς *Μυρμιδόνες* τοῦ Αἰσχύλου ὅπου ὁ Τραγικός ἔπαιζε μέ τήν ἀμφισημία τῆς λέξης πτερόν¹⁶. Ἡ ἔνταξη τοῦ χωρίου ἀναλλοίωτου σέ μιά σύγχρονη παράσταση θά ἄφηνε τό θεατῆ μ' ἓνα κενό· ὁ διασκευαστής λύνει τό πρόβλημα εἰσάγοντας ἐδῶ μίαν ἀναφορά στόν πασίγνωστο μῦθο τοῦ Ἴκαρου: ὁ Πεισθέταιρος προσπαθεῖ νά πείσει τόν Εὐελπίδη νά πετάξει ἀλλά ἐκεῖνος φιλύποπτα τοῦ ἀπαντάει πῶς δέν σκοπεύει νά φάει τά μούτρα του ὅπως ὁ δυστυχισμένος ὁ Ἴκαρος πού τά φτερά του λιώσανε ἀπό τόν ἥλιο¹⁷.

Ὅσο γιά τίς σοπαραδικές ἀναφορές στήν πολιτική ζωὴ καί στίς διαδικασίες τῆς, ἡ πολιτικὴ ὀργάνωση τῆς ἀρχαίας Ἀθήνας εἶναι ἐλάχιστα γνωστὴ σ' ἓνα σύγχρονο κοινό ἀλλά ἀρκετά οἰκεία ὥστε νά μὴ χρειάζεται προσαρμογὴ σέ σημερινὰ δεδομένα. Ἐνας ἀριστοφανικός δημαγωγός δέν χρειάζεται τή βοήθεια διασκευαστῆ γιά νά βρεῖ τό ἀντίστοιχό του στή σημερινή πολιτικὴ ζωὴ, τῆς ὁποίας ἄλλωστε οἱ πρωταγωνιστές ἔχουν συνέχεια τήν τάση, συνειδητῆ ἢ μὴ, νά τήν ἐξομοιώνουν μ' ἐκείνη τῆς ἀρχαίας Ἀθήνας, τουλάχιστον στίς δυτικοῦ τύπου δημοκρατίες. Ὁ θεατῆς εἶναι πάλι σέ θέση νά βρεῖ ἓνα μόνος του τίς ἀντιστοιχίες μέ τήν πραγματικότητα πού τόν περιβάλλει καί ὁποιαδήποτε μεταγραφή πολιτικῶν ὑπαινιγμῶν σέ σύγχρονους ὅρους ἀλλοιώνει ἀδικαιολόγητα τό κείμενο.

Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τήν ὀρολογία τῶν δικαστηρίων γιά τήν ὁποία, μέ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις¹⁸, μπορεῖ κανεῖς νά βρεῖ ἀκριβῆ ἀντίστοιχα σέ γνωστούς σύγχρονους δικανικούς ὅρους, χωρίς νά καταφύγει σέ προσαρμογὴ τοῦ κειμένου.

Ὅσον ἀφορᾷ τά στοιχεῖα θρησκευτικῆς παρωδίας, ἓνα ἀκόμη παράδειγμα παρμένο ἀπό τούς Ὀρνίθες θά δείξει πόσο μικρὴ εἶναι ἡ ἀπόσταση πού χωρίζει τό Ἀριστοφανικό κείμενο ἀπό τό σύγχρονο κοινό: πρόκειται γιά τήν πασίγνωστη παράσταση τῶν *Ὀρνίθων* πού πρωτοανέβασε τό Θέατρο Τέχνης στά 1959 στό Φεστιβάλ Ἀθηνῶν. Ὁ Φάνης Κακριδῆς σημειώνει σχετικᾶ: «Ἄς θυμηθοῦμε ὅτι (...) τόσο ὁ σκηνοθέτης (Κ. Κούν), ὅσο καί

ὁ μεταφραστής (Β. Ρώτας) καί ὁ συνθέτης τῆς μουσικῆς (Μ. Χατζιδάκις) ἀποφάσισαν στό σημείο αὐτό¹⁹ νά παρωδήσουν τούς σημερινούς λατρευτικούς τρόπους, τόν παπά, τό βυζαντινό μέλος καί τά λατρευτικά κείμενα. Οἱ ἐπίσημες ἀντιδράσεις στήν ἐρμηνεία αὐτή (βλ. σχετικά τό παράρτημα «Παρατρέφουδα» στήν μετάφραση τοῦ Β. Ρώτα) δέν ἔχουν σημασία· σημαντικό εἶναι ὅτι τό ἀκροατήριον, καί στήν πρώτη αὐτή παρουσίαση καί στίς πολλές ἀργότερα ἐπαναλήψεις τοῦ ἔργου, ἀγάπησε τήν παράσταση καί δέν αἰσθάνθηκε καθόλου στό σημείο αὐτό νά προσβάλλεται τό θρησκευτικό του συναίσθημα²⁰.

Σημειώσεις:

1. Γιά τή βασική βιβλιογραφία γύρω ἀπό τήν κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη βλέπε Pascal THIERY, *Aristophane, fiction et dramaturgie*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1986 πού εἶναι ταυτόχρονα καί ἕνα πολύ καλό γενικό ἐγχειρίδιο. Γιά τήν παράσταση αὐτῶν τῶν ἔργων στήν ἀρχαία Ἀθήνα βλέπε C. W. DEARDEN, *The Stage of Aristophanes*, The Athlone Press, Λονδίνο 1976. Μεταφρασμένο στά ἑλληνικά εἶναι τό ἐγχειρίδιο τοῦ Κ. J. DOVER *Ἡ Κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη*, μτφρ. Φ. Κακριδῆς, Μ.Ι.Ε.Τ., Ἀθήνα 1981 καί τό παλαιό βιβλίον τοῦ F. M. CORNFORD *Ἡ Ἀττική Κωμωδία*, Παπαδήμας, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Ἀθήνα 1972.
2. Σέ ἀντίθεση μέ τήν Τραγωδία, ἡ Κωμωδία χρησιμοποιεῖ αὐτόνομα μόνο τά πιά ἐπιφανῆ μυθικά πρόσωπα: θά βρεῖ κανεῖς στόν Ἀριστοφάνη πρόσωπα ὅπως τόν Ἡρακλῆ, τόν Ἐρμῆ ἢ τήν Ἴριδα νά μετέχουν ἐνεργά στήν πλοκή, ἀλλά ἡ Ἀνδρομέδα στίς *Θεσμοφοριάζουσες* προέρχεται κατευθείαν ἀπό τήν ὁμώνυμη τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη καί τά λόγια της μποροῦν νά μαποῦν σέ εἰσαγωγικά.
3. Ἐξαιρετικά πυκνή εἶναι ἐπίσης ἡ χρησιμοποίηση καταστάσεων καί ἐκφράσεων τῆς θρησκευτικῆς ζωῆς πού τήν ἐποχή τοῦ Ἀριστοφάνη ἀποτελοῦσε μέρος τῆς καθυπό πολιτικῆς ζωῆς.
4. Πρέπει ὡστόσο νά λάβουμε ὑπ' ὄψιν ὅτι οὔτε τά παιδιά οὔτε οἱ γυναῖκες οὔτε οἱ δούλοι ἦταν παρόντες στήν Ἐκκλησία, τή Βουλή καί τά δικαστήρια καί κατά συνέπεια εἶναι δύσκολο νά θεωρήσουμε ὅτι καταλάβαιναν ὅλα ὅσα προέρχονταν ἀπ' αὐτούς τούς χώρους. Δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅμως ὅτι ἀποτελοῦσαν πάντα μέρος τοῦ κοινοῦ, τόσο τῆς Τραγωδίας ὅσο καί τῆς Κωμωδίας, ἄρα γελοῦσαν σέ κάθε ὑπαιτιγμό πού ἀναφερόταν στό θέατρο.
5. Τόσο μέ τή σύγχρονη ἔννοια τοῦ ὄρου, ὅσο καί μέ τήν ἀρχαία, τοῦ σκοποῦ.
6. *Νεφέλαι* στ. 537-539: γιά τούς φαλλούς στήν κωμωδία, πού ὁ ποιητής ἰσχυρίζεται ὅτι ἀποφεύγει νά χρησιμοποιεῖ.
7. Ἐπιπλέον, ἄν στήν Τραγωδία ὁ μῦθος χρησιμεύει στό νά δημιουργήσῃ τήν ἀπόσταση αὐτή ἀπομακρύνοντας χρονικά τό θεατή ἀπό τήν πόλη ὥστε νά τή δεῖ ἀπό «ψηλά», ἡ Κωμωδία δημιουργεῖ μιάν ἀνάλογο κατάσταση μέ τά ἐξωπραγματικά στοιχεῖα τῆς πλοκῆς της. Ὡστόσο πρέπει νά παραδεχτοῦμε πῶς στά ἀριστοφανικά ἔργα ὁ κεντρικός ἥρωας ἐγκαταλείπει τή σκηνή

σ' ἕνα εἶδος ἀποθέωσης πού χωρίς νά δικαιώνει ἀπαραίτητα τή μέχρι τότε δράση του, προκαλεῖ μιὰ γενική εὐφορία.

8. *Ἰππῆς*, στ. 230-233.

9. *Ἰππῆς*, στ. 976.

10. Ἡ παράσταση πρωτοανέβηκε στίς 17 Νοεμβρίου τοῦ '89 μέ μουσική τοῦ Γιώργου Ἀπέργη. Γιά τό κείμενο βλέπε Bernard CHARTREUX, *Cité des Oiseaux*, Théâtrales, Παρίσι 1989. Στή βιβλιογραφία τή σχετική μέ τούς Ὀρνίθες πού παραθέτει ὁ Φάνης Κακριδῆς στό τέλος τῆς ἔκδοσής του, σσ. 303-326, ἀνάμεσα σέ ἄλλα προστέθηκε ἀπό τότε καί τό πολύ διαφωτιστικό ἄρθρο τῆς Danièle AUGER "Le Théâtre d'Aristophane, le mythe, l'utopie et les femmes", *Les Cahiers de Fontenay*, ἀρ. 17, Δεκ. 1979, σσ. 71-103.

11. ΣΟΦΟΚΛΗ, *Οιδίπους ἐπί Κολωνῶ*, στ. 1-4, καί 9-13. Β. CHARTREUX, *στό ἴδιο*, σσ. 11-12.

12. Μόνον οἱ στίχοι 451-2 μοιάζουν μέ τό χορικό πού ἀρχίζει στό στίχο 333 τῆς Ἀντιγόνης.

13. *Œdipe chez les Oiseaux* εἶναι ὁ ὑπότιτλος τῆς ἔκδοσης τοῦ κειμένου τοῦ Bernard Chartreux.

14. Σύμφωνα μέ τή λογική τῆς διασκευῆς δέν μποροῦσε νά εἶναι ἄλλο ἀπό τή Σφίγγα. Β. CHARTREUX, *στό ἴδιο*, σσ. 15-16.

15. Ὡστόσο ὁ Τηρέας δέν ἦταν βασιλιάς τῆς Ἀθήνας ὅπως μᾶς λέει ὁ διασκευαστής (σελ. 16), ἀλλά τῆς μακρινῆς καί βάρβαρης Θράκης. Ὁ μῦθος τοῦ Οιδίποδα εἰσάγεται ἄλλη μιὰ φορά στή ἀπάντηση τοῦ Πεισθέταιρου στόν Ποιητή (σσ. 46-47), στή θέση τῶν ἄγνωστων μας διθυραμβικῶν ποιημάτων πού παρωδεῖ τό ἀρχαῖο πρότυπο.

16. Καί αὐτό τό ἔργο μᾶς εἶναι γνωστό μόνο ἀπό ἀποσπάσματα, ἐνῶ ὁ στίχος 807 τῶν Ὀρνίθων ἀποτελεῖ, μαζί μέ τό Ἀρχαῖο Σχόλιο, τό ἀπόσπ. 231 Meineke. Πτερόν στά Ἀρχαῖα Ἑλληνικά σήμαινε ταυτόχρονα φτερό καί βέλος.

17. Β. CHARTREUX, *στό ἴδιο*, σελ. 42.

18. Μιά ἀπ' αὐτές εἶναι καί ἡ νομική διαμάχη στούς Ὀρνίθες στ. 1640-1668, ἀνάμεσα στόν Ποσειδῶνα πού προσπαθεῖ νά πείσει τόν Ἡρακλῆ ὅτι θα κληρονομήσει τό Δία ὅταν θά πεθάνει (!) καί τόν Πεισθέταιρο πού ὑποστηρίζει τό ἀντίθετο, λέγοντας στόν Ἡρακλῆ ὅτι, ἐπειδή εἶναι νόθος, δέν θά πάρει τίποτα καί ἄρα τόν συμφέρει νά χάσει ὁ Δίας τήν ἐξουσία. Ἡ ἐπιχειρηματολογία μέχρι ἐδῶ εἶναι λογική καί στηρίζεται ἐπαρκῶς ἀπό τήν παράθεση τοῦ σολώνειου νόμου. Τό ἐπιχείρημα τό σχετικό μέ τήν Ἀθηνᾶ ὡς ἐπικλῆρο κόρη, παρόλο πού δέν εἶναι δυνατό νά παραλληλιστεῖ μέ τίποτα ἀπό τό σύγχρονο δίκαιο, δέν ἔχει νομικό βάρος ἀπό μόνο του, κι ἔτσι τό «ἐπικλῆρος» θά μποροῦσε ἐδῶ νά μεταφραστεῖ «χαϊδεμένη» ἢ «μοναχοπαίδι».

19. Ὀρνίθες, στ. 863-888.

20. Φ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ, *Ἀριστοφάνους Ὀρνίθες, ἐρμηνευτική ἔκδοση*, Ἀθήνα 1974, σελ. 168. Ἡ κριτική πού ἀσκεῖ ὁ Γιάγκος ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ, *Τά παιδιά τῆς Ἀντιγόνης*, Ἀθήνα, 1989, σσ. 74-75 στήν παράσταση τοῦ Θεάτρου Τέχνης, μέ βρίσκει ἀπόλυτα σύμφωνο.



οί φωτογραφίες τής Patricia Portier

J'aime croire que la présence de l'homme n'est pas nécessaire pour rendre compte d'une réalité dont pour l'essentiel il est l'auteur. Toutefois, quand j'en doute, je fais du portrait.

Patricia Portier



Η Patricia Portier ανακάλυψε τήν φωτογραφία στίς Διεθνείς Συναντήσεις τής Arles (Zone-Système του Άμερικανού Ansel Adams). Μέσω τής ένωσης Mind's eye, συμμετείχε στήν έκδοση του γαλλικού τόμου γιά τό Zone-Système τών Cahiers de la Photographie. Κατά καιρούς διδάσκει φωτογραφία.



φωτογραφία φωτογραφία φωτογραφία φωτογραφία





γραφτείτε συνδρομητές στο **θεωριο**
στείλτε αυτό το δελτίο, μαζί με το έμβασμά σας

στη διεύθυνση:

theorio - liouba presse- Georges Bijouras
24 rue de La Tour d'Auvergne
75009 PARIS - FRANCE

Όνοματεπώνυμο

Οδός και αριθμός

Ταχυδρομικός Κώδικας.....ΠόληΧώρα.....

Ετήσια συνδρομή (11 τεύχη) 5.000 δραχμές, για τη Γαλλία 150 FF

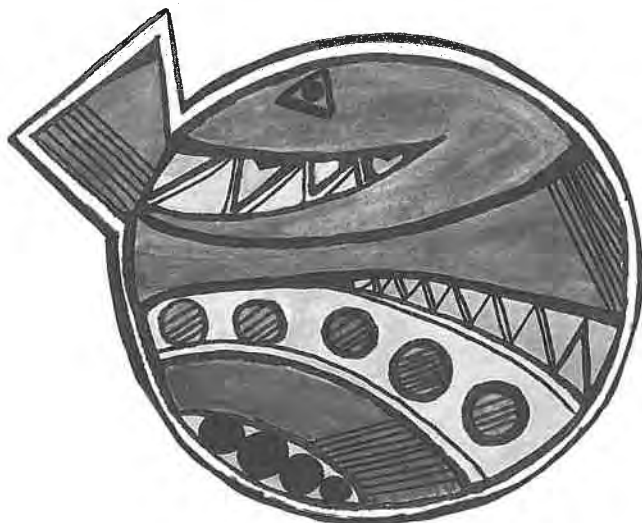
Διαφημισθείτε
στο
θεωριο

χωρίς Φ. Π. Α.
χωρίς αγγελιόσημα και άλλους μεσάζοντες

ζητείστε τον τιμοκάτολόγό μας

theorio - liouba presse - Georges Bijouras
24 rue de La Tour d'Auvergne
75009 PARIS - FRANCE
Tél.: 42.80.02.08 Fax: 44.63.01.61

που μπορείτε να αγοράσετε το θεωριο στο Παρίσι.



- Kiosque 7, bd St Michel 75005 Paris
- Kiosque 2, bd Montmartre 75009 Paris
- Kiosque 2, bd des Capucines 75009 Paris
- Magasin 101, Bd Montparnasse 75006 Paris
- Kiosque 1, Bd Poissonnière 75002
- Kiosque PCE de l'Etoile 75008
- Magasin 6 et 8, bd des Capucines 75009 Paris
- Kiosque 1, bd des Capucines 75002 Paris
- Magasin 111, rue Réaumur 75002 Paris
- 4 kiosques de la Gare du Nord 75010 Paris
- 5 kiosques de la Gare de Lyon 75012 Paris
- Magasin 49, bd St Germain 75005 Paris
- Kiosque 58, bd St Germain 75005 Paris
- Magasin 69, bd St Germain 75005 Paris
- Magasin 14, bd St Germain 75005 Paris
- Magasin 11, rue du Cardinal Lemoine 75005 Paris
- Magasin 7, rue des Ecoles 75005 Paris
- Magasin 15, rue Monge 75005 Paris
- Magasin 101, rue Monge 75005 Paris
- Magasin 32, rue des Ecoles 75005 Paris
- Kiosque Place Jussieu 75005 Paris
- Magasin 112, rue Mouffetard 75005 Paris
- Magasin 105, bd St Michel 75005 Paris
- Kiosque 63, bd St Michel 75005 Paris
- Kiosque 47, bd St Michel 75005 Paris
- Kiosque 23, bd St Michel 75005 Paris
- Kiosque 6, Place St Michel 75006 Paris
- Kiosque 21, bd St Michel (mag. RAOUL)
75005 Paris
- Kiosque 5, Place St Michel 75005 Paris
- Magasin 15, rue St Jacques 75005 Paris
- Magasin 42, rue St Andre des Arts 75006 Paris
- Drugstore 149, bd St Germain 75006 Paris
- 2 kiosques de la Gare Montparnasse 75015 Paris
- Magasin 5, rue Liard 75014 Paris
- 42, bd Jourdan 75014 Paris
- Cité Universitaire 75014 Paris
- Kiosque de la Gare d'Austerlitz 75013 Paris
- Drugstore 133, av Champs-Elysées 75008 Paris
- 3 kiosques de la Gare St Lazare 75008 Paris
- Aéroport Roissy Charles de Gaulle
- Aéroport d'Orly

το τεύχος 15 FF - Ετήσια συνδρομή (11 τεύχη): 150 FF

l'école de grec
moderne
à Paris
23, rue de la
Roquette
75011 PARIS
Métro: Bastille
tél.: 43.57.51.08

ETE 91

TOUTE LA GRECE

AVEC

 **HELLENIC TOURS**

ET

 **HELLENIC MEDITERRANEAN LINES**
F E R R I E S

CAR FERRIES ITALIE GRECE
LE PRESTIGE EN CAR FERRIES



LOCATIONS
DE VILLAS /
APPARTEMENTS
★
SÉJOURS A
LA CARTE
ET ORGANISÉS

UC: 175 094

209 Rue Saint-Honoré - 75001 PARIS
Tél. : (1) 42 61 52 84 - Fax : 47 03 34 00

Traiteur grec

folia

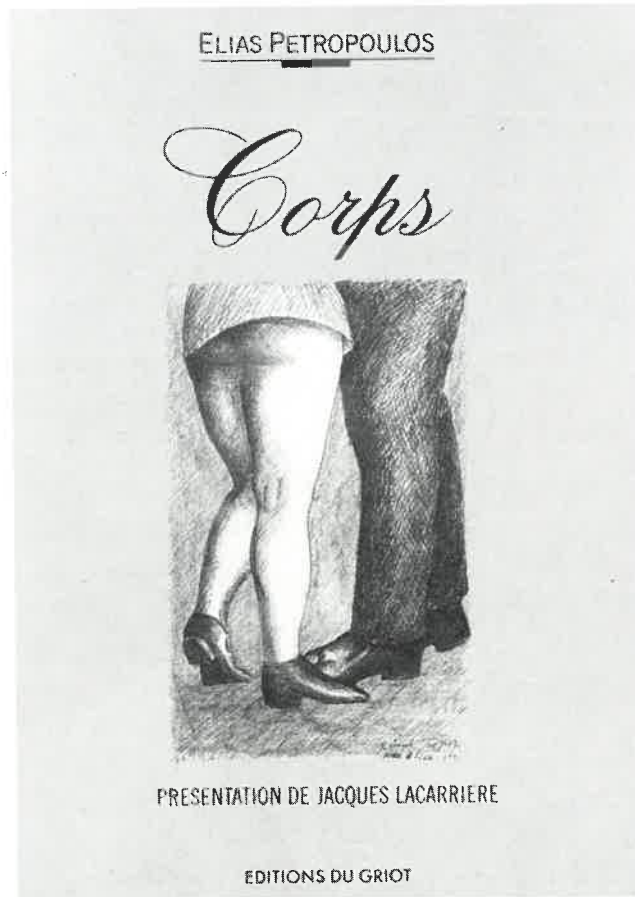
cuisine traditionnelle

49, rue Bénard, 75014 - Paris - tél.: 40.44.82.75

26, avenue Edouard Vaillant - 92150 Suresnes - tél.: 47.72.24.11

κυκλοφορεί σε δίγλωση έκδοση
—ελληνικά-γαλλικά—
από τις εκδόσεις Griot
το βιβλίο του Ηλία Πετρόπουλου

Corps



σχέδια των:
Bastow, Corneille,
Φασιανού, Σικελιώτη,
Τορορ, Τσόκλη

Διάθεση για την Ελλάδα:
ΝΕΦΕΛΗ, Μαυρομιχάλη 9
106 79 Αθήνα
τηλ. 360.77. 44 — 360.47.93

EDITIONS DU GRIOT
34, rue Yves Kermen 92100 BOULOGNE FRANCE