



Τμήμα Φιλολογίας
Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών
& Υποψήφιων Διδασκτόρων




ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— 1837 —

ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 6
Απρίλιος 2026



Φιλολογική επιμέλεια: Μαρία Αζάπη, Αναστασία Καρυστινού-Αυγεραντώνη,
Νικόλαος Κατσούλας, Αλέξανδρος Ρέτσος

Σελιδοποίηση & σχεδιασμός εξωφύλλου: Μαρία Ρηγούλη

Διαμόρφωση & διαχείριση ιστοτόπου, ψηφιακού αποθετηρίου,
κοινωνικών δικτύων: Αχιλλέας Παναγιωτάκης

Το λογότυπο της *Ερωφίλης* σχεδίασε η Τζωρτζίνα Χολέβα.


Την εικαστική ταυτότητα επιμελήθηκε η Μαρία Ρηγούλη.

Η Επιστημονική Περιοδική Έκδοση *Ερωφίλη* εκδίδεται από τον Σύλλογο Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας του ΕΚΠΑ υπό την αιγίδα του Τμήματος Φιλολογίας του ΕΚΠΑ. Η ψηφιακή έκδοση φιλοξενείται στο Πληροφορικό Σύστημα Έκδοσης Ηλεκτρονικών Περιοδικών (ePub) το οποίο υποστηρίζεται από τη Βιβλιοθήκη και το Κέντρο Πληροφόρησης (ΒΚΠ) του ΕΚΠΑ, στη διεύθυνση: <https://epub.lib.uoa.gr/index.php/erofili>

Επικοινωνία: erofili.phil.uoa@gmail.com

© Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2026.

ISSN: 2732-6748





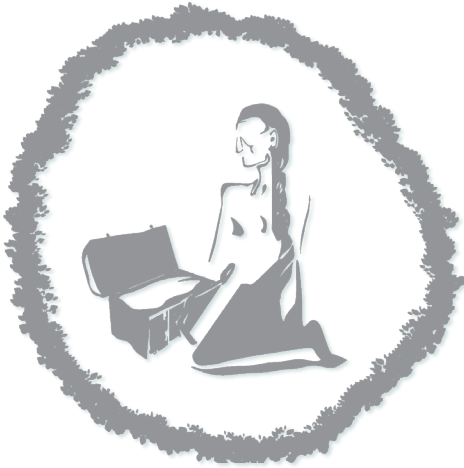
Τμήμα Φιλολογίας
Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών
& Υποψήφιων Διδασκόντων



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 6
Απρίλιος 2026

Τεύχος 6 | Απρίλιος 2026

Επιστημονική Επιτροπή | Peer Reviewers

(για το παρόν τεύχος, κατ' αλφαβητική σειρά)

Αγάθος Θανάσης

Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Αγγελάτος Δημήτρης

Ομότιμος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ

Αμπατζόγλου Άννα

Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Ανδρειωμένος Γεώργιος

Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Γαραντούδης Ευριπίδης

Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Γιαννουλοπούλου Γιαννούλα

Καθηγήτρια Γλωσσολογίας, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Δημητρούλια Τιτίκα

Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Καραβίδας Κωνσταντίνος

Μέλος ΕΔΙΠ, Νέα Ελληνική Φιλολογία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Καρπούζου Πέγκυ

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ

Κόκορης Δημήτρης

Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, ΑΠΘ

Κονδυλάκη Δήμητρα

Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Μέντη Δώρα

Μέλος ΕΔΙΠ, Νεοελληνική Φιλολογία, ΕΚΠΑ

Νικολοπούλου Μαρία

Μέλος ΕΔΙΠ, Νεοελληνική Φιλολογία, ΕΚΠΑ

Ξούριας Γιάννης

Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Ρώτα Μαρία

Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Τσίγκας Νώντας

Συγγραφέας-Επιμελητής

Φιλοκόπου Έλλη

Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ, ΕΚΠΑ

Χαχάλη Στυλιανή

Δρ. ΕΚΠΑ & Πανεπιστημίου Potsdam

Συντακτική Επιτροπή | Editorial Board

(για το παρόν τεύχος, κατ' αλφαβητική σειρά)

Αζάπη Μαρία

Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας

Καρυστινού-Αυγεραντώνη Αναστασία

Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας

Κατσούλας Νικόλαος

Μεταπτυχιακός Φοιτητής Νεοελληνικής Φιλολογίας

Παναγιωτάκης Αχιλλέας

Υποψήφιος Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας (Επικεφαλής της Συντακτικής Επιτροπής)

Ρέτσος Αλέξανδρος

Μεταπτυχιακός Φοιτητής Νεοελληνικής Φιλολογίας

Ρηγούλη Μαρία

Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας

Σταθάτος Παναγιώτης

Υποψήφιος Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας

Σημείωμα της Συντακτικής Επιτροπής

Δέκα χρόνια συμπληρώνονται φέτος από την αρχική σύλληψη της ιδέας ίδρυσης ενός επιστημονικού περιοδικού με αντικείμενο τη Νεοελληνική Φιλολογία στους κόλπους του Συλλόγου Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδασκτόρων του Τμήματος Φιλολογίας του ΕΚΠΑ. Από τότε κύλησε πολύ νερό στο αυλάκι, με την *Ερωφίλη* να εκδίδεται ανελλιπώς από την ίδρυσή της το 2019, συμπληρώνοντας αισίως έξι τεύχη. Η δομή του περιοδικού, βασισμένη στην –εθελοντική, και αυτό θα πρέπει να τονιστεί– συνεργασία πλήθους ατόμων με ετερόκλητα χαρακτηριστικά (ηλικία, ακαδημαϊκή ιδιότητα, ερευνητικά ενδιαφέροντα, κ.λπ.) αλλά κοινή πίστη στην αξία του παραγόμενου έργου, υπαγορεύει να ξεκινήσουμε αυτό το editorial ευχαριστώντας το σύνολο των ανθρώπων που συνέβαλαν στην ολοκλήρωση του παρόντος τόμου.

Κοινό χαρακτηριστικό των προσεγγίσεων που απαρτίζουν το φετινό τεύχος συνιστά ο διάλογος μεταξύ των επιστημονικών πεδίων. Ο συνδυασμός αμιγούς φιλολογικής σκευής και μεθοδολογικών εργαλείων διαφορετικών επιστημονικών πεδίων από πλευράς ερευνητών, καθώς και ο συσχετισμός των ίδιων των λογοτεχνικών έργων και με άλλα πεδία του επιστητού πέρα από το στενά λογοτεχνικό, υποδεικνύουν τον σταθερό προσανατολισμό των νέων ερευνητών και ερευνητριών προς μια διεπιστημονική ή/και διαθεματική αντίληψη της ερευνητικής διαδικασίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι ερευνητές και οι ερευνήτριες που συμμετέχουν στον παρόντα τόμο προέρχονται από διαφορετικά τμήματα ή/και πανεπιστημιακά ιδρύματα, στοιχείο ενδεικτικό του βαθμού

διάδοσης αυτής της ερευνητικής αντίληψης στα ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα της χώρας.

Ο διάλογος, με την ευρύτερη έννοια του όρου, χαρακτηρίζει συνολικά τον τρόπο λειτουργίας της *Ερωφίλης*. Είναι ενδεικτικό ότι σε μόλις επτά χρόνια το περιοδικό μετρά ήδη τριψήφιο αριθμό συνεργατών ανεξαρτήτως ιδιότητας (μέλη επιστημονικών και συντακτικών επιτροπών, συγγραφείς, εξωτερικοί συνεργάτες, κ.ά.) από δεκατέσσερα διαφορετικά ανώτατα ιδρύματα της Ελλάδας και του εξωτερικού (ΑΣΚΤ, ΑΠΘ, ΔΠΘ, ΕΚΠΑ, Παν. Θεσσαλίας, Ιόνιο Παν., Παν. Ιωαννίνων, Παν. Κύπρου, Παν. Κρήτης, Πάντειο Παν., Παν. Πατρών, Παν. Πελ/σου, Παν. του Birmingham, Παν. του Potsdam) και από διαφορετικά ακαδημαϊκά επίπεδα (μεταπτυχιακοί φοιτητές και διπλωματούχοι μεταπτυχιακών σπουδών, υποψήφιοι διδάκτορες και κάτοχοι διδακτορικού τίτλου, μετα-διδακτορικοί ερευνητές, πανεπιστημιακοί όλων των βαθμίδων καθώς και ομότιμοι, μεταφραστές, συγγραφείς, ανεξάρτητοι ερευνητές). Μόνο για το φετινό τεύχος απαιτήθηκε η συμβολή περισσότερων από τριάντα ανθρώπων, δίχως να προσμετρώνται σε αυτούς τα μέλη του Συλλόγου που συμμετείχαν ενεργά στις διαβουλεύσεις και τις αποφάσεις που αφορούσαν αναθεωρήσεις στον τρόπο λειτουργίας του περιοδικού.

Σημαντικότερη από αυτές ήταν, ύστερα από εισήγηση της φετινής Συντακτικής Επιτροπής, η απόφαση για έναρξη συνεργασίας του Συλλόγου με τη Βιβλιοθήκη και το Κέντρο Πληροφόρησης (ΒΚΠ) του ΕΚΠΑ, με σκοπό τη φιλοξενία της ύλης του περιοδικού στο Πληροφοριακό Σύστημα Έκδοσης Ηλεκτρονικών Περιοδικών (ePub), το οποίο υποστηρίζεται από το Υπολογιστικό Κέντρο Βιβλιοθηκών (ΥΚΒ) του ΕΚΠΑ. Αρωγός σε αυτή την προσπάθεια υπήρξε για μια ακόμα φορά ο Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, υπό την αιγίδα του οποίου εκδίδεται η *Ερωφίλη* από την ίδρυσή της. Εξάλλου, τα μέλη του

Τομέα υποστηρίζουν έμπρακτα όλα αυτά τα χρόνια το περιοδικό, στελεχώνοντας πλειοψηφικά τις επιμέρους Επιστημονικές Επιτροπές.

Με τη φιλοξενία στην πλατφόρμα ePub, η οποία πρόσφατα αναβαθμίστηκε στη φιλικότερη για τον τελικό χρήστη έκδοση 3.3 του διεθνώς αναγνωρισμένου λογισμικού ανοιχτού κώδικα Open Journal Systems (OJS), εξασφαλίζεται μεταξύ άλλων η απόδοση μόνιμου ψηφιακού αναγνωριστικού (doi) σε κάθε ερευνητικό άρθρο που δημοσιεύεται στο περιοδικό, καθώς και η αποτελεσματικότερη ευρετηρίαση των άρθρων (indexing) από μηχανές αναζήτησης ακαδημαϊκού περιεχομένου (π.χ. Google Scholar) χάρη στην καταχώρηση μεταδεδομένων για κάθε άρθρο ξεχωριστά. Επιπλέον, προσφέρεται η δυνατότητα πλοήγησης στην ύλη του περιοδικού τόσο ανά τεύχος όσο και ανά θεματική κατηγορία ή συγγραφέα/ερευνητή, ενώ διατίθεται και μενού προσβασιμότητας. Όλα τα παραπάνω φιλοδοξούν να αποτελέσουν εμπράγματη αναβάθμιση για τη συνολική λειτουργία του περιοδικού, καθώς η ψηφιακή του έκδοση εναρμονίζεται πλέον με τις σύγχρονες εκδοτικές πρακτικές στον τομέα των ηλεκτρονικών περιοδικών ανοικτής πρόσβασης, όπως αυτές έχουν καθιερωθεί σε διεθνές επίπεδο τα τελευταία χρόνια, εξασφαλίζοντας παράλληλα την αποτελεσματικότερη ανάδειξη της δουλειάς των νέων ερευνητών και ερευνητριών του πεδίου της Νεοελληνικής Φιλολογίας. Το τελευταίο αποτελεί σαφώς εκπεφρασμένο στόχο της *Ερωφίλης*.

Συν τοις άλλοις η φετινή Συντακτική Επιτροπή, συνεχίζοντας το έργο των προκατόχων της, προχώρησε σε εκσυγχρονισμό της εικαστικής ταυτότητας του περιοδικού, στην πλήρη ενημέρωση και αναμόρφωση της ιστοσελίδας του, στη δημιουργία mailing list ενημερωτικού χαρακτήρα, καθώς και στη δημιουργία και διαχείριση της ψηφιακής παρουσίας της *Ερωφίλης* σε δημοφιλή κοινωνικά δίκτυα. Στόχος αυτών των ενεργειών δεν είναι απλώς η αποτελεσματικότερη προώθηση της δημοσιευμένης ύλης, αλλά κυρίως η διεύρυνση του αναγνωστικού κοι-

νού, αποκαθιστώντας κατά κάποιον τρόπο τη γέφυρα επικοινωνίας μεταξύ ενός μη-ειδικού ακροατηρίου που ενδιαφέρεται για τη νεοελληνική λογοτεχνία από τη μία, και μιας ακαδημαϊκής κοινότητας (ιδιαίτερα της νεότερης γενιάς) από την άλλη. Η πολυετής έκδοση της *Ερωφίλης* υπό καθεστώς ανοικτής πρόσβασης αλλά και η πρόσφατη ίδρυση του περιοδικού *Αΐθρα* (στο πρότυπο της *Ερωφίλης*, με αντικείμενο τις κλασικές σπουδές) υπό ανάλογο καθεστώς, φανερώνουν τη διαρκή πίστη τόσο του Συλλόγου, όσο και των συνεργαζόμενων Τομέων του Τμήματος Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, στην αξία της «ανοικτής» επιστήμης.

Στην περίοδο παρατεταμένης κρίσης που διέρχονται οι Ανθρωπιστικές Επιστήμες σε παγκόσμιο επίπεδο, η αλληλοπεριχώρηση των επιστημονικών πεδίων, η επωφελής συνεργασία σωματείων, φορέων και ιδρυμάτων αλλά και η επέκταση του πεδίου των συνομιλητών πέρα από τα στενά όρια της ακαδημαϊκής κοινότητας αποτελούν μονόδρομο για τη Νεοελληνική Φιλολογία. Υπό αυτές τις συνθήκες, η *Ερωφίλη* εξελίσσεται σε ένα πολυπρόσωπο εγχείρημα το οποίο φέρνει κοντά νέους ερευνητές, πανεπιστημιακούς, επιμελητές, γραφίστες, βιβλιοθηκονόμους, προγραμματιστές, αναγνώστες, και πολλούς άλλους. Παραφράζοντας τον γνωστό στίχο του Σεφέρη: *Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τὰ έργα μας*.

Περιεχόμενα

Σημειώμα της Συντακτικής Επιτροπής.....4

ΚΗΚΟΥ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Υποψήφια Δρ., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Κάτω άπ' τόν ἴσκιο τοῦ βουνού: Σουρεαλιστικές αναζητήσεις στη χοροθεατρική μεταγραφή του δραματικού μονολόγου του Γιάννη Ρίτσου

DOI: <https://doi.org/10.26247/erofili.2865>9

ΛΑΙΠΙΑ ΕΙΡΗΝΗ

Διπλωματούχος ΜΣ, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών

Ποιητική δημιουργία και εκφραστική δυστοπία στα ποιήματα ποιητικής του Γιώργη Παυλόπουλου

DOI: <https://doi.org/10.26247/erofili.2866> 56

ΧΟΡΤΑΡΕΑΣ ΧΡΗΣΤΟΣ

Μεταπτυχιακός φοιτητής, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Η μετάφραση της *Ζυστίν* του Σαντ ως ιδεολογικοπολιτική πράξη:
Η περίπτωση του μεταφραστή Λευτέρη Αποστόλου

DOI: <https://doi.org/10.26247/erofili.2867>96

ΣΤΑΘΑΤΟΣ ΠΑΝΟΣ

Υποψήφιος Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Πολιτική αλληγορία, ψυχαναλυτικός ρεαλισμός και επιθυμία για ουτοπία στο *Σφάλμα Συστήματος* (2019) του Νίκου Α. Μάντη

DOI: <https://doi.org/10.26247/erofili.2868> 130

Κάτω άπ' τόν Ίσκιο τοῦ βουνοῦ:
Σουρεαλιστικές αναζητήσεις
στη χοροθεατρική μεταγραφή του
δραματικού μονολόγου του Γιάννη Ρίτσου

Κατερίνα Κήκου

Υποψήφια διδάκτωρ ΕΚΠΑ (Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών
Σπουδών), kikoukaterina@gmail.com

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη εξετάζει τη σκηνική μεταγραφή του ποιητικού μονολόγου *Κάτω άπ' τόν Ίσκιο τοῦ βουνοῦ* του Γιάννη Ρίτσου μέσα από τη χοροθεατρική δημιουργία του Ντανιέλ Λομμέλ, εστιάζοντας στις σουρεαλιστικές εικαστικές και χορογραφικές αναζητήσεις που ενεργοποιούνται στη σκηνική πράξη, καθώς ο χορογράφος επανερμηνεύει το έργο υπό το φως του σουρεαλισμού. Στόχος είναι η συνεξέταση ποίησης και χορού υπό ένα διακαλλιτεχνικό πρίσμα, με σκοπό την ανάδειξη των σημείων συνάντησης δύο φαινομενικά ετερογενών μορφών τέχνης: του ποιητικού λόγου και της χορογραφικής σύνθεσης. Η εργασία εντάσσεται σε μια ευρύτερη προσπάθεια προσέγγισης της νεοελληνικής ποίησης ως βάσης για σκηνική δημιουργία, καθώς ο Λομμέλ υπήρξε μοναδική περίπτωση χορογράφου που εργάστηκε συστηματικά με το έργο πολλών Νεοελλήνων ποιητών. Η γνωριμία του με τον Ρίτσο, ο οποίος μάλιστα είχε δημόσια υποκλιθεί σε παλαιότερη παράσταση του Λομμέλ, προσδίδει στη χορογραφική προσέγγιση ιδιαίτερη αυθεντικότητα. Με εργαλείο τη σημειωτική ανάλυση και ειδικότερα την παραδειγματική προσέγγιση του Γκρεϊμάς, η μελέτη επιχειρεί να ανιχνεύσει κοινούς εκφραστικούς κώδικες ανάμεσα στην ποιητική γραφή και την κίνηση, αναδεικνύοντας τη χοροθεατρική πράξη ως δημιουργικό χώρο μεταγραφής της νεοελληνικής ποιητικής παράδοσης.

Λέξεις κλειδιά: *Νεοελληνική ποίηση, χοροθέατρο, ζωγραφική, σουρεαλισμός, διακαλλιτεχνικότητα.*

Εισαγωγή

Ερευνητικό ζητούμενο του άρθρου που μελετά την παράσταση *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* είναι η συνεξέταση, υπό ένα ενιαίο πρίσμα, δύο διαφορετικών τεχνών, της ποίησης και του χορού, και συγκεκριμένα η μελέτη των τρόπων έκφρασης της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου μέσα στη χορογραφική δημιουργία του Ντανιέλ Λομμέλ.¹ Η πρωτοτυπία αυτής της μελέτης έγκειται στο γεγονός ότι για πρώτη φορά διερευνάται η δυνατότητα η ποιητική τέχνη του Ρίτσου να εκφραστεί με τα μέσα μιας διαφορετικής μορφής τέχνης, αυτής του χορού, καθώς και το πώς τα εκφραστικά μέσα της γραπτής τέχνης του συνεκβάλλουν στη ρευστή κίνηση μιας χορογραφίας. Επιπροσθέτως, η ιστορική και καλλιτεχνική σύνδεση του Λομμέλ με τη νεοελληνική ποίηση και τον ίδιο τον Ρίτσο προσδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στο άρθρο. Η μελέτη της εμπράγματης σύνθεσης λεκτικών ερεθισμάτων στη χορογραφική δημιουργία μιας παράστασης απαιτεί και προϋποθέτει τη χρήση κοινών αξόνων και συμβατών μεταξύ τους μεθοδολογικών εργαλείων. Συγκεκριμένα, είναι αναγκαία η εξεύ-

1. Ο Βελγογάλλος χορογράφος Ντανιέλ Λομμέλ (Daniel Lommel, 1943-), ένας από τους γνωστότερους χορευτές του περασμένου αιώνα και πρώτος χορευτής, επί σειρά ετών, των «Μπαλέτων του 20ού αιώνα» του Μωρίς Μπεζάρ, έρχεται στην Ελλάδα το 1980, όπου σχηματίζει την ομάδα *Αέναον Χοροθέατρο*, η οποία αποτελεί τη μακροβιότερη νεοκλασική χορευτική ομάδα της χώρας, αφήνοντας ισχυρό καλλιτεχνικό αποτύπωμα. Το 1982 εντάσσει την ομάδα του στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, δημιουργώντας, έτσι, την πρώτη κρατική χορευτική σκηνή στη Θεσσαλονίκη.

ρεση κοινῶν κωδίκων οι οποίοι απαντώνται και συντίθενται δημιουργικά μέσα στην καλλιτεχνική δημιουργία, καθιστώντας δυνατή τη σημασιολογική ανταποκρισιμότητα ανάμεσα στους ποιητικούς τρόπους έκφρασης και τη χορογραφική πράξη. Η ποίηση αποτελεί μια μορφή γλώσσας που εκφράζεται με λεκτικά σημεία, ομοίως, η χορογραφία μια γλώσσα με οπτικά σημεία. Υπό αυτή την έννοια, συνιστούν και οι δύο αντικείμενο σημειωτικής εξέτασης.² Ως καταλληλότερη μέθοδος για τη μελέτη των κοινῶν κωδίκων που ενεργοποιούνται μεταξύ των δύο τεχνῶν, προκρίνεται η κατά Γκρεϊμάς παραδειγματική ανάλυση.

Ο σημειολόγος Αλγκιρντά Ζυλιέν Γκρεϊμάς ανέπτυξε μια θεωρία βασισμένη στο μοντέλο της αφηγηματικής δομής και των σημασιολογικῶν αξόνων, η οποία εφαρμόζεται στη μελέτη των διακαλλιτεχνικῶν σχέσεων.³ Η μεθοδολογία της διακαλλιτεχνικότητας κατά Γκρεϊμάς αφορά την ανάλυση σχέσεων μεταξύ διαφορετικῶν μορφῶν τέχνης, ὅπως λογοτεχνία, εικαστικά, μουσική, θέατρο κ.λπ., και την αλληλεπίδρασή τους σε σημειολογικό και εννοιολογικό επίπεδο.

Ο Γκρεϊμάς σε ἄρθρο του υποστηρίζει ὅτι δεν υπάρχει μόνο «σημειωτική της γλώσσας», οὔτε και «σημειωτική του φυσικοῦ κόσμου» (*sémiotique du monde naturel*).⁴ Η ιδέα αυτή επιτρέπει την οικοδόμηση

2. «Οι εἰκόνες καθ' εαυτές δεν ἔχουν αντικειμενική σημασία, ἀλλὰ την αποκτούν σε σχέση με το σύστημα σημείων στο οποίο ἀνήκουν». Μαρία Κανελλοπούλου, *Ὀψεις της Δυτικῆς τέχνης στο πρώτο μισό του 20οῦ αἰῶνα* (Αθήνα: Παπαζήσης, 2003), 15.

3. Ο σημειολόγος και γλωσσολόγος Αλγκιρντά Ζυλιέν Γκρεϊμάς (Algirdas Julien Greimas, 1917-1992), ἔφερε μια επιστημονική-δομική προσέγγιση στη σημειολογία, ἐπηρεάζοντας τη σύγχρονη σημειωτική και τη θεωρία της ἀφηγησης. Η προσέγγισή του χρησιμοποιείται στην ανάλυση λογοτεχνίας, διαφήμισης, κινηματογράφου και μύθων.

4. Στο πλαίσιο της σημειωτικῆς του Γκρεϊμάς, ο χορός θεωρεῖται πράξη χειρονομιῶν (*praxis gestuelle*) και ἀναλύεται ως σύστημα σημασιογένεσης ὅπου διακρίνονται τρεις μορφές: ο ἀρχαϊκός χορός, που λειτουργεῖ ως πρακτική μετασχηματισμοῦ (*faire transformateur*) χωρίς πρόθεση ἐπικοινωνίας· το μπα-

της συνοχής ενός έργου «λαμβάνοντας υπ' όψιν τη διαφορότητα των πιθανών εκδηλώσεων – γλωσσικών, κειμενικών, αλλά επίσης σχηματολογικών– μιας μόνης σημασιολογικής αναπαράστασης»,⁵ όπου, στο πλαίσιο μιας θεωρίας του λόγου, με τη διάρθρωση «των δύο μακροσημειωτικών, της γλώσσας και του φυσικού κόσμου», το ζήτημα της αναφοράς οδηγείται «σ' ένα πρόβλημα διασημειωτικότητας».⁶ Οι λόγοι, δνητικά αναρίθμητοι, τείνουν να διαμορφωθούν σε τάξεις (θρησκευτικός, λογοτεχνικός, επιστημονικός, φιλοσοφικός, καλλιτεχνικός), οι οποίες εκφράζουν τον τρόπο αντίληψης της διυποκειμενικής επικοινωνίας και της συγκρότησης του κόσμου από το υποκείμενο. Βρίσκονται σε σχέσεις σημασιολογικής αντιστοιχίας, «είτε αυτές εξαρτώνται από τη διαφραστική δομή είτε είναι τοπικά προσαρμοσμένες από μια ομοιότητα, μια ζεύξη, έναν παραλληλισμό, απαρίθμηση»,⁷ καθώς, σύμφωνα με τον Γκρεϊμάς, «κάθε σημειωτική δεν είναι παρά ένα δίκτυο σχέσεων»,⁸ όπου εμφανίζεται μια πολλότητα δυνατοτήτων συνδυασμού και οργάνωσης σε μια σημασιολογική ολότητα.

λέτο, που αποτελεί πρακτική επικοινωνίας (*faire communiquer*) με στόχο την εξωτερίκευση νοήματος· και ο λαογραφικός χορός, ενδιάμεση μορφή που συνδυάζει επικοινωνία και μυθικό *faire*. Η διάκριση αυτή υποδηλώνει ένα σημειωτικό τετραγωνικό σχήμα λειτουργιών, όπου το σώμα υπερβαίνει τον απλό επικοινωνιακό ρόλο και λειτουργεί ως μηχανισμός παραγωγής νοήματος, ενσωματώνοντας τόσο την εσωτερική μεταμόρφωση όσο και την κοινωνική και μυθική διάσταση των πρακτικών (Algirdas Julien Greimas, «Conditions d'une sémiotique du monde naturel», *Langages* 3, τχ. 10 (Ιούνιος 1968): 3-35. <<https://doi.org/10.3406/lgge.1968.2546>>, [Προσπελάστηκε: 25 Νοεμβρίου 2025]).

5. Jacques Geninasca, «Σημειωτική» στο *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας: Μέθοδοι του κειμένου*, επιμ. Maurice Delcroix και Fernand Hallyn, μτφρ. Ιωάννης Ν. Βασιλαράκης (Αθήνα: Gutenberg, 2000), 64.

6. Στο ίδιο, 65.

7. Στο ίδιο, 74.

8. Στο ίδιο, 75.

Αναλυτικότερα, ο Γκρεϊμάς σε ἄρθρο του υποστηρίζει ὅτι το οπτικό, ὡς ταυτόχρονα «φυσικό» καὶ «κατασκευασμένο», καθίσταται προσπελάσιμο στο λεκτικό μέσω της σημειωτικής πράξης.⁹ Ἡ εικόνα αποκτᾶ σημασία, γιατί ο αναγνώστης εκτελεῖ μια διαδικασία μετατροπῆς των εικαστικών μορφῶν σε σημασίες.¹⁰ Ἡ ζωγραφική, ὡς σύστημα μορφῶν ἐκφρασης, καὶ το λεκτικό, ὡς σύστημα μορφῶν περιεχομένου, ἀλληλεπιδροῦν διακαλλιτεχνικά μέσω κοινῶν σημασιακῶν πράξεων (*actes sémiotiques*)¹¹ ὅπου ο παρατηρητῆς ἐπιλέγει οπτικά γνωρίσματα, τα συγκροτεῖ σε *signifiant* καὶ τα ἀντιστοιχιζοῦν σε *signifié*, παράγοντας ἀντικείμενα-σημεῖα (*objets-signes*) που συνιστοῦν ενεργητικὴ σημειωτικὴ διεργασία.¹² Ἐτσι, ἡ ζωγραφική γίνεται μορφή κειμένου σημαίνοντος, καὶ κατ' ἐπέκτασιν, ἡ ἀνάγνωση της εικόνας συνδέεται δομικά με τὴν ἀνάγνωση ποιητικοῦ ἢ ἀφηγηματικοῦ κειμένου. Οἱ δύο τομεῖς, πλαστικό καὶ λεκτικό, ἀνήκουν σε ἓνα κοινὸ σημειωτικὸ σύμπαν καθὼς καὶ οἱ δύο οργανῶνονται μέσω κατηγοριῶν, ἐφαρμόζουν το τετράγωνο της σημειωτικῆς,¹³ συγκροτοῦν μορφές συνεκτικότητας καὶ παράγουν λόγο (*discours*). Ο Γκρεϊμάς τονίζει ὅτι ἡ διακαλλιτεχνικότητα συνίσταται σε μεταφορὰ σημασιακῆς δομῆς, δηλαδή ἀλλάζει το μέσο χωρὶς να μεταβάλλεται ἡ υποκείμενη σημειωτικὴ λογική, το τετράγωνο, οἱ πλαστικὲς κατηγορίες καὶ οἱ εικονικὲς μορφές μεταφέρονται ἀπὸ ἓνα σύστημα σε ἄλλο.¹⁴

Ἐν προκειμένῳ, ἡ ἐφαρμογὴ της μεθόδου ἐπιτελεῖται μέσω του ἐντοπισμοῦ καὶ της ἀνάλυσης των σημασιολογικῶν δομῶν που

9. Algirdas Julien Greimas, «Figurative Semiotics and the Plastic Arts», μτφρ. Frank H. Collins καὶ Paul J. Perron, *New Literary History* 20, τχ. 3 (Ἀνοιξη, 1989): 627-49.

10. Στο ἴδιο, 629-30.

11. Ὅλες οἱ μεταφράσεις ὄρων ἀνήκουν στη γράφουσα.

12. Στο ἴδιο, 632-33.

13. Αναλύεται σε ἐπόμενο κεφάλαιο.

14. Στο ἴδιο, 635.

ενυπάρχουν στο ποίημα και των “αφηγηματικών στρατηγικών” της χορογραφίας, επιχειρώντας τη διάνοιξη ενός πεδίου αμοιβαίας ανταποκρισιμότητας ανάμεσα στις δύο μορφές τέχνης.¹⁵ Συγκεκριμένα, αναλύεται η μεταφορά των σημασιολογικών δομών του ποιητικού έργου στη χορογραφία μέσα από τη μελέτη των σκηνογραφικών και ενδυματολογικών στοιχείων, του φωτισμού, την επιλογή συγκεκριμένων σωματικών σχημάτων εκ μέρους του χορογράφου,¹⁶ τη δυναμική της κίνησης των χορευτών κ.λπ. Για παράδειγμα, μελετάται το κατά πόσο και με ποιο τρόπο ο χορογράφος μπορεί να ενσωματώνει τις εγγεγραμμένες στο ποιητικό κείμενο αντιθέσεις στις κινήσεις των χορευτών, στη χωροθέτηση των σωμάτων ή στον σκηνικό φωτισμό, ενώ η χρησιμοποίηση του κατά Γκρεϊμάς αφηγηματικού σχήματος

15. Αναλυτικότερα, η εφαρμογή της μεθοδολογίας μπορεί να πραγματοποιηθεί αρχικά με την ανάλυση των σημασιολογικών αξόνων που δομούν το ποιητικό έργο –επί παραδείγματι, με τον εντοπισμό των βασικών εννοιών και δυαδικών αντιθέσεων, όπως αρμονία/δυσαρμονία, φως/σκοτάδι, τάξη/χάος, κ.λπ. –, καθώς, επίσης, των θεματικών, χρωματικών, συνθετικών και μορφολογικών επιλογών του ποιητή, λ.χ. η χρήση της φόρμας και του χρώματος, η διάταξη των αντικειμένων και η άρθρωση των μεταξύ τους σχέσεων. Για μια εκτενέστερη πληροφόρηση περί της μεθοδολογίας του Γκρεϊμάς στη διακαλλιτεχνικότητα ποίησης–ζωγραφικής, βλ. Πανταζής Μάντζιος, *Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές* (Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2013), 79-95. <<http://hdl.handle.net/10442/hedi/37754>>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025]).

16. «Η μιμητική χειρονομία είναι απλώς ένα απόθεμα χειρονομιακών σημείων, τα οποία έχουν, στο επίπεδο του περιεχομένου, τις διαστάσεις των ταξιμάτων (*semenes*) και, στο επίπεδο της έκφρασης, τις διαστάσεις των μορφημάτων (*figures*). Η μιμητική χειρονομία, ακόμη κι όταν συνοδεύει την ομιλία, δεν αποτελεί απλή εικονογράφηση αυτής [...]. Αντιθέτως, η μιμητική χειρονομία αντιστοιχεί σε μετατόπιση από μια οπτική σημειωτική σε μια άλλη» (Algirdas Julien Greimas, «Toward a semiotics of the natural world», μτφρ. Paul J. Perron και Frank H. Collins στο *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Μινεάπολη: University of Minnesota Press, 1987), 36).

συμβάλλει στην ἀνάλυση τῆς δομῆς τῆς χορογραφίας, ἐπισημαίνοντας τὸν σκοπὸ τῆς, τὸν κεντρικὸ θεματικὸ τῆς ἀξόνα καὶ τὸ ἐρώτημα ἢ τὰ ἐρωτήματα ποὺ ἐγείρει. Συνεκτατικὰ, ἐξετάζονται ἡ ἐπιτέλεση τοῦ θέματος μέσω ἐπιλεγμένων κινησιολογικῶν μοτίβων, τῆς μουσικῆς ἢ καὶ τῶν σκηνογραφικῶν ἐπιλογῶν τοῦ χορογράφου καὶ τέλος, ἡ ἀναγνώριση, τὸ πῶς, δηλαδὴ, ἀποτυπώνεται στὴν ἀντίληψη τοῦ θεατῆ το νόημα τῆς παράστασης σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὸ ποιητικὸ ἔργο. Ἡ ἀνάλυση τῶν κινήτικῶν μοτίβων (patterns) ποὺ μετέρχεται ὁ χορογράφος εἶναι ἐξόχως σημαντικὴ, καθὼς δύνανται ἐξ αὐτῆς νὰ προκύψουν οἱ συστοιχίσεις τῆς χορογραφικῆς μεταφορᾶς καὶ τῶν σημασιολογικῶν τῆς ἀξόνων στὸ σῶμα τῶν χορευτῶν καὶ στὴν κίνηση. Κάθε κίνηση ἢ χορευτικὸ σχῆμα υποβάλλονται σὲ μιὰ σημειωτικὴ ἀνάλυση, ἀναλυόμενα ὡς σημεία–φορεῖς ἐνὸς συγκεκριμένου νοήματος, ἀνάλογου μὲ τὸ ἐνδιάθετο νόημα τοῦ ποιητικοῦ κειμένου. Τέλος, ἐξετάζεται ἡ ἀνταποκρισιμότητα μεταξύ χορογραφίας καὶ ποιητικοῦ ἔργου σὲ ἐπίπεδο αἰσθητικῆς ἐμπειρίας, διερευνώντας πῶς ἡ αἴσθηση ποὺ προκαλεῖ ἡ χορογραφία στὸν θεατῆ ἐνδέχεται νὰ παραπέμπει στὴν αἴσθηση, τὴν ὁποία τὸ ποίημα προκαλεῖ στὸν ἀναγνώστη ἢ στὸν ἀκροατῆ του. Συμπερασματικὰ, ἡ μεθοδολογία τοῦ Γρεϊμάς μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δούμε τὶς διακαλλιτεχνικὲς σχέσεις ὡς δομές ποὺ ἀλληλοσυμπληρώνονται καὶ μεταμορφώνονται.

Στὴν παράσταση αὐτή, ὁ Λομμέλ ἐπιτελεῖ μιὰ μεταστοιχείωση τῆς ποιητικῆς πρακτικῆς τοῦ Ρίτσου στὸ πλαίσιο τῆς δικῆς του χορογραφικῆς ἐκφράσεως, μὲ ἄλλα λόγια, προβαίνει σὲ μιὰ μεταφύτευση ἢ συνύφανση τῶν ὀπτικῶν θεμάτων τοῦ ποιητῆ στὴ χορογραφικὴ σύνθεση, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰ εἰς βάθος συνομιλία μὲ τὴν υποκείμενη αἰσθητικὴ φιλοσοφία του. Ἡ συνύφανση αὐτὴ συντελεῖται, ἀφενός, μέσω τῆς ἀποσπασματικῆς ἐγγραφῆς συγκεκριμένων παραστατικῶν μοτίβων τοῦ ποιήματος στὴ χορογραφικὴ σύνθεση καὶ, αφετέρου, μέσω τῆς διαδικασίας τῆς δημιουργικῆς μετάπλασης. Ὁ χορογράφος,

ως ενεργός ερμηνευτής του συγκεκριμένου έργου,¹⁷ όχι μόνο αναδεικνύει και προβάλλει βασικές παραστατικές μήτρες του ποιητικού κόσμου του Ρίτσου, αλλά προχωρά δημιουργικά στον εμπλουτισμό αυτών μέσα από μία προσωπική χορογραφική γλώσσα με έντονες σουρεαλιστικές εικαστικές αναζητήσεις όπου οι δεσπόμενες θεματικές, τα μοτίβα και οι έννοιες του ποιητικού σύμπαντος του Ρίτσου μεταπλάθονται προς την κατεύθυνση μιας σουρεαλιστικά προσανατολισμένης χορογραφικής εικαστικότητας, αποδεσμεύοντας, έτσι, μ' έναν δραστικότερο τρόπο, το ενδιάθετο εικονοπλαστικό τους φορτίο. Παρά το γεγονός ότι ο εν λόγω δραματικός μονόλογος του Ρίτσου απέχει από έντονα σουρεαλιστικές εικόνες ή υπερρεαλιστικό ύφος, ο χορογράφος πετυχαίνει να αναδείξει τις λανθάνουσες ανατρεπτικές και αντισυμβατικές διαστάσεις της εικονοποιίας του ποιητή, χρησιμοποιώντας ως ισομορφικό πλαίσιο εικαστικούς κώδικες του υπερρεαλισμού. Ειδικότερα, επισημαίνονται χορογραφικά στοιχεία της παράστασης παρμένα από εικαστικά μοτίβα σημαντικών σουρεαλιστών ζωγράφων όπως οι Ρενέ Μαγκρίτ, Μαξ Ερνστ, Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, Σαλβαδόρ Νταλί, Πωλ Ντελβώ, Υβ Ντανγκύ. Προτού, όμως, μελετηθούν οι νοηματικές ισοδυναμίες μεταξύ του δραματικού μονολόγου και της χοροθεατρικής του μεταφοράς, κρίνεται αναγκαίο να προηγηθεί μία σύντομη αναφορά στη σύνδεση του ποιητικού λόγου εν γένει με τη χορογραφική επιτέλεση.

17. Umberto Eco, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, (Μιλάνο: Bompiani, 1962), 349: «Το έργο δεν ολοκληρώνεται εκεί που το σταματά ο δημιουργός, αλλά διαμορφώνεται και εμπλουτίζεται διαρκώς με τη σύμπραξη του αποδέκτη-συνδημιουργού του».

Ποίηση-χορογραφία.

Χορογραφίες του Λομμέλ βασισμένες στη Νεοελληνική Ποίηση

Πρώτος ο ποιητής Στεφάν Μαλαρμέ το 1897 αποφαινεται ότι η σωματική γραφή του χορού (*écriture corporelle*), με την κομψότητα, τη δυναμική και την οικονομία της μορφής του, καθιστά τον χορό ένα μέσο έκφρασης που αποτελεί μια εναλλακτική μορφή επικοινωνίας από αυτήν του γραπτού κειμένου, η οποία ταιριάζει στην ποίηση. Τις απόψεις του για τη σχέση μεταξύ χορού και λογοτεχνίας¹⁸ ενστερνίζονται κι άλλοι συμβολιστές ποιητές.¹⁹ Παρατηρείται λοιπόν μια στροφή των λογοτεχνών εκείνης της εποχής «στην ενσωμάτωση της φυσικής κίνησης στο ίδιο υλικό της γλώσσας».²⁰ Στο ίδιο πνεύμα ο Πωλ Βαλερύ θα

18. «Η χορεύτρια δεν είναι μια γυναίκα που χορεύει [...], αλλά μια μεταφορά [...] και ότι χορεύει, υποδηλώνοντας, μέσω του θαύματος των συντομεύσεων ή των παρορμήσεων, με μια σωματική γραφή αυτό που θα απαιτούσε παραγράφους σε πεζό λόγο, τόσο διαλογικές όσο και περιγραφικές, για να εκφραστεί, στη γραφή» (Stéphane Mallarmé, «Ballets» στο *Divagations* (Παρίσι: Eugène Fasquelle, 1897), 173).

19. Susan Jones, *Literature, Modernism, and Dance*, (Οξφόρδη: Oxford University Press, 2013), 1, 13, 14: «Η αμοιβαία σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και χορού αποτελεί ένα από τα πιο εντυπωσιακά αλλά λιγότερο μελετημένα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού. Η κλίμακα της αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο μορφών τέχνης [...] ήταν αξιοσημείωτη, με το πιο διάσημο παράδειγμα να απεικονίζεται από τα Ρωσικά Μπαλέτα του Serge Diaghilev, μια ομάδα που προσέλκυε συγγραφείς στις παραστάσεις χορού κατά πλήθη»· «Ευρωπαίοι συγγραφείς, ζωγράφοι και συνθέτες, συμπεριλαμβανομένων των Paul-Marie Verlaine, Paul Valéry, Jules Laforgue, αναγνωρίζουν στη μορφή του χορευτή έναν υποβλητικό συμβολιστικό τροπισμό».

20. Paul Valéry, *Collected Works of Paul Valéry*, επιμ. και μτφρ. Jackson Matthews (Πρίνστον: Princeton University Press, 1956-1975), 7.

γράψει: «Ένα ποίημα είναι πράξη, γιατί κατά τη στιγμή της απαγγελίας του (εκτέλεση), όπως ο χορός, έχει ως στόχο να δημιουργήσει μια κατάσταση».²¹

Η Σούζαν Τζόουνς υποστηρίζει ότι η ποίηση και ο χορός χαρακτηρίζονται από μια βαθιά ρυθμική διάσταση η οποία τα συνδέει,²² καθιστώντας τα ικανά να διαμορφώσουν ένα κοινό αισθητικό τοπίο. Η συνέργειά τους δύναται να δημιουργήσει έναν πολύσημο ποιητικό-κινησιολογικό διάλογο, όπου η κίνηση και η λέξη εκχέουν, η καθεμιά, το δικό τους σημασιολογικό και εκφραστικό απόθεμα. Έτσι, ο χορός μπορεί να ζωντανέψει τον ποιητικό λόγο, καθιστώντας ορατό ό,τι δηλείται από τη λέξη, και, αντιστρόφως, οι διάφορες ποιητικές μορφές μπορούν να προσφέρουν δομές συνοχής στον χορό.²³

Η Λώρενς Λούπε υποστηρίζει ότι ποίηση και χορός αποτελούν «γλώσσες» που υπερβαίνουν τις καθιδρυμένες λειτουργίες της γλώσσας ως συστήματος,²⁴ καθώς, όπως διατείνεται, ο χορός είναι «σωμα-

21. Paul Valéry, *Η Φιλοσοφία του Χορού*, μτφρ. Παναγιώτης Σ. Παπαδόπουλος (Αθήνα: Principia, 2020), 37.

22. Η Susan Jones είναι καθηγήτρια αγγλικής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης. Το 2013, σε σειρά έργων και άρθρων, ανέλυσε πώς χορός και ποίηση συνδέονται με βάση τον ρυθμικό και εκφραστικό χαρακτήρα τους, πώς η τέχνη του χορού μπορεί να εκφράσει ποιητικές ποιότητες και πώς οι ιδέες και τα συναισθήματα μπορούν να εκφραστούν, παράλληλα, διάμεσου της κίνησης και του λόγου.

23. Βλ. σχετικά Ric Allsopp, «Something Else: On Latency & Composition» στο *Inventing Futures*, επιμ. Konstantina Georgelou και João da Silva (Άρνεμ: ArtEZ Press, 2013), 23-32.

24. Παρατηρεί η Laurence Louppe στο «Pourquoi une poétique de la danse?», εναρκτήριο κεφάλαιο του βιβλίου της *Poétique de la danse contemporain* (Βρυξέλλες: Contredanse, 2007), 7: «Η χορογραφία, ως όρος, εκ προοιμίου συμπλέκει μια ιδέα εγγραφής και μια ιδέα κίνησης, και ενέχει, a priori, μια ποιητική διάσταση. Συνακόλουθα, είναι αυταπόδεικτος ο δεσμός μεταξύ μιας ποιητικής του χορού και μιας ποιητικής της γραφής, καθ' όσον ο χορός εγγράφεται ή "επιτελείται" ταυτόχρονα στον χορευτή και στον παρατηρητή μιας χορογραφίας».

τική γραφή» (ορολογία που παραπέμπει στην ελληνική προέλευση της λέξης χορογραφία) που συμπυκνώνει μια σχέση μεταξύ «υπόδειξης» και έκφρασης. Μια άλλη δυνατότητα διασύνδεσης γραφής και χορού ως ποιητικών πρακτικών προσφέρει η έννοια της «écriture» –εγγραφή του σώματος στη γραφή– όπως αναπτύσσει η Σάλι Γκάρντνερ στο *Poetics of Contemporary Dance*.²⁵ Γενικότερα, τόσο η ποίηση²⁶ όσο και ο χορός,²⁷ δύο διαφορετικές τέχνες μπορούν να λειτουργούν υπερβαίνοντας τις λειτουργίες της γλώσσας και του λόγου, ανοίγοντας δυνατότητες συνοχής και συγκίνησης.

Η σύζευξη χορού και ποίησης πραγματοποιείται σε πολλές χορογραφίες του Λομμέλ, αρχής γενομένης με τη χορογραφία *Το Μεθυσμένο Καράβι ή Αρθούρος Ρεμπώ* το 1980 στην Αθήνα,²⁸ γεγονός που επισημαίνεται και από τον τύπο της εποχής. Μάλιστα, ο υπό μελέτη καλλιτέχνης αποτελεί μοναδική περίπτωση ξένου χορογράφου που παρουσίασε περισσότερες από δώδεκα χορογραφίες στην ελληνική θεατρική σκηνή βασισμένες σε ποιητικά έργα, εκ των οποίων οχτώ με αναφορά στην ποίηση των: Κ.Π. Καβάφη, Γιώργου Σεφέρη, Γιώργου Σαραντάρη, Οδυσσέα Ελύτη και Γιάννη Ρίτσου. Το 1982 χορογραφεί το *Νυφιάτικο Τραγούδι* (ποιητικό δράμα του Νότη Περγιάλη) για το ΚΘΒΕ, ενώ το 1983 για το ίδιο θέατρο χορογραφεί το έργο *Μπαλλετομανία Β'*, με αναφορές σε κείμενα του ποιητή Γιάννη Ρίτσου. Τη χειμερινή περίοδο του ΚΘΒΕ 1983-1984, χορογραφεί το έργο *Γιώργος Σεφέρης ή μια Φλό-*

25. Sally Gardner, «Introduction» στο Laurence Louppe, *Poetics of Contemporary Dance*, μτφρ. Maria Paula Hartenstein (Άλτον: Dance Books, 2009), xvi-xvii.

26. «“Η ποίηση”, γράφει ο Σεφέρης, “είναι ένα είδος χορού”». Νάσος Βαγενάς, *Ο Ποιητής και ο Χορευτής* (Αθήνα: Κέδρος, 1979), 19.

27. Ο Λομμέλ θεωρεί τον χορό «μια ολοκληρωμένη γλώσσα του σώματος», Ντανιέλ Λομμέλ, *Αέναον Χοροθέατρο 1981-2011* (Αθήνα: Θυμέλη, 2010), 81.

28. Μίρκα Δημητριάδη Ψαροπούλου, «*Το μεθυσμένο καράβι ή Αρθούρος Ρεμπώ*, στο θέατρο Ρεξ» *Ελευθεροτυπία*, 22 Μαΐου 1981: «Το κύριο χαρακτηριστικό της αναζήτησης του Λομμέλ είναι αναμφισβήτητα το στοιχείο της ποίησης».

για που *Θυμάται Σωστά*. Αμέσως μετά, ο Λομμέλ χορογραφεί το έργο *Κήρες* (μεταφορά του ποιήματος «Οί γερόντισσες κ' ή θάλασσα» του Πάννη Ρίτσου) και το καλοκαίρι του 1984 ο Λομμέλ παρουσιάζει το έργο *Οι Καιροί της Άνοιξης*, αναφορά στην ποίηση του Γιώργου Σαραντάρη. Το 1987 χορογραφεί το έργο *Ρωμιοσύνη*, βασισμένο σε ποιήματα του ποιητή Γιάννη Ρίτσου για τη σκηνή του ΚΘΒΕ,²⁹ (στη χορογραφία περιλαμβάνονται οκτώ μελοποιημένα ποιήματα του ποιητή).³⁰ Το 2001, στη γαλλική πόλη Μπουρζ, παρουσιάζεται η χορογραφία *Η Ομιλητική της Ρήξης*, βασισμένη πάλι σε νεοελληνικά ποιητικά κείμενα και συγκεκριμένα εμπνευσμένη από τα *Ανοιχτά Χαρτιά* του Οδυσσέα Ελύτη. Τέλος, στη διακαλλιτεχνική εργογραφία του Λομμέλ με αναφορές σε Έλληνες ποιητές, εντάσσεται η χορογραφία *Μ... όπως Μητρόπουλος*, με απαγγελία ποιημάτων του Κ.Π. Καβάφη το 2011. Η επιτυχία του εγχειρήματος της καλλιτεχνικής σύζευξης ποίησης και χορού δεν παραμένει μόνο στην σκηνή του ΚΘΒΕ και των άλλων θεατρικών σκηνών της συμπρωτεύουσας και αργότερα της Αθήνας, αλλά ταξιδεύει σε διάφορα θέατρα ανά την επικράτεια, με στόχο να φέρει την ελληνική ποίηση και τον χορό σε απομονωμένα σημεία της ελληνικής επαρχίας. Επιπροσθέτως, ξεπερνώντας τα ελληνικά σύνορα, μέσω των παραστάσεων αυτών, ο χορογράφος συστήνει τη νεότερη ελληνική ποίηση στο κοινό του εξωτερικού (παραστάσεις σε θέατρα της Γαλλίας, του Βελγίου, της Αιγύπτου, κ.ά.).

Η παράσταση *Κάτω απ' τον ίσκιο του Βουνού*, μεταφορά του

29. Χάρης Λίβας, «Dance for Thessaloniki», *Athens News Agency*, 1 Ιουλίου 1987: «Τα ποιήματα της Ρωμιοσύνης, σε μουσική του Μίκη Θεοδωράκη και τραγούδι του Γρηγόρη Μπιθικώτση, είναι πολύ γνωστά στο κοινό. Να τα μεταφέρει κανείς σε χορό χωρίς να πέσει στην κοινοτοπία δεν είναι εύκολη υπόθεση, αλλά ο Λομμέλ τα κατάφερε».

30. Για την αναλυτική καταγραφή όλων των χορογραφιών του Λομμέλ στο ΚΘΒΕ τη δεκαετία του '80, βλ. Χρήστος Σουγιουλτζής, *35 χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος 1961-1996*. (Αθήνα: Ήβος, 1999), 275-330.

ομώνυμου ποιήματος του Γιάννη Ρίτσου, αποτελεί ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα διακαλλιτεχνικά έργα του Λομμέλ στο οποίο «επιτυγχάνεται στον μέγιστο βαθμό η σύζευξη πολλών τεχνών, κυρίως όμως το πάντρεμα της ποίησης με το χορό».³¹ Το 1988, με τη συμβουλή του Μίνου Βολανάκη, τότε διευθυντή του ΚΘΒΕ, ο χορογράφος διαβάζει τα μονόπρακτα της *Τέταρτης Διάστασης* και συλλαμβάνει την ιδέα,³² προσδιορισμένη ποιητικά και από τον ίδιο τον Ρίτσο, της χορογραφικής απόδοσης της ιστορίας των Ατρείδων. Πρόκειται για τη χορογραφία *Κάτω απ' τον ἴσκιο του βουνοῦ*,³³ ἔργο που πρωτοπαρουσιάζεται το 1989 (Αθήνα, θέατρο Κάβα).³⁴ Η παράσταση ταξιδεύει σε πολλές πόλεις της Ελλάδας και του εξωτερικού (Γαλλία και Βέλγιο) επί 25 χρόνια, αποτελώντας τη μακροβιότερη χορογραφία του. Στις εγχώριες παραστάσεις

31. Ντανιέλ Λομμέλ, συνέντευξη στη γράφουσα, Ιούνιος 2025.

32. Παρατηρεί η Αμπατζόγλου: «Στα μακροσκελή ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, ο χειμαρρώδης μακροπερίοδος λόγος επιτρέπει να αναδυθούν διαφορετικοί χρονικοί αναβαθμοί που προκύπτουν διαμέσου των μνημονικών ανακλήσεων των ποιητικών υποκειμένων και οι οποίοι συνθέτουν ετερόκλητες εικονοποιήσεις σωματών» (Αννα Αμπατζόγλου. *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους: Μια διακαλλιτεχνική ερμηνευτική προσέγγιση*. (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2024), 33).

33. Ντανιέλ Λομμέλ, «Προβολή του ελληνικού πολιτισμού στο εξωτερικό», *Νίκη*, 24 Μαΐου 2003. Για την ίδια παράσταση εντοπίζονται πολλές και εκτενείς δημοσιεύσεις όπως του Σταύρου Ξηνταρά στην *Απογευματινή* (26 Μαρτίου 2004), της Βάνας Παπαδοπούλου στη *Ραδιοτηλεόραση* (3 Μαΐου 2003), της Δώρας Αδαμαντίδου στην *Απογευματινή* (6 Μαΐου 2003), κ.ά.

34. Το Φθινόπωρο του ίδιου έτους (1989), ο Βολανάκης θα συζητήσει με τον Ρίτσο στη σκηνή του Θεάτρου Κάβα. «Το κείμενο της συζήτησης, απομαγνητοφωνημένο από τον Μίνωα Βολανάκη είναι αναρτημένο σε ιστοσελίδα» (Παρασκευή-Νεκταρία Σημαντώνη. «*Εύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια*»: όψεις της υλικής αρχαιότητας στην ποίηση της γενιάς του 1930: Σεφέρης-Ελύτης-Ρίτσος-Κάλας-Εμπειρικός-Εγγονόπουλος. (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2023), 360).

πρωταγωνιστεί ως κύριο ομιλούν πρόσωπο η ηθοποιός Μίνα Χειμώνα, ενώ στις παραστάσεις του εξωτερικού, τον ίδιο ρόλο της Ηλέκτρας ερμηνεύει η ηθοποιός Ελβίρα Μπαρτζώκα στα γαλλικά (γαλλική μετάφραση του ποιήματος από τον χορογράφο),³⁵ πλαισιωμένη από τρεις χορεύτριες, μία εκ των οποίων παριστά το βουβό πρόσωπο της Νένας σε ορισμένες εικόνες, και με τη συμμετοχή του ίδιου του χορογράφου ως συμβολικό ή αλληγορικό στοιχείο.

*Ο σουρεαλισμός στη ζωγραφική
και οι αισθητικές του επιδράσεις στο καλλιτεχνικό έργο
του Λομμέλ*

Κατά την ανάπτυξη της έρευνας, στοιχεία του εικαστικού κόσμου των σουρεαλιστών ζωγράφων εντοπίστηκαν μεταπλασμένα στη χορογραφία του Λομμέλ. Ο χορογράφος μεταφέρει οπτικά σημεία κυρίως από τους πίνακες του σουρεαλιστή Ρενέ Μαγκρίτ.³⁶ Επιπρόσθετα χρησιμο-

35. Ντανιέλ Λομμέλ, «Τέταρτη διάσταση – Κάτω από τον ίσκιο του βουνού στο Σύγχρονο Θέατρο της Αθήνας», *Ριζοσπάστης*, 11 Μαΐου 2003: «Το έργο αυτό αποκαλύπτει ένα κράμα νεοτερισμού και αρχαϊσμού, εκφρασμένο σε μια γλώσσα ποιητική, γεμάτη μεγαλοψυχία και πολιτισμό, που είναι ο σπόρος της πολύβουης και πολύχρωμης ελληνικής γης. Στα μονόπρακτα αυτά, ο Ρίτσος, αϊδός των σύγχρονων εποχών, αφηγείται τη διαιωνισμένη ιστορία του λαού του».

36. Τα οπτικά σημεία που εντοπίζονται αφορούν τους παρακάτω πίνακες: René Magritte, *Les Amants I* (Οι Εραστές I), 1928, λάδι σε καμβά, Museum of Modern Art (MoMA), Νέα Υόρκη· René Magritte, *La Trahison des images* (Η Προδοσία των Εικόνων), 1929, λάδι σε καμβά, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Λος Άντζελες· René Magritte, *La Condition humaine* (Η Ανθρώπινη Κατάσταση), 1933, λάδι σε καμβά, National Gallery of Art, Ουάσινγκτον· René Magritte, *Le Temps déguisé* (Μεταμφιεσμένος Χρόνος), 1938, λάδι

ποιεῖ μιαν ευρεία γκάμα μοτίβων και ἄλλων σουρεαλιστῶν ζωγράφων ὡπως ο Νταλί, ο Ντε Κίρικο, ο Ντελβῶ, κ.ά. που αναλύονται σε ἐπόμενο κεφάλαιο.³⁷ Στο παρὸν κεφάλαιο επιχειρεῖται μια συνοπτική ἐπισκόπηση του κινήματος του σουρεαλισμοῦ, με στόχο την ἀποσαφήνιση των βασικῶν ἀρχῶν και αισθητικῶν του προϋποθέσεων και μια χαρτογράφηση των ιδεολογικῶν και αισθητικῶν συντεταγμένων του.

Μεγαλωμένος στο Βέλγιο και στο Παρίσι, κοιτίδες του σουρεαλιστικῶ κινήματος και σε ἓνα οικογενειακὸ περιβάλλον ἔντονης εικαστικῆς και καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας,³⁸ το οποίο καθόρισε σε ουσιαστικὸ βαθμὸ την αισθητικὴ του πρόσληψη και καλλιτεχνικὴ του ταυτότητα, ο Λομμέλ γνώρισε ἤδη ἀπὸ νεαρὴ ἡλικία σημαντικὸς σουρεαλιστῆς ζωγράφος. Η ἐκπαίδευσή του υπῆρξε πολυδιάστατη, συνδυάζοντας σπουδῆς χοροῦ, μουσικῆς (θεωρία και ἱστορία μουσικῆς) και ζωγραφικῆς στην Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν της Λιέγης, ὅπου

σε καμβά, ιδιωτικὴ συλλογὴ· René Magritte, *Le Fils de l'homme* (Ο Υἱὸς του Ἀνθρώπου), 1946, λάδι σε καμβά, ιδιωτικὴ συλλογὴ· René Magritte, *Les Valeurs personnelles* (Προσωπικὲς Αξίες), 1952, λάδι σε καμβά, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), Σαν Φρανσίσκο· René Magritte, *Les Merveilles de la nature* (Θαύματα της Φύσης), 1953, λάδι σε καμβά, ιδιωτικὴ συλλογὴ· René Magritte, *L'Homme au chapeau melon* (Ἄνδρας με καπέλο μπόουλερ), 1964, λάδι σε καμβά, ιδιωτικὴ συλλογὴ.

37. Η συνεξέταση βασίζεται στην παραβολὴ ἐπιλεγμένων στίχων του ποιήματος με ἀντίστοιχα χορογραφικὰ και εικαστικὰ μοτίβα της παράστασης, χωρίς να επιχειρεῖται πλήρης ἐρμηνεία του χοροθεατρικῶ ἔργου στο σύνολό του.

38. Ο πατέρας του υπῆρξε ζωγράφος, ἐνῶ η μητέρα του, βαθιὰ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τον Ἀντονέν Ἀρτώ, τον οποίο γνώρισε κατὰ τη νοσηλεία της σε κλινικὴ της γαλλικῆς πόλης Ροντέζ, το 1943, ἀσχολήθηκε με την *Art Brut*, ἀκολουθώντας τα πρότυπα του Jean Dubuffet. «Ο Γάλλος ζωγράφος και γλύπτης Jean Dubuffet (1901-1985) ταξίδεψε στην Ἐλβετία ἀναζητώντας ἔργα ζωγραφικῆς ἀπὸ ἐγκλειστους ψυχιατρικῶν ἰδρυμάτων. Τα ἔργα αὐτὰ ἀπείχαν ἀπὸ τα καθιερωμένα αισθητικὰ πρότυπα. Στην τέχνη του περιθωρίου, ο Ντυμπυφέ διέκρινε μιαν αὐθεντικὴ δημιουργικὴ παρόρμηση, ικανὴ να παράγει σημαντικὰ ἔργα τέχνης» (Madeline Lommel, *L'Aracine et L'Art Brut* (Λιλ: G. Michon, 2004), 19).

έγινε δεκτός στα εφηβικά του χρόνια ως «εξαιρετικό ταλέντο».³⁹ Παρόμοια, η επαγγελματική του δραστηριότητα υπήρξε εξίσου πολυσχιδής, περιλαμβάνοντας τη χορογραφία, τη σκηνογραφία, την ενδυματολογία, καθώς και τη δημιουργία εικαστικών έργων.⁴⁰ Λόγω αυτού του καλλιτεχνικού και πολιτισμικού υποβάθρου, κυρίως όμως λόγω της στενής του σχέσης με τον Βέλγο σουρεαλιστή ζωγράφο Ρενέ Μαγκρίτ, η εικαστική του παραγωγή φέρει εμφανή τα ίχνη του σουρεαλιστικού κινήματος, κάτι που αντανακλάται και στο χορογραφικό του έργο. Πράγματι, η λειτουργία του εικαστικού σουρεαλιστικού πεδίου της εποχής, οι δυναμικές έξεις των εμπλεκομένων, οι μεταξύ τους σχέσεις, καθώς και οι μηχανισμοί συνοχής που συνέβαλαν στη διαμόρφωσή του, εξηγούν την προτίμηση του Λομμέλ για το συγκεκριμένο πεδίο.

Το καλλιτεχνικό κίνημα του «σουρεαλισμού» –η πατρότητα του όρου ανήκει στον Γκιγιώμ Απολλιναίρ (το 1917)– εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1920 και αναπτύσσεται κυρίως την περίοδο του Μεσοπολέμου (πρωτευόντως στη Γαλλία), με κεντρική φυσιογνωμία τον Αντρέ Μπρετόν,⁴¹ ο οποίος θεωρεί την εικόνα ως «το πηδάλιο του

39. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Χορός και Θέατρο, Από την Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες* (Αθήνα: Έφεσος, 2004), 234: «Σε ηλικία εννέα χρόνων άρχισε μαθήματα ζωγραφικής και σχεδίου και από στα δεκατρία του χρόνια φοίτησε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Λιέγης».

40. Οι εικαστικές δημιουργίες του Λομμέλ παρουσιάστηκαν σε ατομικές εκθέσεις, τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα. «Από το 1974 έως το 1979, [ο Λομμέλ] εκθέτει το εικαστικό του έργο στις Βρυξέλλες, ενώ το 1984 οργανώθηκε στο Εθνικό Μουσείο της Αθήνας έκθεση με μακέτες σκηνικών και κοστούμιών από τις παραστάσεις του». (Στο ίδιο, 240).

41. Φεντερίκο Πολέτι και Μάρκο Μενεγκούτσο, *Ιστορία της Τέχνης: 20ός αιώνας: Πρωτοπορίες*, τόμ. Χ, μτφρ. Αθηνά Λαζάρου, Χριστίνα Ρίτσου, Φωτεινή Ζούπινα και Ναταλία Δάσκα (Αθήνα: Τόπος, 2008), 67. Στο Μανιφέστο του, το 1924, ο Μπρετόν ορίζει τον σουρεαλισμό ως «καθαρό ψυχικό αυτοματισμό» που προτίθεται να εκφράσει την πραγματική λειτουργία της σκέψης «χωρίς

πνεύματος»⁴² και πρωτεργάτες σημαντικούς συγγραφείς και καλλιτέχνες, ὅπως οἱ Πωλ Ελυάρ, Λουί Αραγκόν, Ρομπέρ Ντεσνός, Μπεντζαμίν Περέ, Ρενέ Κρεβέλ, Μαξ Ερνστ, Μαν Ρέι, κ.ά. Ὡς μετεξέλιξη του κινήματος Νταντά, παρότι πιο σύνθετος και διαφοροποιημένος ὅσον αφορά τους στόχους, συνιστά μια σφοδρή αντίδραση και διαμαρτυρία εναντίον των αξιών του δυτικού πολιτισμοῦ και της ιδεολογικής και πολιτικής κυριαρχίας της αστικής τάξης με έντονα εξεγερσιακά και επαναστατικά χαρακτηριστικά, καλώντας σε επανάσταση για την ατομική και κοινωνική απελευθέρωση. Ὡς μέθοδο προτείνει τον καθαρὸ ψυχικὸ αυτοματισμὸ, μέσω του οποίου καθίσταται δυνατή η απελευθέρωση της φαντασίας και η εξάρθρωση της λογοκρατικής καθήλωσης της σκέψης, φέρνοντας στην επιφάνεια τις ασύνειδες ζωτικές δυνάμεις της ψυχικής ζωής, που μπορούν, συνδεδεμένες με το πρόταγμα της πολιτικής αλλαγής της κοινωνίας, να μεταμορφώσουν τη ζωή και τον κόσμο. Στο πλαίσιο αυτό, δίνει ἔμφαση στο ονειρικό και στο φαντασιακό στοιχείο, πέρα από κάθε λογικό ή ηθικό ἔλεγχο, ως τους παραγνωρισμένους τόπους μιας βαθύτερης πνευματικής και υπαρξιακής αλήθειας, ὅπου μπορούν να ενσαρκωθούν, αμφίπλευρα, η επιθυμία για ἕναν πραγματικὰ ελεύθερο κόσμο και η πραγματικότητα της ἴδιας της ελευθερίας.

Οἱ τεχνικές που χρησιμοποιοῦν οἱ σουρεαλιστές ζωγράφοι εἶναι: η αλλοίωση μεγέθους και κλίμακας, η παραμόρφωση διαστάσεων, η αμφισημία και οἱ αντιφάσεις με πολλαπλά επίπεδα συμβολισμῶν για ποικίλες ερμηνείες, ο εμπαιγμὸς των αντιλήψεων χρησιμοποιώντας οπτικές

κανένα λογικὸ ἔλεγχο, πέρα από κάθε αισθητική και ηθική ανησυχία». Στη ζωγραφική αὐτὸς ο αυτοματισμὸς μπορεί να λάβει δύο κατευθύνσεις, μία «καλλιγραφική», και μία «βεριστική». Η τελευταία περιγράφει αναλυτικὰ ονειρικές σκηνές και εκφράσεις του παραλόγου και ακολουθεῖται κυρίως από τους ζωγράφους Νταλί, και Μαγκρίτ.

42. Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρεαλισμοῦ*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά (Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1983), 41.

ψευδαισθήσεις και αντιθέσεις, «η ενσωμάτωση πραγματικότητας και πλάνης που θέτουν υπό αμφισβήτηση τις βεβαιότητες του παρατηρητή ωθώντας τον να στοχαστεί σχετικά με τον τρόπο αντίληψης»,⁴³ η ταυτόχρονη συνύπαρξη στη σύνθεση συγκρουόμενων ή παραμορφωμένων στοιχείων, τα επαναλαμβανόμενα σύμβολα της Φύσης (έμβια και άψυχα), η σύγχυση πραγματικότητας και πλάνης, οι σύμμεικτες μορφές (π.χ. δενδράνθρωπος, άνθρωπος-ψάρι), η συνύπαρξη έμψυχης και άψυχης ύλης, τα τρομακτικά «συντρίμμια και απολιθώματα»,⁴⁴ ο τρόπος ντυσίματος (σήμα κατατεθέν του εύπορου μικροαστού στο πρώτο μισό του περασμένου αιώνα)⁴⁵ και, τέλος, η ένταξη ανόμοιων στοιχείων που προκαλούν «βραχυκυκλώματα στη λογική»,⁴⁶ με άλλα λόγια η τοποθέτηση οικείων αντικειμένων όπως μήλα, καπέλα, πίπες και παράθυρα σε παράδοξες καταστάσεις και περιβάλλοντα.

Καταλυτική υπήρξε η κριτική λειτουργία των καλλιτεχνικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα, στην εμπροσθοφυλακή των οποίων βρίσκεται ο σουρεαλισμός, απέναντι στην απεριόριστη διαδικασία εξαστισμού των κοινωνιών, στην καθυπόταξη του ατόμου στις ανεξέλεγκτες δομές του μηχανοποιημένου καπιταλιστικού πολιτισμού και την αποσύνθεση της ανθρώπινης επικοινωνίας από την επιβολή ενός ηγεμονικού μοντέλου τεχνοκρατούμενης σκέψης. Όμως, το σημαντικότερο που συνεισφέρουν αυτά τα κινήματα είναι η αμείλικτη κριτική μιας απόλυτης ψευδο-ορθολογικής εξουσίας που εξορίζει ως ανοίκειο ή ξένο ό,τι δεν εμπίπτει ή δεν προσαρμόζεται στα δικά της σχήματα παι-

43. Πολέτι και Μενεγκούτσο, *20ός αιώνας: Πρωτοπορίες*, 68.

44. Στο ίδιο, 36.

45. Νίκος Χειλάς, «Ρενέ Μαγκρίτ: Το Μυστήριο της πραγματικότητας», *Το Βήμα*, 7 Φεβρουαρίου 2012, <<https://www.tovima.gr/2012/02/07/culture/rene-magkrit-to-mystirio-tis-pragmatikotitas/>>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025].

46. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός (Αθήνα: Πλέθρον, 1980), 122.

σίωσης του κόσμου. Ενός, με άλλα λόγια, καθολικοποιητικού λόγου και συστήματος εξουσίας που επιβάλλεται σαν μια αναπόδραστη δύναμη στο υπάρχον, ὅτι ο Μιχαήλ Μπαχτίν ονομάζει «αυταρχικό-εξωτερικό λόγο» με μια δύναμη αυθαίρετης επιβολής.⁴⁷ Συμφυής με αυτόν τον εξουσιαστικό ορθολογισμό είναι ο αχαλίνωτος εξουσιαστικός παραλογισμός της εποχής μας, που εκδηλώνεται σε όλες τις μορφές της καθημερινότητας του ανθρώπινου βίου.

Απέναντι σε αυτήν τη συνθήκη, η σουρεαλιστική τέχνη υψώνει, ὅπως προαναφέρθηκε, μια φωνή διαμαρτυρίας και εξέγερσης. Μέσω της φαντασίας και του ασυνείδητου, εκτρέπει την ἤδη παραμορφωμένη από τις υπερβολές του εξουσιαστικού τεχνοκρατικού λόγου πραγματικότητα, εφευρίσκει ακόμη περισσότερο ανοίκεια καλλιτεχνικά διαβήματα προς χρήσιν, συντάσσει ακόμη πιο απρόβλεπτους κώδικες συστράτευσης σε ανήκουστες δημιουργικές εκφράσεις, επιχειρεί να καταστήσει γόνιμο το καθρέφτισμα και τον σχολιασμό του αλλοτριωτικού υπάρχοντος και ρεαλιστική τη δείξη αλλά και απόπειρα μιας εν δυνάμει υπέρβασής του.

Σύνοψη του έργου και σημειωτική ανάλυση της παράστασης βάσει του μοντέλου Γκρεϊμάς

Ο Ρίτσος γράφει έναν πολύστιχο εσωτερικό μονόλογο, όπου «με έντονους ζωγραφικούς ὄρους χωρικοποιείται ο χρόνος στο ποίημα»,⁴⁸ ο οποίος περιγράφει την υπαρξιακή μοναξιά ενός ανθρώπου σ' ένα απομονωμένο περιβάλλον, κάτω από τον ἴσκιο του ενός βουνού που συμβολίζει το βάρος της ιστορίας, αλλά και την αδυσώπητη λειτουρ-

47. Στο ίδιο.

48. Αμπατζόγλου, *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους*, 311.

γία της μνήμης. Το έργο, ένα ποιητικό κείμενο δραματικής μορφής,⁴⁹ γραμμένο στα 1961, περιλαμβάνεται στη συλλογή *Τέταρτη Διάσταση*, έναν κύκλο ποιητικών μονολόγων βασισμένων σε μυθικά πρόσωπα, η οποία δημοσιεύθηκε πρώτη φορά το 1972. Η ηρωίδα, μια ανύπανδρη γυναίκα 70 χρονών, μιλά και απευθύνεται στην τροφό της, η ηλικία της οποίας μπορεί να κυμαίνεται από 100 έως 200 ετών («Μοιάζει με μιὰ ταριχευμένη αιωνιότητα» όπως την περιγράφει ο Ρίτσος) για το παρελθόν και τις αναμνήσεις της, σε μια βαθιά εσωτερική ενδοσκόπηση, όπου η προσωπική και συλλογική ιστορία συναντώνται και διαπλέκονται αμοιβαία. Ένα ταξίδι στους μαιάνδρους της μνήμης όπου ξετυλίγεται το νήμα της ιστορίας, αρθρωμένο στις υπαρξιακές και πολιτικές του συμπλέξεις. Το έργο μεταφέρει τον μύθο των Ατρείδων στη νεότερη εποχή, στη μορφή μιας σύγχρονης Ηλέκτρας, η ζωή της οποίας αποτυπώνει τις διαστάσεις μιας σύγχρονης ιστορικής τραγωδίας, σ' έναν κόσμο που διαρκώς αλλάζει, αποστειρώνοντας τις κληροδοτημένες μήτρες νοήματος.

Ο χορογράφος παρουσιάζει στη σκηνή ένα συμβολικό έργο που δεν ακολουθεί τη δομή της κλασικής γραμμικής αφήγησης, αλλά ανασυνθέτει τη σχέση παρελθόντος και παρόντος, φανταστικού και ρεαλιστικού. Η δράση εκδιπλώνεται μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, με διαφορούμενη χρονική και χωρική κατεύθυνση, έως ότου, αλλάζοντας χωροχρονικά περιβάλλοντα, ο μονόλογος της Ηλέκτρας να συναντά την οδυνηρή κύκλωσή της από την αναπόδραστη έλευση του θανάτου. Παράλληλα προς το αναπόφευκτο της δραματικής κατάληξης, η παράσταση σκιαγραφεί το ψυχολογικό πορτραίτο της ηρωίδας που ζει απομονωμένη σε έναν διαβρωτικό χώρο, εισδύοντας στον εσωτερικό

49. Πάννης Ρίτσος, *Ποιήματα 1958 – 1967*, επιμ. Άλκης Αγγέλου (Αθήνα: Κέδρος, 1989), 36. Ο ίδιος ο Ρίτσος κατατάσσει τα έργα αυτά «στην ποιητική του παραγωγή», επισημαίνοντας ότι «πρόκειται για ποιήματα με δραματικό χαρακτήρα».

της κόσμο, αποικισμένο από τις αξίες μιας ξεπεσμένης κοινωνίας, διαβλέποντας, ταυτόχρονα, την υπαρξιακή συντριβή της. Ο Λομμέλ, προσεγγίζοντας το λογοτεχνικό κείμενο του Ρίτσου υπό το πρόσημο του σουρεαλισμού, αναζητά τους κοινούς προβληματισμούς του ποιητή με το σουρεαλιστικό κίνημα.

Σύμφωνα με τη «σημειωτική του φυσικού κόσμου» του Γκρεϊμάς,⁵⁰ η χορογραφία αντιμετωπίζεται ως σύνθετο διασημειωτικό πεδίο, όπου τρεις μακροσημειωτικές τάξεις – η γλωσσική, η εικονική και η σωματική – συνδιαμορφώνουν μια ενιαία σημασιακή αναπαράσταση. Η επιφανειακή δομή αναλύει τα σημεία του χορού (κινήσεις, χώρο, φωτισμό, ρυθμό και αντικείμενα) ως μορφή έκφρασης. Η βαθιά σημασιολογική δομή οργανώνει τα στοιχεία γύρω από θεμελιώδεις αντιθέσεις, όπως Ζωή–Θάνατος, Ελευθερία–Εγκλεισμός και Μνήμη–Λήθη. Η διασημειωτική διάθρωση καταδεικνύει τη διασύνδεση με τη γλωσσική και την εικονική τάξη, όπου η σημασία αναδύεται από τη συνάντηση των τριών σημειωτικών συστημάτων. Η χορογραφία του Λομμέλ ενσαρκώνει την ίδια αφηγηματική λογική που υπάρχει στο κείμενο του Ρίτσου,⁵¹ ενώ για τη διακαλλιτεχνική, κατά Γκρεϊμάς, ανάλυση της παράστασης ακολουθούνται έξι διαδοχικές βαθμίδες: ισοτοπίες, σημασιολογική άρθρωση (θέσεις και αντιθέσεις), σημασιολογικό τετράγωνο, αφηγηματικοί μετασχηματισμοί, ισομορφισμοί, και τελική διασύνδεση νοημάτων.

Κατά το πρώτο στάδιο, εντοπίζονται οι ισοτοπίες,⁵² δηλαδή τα

50. Greimas, «Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts», 627-49.

51. Η προσέγγιση διαμέσου της μεθόδου Γκρεϊμάς αφορά χορογραφίες του αφηγηματικού–προθεσιακού χορού. Για τον προθεσιακό χορό βλ. Ροζέ Γκαρβαντύ, *Ο Χορός στη ζωή* (Αθήνα: Ηριδανός, 1980), 208.

52. «Ισοτοπίες είναι πλεοναστικά σύνολα σημασιακών κατηγοριών, σταθερές ταξινομητικές βάσεις που αποκαλύπτουν την προτεραιότητα κάποιων σημασιακών περιοχών και καθιστούν δυνατή την ομοιόμορφη ανάγνωση του κειμένου» (Πανταζής Μάντζιος, *Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές* (Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2013), 79).

επαναλαμβανόμενα σημασιακά πεδία που συγκροτούν τη συνοχή του έργου. Στο συγκεκριμένο υλικό δύο κύριες ιστοπίες οργανώνουν τον κόσμο της Ηλέκτρας: η ιστοτοπία Μνήμης–Παρελθόντος–Παρόντος, με εκδηλώσεις όπως οι αναμνήσεις, τα μυθικά πρόσωπα και ο εγκλωβισμός σε χρονικά ίχνη, και η ιστοτοπία Παρακμής–Θανάτου–Αποσύνθεσης, η οποία εκφέρεται μέσω της φθοράς του σώματος, της σιωπής και των ερειπωμένων χωρικών δεικτών. Ανάμεσά τους λειτουργούν ιστοπίες ονείρου και ιστορικής μνήμης, που μεσολαβούν τη μετάβαση μεταξύ βιωμένου και φαντασιακού χρόνου. Η χορογραφία και η σκηνοθεσία του Λομμέλ μετασχηματίζουν αυτά τα λεκτικά πεδία σε κινησιολογικά και εικαστικά ανάλογα, καθιστώντας τις ιστοπίες αρχιτεκτονική του χώρου και του σώματος.

Στο στάδιο της σημασιολογικής άρθρωσης απομονώνονται οι αξιακοί πόλοι και οι κατηγορηματικές αντιθέσεις που οργανώνουν τις σημασιακές μονάδες, κυρίως Ζωής–Θανάτου και Μνήμης–Λήθης. Η θέση κάθε πόλου σε σχέση με τους άλλους αναδεικνύει τις θεμελιώδεις αντιθέσεις,⁵³ όπου η ένταση ανάμεσα σε Ζωή και Θάνατο ή Μνήμη και Λήθη συγκροτεί την αφηγηματική δομή. Στη χορογραφία του Λομμέλ, όπως και στο κείμενο του Ρίτσου, οι αντιθέσεις αυτές δεν οδηγούν σε λύτρωση αλλά σε υπαρξιακή μόνωση, όπου το υποκείμενο αποσυντίθεται μέσω της μνήμης. Η διαδρομή από τη Μνήμη στην Αναβίωση μετά στον Πόνο και τέλος στη Φθορά, αναδεικνύει το παράδοξο της συνειδησης, όπου η ανάμνηση επαναφέρει τη φθορά του παρελθόντος στο παρόν.

Στο τρίτο στάδιο, το σημασιολογικό τετράγωνο αποτυπώνει διαλεκτικά τις σχέσεις μεταξύ των αξιακών πόλων και τις ενδιάμεσες καταστάσεις.⁵⁴ Στο έργο μας η Ζωή εμφανίζεται ως παρελθοντική επιμονή,

53. «Η αρχή της δυαδικής αντίθεσης είναι η στοιχειώδης δομή της σημασιοδοτικής δραστηριότητας του ανθρώπου», σύμφωνα με τον Γκρέϊμάς, βλ. στο ίδιο, 79.

54. Algirdas Julien Greimas και Joseph Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Παρίσι: Hachette, 1979), 34-38.

προσβάσιμη μόνο μέσω της ανάμνησης, ο Θάνατος συγκροτεί το παρόν ως κυρίαρχη πραγματικότητα, η Μνήμη λειτουργεί ως παραλλαγή ζωής και η Λήθη εκφράζει την πλήρη κατάρρευση της συνείδησης. Στην ενδιάμεση περιοχή των αντιφάσεων εγκαθίσταται η Ηλέκτρα, η οποία ζει μέσα στον θάνατο χάρη στη μνήμη.

Ακολουθούν οι αφηγηματικοί μετασχηματισμοί,⁵⁵ όπου παρακολουθείται η πορεία του υποκειμένου μέσα από καταστάσεις ύπαρξης. Ο πρώτος μετασχηματισμός είναι η ενεργοποίηση της μνήμης, που λειτουργεί ως μηχανισμός ανασύστασης ταυτότητας. Ο δεύτερος μετασχηματισμός εκφέρεται ως αναδίπλωση και αναγνώριση της φθοράς, όπου η ύπαρξη διολισθαίνει προς τη μη-ύπαρξη. Ο τρίτος μετασχηματισμός είναι η απόσβεση, όπου η ακινησία, η σιωπή και το πάγωμα του χρόνου συνενώνουν τη ζωή με τον θάνατο σ' ένα ενιαίο σημασιολογικό σημείο. Στο επόμενο κεφάλαιο διερευνώνται οι κινήσεις και άλλα σκηνοθετικά εργαλεία τα οποία μετέρχεται ο χορογράφος ώστε να αποδώσει τον παραπάνω μετασχηματισμό (πτώση από τη νοσταλγία στη σήψη και από το παρελθόν στη σιωπή) σκηνικά.⁵⁶

Στο πέμπτο στάδιο αναδεικνύονται οι ισομορφισμοί,⁵⁷ δηλαδή οι μορφικές και δομικές αντιστοιχίες μεταξύ διαφορετικών σημειωτικών συστημάτων. Έκδηλη είναι στη χορογραφία του Λομμέλ η αντίληψη του Γκρεϊμάς για τον ισομορφισμό, καθώς, όπως στο κείμενο του Ρίτσου, ο εσωτερικός μονόλογος, οι αναδρομές και ο εγκλωβισμός συγκροτούν μια λεκτική μορφή της φθοράς, παρόμοιες μορφικές αντιστοιχίσεις

55. Greimas, «Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts», 240-42.

56. Επί παραδείγματι οι ρευστές κινήσεις που μετασχηματίζονται σε κοφτές, εκφράζουν το σπάσιμο της συνέχειας του χρόνου και αποτελούν οπτική-κινησιολογική μετάφραση της γκρεϊμασιανής μεταβατικότητας.

57. «Βάση των μεθοδολογικών προτάσεων του Γκρεϊμάς αποτελεί η διχοτομία του επιπέδου έκφρασης και του επιπέδου του περιεχομένου, η αμοιβαία συνάρτηση των οποίων ορίζεται ως ισομορφισμός» (Πανατζής Μάντζιος, *Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές*, 79).

εντοπίζονται και στη χορογραφία (μορφικές αντιστοιχίσεις μεταξύ διαφορετικών σημασιολογικών δομών και επιπέδων). Η παράσταση, όπως το κείμενο ή ένα ζωγραφικό σημειωτικό σύστημα, εννοείται ως μια σημασιολογική ολότητα η οποία περιλαμβάνει όλους τους νοηματικούς συσχετισμούς ανάμεσα σε διαφορετικά σημασιολογικά πεδία, κατά «τη στιγμή της σημείωσης μεταξύ της μορφής του περιεχομένου και της μορφής της έκφρασης».⁵⁸ Ο Λομμέλ, όπως θα μελετηθεί στο επόμενο κεφάλαιο, χρησιμοποιεί εκτενώς το ισομορφικό παιχνίδι, αξιοποιώντας μια σημασιολογική διάσταση κυρίαρχη ήδη μέσα στο εικαστικό έργο των σουρεαλιστών, συμφύροντας διαφορετικές εκδοχικές εκφάνσεις νοήματος σε ευρύτερες σημασιολογικές δομές. Στη χορογραφία του Λομμέλ τα σώματα που καταρρέουν, οι παύσεις και ο ρευστός χρόνος αρθρώνουν την ίδια σημασιακή τάξη σε σωματικό επίπεδο με τη σουρεαλιστική εικόνα, όπου τα παραμορφωμένα τοπία, τα «έμψυχα» αντικείμενα και η τήξη του χρόνου λειτουργούν ως εικονικά ισοδύναμα αυτής της δομής. Το κοινό σημασιολογικό υπόστρωμα είναι ότι το παρόν απορροφάται από το παρελθόν και η ζωή διαβρώνεται από τον χρόνο.

Τέλος, στη συνολική διασύνδεση νοημάτων, συγκλίνουν όλες οι προηγούμενες βαθμίδες. Η μνήμη λειτουργεί ως μηχανισμός αυτό-ακύρωσης της ύπαρξης: επιχειρεί να διασώσει τη ζωή, αλλά επαναφέροντας τη φθορά του παρελθόντος καταλήγει να επιβιβάζει τον θάνατο. Η χορευτική πραγμάτωση του Λομμέλ, μέσω της σουρεαλιστικής αισθητικής, μετατρέπει αυτό το σημασιολογικό σχήμα σε οπτικο-σωματική αποσύνθεση, όπου τα αντικείμενα (καρέκλα, τραπέζι, ένδυμα, σκιώδεις υποχώροι) λειτουργούν ως στοιχεία ενός μη γλωσσικού σημειωτικού συστήματος. Κάνουν, έτσι, ορατό ότι «το νόημα υπάρχει μόνο μέσα στην αντίθεση ζωής και θανάτου

58. Geninasca, «Σημειωτική», 62.

και η μνήμη είναι το πεδίο όπου οι δύο αυτές δυνάμεις συνυπάρχουν και αλληλοεξουδετώνονται». ⁵⁹

*Η αξιοποίηση σουρεαλιστικών ζωγραφικών μοτίβων
στη σκηνική μεταγραφή του δραματικού μονολόγου
Κάτω άπ' τόν Ίσκιο τοῦ βουνοῦ του Γιάννη Ρίτσου*

Στο υπό μελέτη μπαλέτο, ο Λομμέλ επιτελεί μία μεταστοιχείωση της πρακτικής των σουρεαλιστών ζωγράφων στη χορογραφική απόδοση του ποιήματος *Κάτω άπ' τόν Ίσκιο τοῦ βουνοῦ*, ⁶⁰ με άλλα λόγια, μια μεταφύτευση ή συνύφανση των οπτικών θεμάτων του Ρίτσου στη χορογραφική σύνθεση υπό το φως υπερρεαλιστικών τεχνικών οπτικοποίησης. Η συνύφανση αυτή συντελείται μέσω της αποσπασματικής εγγραφής συγκεκριμένων παραστατικών μοτίβων του ποιητή στη χορογραφική σύνθεση και μέσω της διαδικασίας της δημιουργικής μετάπλασης.

Πολλά είναι τα μοτίβα που παρατηρούμε στις ομόλογες νοηματικές συζεύξεις μεταξύ εικονοποιητικών και χορογραφικών κωδίκων των δύο καλλιτεχνών, όπως η εικόνα της πετρωμένης ζωής, το θέμα του χρόνου, η ενεργός συνάρτηση και η ανταλλαγή του ανθρώπου με τον φυσικό νόμο κ.ά. Τα θέματα και τα μοτίβα του Ρίτσου τα οποία ο Λομμέλ μεταπλάθει τόσο χορογραφικά, όσο, επίσης, σκηνικά και ενδυματο-

59. Λομμέλ, συνέντευξη στη γράφουσα, Ιούνιος 2025.

60. Προς ενίσχυση της ερευνητικής τεκμηρίωσης, στο σώμα του κειμένου παρεμβάλλονται φράσεις από τον μονόλογο της Ηλέκτρας (εντός παρενθέσεων), όπως αυτές απαντώνται στο έργο *Κάτω άπ' τόν Ίσκιο τοῦ βουνοῦ* του Γιάννη Ρίτσου (Αθήνα: Κέδρος, 1982), και δηλώνονται μόνο με αριθμό σελίδας της εν λόγω έκδοσης, καθώς ο ποιητικός μονόλογος στερείται στιχαρίθμησης. Στο εξής και προς αποφυγή περιττών επαναλήψεων, δεν θα παρατίθενται διακριτές υποσημειώσεις με την ίδια βιβλιογραφική αναφορά που παραπέμπουν στην παραπάνω έκδοση.

λογικά, μελετώνται στη συνέχεια. Μικρότερη ανάλυση διενεργείται για τον φωτισμό και τον ήχο, ενώ η υποκριτική δεν αποτελεί πεδίο μελέτης του συγκεκριμένου άρθρου.

Τα σκηνικά της παράστασης αποτελούν τα μέσα που οικειοποιείται ο Λομμέλ από τους σουρεαλιστές ζωγράφους για να αποτυπώσει σκηνογραφικά και ακολούθως χορογραφικά τη ροή του χρόνου, τη φύση, το υπαρξιακό κενό και το ανθρώπινο ταξίδι μέσα στον χρόνο, “προτυπώνοντας” την έλευση της υπαρξιακής απώλειας και την αναπόφευκτη μοίρα της, θεματικές δηλαδή που απασχολούν τον Ρίτσο στον δραματικό μονόλογο. Ο χορογράφος αλλάζει την παραδοσιακή προοπτική για να δημιουργήσει μια αίσθηση παραμόρφωσης της πραγματικότητας. Με τη βοήθεια φωτισμών, αλλοιώνει τις διαστάσεις και την αίσθηση του χώρου μέσω της υπερβολικής μεγέθυνσης ή σμίκρυνσης των αντικειμένων, της αλλαγής των οπτικών γωνιών ή ακόμα και της πλήρους παραβίασης των κανόνων της οπτικής αντίληψης,⁶¹ ενώ, ως προς την παράταξη, την τοποθέτηση, δηλαδή, δύο ή περισσότερων σκηνικών αντικειμένων, προτάσσει την παράταξη ετερόκλητων στοιχείων σ’ ένα πλαίσιο χωρίς λογική σύνδεση. Τα παραπάνω αποτυπώνονται στη σκηνογραφική πράξη, όπου σημείο αναφοράς στη σουρεαλιστική πολυπλοκότητα είναι η αλλόκοτη χρήση της προοπτικής στο πίσω μέρος του σκηνικού χώρου με το διαφορούμενο βάθος, την επιπεδότητα και τις ασαφείς αναλογίες (διαφορετικές κλίμακες αναλογιών). Ο σκηνικός

61. Ως προς τη χορογραφική σύνθεση ο Λομμέλ στηρίχθηκε στις φαινομενολογικές αρχές της ανθρώπινης αισθητηριακής αντίληψης, οδηγώντας το μάτι να συνεχίσει και να συμπληρώσει τη μετέωρη κίνηση, ερμηνεύοντας και ολοκληρώνοντας τη λογική της παράστασής του (κινήσεις που ξαφνικά παγώνουν, μένουν δηλαδή στατικές, ώστε να τις συνεχίζει η αντίληψή μας ως κινήσεις). Ένα ακόμη χορογραφικό εύρημα είναι η εκμετάλλευση της δυναμικής αντίληψης του ματιού, που καθοδηγείται από τη δυναμική της σύνθεσης, π.χ. την παράταξη χορευτών στη σκηνή όπου το μάτι ακολουθεί τη γραμμή της παράταξης τους ως δυναμική μιας κίνησης.

χώρος μετατρέπεται, ἔτσι, σ' ἓνα διαφορούμενο *εκεί και όχι εκεί* (διφορούμενοι χώροι και χωρική ψευδαίσθηση).

Αναλυτικότερα, στη σκηνή τοποθετούνται σε πρόδηλη θέση σουρεαλιστικά μοτίβα ὅπως φεγγάρι, σύννεφο («μόνο ἓνα σύννεφο, κάποτε, τρυφερό, βιολετί, ἀρμένιζε μοναχικὸ», σ. 10), ἀστέρια («ὄσπου ν' ἀνάψουν τ' ἄστρα», σ. 11, «ἐλάχιστα ἀστέρια μουνδιασμένα», σ. 13) κ.λπ. δια των οποίων ο χορογράφος προεικονίζει τη διακαλλιτεχνική σχέση της χορογραφίας με την υπόθεση του μονολόγου της Ηλέκτρας. Συγκεκριμένα, στην αριστερή πλευρά της σκηνης κρέμεται ἓνα μεγάλο ανοικτὸ παράθυρο, με θέα το μαύρο σκηνικὸ φόντο («αὐτὸ τὸ βουνὸ ὄρθιο μπροστὰ στὸ παράθυρο, κλείνοντας τὸ παράθυρο [...] Μ' ἓνα κομμάτι βράχο, φραγμένο τὸ παράθυρο», σ. 9), ἐνὼ στη δεξιά πλευρά, σε διαφορετικὰ υψομετρικὰ ἐπίπεδα, κρέμονται ἓνα σύννεφο, ἀστέρια κι ἓνα φεγγάρι («μικρὴ ἀντιφεγγιὰ», σ. 10, «συναγμένα στὴ χάση τῆς σελήνης», σ. 18). Ἡ συγκεκριμένη σκηνογραφικὴ ἐπιλογή και ο φωτιστικός σχεδιασμός της, παραπέμπει στη σειρά πινάκων *Ἡ Αυτοκρατορία των Φώτων* του Ρενέ Μαγκρίτ, ἡ οποία ἀποδίδει, με τρόπο ἐξόχως παραστατικὸ, τὴν ἀτμόσφαιρα της παράστασης: ἓνα σπίτι τὴ νύχτα που φωτίζεται ἀπὸ μία μόνο λάμπα («ὁ λύχνος ἔσβησε μόνος του», σ. 36), ἐνὼ πέφτει ἀνω του ο ἴσκιος ἐνὸς πανύψηλου δέντρου.⁶² Στὸ βάθος του μαύρου σκηνικοῦ ὑπάρχει ἀκόμη ἓνα μεγάλο φεγγάρι με σύννεφα να περνοῦν μπροστὰ του μέσω προβολών, ἔτσι ὥστε ο σκοτεινὸς σκηνικὸς φωτισμὸς να παραπέμπει στο μυστήριο και στο φαντασιακὸ τῆς νύχτας. Τα ἐν λόγω ἀντικείμενα βρίσκονται σε παράταξη, ἐνὼ μπροστὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο, κοντὰ στο κοινὸ, ὑπάρχει ἓνα μεγάλο τραπέζι («Βλέπω κιάλας τὸ κρῦο νὰ κάθεται σὰν ἀφέντης στὸ δικὸ μου τραπέζι», σ. 35), ἓνας καθρέφτης («Ἐνα βράδι μ' εἶδε πὺ τὴν παρατηροῦσα μὲς ἀπ' τὸν καθρέφτη», σ. 18· «μὲς στὸν πλατὺ, μετάλλινο καθρέφτη», σ. 18)

62. Πολέτι και Μενεγκούτσο, *20ός αἰώνας: Πρωτοπορίες*, 68.

και μία καρέκλα στην οποία πλησιάζει μόνο η Νένα («Νένα, μη σβήσεις ακόμη τὸ φῶς. Κάθησε λίγο μαζί μου», σ. 10). Όπως αναφέρει η Αμπατζόγλου: «Στην ποιητική του Ρίτσου τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης εν γένει εξέχουν ως δείκτες χωροποίησης του χρόνου, ως οπτικά μεγέθη στην επιφάνεια των οποίων εγγράφεται η φθοροποιός διάστασή του».⁶³ Εξάλλου ο Ρίτσος μεγεθύνει και συμβολοποιεί καθημερινά αντικείμενα ως φορείς συναισθημάτων.

Το σκηνικό αντικείμενο της καρέκλας βρίσκεται σε κεντρικό σημείο της σκηνής και, καθώς παραμένει διαρκώς άδεια, συμβολίζει το γεγονός της ανθρώπινης απουσίας και την υπαρξιακή απώλεια.⁶⁴ Ίδωμένο από την οπτική του σουρεαλισμού, το αντικείμενο της καρέκλας⁶⁵ λειτουργεί ως *hazard adjective* (τυχαίο αντικείμενο)⁶⁶ στο επίπεδο του οπτικά σημαίνοντος. Στη χορογραφία, με την τοποθέτηση ενός τυχαίου αντικειμένου, και συγκεκριμένα της αχρησιμοποίητης καρέκλας, στο κεντρικό μπροστινό σημείο της σκηνής, ο χορογράφος καθιστά ορατές τις ισομορφικές σχέσεις μεταξύ της οπτικής πραγματικότητας και της ψευδαίσθησης, δηλαδή τις σχέσεις όπου ένα σκηνικό αντικείμενο αναπαράγει δομικά σχήματα ή σημασιολογικές λειτουργίες που εμφανίζονται και στο ποιητικό σύμπαν. Αν, σύμφωνα με τον Γκρεϊμάς, η σημειωτική αναδεικνύει την πανταχού παρούσα πολλαπλότητα του νοήματος και θεμελιώνει μια αισθητική συνεχούς σημασιοδότησης στην ανθρω-

63. Αμπατζόγλου, *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους*, 508.

64. Για το σκηνικό αντικείμενο της καρέκλας και την στρατηγική χωροθέτησή του βλ. Allan Pease, *Η γλώσσα του σώματος*, μτφρ. Δημήτρης Ευαγγελόπουλος (Αθήνα: Έσοπτρον, 1991), 191.

65. Επί παραδείγματι στον πίνακα του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, *Έπιπλα σε κοιλάδα*, 1927 και του Ρενέ Μαγκρίτ, *Το μαγεμένο βασίλειο*, 1953.

66. Μέσω του *hazard adjective*, οι σουρεαλιστές χρησιμοποιούν το στοιχείο της τυχαιότητας συνδυάζοντας απρόσμενα, ασύνδετα αντικείμενα, λ.χ. ανθρώπινα σώματα που μετατρέπονται σε πέτρες.

πινη δραστηριότητα,⁶⁷ τότε η κενή καρέκλα ὅπως τη χρησιμοποιεῖ ο Λομμέλ ως ἰσομορφικό σκηνικό ἀνάλογο των σουρεαλιστικῶν ἔργων, μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ ταυτόχρονα ως σύμβολο τόσο τῆς παρουσίας ὅσο καὶ τῆς ἀπουσίας, ἀναπαράγοντας στο ἐπίπεδο τῆς σκηνικῆς πράξης τὰ ἴδια ποιητικά μοτίβα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Ρίτσου που ὁ χορογράφος μεταπλάθει στη χορογραφία.

Παρόμοια ἀντικείμενα εἶναι τὸ μεγάλο τραπέζι, ὁ καθρέφτης, μία μικρὴ φωτεινὴ πηγὴ σα λάμπα («ὅταν σβῆγαν τὶς λυχνίες [...] ἀσημένιο καντηλέρι», σ. 10· «τότε ν' ἀνάψεις τὶς λάμπες», σ. 11), ἓνα κόκκινο κουβάρι νήματος με τὸ ὁποῖο παίζει ἡ βουβὴ παρουσία τῆς Νένας.⁶⁸ Τέλος, ἓνας ξύλινος καλόγερος με κρεμασμένα παλιά φθαρμένα ρούχα, παραπέμπει στα «μυστηριώδη ἀνδρεῖκελα (ἀπλοποιημένη μορφή ἀνθρώπινης φιγούρας) κατασκευασμένα ἀπὸ εξαρτήματα ξυλουργικῆς [...] που συνεισφέρουν στὴν αὐξηση τῆς αἰσθήσεως τῆς ἀποξένωσης καὶ μεταφέρουν μία αἰσθήση μελαγχολίας, νοσταλγίας καὶ μοναξιάς»,⁶⁹ ἓνα τυπικὸ θέμα τοῦ ζωγράφου Τζιόρτζιο ντε Κίρικο (π.χ. *Ἡ Νοσταλγία τοῦ ποιητῆ*, 1914) καὶ ἀντιστοιχεῖ στους στίχους τοῦ Ρίτσου: «τὸν στήσαν, σκελετό, πάνω στὸ θρόνο του – εἶχαν στεριώσει μὲ σύρματα τὰ ὀστά του καὶ εἶχαν ντύσει μ' ἓνα μανδύα» (σ. 21). Ὁ σκηνικός χώρος με τὰ φθαρμένα ρούχα καὶ ἐπιπλα που περιτριγυρίζουν τὴν Ἡλέκτρα, εἶναι μία ἐκδοχὴ ἀποσύνθεσης καὶ ἀλλοίωσης–παραίτησης τῆς ἠρωίδας ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς. Ἡ ἐνσωμάτωση ὅλων αὐτῶν των φορτισμένων με συμβολικὸ

67. François Provenzano, «L'argument littéraire dans *Sémantique structurale*: Usages rhétoriques de la sémiotique émergente», *Semen* 32 (2011): 73-89, <<https://doi.org/10.4000/semen.9360>>.

68. Πρὶν τὸ τέλος τῆς χορογραφίας, ἡ Νένα τυλίγει τὴν ἀνδρική φιγούρα με τὸ κόκκινο κουβάρι. Εἶναι μία ἀλληγορικὴ μετάπλαση τοῦ Λομμέλ που συμβολίζει τὸ ἀνασπόμετρο καὶ δεσμευτικὸ πεπρωμένο τῆς παρηκμασμένης οἰκίας των Ἀτρεϊδῶν. Ἡ εἰκόνα παραπέμπει στὸν πίνακα τοῦ Μαξ Ἐρνστ, *Ζωόμορφο ζευγάρι*, 1933.

69. Πολέτι καὶ Μενεγκούτσο, *20ὸς αἰώνας: Πρωτοπορίες*, 142.

χαρακτήρα αντικειμένων στη σκηνική επιτέλεση, αποτελεί τη σύνδεση της χορογραφικής πράξης με το τοπίο του μονολόγου του Ρίτσου.

Ένα άλλο εικονοπλαστικό στοιχείο που χρησιμοποιεί ο Λομμέλ στη χορογραφία είναι η άψυχη φύση και η σύνδεσή της με την ανθρώπινη κατάσταση («τὸ σπίτι ν' ἀνασάνει», σ. 9). Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που το κεφάλι μιας χορεύτριας ρολάρει κατά μήκος των δύο ανοιχτών χεριών μιας άλλης, από τη δεξιά παλάμη της προς την αριστερή και αντίστροφα, σαν πέτρινη σφαίρα («ποὺ σὲ χρησιμοποιοῦν αὐθαίρετα γιὰ κοίτη τους σὰ νᾶσουν πέτρα» σ. 15, «πελασγικές πέτρες, [...] συντριμμένες κολῶνες [...] ἀνάμεσα στὰ μάρμαρα»⁷⁰ σ. 36), ή αυγό («ὄταν μιὰ μέρα κύλησε ἕνα αὐγὸ τους» σ. 34) Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο χορογράφος επιτυγχάνει, με αυτό τον τρόπο, την παραπλάνηση των οπτικών μας βεβαιιοτήτων, αναδεικνύοντας ένα άλλο γνώρισμα του σουρεαλισμού: την αμφίσημη παραστατική απεικόνιση – καθώς το κεφάλι της χορεύτριας ρολάρει σαν άψυχη πέτρινη σφαίρα⁷¹ κατά μήκος των χεριών της άλλης χορεύτριας, η ίδια καθίσταται η «ενσάρκωση» ενός άψυχου αντικειμένου που μπορεί να είναι πέτρα ή απολίθωμα κρανίου. Μια χορογραφική σύνθεση που εισάγει τον κίνδυνο της διαταραχής της συνήθους αντίληψης, προκαλώντας τον θεατή να ανατρέψει τους συμβατικούς τρόπους αντίληψης μέσα από τους οποίους προσλαμβάνει τον κόσμο, συνδηλώνοντας, ταυτόχρονα, την ανθρώπινη απολίθωση. Κατά παρόμοιο τρόπο, ο σουρεαλιστής ζωγράφος Τανγκύ «επινοεί αυτό που ο Αργκάν θα ορίσει αργότερα ως

70. Εικόνες που παραπέμπουν σε πίνακες του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο (π.χ., *Ο τροβαδούρος*, 1922).

71. «Το κεφάλι μετασχηματίζεται σε μια πέτρα που ορίζει ως μη αναπαραστάσιμο ένα είδος ζωντανού θανάτου, μια αιώνια φθορά ως κάτι λιγότερο απ' τον φυσικό θάνατο» (Αμπατζόγλου, *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους*, 314).

«αντί-φύση»:⁷² «Παράξενα ορυκτά συγκρίματα, μεγαλόλιθοι, πετρώδεις μάζες σε εποχές μακρινού παρελθόντος, απολιθώματα – οι μοναχικές παρουσίες αντιπροσωπεύονται από λείψανα μιας οργανικής ζωής που έσβησε προ αμνημονεύτου χρόνου»,⁷³ προκαλώντας αντιφατικές εντυπώσεις στον θεατή καθώς συγχέονται η έμψυχη και η άψυχη ύλη. Επί παραδείγματι τα έργα του Τανγκύ: *Συνάντηση Παραλλήλων*, 1935, *Ο ήλιος στην κοσμηματοθήκη*, 1937, κ.ά.

Οι ενδυμασίες των ερμηνευτών λειτουργούν ως σύμβολο του αστικού κοινωνικού πλαισίου και της αστικής ταυτότητας της μεταπολεμικής περιόδου, κυρίως, όμως, ως στοιχείο απόκρυψης, που αποτελεί επίσης κύριο σουρεαλιστικό γνώρισμα (η ερμηνεύτρια της γαλλικής παράστασης φορά λευκό πλατύγυρο καπέλο που αποκρύπτει το πρόσωπό της, όπως στον πίνακα του Ρενέ Μαγκρίτ *La Grande Guerre Façades*, 1964, ενώ ο άνδρας φορά καμπαρντίνα και καπέλο μπόουλερ, όπως στον πίνακα *L'homme au Chapeau Melon*, 1964, του ίδιου ζωγράφου, αποκρύπτοντας κι αυτός τα δικά του χαρακτηριστικά).⁷⁴ Η απόκρυψη του προσώπου, που σύμφωνα με τον χορογράφο αποδίδει την «αλλοτρίωση και την απώλεια της προσωπικής ταυτότητας της Ηλέκτρας με συνέπεια τον αφανισμό του εαυτού της»,⁷⁵ είναι ένα ακόμη τυπολογικό γνώρισμα της σουρεαλιστικής εικονοπλασίας. Ωστόσο, το στοιχείο της απόκρυψης επιτυγχάνεται, κυρίως, μέσω του φωτισμού, ο οποίος λειτουργεί ως μέσο ανάδειξης του μυστηρίου και της εμπειρίας του αθέατου. Η σκόπιμη απόκρυψη του ορατού προκαλεί το κοινό να διερωτηθεί τι κρύβεται πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων, οδηγώντας στην

72. Πολέτι και Μενεγκούτσο, *20ός αιώνας: Πρωτοπορίες*, 120.

73. Στο ίδιο, 121.

74. René Magritte, *La Grande Guerre: La Façade*, περ. 1928, ελαιογραφία σε καμβά, Musée Magritte, Βρυξέλλες· René Magritte, *L'homme au chapeau melon*, (Άνδρας με καπέλο μπόουλερ), περ. 1964, ελαιογραφία σε καμβά, ιδιωτική συλλογή.

75. Λομμέλ, συνέντευξη στη γράφουσα. Ιούνιος 2025.

αναζήτηση της βαθύτερης σημασίας τους. Διακρίνεται εδώ, η επίμονη προσπάθεια του Λομμέλ να αποδώσει ενδυματολογικά και φωτιστικά αυτή την ιδέα της απόκρυψης και της ανάκλησης του μυστηρίου (ιδιαίτερο εικαστικό γνώρισμα του σουρεαλιστή ζωγράφου Ρενέ Μαγκρίτ). Επίσης, το λευκό («τὸ ἐπίσημο, ἄσπρο φόρεμά μου πὸν προορίζονταν γιὰ ταπεινοὺς ὑμέναιους» σ. 34) μακρὺ φόρεμα της Ηλέκτρας ἀπὸ το ὁποῖο κρέμονται κομμάτια υφάσματος, εἶναι εμπνευσμένο ἀπὸ τον πίνακα του Σαλβαδόρ Νταλί *Τρεις νεαρές σουρεαλίστριες που κρατοῦν στην αγκαλιά τους τα δέρματα μιας ορχήστρας*, 1936.

Ο χρωμοσυμβολισμός στην παράσταση *Κάτω ἀπ' τον ἴσκιο του βουνού* βασίζεται στη δυαδική ἀντίθεση του ἄσπρου-μαύρου και ἀποτελεῖ το καθοριστικὸ συστατικὸ της χορογραφικῆς εικονοποιίας του Λομμέλ, ὁ ὁποῖος αξιοποιεῖ τη σημειωτικὴ λειτουργία των δύο ἀντίθετων χρωμάτων. Η σημειωτικὴ λειτουργία και οὖν κώδικες που ἀπορρέουν ἀπὸ αὐτὸ το χρωματικὸ δίπολο ὁδηγοῦν σε συμβολικὲς σημάσεις, τις ὁποῖες αξιοποιεῖ ὁ χορογράφος ὄχι μόνον ενδυματολογικὰ, ἀλλὰ και σκηνογραφικὰ, ὥστε να δημιουργήσει συναισθηματικὴ ἔνταση και φόρτιση. Το ἄσπρο («ἄσπρο κερί» σ. 13, «ἄσπρο νερό» σ. 19, «ἄσπρα, μαραμμένα μαλλιά», «ἄσπρης ἀράχνης» σ. 20, «ἄσπρους κύκλους» σ. 18), και οὖν ἀποδόσεις του παραπέμπουν συχνὰ σε θετικὲς ιδέες και ἀξίες: της ἀθωότητος, της ἀγνότητος, της χαράς, της εἰρήνης, της φωτεινότητος,⁷⁶ ἐνῶ οὖν συμβολικὲς σημάσεις του μαύρου («μαύρη τρύπα» σ. 27, «μὲ τὰ μαλλιά της χυμένα μαῦρο ποτάμι στὸ χῶμα» σ. 28, «δίχτυ μαῦρο», «βέρα [...] κατὰμαυρη» σ. 30, «μαῦρα τόξα» σ. 31) ταυτίζονται συνειρμικὰ με ἀρνητικὰ⁷⁷ φορτία: τη δυστυχία, το πένθος, τον θάνατο

76. Massimo Peri, «Τα χρώματα της ομορφιάς», στο *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία, Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου. Βαρβάροι Κρήτης, 30 Ιουνίου-2 Ιουλίου 2000* (Κέντρο Κρητικῆς Λογοτεχνίας: 2001), 57-58, 349.

77. Για τις σημασίες και τις θετικὲς/ἀρνητικὲς συνδηλώσεις (λεξικὲς συνάψεις) του λευκοῦ και του μαύρου χρώματος στην Νεοελληνικὴ γλῶσσα, βλ. Δημήτρα Σερα-

και την τραγικότητά του, τον φόβο, το μυστήριο κ.λπ.⁷⁸ Ο χορογράφος επικεντρώνεται αποκλειστικά στη συνύπαρξη αυτών των δύο διαμετρικά αντίθετων χρωμάτων που συνδηλώνουν τη ζωή και τον θάνατο, καθώς θέλει να προκαλέσει «την ανάλογη ψυχική δόνηση στους θεατές, ώστε να συνειδητοποιήσουν ότι η αποχρωματισμένη σύγχρονη ζωή αποτελεί έναν ζωντανό θάνατο».⁷⁹ Έτσι, η αρχή της αντίθεσης,⁸⁰ ορίζεται στο σημασιακό επίπεδο, ένα χορογραφικό σύμπαν που παραπέμπει στην τραγικότητα της ζωής.

Πέραν του χρωμοσυμβολισμού όπου ο Λομμέλ χρησιμοποιεί τη διπολικότητα άσπρου–μαύρου, το σουρεαλιστικό γνώρισμα της αντίθεσης χρησιμοποιείται και στον ήχο (Ηλέκτρα ομιλούν πρόσωπο και Νένα βουβό πρόσωπο), κυρίως όμως στη χρήση πόζας–κίνησης. Πιο συγκεκριμένα, η παραπάνω αντιθετική σχέση ακινησίας–κίνησης επικουρείται εικονολογικά με τη χρήση ενός ευρύτερου πλέγματος οπτικών σημείων και βηματολογικών συνθέσεων, μετατρέποντας τη ζωγραφική των σουρεαλιστών σε σημασιολογικό τελεστή της χορογραφίας. Επί παραδείγματι, σε σημείο της χορογραφίας, παρατηρούμε τη συνανάγνωση δύο αντίθετων οπτικών καταστάσεων που προβάλλονται ταυτόχρονα στη σκηνή, του άχρονου κόσμου και της ζωντανής πραγματικότητας, ένα ακόμη σουρεαλιστικό εικαστικό γνώρισμα της συγχώνευσης των αντιθέτων στον ίδιο ζωγραφικό πίνακα. Στη συγκεκριμένη

κιάτη, «Σημασιολογική ανάλυση των χρωματικών όρων άσπρος/λευκός και μαύρος στη Νέα Ελληνική» στο *14ο Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής Γλωσσολογίας*, 5-8 Σεπτεμβρίου 2019 (Πανεπιστήμιο Πατρών: 2021), 1153-60.

78. Βλέπε σχετικά: *Ηλεκτρονικό Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής, Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη*, <https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025].

79. Λομμέλ, συνέντευξη στη γράφουσα, Ιούνιος 2025.

80. Για την αναγκαία διάκριση στο σημασιακό επίπεδο των αντιθέσεων (άσπρου–μαύρου), βλ. Algirdas Julien Greimas, *Δομική σημασιολογία: Αναζήτηση μεθόδου*, μτφρ. Γιάννης Παρίσης (Αθήνα: Πατάκη, 2005), 44.

εικόνα, η σκηνή χωρίζεται με τη βοήθεια του φωτισμού σε δύο ισοδύναμους χώρους,⁸¹ όπου στον φωτεινό σκηνικό χώρο βρίσκονται όλοι οι ερμηνευτές σφιχτά –σχεδόν ασφυκτικά– συγκεντρωμένοι («Νιώθω τότε την κυριαρχία του πελώριου βουνοῦ πάνω στη μοίρα μας [...] δὲν ἀφήνει τὸ σπίτι ν' ἀνασάνει», σ. 9), ενώ ο άλλος, ἀδειος και σκοτεινός χώρος («δὲν ἔχω πιά πού νὰ μείνω, χάνω τὸν ὀρισμένο χῶρο, τὸν σχεδὸν δικό μου» σ. 9, «τὸ ὑπόλοιπο σπίτι φαίνεται ἀκατοίκητο», σ. 9), το κέντρο του οποίου καταλαμβάνεται ἀπὸ τον μεγάλο ὄγκο του τραπεζιοῦ ἔχοντας δίπλα του μία ἀκίνητη–βουβή ἀνδρική φιγούρα που συμβολίζει τον πετρωμένο χρόνο ἢ τη σιγή μέσα στον χρόνο.⁸² Η εικόνα της ζωῆς με την ἐν κινήσει ζωὴ της ομάδας–κόσμου στον μισό σκηνικό χώρο μετασχηματίζεται σε φυγή, ἀνάμνηση («ταριχευμένη αἰωνιότητα», σ. 9), σιωπή και ἀπουσία ζωῆς («ἡ ὑπέροχη ἀκίνησις τοῦ θανάτου», σ. 21) στον ἄλλο μισό σκοτεινὸ σκηνικό χώρο. Η ἀντιπαράθεση αὐτὴ ἀνάμεσα στον ρέοντα και τον ἀκίνητοποιημένο χρόνο⁸³ λειτουργεῖ ως τυπολογικὴ σταθερὰ της σουρεαλιστικῆς χρονικότητας, στη βάση μιας δομικῆς σύζευξης ετερογενῶν ὄρων. Μέσω αὐτῆς της διπλῆς χρονικῆς ἀρθρώσεως, ο χορογράφος ἀναπαριστᾷ την ἀπολίθωση, το κενὸ μνήμης κι ἀκόμη παραπέρα την ἐπιλεκτικὴ μνήμη των ἀνθρωπίνων υπάρξεων, υπογραμμίζοντας τον ἐκλωβισμό τους σε ἀποσπασματικά και παγωμένα ἴχνη μνήμης. Ὑποδηλώνεται ἔτσι ἡ προοδευτικὴ ἐκμηδένιση του εαυτοῦ, μια διαδικασία φθοράς ὅπου το ὑποκείμενο καθλώνεται ὑπὸ το βάρος της Ἱστορικῆς Μνήμης. Η τελευταία λειτουργεῖ ως μηχανι-

81. Ὅπως στον πίνακα του Μαγκρίτ, *Η φωνή της σιωπῆς*, 1928.

82. Προσεγγίζοντας το ὑπαρκτὸ «κενὸ» του Δημόκριτου και ὄχι το πλατωνικὸ «τίποτα», βλ. σχετικὰ: Κατερίνα Κήκου, *Η ἀτομικὴ θεωρία του Δημόκριτου και ἡ διάδοσή της στη Δύση ἕως τον 17ο αἰώνα* (Διπλωματικὴ ἐργασία, Πανεπιστήμιο Πατρῶν, 2012), 15.

83. Πᾶ τον ἀκίνητοποιημένο χρόνο και «Το Αἶνιγμα της Ὠρας», βλ. Νίκη Λοϊζιδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και ἡ σουρεαλιστικὴ ἐπανάσταση* (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), 26-29.

σμός ακαμψίας μέσα στον οποίο η ανθρώπινη ύπαρξη παγιδεύεται και απονεκρώνεται.

Αντιθετικά δίπολα, επίσης, παρατηρούμε και στην εναλλαγή κυκλικών χορευτικών συνθέσεων με ρευστές κινήσεις που δίνουν τη θέση τους σε ευθείες παρατάξεις των χορευτριών με κινήσεις δωρικές και κάθητες («σὰ νὰ ξεκουράζονται σ' ἕναν κλεισμένον, τέλειο κύκλο» σ. 17, «ἔμπαινε ὁ ἕνας κύκλος μὲς τὸν ἄλλον ὥσπου σμίγαν κ' ἔπιαναν ὄλο τὸν κύκλο τοῦ νεροῦ» σ. 18).

Σε ἄλλη σκηνή μία χορεύτρια στο κέντρο του σκηνικού χώρου στηρίζεται στα μετατάρσια (*demi-pointe*) του ενός ποδιού της, ενώ ο ἄνδρας ερμηνευτής υποβαστάζει το τεντωμένο χέρι της και κινείται με σταθερά βήματα σε ρυθμό δευτερολεπτοδείκτη, κυκλικά και δεξιόστροφα γύρω της, στρίβοντάς την ταυτόχρονα (*promenade pas de deux* σε *attitude* μπρος-πλάι-πίσω),⁸⁴ σχηματίζοντας, ἔτσι, ἕνα τεράστιο Ανθρώπινο Ρολόι («τὸ ρολοῖ – μιὰ σιωπηλὴ ὁμοιομορφία, πλούσια καὶ διάφορη» σ. 25, «Κι ὁ χρόνος... προεκτεινόταν ἀπέραντος [...] διέσχισε τὸ χρόνο, καταργοῦσε τὸ χρόνο» σ. 25) ὅπως τα αινιγματικά ρολόγια του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο ἢ τα διάσημα ρευστά ρολόγια του Σαλβαδόρ Νταλί,⁸⁵ «σύμβολα του χρόνου που χάνεται και της αποσύνθεσης».⁸⁶ Το σχηματισμένο ἀπὸ τα σώματα των δύο καλλιτεχνῶν Ρολοῖ συμβολίζει την ἔννοια του ἀνθρώπινου χρόνου στην εφημερότητά του, ἀνακαλώντας, εικονολογικά, ἔννοιες και θέματα του ποιήματος. Στη χορογραφικὴ αὐτὴ σύνθεση, ως ὑπόδειγμα ολοκληρωμένης συνάρθρωσης

84. *Promenade pas de deux* με *developpe attitude devant, derriere, fouetté* σε *attitude derriere* και *promenade*, βλ. Mackie Joyce, *Basic Ballet: The Steps Defined* (Λονδίνο: Penguin Books, 1980), 111.

85. Ο οντολογικός προβληματισμός του Νταλί πάνω στην αναζήτηση της τέταρτης διάστασης (χωροχρόνος), προβάλλεται στη σύνθεσή του: *Στην αναζήτηση της τέταρτης διάστασης*, 1927.

86. Πολέτι και Μενεγκούτσο, *20ός αιώνας: Πρωτοπορίες*, 12.

λεκτικού και οπτικού υλικού, καθίσταται αναγνώσιμη η συσχέτιση της υποκειμενικής υπόστασης της Ηλέκτρας με τη μνήμη και το βιωμένο παρελθόν της. Σε ένα επόμενο αναλυτικό επίπεδο, εντός των ενδοκειμενικών (ή ενδοεικονικών) συμφραζομένων, ο χορογράφος διαπραγματεύεται την προβολή της ανθρώπινης ύπαρξης μπροστά στη χρονική απεραντοσύνη σε αντιδιαστολή με τον πεπερασμένο χρόνο της.⁸⁷

Προς το τέλος του έργου, το αργό επί τόπου βάδην όλης της ομάδας, σφιχτά συγκεντρωμένης στο μπροστινό μέρος της σκηνής, μας μεταφέρει στην πορεία της ζωής μέσα στον χρόνο.

[Τὸ καλοκαίρι πάλι,
Ἐκαιγε ἀκέραιο τὸ βουνὸ σὰν καμίνι
[...]
Κεῖνο τὸ καλοκαίρι
εἶταν βαρὺ –τὸ πιὸ ἀνυπόφορο τῆς ζωῆς μου–
τρομερές ζέστες, [...]
Κεῖνο τὸ καλοκαίρι πύρωνα τὰ κοσμήματα
στὸ λαϊμὸ καὶ στὰ χέρια· [...] (σ. 30)

Το περπάτημα της ομάδας γίνεται με δυσκολία και επιβράδυνση (βαρὺ περπάτημα), τα σώματα είναι ανίκανα να μετακινηθούν, τα γόνατα λυγίζουν – το ὕψος μικραίνει (ο χορογράφος μέσω της αργῆς διολίσθησης, προεικονίζει την τελική κατάρρευση). Οι χορεύτριες, αν και διατηροῦν τη συλλογικότητα της ομάδας, δείχνουν αποξενωμένες. Ακολουθεῖ η πτώση τους στο ἔδαφος («ἔτρεξε, σκόνταψε πάνω στὸ φέρετρό της, πού εἶταν τοποθετημένο ἀριστερὰ στὴν πόρτα, ἔπεσε κ' ἔμεινε ἐκεῖ.» σ. 36) και ἔτσι αποτυπώνεται ο αναπόφευκτος θάνατος («τὴν τύλιξαν μ' ἕναν

87. Το μοτίβο του ανθρώπινου ρολογιού είναι επαναλαμβανόμενο θέμα του Λομμέλ στις χορογραφίες του, με την καταλυτική επίδραση του χρόνου να αποτελεί την κυρίαρχη προβληματική του χορογράφου, ὅπως επίσης κυριαρχεῖ και στο σουρεαλιστικό εικαστικό πεδίο.

πορφυρό, λιωμένον τάπητα καὶ τὴν ἔρριξαν σ' ἕναν πρόχειρο τάφο»⁸⁸ σ. 36) που εἶναι ἡ οὐσία τῆς ἀνθρώπινης συνθήκης σύμφωνα με τὸν χορογράφο, ὁ ὁποῖος ἀποδίδει χορογραφικὰ τὴ νομοτελειακὴ πορεία τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸ οντολογικὸ κενό, μεταπλάθοντας σκηνικὰ τὴν κατάρρευση τῆς σύγχρονης αλλοτριωμένης τεχνοκρατούμενης κοινωνίας, που καταγγέλλεται πολλακίς ἀπὸ τὸ σουρεαλιστικὸ κίνημα, ἀλλὰ καὶ τὸν ποιητὴ.

Ἐνα παράδοξο χορογραφικὸ παράδειγμα εἶναι ἡ μετατόπιση τῆς κίνησης τῶν δύο χορευτριῶν, που ἀπὸ ἀνθρώπινη γίνεται ἐρπετοειδής, καθὼς σέρνονται με τὴ βοήθεια μόνο τῶν χεριῶν τους («Ἐνα μικρὸ ἐρπετό στὸν τοῖχο σάλευε ἀργὰ», σ. 25). Ἡ κίνηση παραπέμπει σὲ αὐτὴν τοῦ φιδιού, ἐνὸς ἐρπετοῦ που συμβολίζει τὴν ἀναγέννηση κάθε χρόνο μέσα ἀπὸ τὸν «θάνατο» τοῦ δέρματός του. Επιχειρεῖται ἕνας ἐμπαιγμὸς τοῦ θεατῆ⁸⁹ με τὴν τροποποίηση κλασικῶν κανόνων κίνησης, ὅπως στους ομολογούς, γιὰ παράδειγμα, πίνακες σουρεαλιστῶν ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι τροποποιοῦν τοὺς ὀπτικοὺς κανόνες τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς. Με τὴ συγκεκριμένη ἐρπετοειδῆ κίνηση, υπενθυμίζεται ἀπὸ τὸν χορογράφο τὸ υπέδαφος τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ, υπονομεύοντας τὴν καθεστηκυῖα πολιτισμικὴ τάξη.⁹⁰ Ἀποδίδεται ἔτσι, με παράδοξο τρόπο (τὸ παράδοξο ἀποτελεῖ σουρεαλιστικὸ γνῶρισμα), ἡ σύγχρονη πραγματικότητα. Ἐπιπλέον, ἡ ἐρπετοειδής κίνηση μεταφορικοποιεῖ

88. Ἡ συγκεκριμένη φράση λειτουργεῖ ὡς σκηνικὴ σημεῖωση τοῦ Ρίτσου, υποδεικνύοντας τὴ δραματικὴ ἐξέλιξη ἐκτὸς μονολόγου.

89. Ὁ χορογράφος ἐμπαιζει τὴν ἀντίληψη τοῦ κοινού, γιατί ἄλλοτε καταλαβαίνει καὶ ἄλλοτε τελείως ἀπροειδοποίητα δὲν καταλαβαίνει τίποτα, κρατώντας ἔτσι τοὺς θεατῆς σὲ μιὰ ἀγωνία που ἐνεργοποιεῖ τὴν ἐνδοσκόπηση καὶ ἀποβάλλει τὸν παθητικὸ τρόπο θέασης, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀμφισβητεῖ τὴν κυριαρχία τῆς γλώσσας, ἀναδεικνύοντας μιὰ σωματικὴ γλώσσα πέρα ἀπὸ τὴν κυριαρχία τοῦ λογοκεντρισμοῦ, με ἐμφάση στὴν ἐκφραση τῆς κίνησης καὶ τοῦ σώματος.

90. Φρέντυ Ντεκρέ, *Ἡ τελετουργία στὸ θέατρο τοῦ Θεόδωρου Τερζόπουλου*, μτφρ. Πάννης Σιδέρης (Ἀθήνα: Ἄγρα, 2016), 326.

την παθητικότητα της ζωής, παρουσιάζοντας τα πρόσωπα ως υποχείρια ισχυρότερων δυνάμεων που υπονομεύουν πρωταρχικές λειτουργίες τους, όπως την κίνηση σε όρθια στάση.

Το σύμβολο των δενδρανθρώπων, ένα επίσης σύνηθες ζωγραφικό εύρημα των σουρεαλιστών (όπως του Μαξ Ερνστ *Το μεγάλο δάσος* 1927, *Ο Ελέφαντας της Κελέβης* 1921, *Η πόλη ολόκληρη* 1935, του Πωλ Ντελβώ *Η αυγή* 1937, του Ρενέ Μαγκρίτ *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* 1945),⁹¹ συνιστά ένα άλλο σημαντικό αναφορικό σημείο στη χορογραφία, καθώς ο συμβολισμός της φύσης αποτελεί και βασικό τυπολογικό χαρακτηριστικό της ποιητικής εικονοπλασίας του Ρίτσου («φύτευες άλλοτε δέντρα, γεύσουν τούς καρπούς, [...] πώς είναι ένα δέντρο γυμνό, σ' ένα πρωινό χειμωνιάτικο, με τὰ κλαδιά του άπλωμένα στο γκριζό σαν τις στεγνές, γδαρμένες φλέβες του κόσμου, έρημες», σ. 32· «οί παγωμένες ρίζες τών δέντρων αδιάφορα μπλεγμένες με τὰ μαλλιά τών νεκρών», σ. 34). Στην παράσταση αποδίδεται με τον σχηματισμό ενός ανθρώπινου δένδρου από τρεις χορεύτριες στο κέντρο της σκηνής, σα να αγκαλιάζουν την Ηλέκτρα. Εύστοχα περιγράφει η Αμπατζόγλου την κατάσταση της Ηλέκτρας: «Τό δένδρο και το δάσος [...] την διασχίζουν, διεκδικούν την κατάλυση των σωματικών ορίων της».⁹² Τα ενωμένα σώματα των χορευτριών οπτικοποιούν τον κορμό ενός δένδρου και τα χέρια τους σε διαφορετικές κατευθύνσεις παριστάνουν τα κλαδιά του, υποδηλώνοντας τη διαπίδυση φύσης-ανθρώπου («είχα ένωθει με τὸ ξύλο, με τὸ δέντρο, με τὸ δάσος· στα γόνατά μου

91. Max Ernst, *La Forêt* (Le Grand Forêt), 1927, ελαιογραφία σε καμβά, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη· Max Ernst, *L'Éléphant Célébes*, 1921, ελαιογραφία σε καμβά, Tate Modern, Λονδίνο· Max Ernst, *La Ville entière*, 1935–36, ελαιογραφία σε καμβά, Kunstmuseum Basel· Paul Delvaux, *L'Aurore*, 1937, ελαιογραφία σε καμβά, Musée d'Ixelles, Βρυξέλλες· René Magritte, *Alice au pays des merveilles*, 1945, ελαιογραφία σε καμβά, ιδιωτική συλλογή.

92. Αμπατζόγλου, *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους*, 231.

φυτρώνανε κιάλας μικρά φύλλα καὶ μίσχοι [...] σὰν ἐκεῖνες τὶς γυναῖκες ποὺ οἱ θεοὶ ἀπὸ εὐνοια τὶς μετέβαλαν σὲ δέντρα», σ. 25). Ἡ χορογραφικὴ αὐτὴ μορφή του Δενδρανθρώπου, μίας σύμμεκτης εικόνας που προβάλλει τὴ σύντηξη φύσης καὶ ἀνθρώπου, δηλαδή δύο ετερογενῶν στοιχείων με κοινὲς λειτουργίες, ἀποτελεῖ μίαν ἐξόχως ἀντισυμβατικὴ ἐπιπόνηση. Ὁ Λομμέλ ἀναφέρεται στὴν ἐναρμόνιση ἐτερόκλητων στοιχείων τῆς φύσης, που παρατηροῦμε στους πίνακες των σουρεαλιστῶν,⁹³ ὅπου ὁ ζωγράφος, στὴν προσπάθειά του νὰ ἐκφράσει τὴν ἀνάγκη συναίρεσης φύσης-ἀνθρώπου, προσδίδει σὲ ζωντανούς οργανισμούς ὅπως τὰ δένδρα, κοινὲς με τὸ ἀνθρώπινο εἶδος λειτουργίες, συμπεριφορὲς καὶ ιδιότητες. Ἡ ἀλληλοσύνδεση φύσης καὶ ἀνθρώπου σὲ ἰσοδύναμες ἀναλογίες, θέμα που δεσπάζει στὸν σουρεαλισμό, ἀποτελεῖ καίρια πηγὴ ἀντίληψης υλικού, ἐκδηλώνοντας καὶ τὴ στάση του ἴδιου του Λομμέλ γιὰ τὸν κόσμον γενικότερα, μίαν ἀντίληψη που ἀντιτίθεται στὴν ἐπικρατούσα ἀποψη περὶ ὑπεροχῆς του ἀνθρώπινου εἴδους ἐναντὶ των φυσικῶν οργανισμῶν.

Ὁ οὐρανός («Ἄπ' τῆ γῆ στὸν οὐρανὸ ἢ ἀντίστροφα;», σ. 23) εἶναι ἓνα ἄλλο στοιχεῖο τῆς ὑπέργειας περιοχῆς που εἰκονοποιεῖ ὁ Ρίτσος με τὸν στίχον «εἶδα τὶς χῆνες νὰ ὑψώνονται μεμιάς στὸν οὐρανὸ [...] οἱ χῆνες ποὺ ἀναλήφθηκαν» (σ. 20). Τὸ στοιχεῖο αὐτό, που γιὰ τὸν χορογράφο συμβολίζει τὴν ἐλευθερία, κεντρικὸ ζητούμενον στὸν Ρίτσο, ἐνσωματώνεται ἀλληγορικὰ στὴν χορογραφία, με τὶς χορεύτριες νὰ ἐκτείνουν τὰ χέρια τους σαν ἀπλωμένες φτερούγες πτηνοῦ, συμβόλου ἐλευθερίας, που πετᾶ πάνω ἀπὸ τὸ κοσμικὸ ἔδαφος, κουμπώνουν δε με τὰ πίσω τους σκηρικὰ ἀντικείμενα (σύννεφο, φεγγάρι). Ἀποτελεῖ μίαν ἀκόμη ὀπτικὴ

93. Ἐπὶ παραδείγματι, ὁ Ρενέ Μαγκρίτ ζωγραφίζει δένδρα με ἀνθρώπινα χαρακτηριστικά (*Alice in Wonderland*, 1945) ἢ φιγούρες με ἰσοδύναμες ἀναλογίες ἀνθρώπου καὶ ψαριοῦ (*Les Merveilles de la Nature*, 1953 καὶ *L'Invention collective*, 1934). Παρόμοια ὁ Σαλβαδόρ Νταλί στὸ ἔργον του *The Tree*, 1934.

συνταύτιση με την εικονοπλασία των σουρεαλιστών ζωγράφων,⁹⁴ τονίζοντας την ανάγκη αποκατάστασης της σχέσης ανθρώπου και υπέρ-γειας φύσης, καθώς και την έννοια της ελευθερίας και ισοτιμίας που πρέπει να την διαπερνά («Κάθε φορά πού γυρνούν τὰ χελιδόνια», σ. 31, «κάποιο μυστηριακό πουλί πού πέρασε ψηλά στη νύχτα», σ. 33).

Όμως οι ρευστές και απλωτές κινήσεις των χορευτριών στη συνέχεια διακόπτονται από ξαφνικά-στακάτα παγώματα ή κινήσεις χωρίς σχήμα («τους είχε κόψει τις άκρες τῶν φτερῶν νὰ μὴ μποροῦν νὰ πετάξουν [...] οἱ χῆνες του ἐπιστρέψανε σὲ λίγο – ἢ μήπως δὲν ἔφυγαν καθόλου;», σ. 20.) κατά τη διάρκεια μουσικῶν παύσεων, αποδίδοντας χορογραφικά την εικόνα της πτώσης του πτηνού και της βαριάς ατμόσφαιρας που επικρατεί στο σπίτι-κλουβί. Σε αντιδιαστολή με τις γραμμές της κλασικής φόρμας χορού (της αρμονίας και του κάλλους) που είχαν οι χορεύτριες στην προηγούμενη εικόνα, η οποία παρέπεμπε σε έργα μπαλέτου όπως η *Λίμνη των Κύκνων* ή *Ο Θάνατος του Κύκνου* (όπως ο σουρεαλιστής Πωλ Ντελβώ που στα έργα του «εισάγει κλασικίζουσες λεπτομέρειες [...] για να δημιουργήσει αυθόρμητες κινήσεις σε βάθος και θέα ανοικτή προς το άπειρο»)⁹⁵ οι κινήσεις τώρα αποδίδονται ανοίκεια, όπως παραποιημένο εκφράζεται το κοσμικό σύμπαν στο σουρεαλιστικό κίνημα. Οι στάσεις και οι κινήσεις τους, που προς το τέλος γίνονται απεγνωσμένα χτυπήματα πουλιών έγκλειστα σε στενό σιδερένιο κλουβί, μας μεταφέρουν στην έγκλειστη Ηλέκτρα⁹⁶ ενός κλειστοφοβικού διαμερίσματος, ως συνέπεια της παθογένειας της αστυφιλίας της μεταπολεμικής κοινωνίας, προβάλλοντας την αναπότρεπτη ανθρώπινη αποξένωση τόσο από τη φύση, όσο κι από τους άλλους ανθρώπους («σπιτίσιο πουλί [...] ώστόσο γερνάει κι αυτό και μαδάει [...] τὰ καναρίνια (πᾶνε κι αὐτά)», σ. 33). Επιπροσθέτως,

94. Αγαπημένο θέμα του Ρενέ Μαγκρίτ, όπως ο πίνακας με τίτλο *L'oiseau de ciel*, 1965.

95. Πολέτι και Μενεγκούτσο, *20ός αιώνας: Πρωτοπορίες*, 23.

96. Στο σημείο αυτό, ο ψυχολογικός κατακερματισμός της Ηλέκτρας αποδίδεται χορογραφικά μέσω ασυνεχών και αποσπασματικών κινήσεων.

οι κατακερματισμένες κινήσεις τους (κοφτές ή ασχημάτιστες και τα κινητικά παγώματα), σε αντίθεση με τις προηγούμενες όλο χάρη και γαλήνη μπαλετικές κινήσεις τους, καταδεικνύουν χορογραφικά την παραμόρφωση του οπτικού σημαίνοντος.⁹⁷ Δηλαδή, τις κλασικές κινήσεις ακολουθούν οι άμορφες κινήσεις παιγιδευμένου πουλιού για να ξαναδώσουν τη θέση τους σε κλασικές πάλι κινήσεις, κ.ο.κ. Οι δύο αυτές κινησιολογικές αναλογίες συμβολίζουν την αντιπαράθεση ελευθερίας και σκλαβιάς ως κεντρικού χαρακτηριστικού της κρίσης του σύγχρονου πολιτισμού. Η ανωτέρω κρίση αξιών και η κοινωνική αλλοτρίωση (αλλοτρίωση του ανθρώπου στον σύγχρονο, τεχνικά κυριαρχούμενο, κόσμο, που οδηγεί στην αποσύζευξή του από τις ζωτικές δυνάμεις της φύσης) που μεταγράφονται χορογραφικά, αποτελούν κοινούς-συνδετικούς παραδειγματικούς κώδικες τής υπό μελέτη χορογραφίας με τις κοινωνικές αναζητήσεις του ποιήματος του Ρίτσου αλλά και του σουρεαλιστικού κινήματος ευρύτερα.⁹⁸

97. Με τη μέθοδο ανατροπής της καθεστηκυίας αντίληψης περί μιας ενιαίας υφολογικής χορογραφίας.

98. Το παραπάνω χορογραφικό χαρακτηριστικό της κατάλυσης των κλασικών κινήσεων και της επαναφοράς τους, αργότερα, σε ανανεωμένη μορφή, αποτελεί συναφές γνώρισμα της σουρεαλιστικής τέχνης. Η χρήση και ακολούθως η κατάλυση των αρχών του χωροπλαστικού κώδικα που εφαρμόζει ο σουρεαλισμός αποκτούν ομόλογες εκφράσεις στη χορογραφία, καθώς ο Λομμέλ, ενώ χρησιμοποιεί απaráλλακτα τις κλασικές χορευτικές αρχές και τους κανόνες του κλασικού μπαλέτου, σε ορισμένα σημεία επιδιώκει την απρόσμενη κατάλυση αυτού του κώδικα για να χρησιμοποιήσει τον προσωπικό του τρόπο χορογραφικής άρθρωσης· σαν να αδιαφορεί ο χορογράφος για τη χορευτική φόρμα όταν θεωρεί απαραίτητο ότι αυτή πρέπει να δώσει τη θέση της στην ελεύθερη κίνηση που εκφράζει μια εσωτερική ψυχική κατάσταση. Η διασάλευση της κλασικής τάξης της χορογραφίας είναι μία ακόμα αναφορά του Λομμέλ στο σουρεαλιστικό κίνημα καθώς με αυτόν τον τρόπο παρωδεί τόσο τη σταθερή διάταξη των κλασικών χορευτικών κανόνων, όσο και την ορθολογική ερμηνεία τους.

Συμπέρασμα

Η εικονοποιητική αντίληψη και πρακτική της γραφής παρομοιάζεται με ποιητικό χορό ή χορευτική ποίηση, σύμφωνα με τον Πωλ Βαλερύ: «Το να απαγγέλλεις ποίηση είναι σαν να επιτελείς έναν λεκτικό χορό».⁹⁹ Η εικονιστική γραφή του δραματικού μονολόγου του Ρίτσου, δηλαδή η άρθρωση επάλληλων εικόνων, και η ανάγνωσή της, φέρνουν αυτά τα φαντασιακά πλέγματα των εικόνων σε έναν κινησιολογικό τρόπο ανάπτυξης, μια διαδρομή του βλέμματος του αναγνώστη πάνω σε κινήσεις. Αυτά τα πλέγματα εικόνων αποτελούν τον άξονα πάνω στον οποίο δομούνται οι κινησιολογικές συνθέσεις του Λομμέλ. Για τον χορογράφο, οι κινήσεις συνιστούν επιπλέον πρώτες ύλες ισότιμες με τις λέξεις, δημιουργώντας μια άλλη διάσταση και επιτελώντας μία ποιητική χορογραφία χάρη στην παραστασιμότητα των ποιημάτων, στην κινητική αίσθηση, στα χρώματα, στους ήχους, στα ενδύματα, στους φωτισμούς, στα σχήματα και στους συνδυασμούς αυτών.

Μια γενική αρχή του σουρεαλισμού είναι η κατάργηση των ορίων ανάμεσα στις τέχνες, έτσι ώστε να λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία και να επιτυγχάνεται το φαινόμενο της ολικής έκφρασης στην τέχνη.¹⁰⁰ Η αρχή αυτή υλοποιείται στο υπό εξέταση έργο, όπου η μελέτη του αναδεικνύει τη διακαλλιτεχνική σχέση μεταξύ χορογραφικής δημιουργίας, ποίησης και ζωγραφικής. Παρατηρούμε ότι θεμελιακά στοιχεία της εικονοποιίας των σουρεαλιστών ζωγράφων αξιοποιούνται διεξοδικά ή μεταπλάθονται από τον χορογράφο. Ο Λομμέλ οικειοποιείται τους

99. Paul Valéry, *Selected Writings* (Νέα Υόρκη: New Directions, 1986), 324.

100. Βλέπε σχετικά: Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, 83.

ζωγραφικούς τρόπους έκφρασης των σουρεαλιστών, κυρίως το χαρακτηριστικό τέχνασμα της «ψευδαίσθησης», του «αντίθετου», του «τυχαίου», του «διφορούμενου» χώρου και χρόνου, τα οποία πραγματώνει μέσω της συνύπαρξης αντιτιθέμενων χώρων και χρωμάτων, ετερόκλητων συζεύξεων ή παρατάξεων σκηνικών αντικειμένων και παράδοξων κινησιολογικών συνθέσεων εντός της σκηνικής πράξης, ώστε να ερμηνεύσει το έργο του Ρίτσου με τις δυνατότητες αναπαράστασης και υλικότητας που του παρέχει το οικείο του μέσο της χορογραφίας. Δεν πρόκειται τόσο για την παρουσίαση της προσωπικής του κοσμοθεωρίας μέσω της ποιητικής του Ρίτσου, αλλά για μια ερμηνευτική προσέγγιση του δραματικού μονολόγου με τα μέσα της διακαλλιτεχνικής πρακτικής. Η σουρεαλιστική ζωγραφική μεταπλάθεται χορογραφικά σε μια παράθεση ασύμβατων ή αντιφατικών κινήσεων, τόσο σε μορφικό όσο και σε σημασιακό επίπεδο, με έναν σουρεαλιστικό κώδικα σύζευξης των αντιθέτων που εμπαιζει τις οπτικές μας βεβαιότητες. Η ανάμειξη έμβιων όντων και ανόργανων υλικών, εκφράζει έναν κόσμο που καθορίζεται από την ισότιμη συνύπαρξη διαφορετικών στοιχείων. Μέσα από αυτούς τους «παράδοξους» συσχετισμούς, ο χορογράφος γίνεται φορέας και αναμεταδότης των συναισθημάτων, της ιδεολογίας και της ψυχολογικής αναζήτησης του ποιητή. Η σουρεαλιστική χορογραφική ανασύνθεση του Λομμέλ λειτουργεί ως παράλληλο σημασιολογικό σύμπαν, που μοιράζεται με το κείμενο του Ρίτσου τον ίδιο βαθύ άξονα αξιών, το ίδιο νόημα: το ανθρώπινο υποκείμενο, εγκλωβισμένο στη μνήμη, οδηγείται στην παρακμή κάτω από το ίχνος του ιστορικού και υπαρξιακού βουνού.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

- Λομμέλ, Ντανιέλ. *Αέναον Χοροθέατρο 1981-2011*. Αθήνα: Θυμέλη, 2010.
- Ρίτσος, Γιάννης. *Κάτω απ' τόν ἴσκιο τοῦ βουνοῦ*. Αθήνα: Κέδρος, 1982¹⁶.
- . *Ποιήματα 1958 – 1967*. Επιμ. Άλκης Αγγέλου. Αθήνα: Κέδρος, 1989.
- Valéry, Paul. *Collected Works of Paul Valéry*. Επιμ.-μτφρ. Jackson Matthews. Πρίνστον: Princeton University Press, 1956-1975.
- . *Selected Writings*. Νέα Υόρκη: New Directions, 1986.

Δευτερογενής

- Αμπατζόγλου, Άννα. *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους: Μια διακαλλιτεχνική ερμηνευτική προσέγγιση*. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2024. <<http://hdl.handle.net/10442/hedi/56226>>, [Προσπελάστηκε: 24 Νοεμβρίου 2025].
- Allsopp, Ric. «Something Else: On Latency & Composition». Στο *Inventing Futures*. Επιμ. Konstantina Georgelou και João da Silva, 23–32. Άρνεμ: ArtEZ Press, 2013.
- Βαγενάς, Νάσος. *Ο Ποιητής και ο Χορευτής*. Αθήνα: Κέδρος, 1979.
- Breton, André. *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*. Εισαγ.-Μτφρ. Ελένη Μοσχονά. Αθήνα & Γιάννινα: Δωδώνη, 1983.
- Γκαρωντύ, Ροζέ. *Ο Χορός στη ζωή*. Αθήνα: Ηριδανός, 1980.
- Δημητριάδη Ψαροπούλου, Μίρκα. «Το Μεθυσμένο Καράβι ή Αρθούρος Ρεμπώ, στο θέατρο Ρεξ», *Ελευθεροτυπία*, 22 Μαΐου 1981.
- Eco, Umberto. *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Μιλάνο: Bompiani, 1962.

- Gardner, Sally. «Introduction». Στο Laurence Loupe. *Poetics of Contemporary Dance*, xiii–xxii. Μτφρ. Maria Paula Hartenstein, xiii–xxii. Ἄλτον: Dance Books, 2009.
- Geninasca, Jacques. «Σημειωτική». Στο *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας: Μέθοδοι του κειμένου*. Επιμ. Maurice Delcroix και Fernand Hallyn, Μτφρ. Ιωάννης Ν. Βασιλαράκης. Αθήνα: Gutenberg, 2000.
- Greimas, Algirdas Julien. «Conditions d'une sémiotique du monde naturel». *Langages* 3, τχ. 10 (Ιούνιος 1968): 3-35. <<https://doi.org/10.3406/lgge.1968.2546>>, [Προσπελάστηκε: 25 Νοεμβρίου 2025].
- . *Δομική σημασιολογία: Αναζήτηση μεθόδου*. Μτφρ. Γιάννης Παρίσης. Αθήνα: Πατάκης, 2005.
- . «Figurative Semiotics and the Plastic Arts». Μτφρ. Frank H. Collins και Paul J. Perron. *New Literary History* 20 (Άνοιξη 1989), 627-49.
- Greimas, Algirdas Julien και Joseph Courtés. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Παρίσι: Hachette, 1979.
- Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη). *Ηλεκτρονικό Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*. <https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025].
- Jones, Susan. *Literature, Modernism, and Dance*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2013.
- Κανελλοπούλου, Μαρία. *Όψεις της δυτικής τέχνης στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2003.
- Κήκου, Κατερίνα. *Η ατομική θεωρία του Δημόκριτου και η διάδοσή της στη Δύση έως τον 17ο αιώνα*. Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2012.
- Λίβας, Χάρης. «Dance for Thessaloniki». *Athens News Agency*, 1 Ιουλίου 1987.
- Λοϊζίδη, Νίκη. *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*. Αθήνα: Νεφέλη, 1987.

Λομμέλ, Ν. Συνέντευξη στη γράφουσα. Ιούνιος 2025.

———. «Προβολή του ελληνικού πολιτισμού στο εξωτερικό». *Νίκη*, 24 Μαΐου 2003.

———. «Τέταρτη διάσταση - Κάτω από τον ίσκιο του βουνού στο Σύγχρονο Θέατρο της Αθήνα». *Ριζοσπάστης*, 11 Μαΐου 2003.

Lommel, Madeline. *L'Aracine et L'Art Brut*. Λιλ: G. Michon, 2004.

Loupe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Βρυξέλλες: Contredanse, 2007.

Mackie, Joyce. *Basic Ballet: The Steps Defined*. Λονδίνο: Penguin Books, 1980.

Mallarmé, Stéphane. «Ballets». Στο *Divagations*, 171-78. Παρίσι: Eugène Fasquelle, 1897.

Μάντζιος, Άκης. *Η μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση και η ζωγραφική*. Αθήνα: Πεδίο, 2023.

Μάντζιος, Πανταζής. *Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2013. <<http://hdl.handle.net/10442/hedi/37754>>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025].

Mirsky, Dmitry Sergeevich. *Ιστορία της ρωσικής λογοτεχνίας*. Μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη και Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής, 1977.

Μπαχτίν, Μιχαήλ. *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*. Μτφρ. Γιώργος Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον, 1980.

Ντεκρέ, Φρέντυ. *Η τελετουργία στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*. Μτφρ. Γιάννης Σιδέρης. Αθήνα: Άγρα, 2016.

Pease, Allan. *Η γλώσσα του σώματος*. Μτφρ. Δημήτρης Ευαγγελόπουλος. Αθήνα: Έσοπτρον, 1991.

Peri, Massimo. «Τα χρώματα της ομορφιάς». Στο *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*. Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου. Βαρβάροι Κρήτης, 30 Ιουνίου-2 Ιουλίου 2000. Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας: 2001.

- Poletti, Federico, και Marco Meneguzzo, *20ός αἰώνας: Πρωτοπορίες. Ιστορία της τέχνης*, τόμ. X και XI. Μτφρ. Αθηνά Λαζάρου, Χριστίνα Ρίτσου, Φωτεινή Ζούπινα, και Ναταλία Δάσκα. Αθήνα: Τόπος, 2008.
- Provenzano, François. «L' argument littéraire dans *Sémantique structurale*: Usages rhétoriques de la sémiotique émergente». *Semen* 32 (2011): 73–89. <<https://doi.org/10.4000/semen.9360>>.
- Σερακιώτη, Δήμητρα. «Σημασιολογική ανάλυση των χρωματικών ὀρων άσπρος/λευκός και μαύρος στη Νέα Ελληνική». Στο *14ο Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής Γλωσσολογίας*, Πανεπιστήμιο Πατρών: 2021. 1153–60.
- Σημαντώνη, Παρασκευή-Νεκταρία. “Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια”: Όψεις της υλικής αρχαιότητας στην ποίηση της γενιάς του 1930: Σεφέρης-Ελύτης-Ρίτσος-Κάλας-Εμπειρικός-Εγγονόπουλος. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2023. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/54077>, [Προσπελάστηκε: 24 Νοεμβρίου 2025].
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press, 1988.
- Σουγιουλτζής, Χρήστος. *35 χρόνια Κρατικών Θέατρον Βορείου Ελλάδος 1961-1996*. Αθήνα: Ήβος, 1999.
- Valéry, Paul. *Η φιλοσοφία του χορού*. Μτφρ. Παναγιώτης Σ. Παπαδόπουλος, Αθήνα: Principia, 2020.
- Φεσσά, Ελένη Εμμανουήλ. *Χορός και Θέατρο. Από την Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες*. Αθήνα: Έφεσος, 2004.
- Χειλάς, Νίκος. «Ρενέ Μαγκκρίτ: Το Μυστήριο της πραγματικότητας». *Το Βήμα*, 7 Φεβρουαρίου 2012. <<https://www.tovima.gr/2012/02/07/culture/rene-magkrit-to-mystirio-tis-pragmatikotitas/>>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025].

Ποιητική δημιουργία και εκφραστική δυστοπία στα ποιήματα ποιητικής του Γιώργη Παυλόπουλου

Ειρήνη Λάππα

Διπλωματούχος ΠΜΣ «Σπουδές στην κλασική, βυζαντινή και νεοελληνική γραμματεία», Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών,
eirinilappa99@gmail.com

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη αποσκοπεί στην ανάδειξη της τροπικότητας των ποιημάτων ποιητικής του Γιώργη Παυλόπουλου. Στόχος της εργασίας είναι να τεκμηριωθεί η θέση ότι στην ποίηση του Παυλόπουλου τα ποιήματα ποιητικής δεν περιορίζονται απλώς σε παραλλαγές των θεματικών που πραγματεύονται συνήθως τα ποιήματα αυτής της κατηγορίας, αλλά συνιστούν από τη μια το θεμελιώδες οργανωτικό στοιχείο της ποιητικής του σκέψης και από την άλλη αποτελούν θεωρητικούς αναστοχασμούς πάνω στις αδυναμίες της ποιητικής έκφρασης, αξιοποιώντας το όνειρο και τον καθρέφτη ως οχήματα για την υπέρβασή τους. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη θεματική του κατακερματισμένου λόγου, που αδυνατεί να αποδώσει με πληρότητα την προ-ποιητική εμπειρία· στοιχείο που επανέρχεται συστηματικά στις συλλογές από *Τὰ ἀντικλείδια* και έπειτα. Κατά κύριο λόγο στα ποιήματα ποιητικής επιβεβαιώνεται η ανεπάρκεια της έκφρασης και η αδυναμία του ποιητικού υποκειμένου να υπερβεί τις εκφραστικές δυσκολίες και τα ζητήματα ταυτότητας που προκύπτουν. Η επιλογή των ποιημάτων έγινε κατά κύριο λόγο από τη συλλογή *Τὰ ἀντικλείδια* (1988), καθώς εκεί εμφανίζονται για πρώτη φορά, συγκεντρωμένα και συστηματικά, ποιήματα ποιητικής. Σκόρπιες δηλώσεις ποιητικής και δείγματα ποιημάτων

ποιητικής εντοπίζονται τόσο σε προηγούμενες (*Τὸ κατώγι, Τὸ σακί*) όσο και σε μεταγενέστερες (*Τριαντατρία χαϊκού, Λίγος ἄμμος, Ποῦ εἶναι τὰ πουλιά;, Νὰ μὴ τοὺς ξεχάσω*) των Ἀντικλειδιῶν συλλογές και θα αξιοποιηθoύν συνδυαστικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μεταστροφή στις θεματικές των ποιημάτων ποιητικής συμπίπτει με τη σταδιακή μετατόπιση του ποιητῆ από τη μέχρι τότε ιστορικά προσδιορισμένη θεματολογία –γραμματολογικά ο Παυλόπουλος εντάσσεται στην πρώτη μεταπολεμική γενιά– στη συστηματική ενασχόλησή του με θεματικές που αφορούν την ποιητική δημιουργία και τις προκλήσεις της.

Λέξεις κλειδιά: *Γιώργης Παυλόπουλος, ποιήματα ποιητικής, όνειρο, καθρέφτης, λακανική ψυχαναλυτική θεωρία*

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία θα εξεταστούν κυρίως τα ποιήματα ποιητικής του Γιώργη Παυλόπουλου που θεματοποιούν το “πώς” της ποιητικής δημιουργίας και τις δυσκολίες που αυτή συναντά. Πρόκειται αφενός για ποιήματα που προσπαθούν να αποτυπώσουν τη στιγμή που ο ποιητής εμπνέεται και συλλαμβάνει τον πυρήνα του ποιήματος, διερευνώντας τις νοητικές διεργασίες που εκτελούνται κατά τη διάρκεια της συγγραφής,¹ και αφετέρου για ποιήματα που θεματοποιούν τις εκφραστικές δυσκολίες που συναντά ο ποιητής, όταν προσπαθεί να υποστασιοποιήσει την έμπνευση μέσω του ποιήματος. Η μελέτη της τροπικότητας των ποιημάτων ποιητικής και ο χαρακτηρισμός τους ως τέτοιων προϋποθέτει την ανάδειξη μοτίβων και θεματικών που αποτελούν βασικές συνιστώσες των συγκεκριμένων ποιημάτων. Καθοριστικό ρόλο διαδραματίζουν το μοτίβο του ονείρου και το μοτίβο του καθρέφτη. Το πρώτο λειτουργεί ως εργαλείο ποιητικής δημιουργίας και το δεύτερο ως εργαλείο θέασης του αθέατου–“άλλου” μέρους του εαυτού· ο ποιητής κα-

1. Γεράσιμος Ζώρας, *Για την ποίηση: Απόψεις λογοτεχνών για την ποιητική δημιουργία* (Αθήνα: Δόμος, 1996), 9.

ταδύεται στο όνειρο, προκειμένου να βιώσει–αντικρίσει το ποίημα, και αντικατοπτρίζεται στον καθρέφτη, για να συναντήσει το alter ego του ως δημιουργού. Για την ανάδειξη της σχέσης λόγου–ονείρου και λόγου–καθρέφτη, θα αξιοποιηθούν πτυχές της λακανικής ψυχαναλυτικής θεωρίας.

Με τα ποιήματα ποιητικής ο ποιητής μιλά για την ποιητική του μέθοδο και τα υλικά της, δίνοντάς μας τα “αντικλείδια”, για να μπούμε στο εργαστήρι του δημιουργού και να δούμε τον τρόπο της δουλειάς του² σε αυτήν την κατηγορία ποιημάτων, «η τεχνική γίνεται και αυτή μέρος του περιεχομένου».³ Από την άλλη, συνιστώντας προβληματισμούς πάνω στο ζήτημα του “άπιαστου” της ποίησης, τα ποιήματα που αναφέρονται στις δυσκολίες της ποιητικής δημιουργίας είναι συνυφασμένα με την αδυναμία της ποίησης να λεκτικοποιήσει το ανέκφραστο. Άρα, σχετικά με την εξέταση των εν λόγω ποιημάτων, μέρος του “πώς” της ποιητικής δημιουργίας είναι οι δυσκολίες και τα εμπόδια που συναντώνται, για αυτό και δεν είναι εύκολο να γίνει η διάκριση των δύο ζητημάτων, αφού το ένα αποτελεί προέκταση του άλλου. Επομένως, κατά κύριο λόγο θα συνεξεταστούν. Σε ένα πρώτο επίπεδο, θα προσεγγίσουμε αποσπάσματα και περιπτώσεις ποιημάτων ποιητικής που θεματοποιούν τον τρόπο εργασίας του ποιητή και σε ένα δεύτερο θα συνεξεταστούν με τα εμπόδια της ποιητικής διαδικασίας.

2. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Το φλωρεντιανό κουτί», *Ελίτροχος* 2 (Απρίλιος.-Ιούνιος 1994): 26.

3. Οκτάβιο Πας, *Ηλιόπετρα*, εισαγ.-μτφρ.-επιμ. Κώστας Κουτσουρέλης (Αθήνα: Gutenberg, 2015), 20.

*Εισαγωγικά για τα ποιήματα ποιητικής
στο έργο του Γιώργη Παυλόπουλου*

Το γεγονός ότι από τη συλλογή *Τὰ ἀντικλειδία* και έπειτα ο ποιητής απομακρύνεται θεματολογικά από την Ιστορία δεν σημαίνει ότι αποδεσμεύεται εν γένει από τον αντίκτυπο που άφησε η τραυματική περίοδος της νεότητάς του στον ίδιο και τους υπόλοιπους ποιητές της γενιάς του. Η ποίησή του εξακολουθεί να είναι βιωματικά και προσωπικά προσδιορισμένη, στοιχείο που επισημαίνει τόσο η κριτική όσο και ο ίδιος στις συνεντεύξεις του. Η αίσθηση κατακερματισμού, η επιλογή του να κινείται ανάμεσα στο όνειρο και τη ματαιώση δεν είναι παρά τα λογικά επακόλουθα των βιωμάτων της Κατοχής, της Αντίστασης, του Εμφυλίου, της ήττας, των σφαγών και των θανάτων που τα συνοδεύουν. Όλα αυτά μεταφέρονται στις δύο πρώτες συλλογές, με την κυριαρχία μιας διάθεσης μελαγχολικής και της διαβρωτικής αίσθησης του φόβου και του ανεκπλήρωτου, με την αποτύπωση μιας βαθιά αγαπητικής σχέσης με πρόσωπα που χάθηκαν άδικα, με την αναφορά σε γεγονότα και καταστάσεις που σημάδεψαν το παρελθόν και προδίκαναν ένα σκοτεινό μέλλον, που τώρα έχει γίνει παρόν.⁴ Ο ποιητής, λοιπόν, που έχει γράψει «Τὸ σακί» δεν μπορεί να αποδεσμευτεί εντελώς από τη σκληρότητα των βιωμάτων και έρχεται στο παρόν των *Ἀντικλειδιῶν*, για να ενσωματώσει όλα τα παραπάνω ως ατμόσφαιρα και σκηνικό των ποιημάτων. Πέρα από την επιλογή του ποιητή να αποστασιοποιηθεί, τουλάχιστον θεματικά, από τα ιστορικά και εμφανώς βιωματικά ποιήματα των δύο

4. Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, «Τραυματικές μνήμες, κατακερματισμένες ελπίδες», *Ελευθεροτυπία*, 23 Αυγούστου 2002 (ένθετο «Βιβλιοθήκη»): 2.

πρώτων συλλογών, σημειώνεται και μια ταυτόχρονη μετάβαση από το ποίημα-γεγονός στο ποίημα εκείνο όπου η δοκιμασία του δημιουργού κατά τη στιγμή της σύνθεσης του ποιήματος αποτελεί την κυρίως υπόθεση του ποιήματος.⁵

Εν προκειμένω, τα ποιήματα ποιητικής αποπνέουν «την αίσθηση του ανικανοποίητου και του φευγαλέου, του χειροπιαστού σώματος ή πράγματος που ξαφνικά εξαϋλώνεται και από οικείο γίνεται απρόσιτο, από φιλικό γίνεται απροσδόκητα άφιλο ή ακόμα εχθρικό»,⁶ ενώ παράλληλα θεματοποιούν την προσπάθεια του ποιητή-δημιουργού να υπερβεί τις συνθήκες που παρεμποδίζουν την ποιητική δημιουργία. Τα ποιήματα ποιητικής είτε καταλήγουν στη ματαίωση της δημιουργίας είτε αφορούν μια γυναικεία απρόσιτη μορφή. Χαρακτηριστικό όμως είναι ότι πραγματώνονται σε μια κατάσταση ονείρου. Το όνειρο δεν είναι απλώς ένας εφιάλτης ή μια προσπάθεια διαφυγής από την πραγματικότητα ούτε πρόκειται για απλές αφηγήσεις ονείρων· αντίθετα, είναι το σημείο όπου μπορεί να υπάρξει έστω και για λίγο το ποίημα και χρησιμοποιείται ως όχημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας («μόνο μέσα στὸν ὕπνο βρίσκει χρόνο καὶ ψυχὴ νὰ δουλέψει τ' ἀνύπαρχτα ἔργα του»).⁷

Βασικό κλειδί για την ανάγνωση των ποιημάτων ποιητικής είναι η τεχνική της υποβολής. Ο Αλέξης Ζήρας γράφει για το περιοδικό *Η Λέξη* ένα άρθρο με τίτλο «Επιγραμματικά για τον Γιώργη Παυλόπουλο», προσπαθώντας να συνοψίσει την εξέλιξη του ποιητή από *Τὸ κατώγι* (1971) μέχρι το *Λίγος ἄμμος* (1997). Σε δύο σελίδες αναδεικνύει –συν τοις άλλοις– την τροπικότητα των ποιημάτων ποιητικής, τα οποία «ουδέποτε αναπτύσσονται ως λογικές ακολουθίες αιτιών και

5. Αλέξης Ζήρας, «Ο καθρέφτης ως σύμβολο του μεταιχιμίου: Μια ανασκευή του μύθου στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου», *Νέο Επίπεδο* 20-21 (1995): 9.

6. Παπαγεωργίου, «Τραυματικές μνήμες, κατακερματισμένες ελπίδες», 2.

7. Γιώργης Παυλόπουλος, «Καταγραφή ονείρου» στο *Ποιήματα 1943-2008* (Αθήνα: Κίχλη, 2017), 115-16.

συμπερασμάτων, αλλά ως αλληγορικές όψεις μυστικών και ανερμήνευτων καταστάσεων». ⁸ Κάνοντας λόγο για αλληγορικές όψεις, θα ήταν παρερμηνεία να θεωρήσουμε ότι τα ποιήματα ποιητικής έχουν γραφτεί ως αλληγορίες. Όμως, αυτό που μας κάνει να χρησιμοποιήσουμε την αλληγορία ως ερμηνευτικό τρόπο είναι ότι το εγγενές χαρακτηριστικό της να φέρει δύο νοήματα (ένα πρωτεύον ή επιφανειακό και ένα δευτερεύον ή αφανές νόημα), ⁹ έρχεται σε αντιστοιχία με τον τρόπο που διατυπώνονται τα ποιήματα ποιητικής. Σχεδόν κανένα από τα ποιήματα ποιητικής του Παυλόπουλου δεν αναφέρεται εμφανώς στις θεματικές των ποιημάτων ποιητικής, αλλά μέσω της υποβολής ¹⁰ δημιουργείται ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης. Έτσι, μέσα στο προσωπικό ονειρικό “σύμπαν” που δημιουργείται, φαινομενικά άσχετο με ζητήματα ποιησης και ποιητικής, ξετυλίγονται προβληματισμοί και ερωτήματα για τη φύση της ποίησης και όλων εκείνων των θεματικών που πραγματεύονται τα ποιήματα ποιητικής.

Το όνειρο ως εργαλείο ποιητικής δημιουργίας

Στα *Άντικλείδια*, «ο ποιητής προσπαθεί να εκφράσει μια ποιητική ιδέα, η οποία δεν είναι ακόμα γλωσσικά πλήρως καθορισμένη και πρέπει να εργαστεί επίμονα για να την διατυπώσει κατά τρόπο απόλυτο και ιδανικό». ¹¹ Βασικές πτυχές της ποιητικής δημιουργίας είναι η αδυναμία

8. Αλέξης Ζήρας, «Επιγραμματικά για τον Γιώργη Παυλόπουλο», *Η Λέξη* 167 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2002): 22-23.

9. John A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms, revised edition by C.E. Preston* (Λονδίνο: Penguin Books, 2013), 21.

10. Ζήρας, «Επιγραμματικά για τον Γιώργη Παυλόπουλο», 23.

11. Πάννης Ξούριας, «Γιώργης Παυλόπουλος, *Λίγος Άμμος*: Τα όρια της ποιητικής έκφρασης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 12 (Ιούλιος - Οκτώβριος 1999): 197.

του λόγου να σημάνει και άρα η αδυναμία του ποιητή-δημιουργού να συνθέσει το ποίημα, με τα ποιήματα ποιητικής να θεματοποιούν αυτή τη δυσκολία. Το ποιητικό υποκείμενο βρίσκεται συνεχώς στο μεταίχμιο μεταξύ μνήμης και λήθης, απουσίας και παρουσίας του νοήματος, ονείρου και πραγματικότητας, με αποτέλεσμα τα ποιήματα να γίνονται προσπάθειες να υπερβεί τις εκφραστικές δυσκολίες με στόχο την «απόλυτη έκφραση».¹²

Σύμφωνα με τον Lacan,¹³ έτσι λειτουργεί η ανθρώπινη γλώσσα, μέσω της έλλειψης, αφού οι λέξεις αποκτούν νόημα λόγω της απουσίας άλλων, ενώ το νόημα υπάρχει πάντα κατά προσέγγιση, μια παραλίγο επιτυχία, μια μερική αποτυχία¹⁴ είναι άλλωστε στη φύση της ποίησης –όπως επισημαίνει και ο Rilke– να προσπαθεί να λεκτικοποιήσει το άρρητο.¹⁵ Ακόμα, όμως και η γλώσσα του ασυνείδητου, δηλαδή η γλώσσα των ονείρων, αποσκοπεί στο να υποδηλώσει ότι κάθε απόπειρα μετάδοσης ενός πλήρους, άψογου νοήματος γραπτώς είναι μια αυταπάτη.¹⁶ Αυτή η αίσθηση του ανεκπλήρωτου είναι που κάνει στην ποίηση του Παυλόπουλου τα όνειρα και τον λόγο να μοιράζονται την ίδια ουσία.¹⁷

12. Στο ίδιο, 198.

13. Για εκτενή αναφορά στη λακανική ψυχαναλυτική θεωρία και τη σύνδεσή της με τη γλώσσα πβ. Ειρήνη-Δήμητρα Λάππα, *Είναι μονάχα τὸ ποίημα πὸν πέρασε στὸν ὕπνο του: ὄψεις τῶν ποιημάτων ποιητικῆς τοῦ Γιώργη Παυλόπουλου* (Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών), 2025. <<https://nemertes.library.upatras.gr/items/ea0dbbc9-9519-45f8-8b4c-6084d08ce504>> [Προσπελάστηκε: 30 Οκτωβρίου 2025].

14. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Οξφόρδη: Blackwell, 1986), 146.

15. Μυρτώ Ρήγου, «Βύρων Λεοντάρης: *Κείμενα για την ποίηση*», *Χάρτης* 52 (Απρίλιος 2023). <<https://www.hartismag.gr/hartis-52/dokimio/vyron-leontaris-keimena-ghia-tin-poiisi-ena-skholio-ghia-tin-theoria-tis-poiisis-kai-tin-poiisi-tis-theorias>> [Προσπελάστηκε: 20 Σεπτεμβρίου 2025].

16. Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*: μτφρ. Δημήτρης Τζιόβας (Αθήνα: Οδυσσέας, 1996), 251.

17. Έλλη Φιλοκύπρου, «Γιώργης Παυλόπουλος–Δημήτρης Μίγγας: Λόγος και απώλεια», *Θέματα Λογοτεχνίας* 43 (Ιανουάριος – Απρίλιος 2010): 99.

Με βάση τη λακανική θεωρία, περνώντας στη Συμβολική Τάξη η γλώσσα διαιρεί την πληρότητα του Φαντασιακού, γιατί το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με μια ατέρμονη κίνηση από το ένα σημαίνον στο άλλο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας αλυσίδας σημαϊνόντων που προκαλεί τη διάσπαση και τη διαφοροποίηση ταυτοτήτων. Από την άλλη, και το ασυνείδητο είναι μια συνεχής κίνηση σημαϊνόντων, των οποίων τα σημαϊνόμενα είναι συχνά απρόσιτα σε εμάς, επειδή είναι καταπιεσμένα. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Lacan μιλάει για το ασυνείδητο ως μια ολίσθηση του σημαϊνόμενου κάτω από το σημαίνον — μια συνεχόμενη αναβολή του νοήματος, όπως συμβαίνει σε ένα μοντερνιστικό κείμενο. Αυτό σημαίνει ότι η νοηματοδότηση ενός σημαϊνοντος σε ένα όνειρο δεν είναι άμεσα προφανής, καθώς ένα σημείο σε ένα όνειρο μπορεί να φέρει πολλές και αντιφατικές σημασίες.¹⁸ Πρόκειται για αυτό που στην ουσία εισηγείται και ο μεταδομισμός, όταν οι θεωρητικοί του μιλούν για τη χρονική διάσταση της γλώσσας, όπου οι αρχικές σημασίες τροποποιούνται από τις ύστερες και, έτσι, κάθε λέξη περιέχει όσα προηγήθηκαν και ετοιμάζει όσα θα ακολουθήσουν.¹⁹ Τα όνειρα γίνονται κατά κάποιον τρόπο συμβολικά κείμενα που έχουν ανάγκη αποκωδικοποίησης. Αυτό συμβαίνει τόσο επειδή το όνειρο λειτουργεί μέσω της μεταφοράς και της μετωνυμίας, όσο και γιατί το ονειρικό έργο είναι δομημένο σαν γλώσσα και υπόκειται στους κανόνες της γλωσσικής ερμηνείας.

Οι τελικές καταγραφές των ποιημάτων καταλήγουν συνήθως στη ματαιώση, επιβεβαιώνοντας την αδυναμία της μνήμης και του λόγου

18. Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Δημήτρης Τζιόβας (Αθήνα: Οδυσσέας, 1996), 248.

19. Peter Barry, *Γνωριμία με τη θεωρία*, μτφρ. Αναστασία Νάτσινα (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2013), 87-91.

να ανασύρουν και να λεκτικοποιήσουν προ-ποιητικές²⁰ και ονειρικές εμπειρίες. Το ερώτημα που προκύπτει εδώ είναι τι είδους καταγραφές είναι τα ποιήματα και από πού ανασύρονται. Την απάντηση και στα δύο δίνει η επιλογή του ποιητή να καταφεύγει στο «Ταμείο των ονείρων»,²¹ καθώς, όπως έχει δηλώσει σε συνέντευξή του: «στα όνειρα επανέρχονται εναργέστερα οι σημαντικές στιγμές του κόσμου και της ζωής μας, ο ύπνος είναι ο θάλαμος όπου αποτυπώνονται τα αρνητικά των αυθεντικών στιγμών της ύπαρξης».²² Στον μετωρισμό των υπαρξιακών καταστάσεων το ποιητικό υποκείμενο “απαντά” με μια εξίσου μετέωρη συνθήκη, αυτή του ονείρου, τόσο γιατί η ονειρική κατάσταση “ακροβατεί” μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, ζωής και θανάτου, όσο και γιατί το υποκείμενο δεν είναι απόλυτα παρόν, αλλά διασταυρώνεται με το alter ego του. Άλλωστε, η προμετωπίδα της συλλογής των *Αντικλειδιών*, που προέρχεται από την *Ιλιάδα*, (X 199-200) θέτει καίρια το ζήτημα της σημασίας του ονείρου και ευρύτερα του ονειρικού αγώνα του ποιητή με το ποίημα:

Ὦς δ' ἐν ὄνειρῳ οὐ δύναται φεύγοντα διώκειν·
οὔτ' ἄρ' ὁ τὸν δύναται ὑποφεύγειν οὔθ' ὁ διώκειν.²³

Οι ιλιαδικοί στίχοι, που αναφέρονται στην ονειρική κατάσταση, επιλέγονται, καθώς το όνειρο αποτελεί τον κατεξοχήν χώρο της ποιητικής

20. Ο Μαρωνίτης για την έννοια της προποιητικής εμπειρίας: «Ποιητική εμπειρία ονομάζω εκείνη που σηματοδοτεί το ίδιο πια το τελειωμένο ποίημα, προποιητική, τη βιωματική και γλωσσική της αφορμή». Βλ. Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, «Τα αντικλειδιά της ποίησης» στο *Διαλέξεις* (Αθήνα: Στιγμή, 1992), 142.

21. Πρόκειται για τίτλο ποιήματος της συλλογής *Λίγος Αμμος*.

22. Γιώργης Παυλόπουλος, «Ο Γιώργης Παυλόπουλος μιλάει για την ποίηση και το έργο του», *Γράμματα και Τέχνες* 83 (1998): 26.

23. «Πώς μέσα σ' όνειρο αυτός που κυνηγά δεν γίνεται / αυτόν που φεύγει να τον πιάσει, ούτε μπορεί να φτάσει / τον κυνηγημένο, αλλά ούτε και [εκείνος] να του ξεφύγει», X 199-200, μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτη.

δημιουργίας ή έστω της προσπάθειας σύνθεσης ποιημάτων στη συλλογή. Αναλύοντας το ιλιαδικό περικείμενο από το οποίο ο Παυλόπουλος δανείζεται τους στίχους –δηλαδή τη σκηνή του φόνου του Έκτορα, όπου ο Αχιλλέας τον κυνηγά στα κυκλικά τείχη του κάστρου της Τροίας, ώστε από ένα σημείο και μετά να μην είναι διακριτό ποιος κυνηγάει ποιον– η παρομοίωση συσχετίζεται με τη διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας, όπως αυτή μεταφέρεται στα ποιήματα της συλλογής, όπου δεν είναι σαφές αν ο ποιητής κυνηγάει το ποίημα ή αν το ποίημα κυνηγά τον ποιητή.²⁴

Περνώντας στη λειτουργική διάσταση του ονείρου και στον λόγο που επιλέγεται από τον Παυλόπουλο ως αναπόσπαστο κομμάτι της ποίησης και της ποιητικής του, η Έλλη Φιλοκύπρου παραπέμπει στην παρατήρηση του Peter Mackridge για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη. Βέβαια, η αντιστοιχία δεν αφορά στη χρήση της θεματικής του ονείρου, αλλά την κοινή βάση του λεκτικού αδιεξόδου, το οποίο αντιμετωπίζουν και οι δύο δημιουργοί. Και οι δύο βρίσκονται αντιμέτωποι με έναν λόγο που δεν μπορεί να σημάνει: «[τ]ό λεύτερο πού έσκέφτηκα τραγούδι/ κι αν ξέρω πώς ποτέ δέν θα είπωθει» γράφει ο Κ. Γ. Καρυωτάκης,²⁵ ενώ ο Γιώργης Παυλόπουλος: «[μ]έσα στη σκέψη του υπάρχει τὸ ποίημα/ πού ποτέ δέν θα γράψει». Και στις δύο περιπτώσεις ο ποιητής καλείται να υπερβεί τις γλωσσικές δυσκολίες και να “βρει” μια πραγματικότητα πίσω από τις λέξεις.²⁶ Έτσι, ο Παυλόπουλος καταφεύγει στο όνειρο, καθώς «λέξεις και όνειρα μοιράζονται την ίδια ουσία: αφενός μεταφέρουν νοήματα,

24. Μαρωνίτης, «Τα αντικλείδια της ποίησης», 140.

25. Κ.Γ. Καρυωτάκης, «Κι αν έσβησε σαν ίσκιος...» στο *Τα Ποιήματα (1913-1928)* (Νεφέλη: Αθήνα, 1992), 90.

26. Peter Mackridge, «Ζητήματα ύψους και ύφους στην ποίηση του Καρυωτάκη», *Διαβάζω* 157 (17 Δεκέμβριος 1986): 79-82.

υπόγεια ρεύματα γνώσης, φόβων, επιθυμιών, αφετέρου –άχρονα και φευγαλέα– δεν είναι πλήρως παρόντα ή πλήρως απόντα».²⁷

*Το μοτίβο του καθρέφτη
στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου*

Ο μεταιχμιακός χώρος του ονείρου είναι κατά κάποιον τρόπο η μεθόριος μεταξύ του συνειδητού και του ασυνείδητου, όπου στοιβάζονται σκέψεις και επιθυμίες της πραγματικότητας. Ένα άλλο μοτίβο που κυριαρχεί στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου και είναι επίσης οριακός χώρος είναι το μοτίβο του καθρέφτη. Σύμφωνα με τον Rodríguez Monegal, οι καθρέφτες επιστρέφουν τη φαινομενική όψη του κόσμου, δεδομένου ότι αυτό που αντανακλούν δε βρίσκεται μέσα τους αλλά έξω απ' αυτούς· επιπλέον, αποτελούν αντανάκλαση της συνείδησης και αυτοθεώρηση.²⁸ Πίσω από τον αντικατοπτρισμό κρύβεται το βάθος του ειδώλου, ενώ πίσω από τα λόγια κρύβεται η αλήθεια.²⁹ Ο Lacan (Στάδιο του Καθρέφτη) αναδεικνύει τη σημασία της φαντασιακής ταύτισης, καθώς είναι μια διαδικασία που διαρκεί καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής και δημιουργεί μια συνεχή ένταση μεταξύ του φαντασιακού Εγώ και της πραγματικότητας.³⁰

27. Έλλη Φιλοκύπρου, «Γιώργης Παυλόπουλος–Δημήτρης Μίγγας: Λόγος και απώλεια», 99.

28. Δήμητρα Τζουραμάνη, «Αντικατοπτρισμοί του τέλους: μια ανάγνωση του μοτίβου του καθρέφτη στην ποίηση του Αργύρη Χιόνη», *Χάρτης* 43 (Ιούλιος 2022).

29. Έλλη Φιλοκύπρου, «Το βάθος του καθρέφτη στην ποίηση της Ζέφης Δαράκη» στο *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας: μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά: πρακτικά ΙΔ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, 27-30 Μαρτίου 2014: μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη*, επιμ. Ίλια Παπαστάθη (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016), 978.

30. Αικατερίνη Ανδριώτη, *Σύγκριση φρουδικής και λακανικής Ψυχανάλυσης* (Διπλωματική εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών), 2024, 21. <<https://pergamos.lib.uoa.gr/item/uoadl:3463926>>.

Όπως μπροστά στον καθρέφτη το υποκείμενο μοιάζει ενοποιημένο και η πλήρης ταύτιση της εικόνας του καθρέφτη με το “Εγώ” είναι φαντασιακή και όχι πραγματική, έτσι και η αλήθεια των λέξεων, δηλαδή το Πραγματικό, είναι ό,τι δεν μπορεί να αναπαραστήσει η γλώσσα και να συλληφθεί μέσω του λόγου.³¹

Στα ποιήματα του Γιώργη Παυλόπουλου, οι καθρέφτες δε λειτουργούν μόνο ως αντανakλάσεις για τη θέαση της επιφανειακής πραγματικότητας. Αντίθετα, διαθέτουν μνήμη και, στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής, λειτουργούν ως εργαλεία θέασης του εαυτού υποστασιοποιώντας ένα ανύπαρκτο εγώ, το οποίο επιβάλλουν ως αλήθεια και ως ολότητα στο κατακερματισμένο υποκείμενο.³² Η διαδικασία της αντανάκλασης και όσα αυτή συνεπάγεται σχετίζεται άμεσα με τα ποιήματα ποιητικής, γιατί το “κοίταγμα” στον καθρέφτη συμβάλλει στη συνάντηση με το αθέατο μέρος του εαυτού. Πρόκειται επομένως για βασική συνιστώσα των ποιημάτων ποιητικής αναφορικά με την ποιητική δημιουργία.

Η μεγάλη προϋπόθεση, για να μπορέσει ο επίδοξος ποιητής να δει και να “ταξιδέψει” πίσω από την “πόρτα” της ποίησης, είναι να “σκύψει” προσεκτικά στο “Άλλο” μέρος του εαυτού του.³³ Η ποιητική του πρόταση είναι η επιδίωξη του αντικρίσματος του βάθους, αναζητώντας τον εαυτό πίσω από τα είδωλα, τον άλλον μέσα στον εαυτό. Η συνάντηση με το αθέατο μέρος του εαυτού συμβαίνει στην ποίηση του Παυλόπουλου μέσα από το κοίταγμα επιφανειών που κρύβουν κάποιο βάθος. Το “Εγώ” είναι η λειτουργία ή το αποτέλεσμα ενός υποκειμένου που είναι πάντα διασκορπισμένο και ποτέ ταυτόσημο με τον εαυτό του.

31. Ζακ Λακάν, *Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου (Αθήνα: Κέδρος, 1982), 75.

32. Φιλοκύπρου, «Το βάθος του καθρέφτη στην ποίηση της Ζέφης Δαράκη», 969-70.

33. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ιστορίες από τα βαθιά: παρατηρήσεις για την ποίηση και την ποιητική του Παυλόπουλου», *Σημείο* 5 (1998): 60.

Υπάρχει μια ριζική διάσπαση μεταξύ αυτών των δύο επιπέδων ύπαρξης: το υποκείμενο της εκφώνησης, το πραγματικά ομιλούν ή γράφον υποκείμενο, δεν μπορεί ποτέ να αντιπροσωπεύσει πλήρως το υποκείμενο αναφοράς. Δεν υπάρχει δηλαδή κανένα σημείο που να συνοψίζει ολόκληρη την ύπαρξη.³⁴

«Τα Αντικλείδια»:

το ποιητικό σύμπαν του Γιώργη Παυλόπουλου

Η μελέτη των ποιημάτων ποιητικής του Γιώργη Παυλόπουλου δεν θα μπορούσε να ξεκινήσει παρά από το ποίημα «Τὰ ἀντικλείδια» και γενικότερα από την ομώνυμη συλλογή, η οποία κυκλοφορεί ολοκληρωμένη με τις τελικές γραφές των ποιημάτων το 1988 από τις εκδόσεις Στιγμή.³⁵ Συγκεκριμένα, ολόκληρη η συλλογή χαρακτηρίζεται από την κριτική ως η πρώτη ώριμη ποιητική εργασία του Γιώργη Παυλόπουλου, καθώς σε αυτήν τη συλλογή διατυπώνεται η προσωπική του ποιητική φωνή, δημιουργώντας το δικό του προσωπικό “σύμπαν”, ως μια απόπειρα θεματοποίησης της ποιητικής τέχνης και όχι ως μια προσπάθεια ορισμού της.³⁶ Ενώ το ποίημα μπορεί να διαβαστεί ως ποίημα ποιητικής,

34. Eagleton, *Literary Theory*, 147.

35. Τα ποιήματα της συλλογής δημοσιεύονται μεμονωμένα σε λογοτεχνικά περιοδικά ήδη από το 1981. Η συλλογή αποτελείται από ένα corpus 25 ποιημάτων, ενώ μόνο τα 17 είχαν δημοσιευθεί σε περιοδικά. Το ποίημα «Τα Αντικλείδια» δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην ολοκληρωμένη συλλογή του 1988. Αναλυτικά για τη χρονολογική σειρά δημοσίευσης των ποιημάτων στο: Γιάννης Ξούριας, «Βιβλιογραφία (1940-2005) Γιώργη Παυλόπουλου», *Μικροφιλολογικά τετράδια* 5 (2005): 5-6.

36. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ταξίδι στο “Μεγάλο Σκοτάδι”: Η ποιητική σοφία του Γιώργη Παυλόπουλου», *Ελίτροχος* 2 (Απρίλιος - Ιούνιος 1994): 9.

συνιστώντας έναν προβληματισμό για τη φύση της ποίησης αλλά και μια πρόταση για τον τρόπο προσέγγισης των ποιημάτων:

Ἡ Ποίηση εἶναι μιά πόρτα ἀνοιχτή.
Πολλοί κοιτάζουν μέσα χωρίς να βλέπουν
τίποτα καί προσπερνοῦνε.
Ὅμως μερικοί κάτι βλέπουν, τό μάτι τους ἀρπάζει κάτι
καί μαγεμένοι πηγαίνουνε να μποῦν.
Ἡ πόρτα τότε κλείνει. Χτυπᾶνε μὰ κανεῖς
δέν τούς ἀνοίγει. Ψάχνουνε γιά τό κλειδί.
Κανεῖς δεν ξέρει ποιός τό ἔχει. Ἀκόμη
καί τή ζωή τους κάποτε χαλᾶνε μάταια
γυρεύοντας τό μυστικό νά τήν ἀνοίξουν.
Φτιάχνουν ἀντικλείδια. Προσπαθοῦν.
Ἡ πόρτα δέν ἀνοίγει πιά. Δέν ἀνοίξε ποτέ
γιά ὄσους μπόρεσαν νά ἰδοῦν στό βάθος.
Ἴσως τά ποιήματα πού γράφτηκαν
ἀπό τότε πού ὑπάρχει ὁ κόσμος
εἶναι μιά ἀτέλειωτη ἀρμαθιά ἀντικλείδια
γιά ν' ἀνοίξουμε τήν πόρτα τῆς Ποίησης.

Μά ἡ Ποίηση εἶναι μιά πόρτα ἀνοιχτή.

Σε ένα πρώτο στάδιο, η ποίηση είναι προσιτή για όλους, όμως λίγοι είναι εκείνοι που θα προσπαθήσουν να προσεγγίσουν το βάθος της. Γι' αυτούς η πόρτα είναι κλειστή και έτσι υποβάλλονται σε μια αέναη προσπάθεια δημιουργίας ποιημάτων, που λειτουργούν ως αντικλείδια, προκειμένου να ξεκλειδώσουν το μυστήριο της ποίησης. Ο τρόπος, για να προσεγγίσει κανείς το βάθος της ποίησης, είναι η δημιουργία ποιημάτων, όπως άλλωστε δείχνει και η παραγωγή αμέτρητων ποιημάτων με την πάροδο του χρόνου, τα οποία λειτουργούν ως αντικλείδια για ν' ανοίξει η πόρτα της Ποίησης. Στην ερώτηση «Γιατί όμως να υπάρχουν αντικλείδια για μια πόρτα που είναι ανοιχτή», ο ποιητής απαντά:

«Η ποίηση είναι μια πόρτα ανοιχτή ως τη στιγμή που θα κοιτάξεις μέσα και πηγαίνεις να μπεις. Την ίδια ακριβώς στιγμή η πόρτα κλείνει. Έκτοτε, αυτό που είδες και δεν είδες, αυτό που μόλις πρόφτασες να ιδείς και χάθηκε από τα μάτια σου θα σε προκαλεί για κάτι απροσδιόριστο και μαγικό. Θέλεις ν' ανοίξεις πάλι την πόρτα, θέλεις να ξαναϊδείς, όμως κλειδί δεν υπάρχει. Πηγαίνεις λοιπόν και μαθαίνεις την τέχνη του κλειδαρά. Φτιάχνοντας αντικλείδια, ελπίζεις ότι βρίσκεσαι όλο και πιο κοντά στο μυστικό της πόρτας. Θα λέγαμε ότι βρίσκεσαι όλο και πιο κοντά στο ποιητικό σου όραμα. Και δεν ξέρεις αν το κυνηγάς εσύ ή σε κυνηγεί εκείνο. Όσπου κάποτε διαπιστώνεις πως τα αντικλείδια σου είναι τα ποιήματα που φτιάχνεις, για να αποκαλύψεις κάτι που παραμένει πάντα απατηλό και φευγαλέο. Όπως μέσα στα όνειρα. [...] Εν τούτοις κάποιοι έχουν την ψευδαίσθηση ότι η ποίηση είναι μια πόρτα συνεχώς ανοιχτή, απ' όπου μπορούν να μπαίνουν και να βγαίνουν άνετα [...]».³⁷

Ο ποιητής επιλέγει να αφήσει τον ορισμό ανοιχτό. Ποιήματα–αντικλείδια προσπαθεί να δημιουργήσει ο Παυλόπουλος σε αυτήν την συλλογή, θεματοποιώντας αυτήν του την προσπάθεια με τις δυσκολίες και τις ματαιώσεις της. Από την παρατήρηση του Μαρωνίτη, ότι ολόκληρη η συλλογή *Τὰ αντικλείδια* είναι «δοκιμές προκειμένου να οριστεί το άπιαστο είδωλο της ποίησης»,³⁸ προκύπτει η σκέψη ότι ολόκληρη η συλλογή αξίζει να διαβαστεί και ως μια απόπειρα του ποιητή να δείξει πώς “συμβαίνει” η ποίηση. Κάθε ποίημα των *Αντικλειδιών* λειτουργεί ως μια προσπάθεια του ποιητή να περάσει την πόρτα της ποίησης, ως ένα αντικλείδι για το αντίκρισμα του βάθους. Τα περισσότερα ποιήματα καταλήγουν στη ματαίωση του στόχου και αυτό γιατί η πόρτα της ποίησης είναι τελικά ανοιχτή. Επιλέγοντας ως θεματική των ποιημάτων–δοκιμών το ζήτημα της ποίησης και τη δυσκολία προσέγγισής της, είναι σαν να σχηματοποιεί με τη δημιουργία της συλλογής *Τὰ αντικλείδια* το αδιέξοδο του ποιήματος.

37. Πιώργης Παυλόπουλος, «Συνομιλία με τον ποιητή», *Ελίτροχος* 2 (Απρίλιος - Ιούνιος 1994): 7-8.

38. Μαρωνίτης, «Τα αντικλείδια της ποίησης», 138.

Ανάμεσα στους ορισμούς του Αμερικανού ποιητή Carl Sandburg για την ποίηση, υπάρχει και ένας που βρίσκεται αρκετά κοντά στον απόηχο του ορισμού της ποίησης όπως προκύπτει από «Τὰ ἀντικλείδια»: «Poetry is the opening and closing of a door, leaving those who look through to guess about what is seen during a moment»³⁹ («Η ποίηση είναι το άνοιγμα και το κλείσιμο μιας πόρτας, αφήνοντας εκείνους που κοιτάζουν μέσα να συλλογίζονται τι είδαν τη στιγμή αυτής της φευγαλέας κίνησης»). Η ουσία, λοιπόν, της ποίησης σχετίζεται με το άνοιγμα και το κλείσιμο της πόρτας, οπότε και ο εξοικειωμένος με την ποίηση θα προλάβει κάτι να δει («μερικοί κάτι βλέπουν, τό μάτι τους άρπάζει κάτι/καί μαγεμένοι πηγαίνουνε να μποῦν»). Ο ασχολούμενος με την ποίηση προσπαθεί με τη βοήθεια ποιημάτων-αντικλειδιών να προσεγγίσει το σκοτάδι και το βάθος, στην πραγματικότητα όμως η πόρτα της ποίησης «δὲν ἄνοιξε ποτὲ / γιὰ ὅσους μπόρεσαν νὰ ἰδοῦν στὸ βάθος», ενώ θα κλείσει για όσους επιχειρήσουν να φωτίσουν το σκοτάδι.⁴⁰ Για τον ποιητή Γιώργη Παυλόπουλο, η μόνη μέθοδος για να προσλάβεις ένα ποίημα που σε σαγηνεύει και σε βασανίζει, χωρίς να σου παραδίδεται, είναι να του κλείσεις κάποια στιγμή την πόρτα σου. Εκείνο, κατά μαγικό τρόπο, θα βρεθεί μέσα από την πόρτα και θα σου αποκαλυφθεί, είτε το θες είτε όχι.⁴¹

Κατά τη διάρκεια της ποιητικής δημιουργίας, ο ποιητής μελετά το σκοτάδι έχοντας ως μέτρο το φως⁴² ο χώρος της ποιητικής δημιουργίας, δηλαδή ο τόπος του ονείρου, είναι σκοτεινός και έχει οριστεί ήδη από την πρώτη συλλογή του ποιητή, *Τὸ κατώγι*, στο ομότιτλο ποίημα, όπου έπειτα από υπόδειξη του Ποιητή –το ποίημα αφιερώνεται στον

39. Caul Sandburg, «Poetry Considered», *The Atlantic* (Μάρτιος 1923): 343. <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1923/03/poetry-considered/647300/>>

40. Αγγελάτος, «Ιστορίες από τα βαθιά», 60.

41. Γιώργης Παυλόπουλος, «Μνήμες μιας χαμένης αθωότητας», *Ελευθεροτυπία*, 14 Φεβρουαρίου 2003 (ένθετο «Βιβλιοθήκη»): 5.

42. Φιλοκύπρου, «Το βάθος του καθρέφτη στην ποίηση της Ζέφης Δαράκη», 979.

Γιώργο Σεφέρη- («Σκῦψε, τί βλέπεις;» μου εἶπε ὁ Ποιητής») ὁ αφηγητής σκύβει γιὰ πρώτη φορὰ νὰ δει τὸ βάθος τοῦ κατωγιού, «γονατίζοντας πᾶνω ἀπὸ τὸ μαῦρο ἄνοιγμα». Σύμφωνα με τὸν Ἀγγελάτο, «Τὸ κατώγι» εἶναι κατὰ ἕναν τρόπο ὁ πλοηγὸς τῆς μεταγενέστερης ποιητικῆς παραγωγῆς τοῦ Παυλόπουλου, καθὼς δεσπάζει ἡ ἀφήγηση τοῦ ονειροῦ καὶ ἡ σκηνοθεσία τοῦ (τὸ παλιὸ σκοτεινὸ σπῆτι, τὸ μαῦρο ἄνοιγμα καὶ τὰ σώματα ποῦ λιώνουν στο κατώγι-Ἄδη).⁴³ Ἄλλωστε, τὸ φῶς στὴν ποίηση τοῦ Γιώργου Παυλόπουλου εἶναι ἐκτυφλωτικὸ καὶ δὲν συνιστᾷ ἰδανικὴ συνθήκη γιὰ τὴν ποιητικὴ δημιουργία. Ενδεικτικὰ: «τὸ φῶς μου κάρφωνε τὸ χέρι/ σὲ ὅ,τι πήγαινα ν' ἀγγίξω» (Α55), «ξυπνῶντας μέσα σ'αὐτὸ τὸ φῶς/ μαῦρο σὰν ἕνα μελίσι/ ποῦ μου ἔρωγε τὰ μάτια» (Α38). Στὸ ποίημα «Τὰ ἀντικλείδια», τὴ θέση τοῦ μαύρου ανοίγματος τοῦ κατωγιού παίρνει τὸ «μόνιμο γκριζὸ ποῦ προετοιμάζει τὰ ὄνειρα» (Γ108) καὶ ἐκτείνεται πίσω ἀπὸ τὴν πόρτα τῆς ποίησης. Ὅπως ἔχει δηλώσει καὶ ὁ ποιητής:

«Τὸ ποίημα ἐρχεται καὶ φεύγει. Μπορεῖ νὰ περάσουν χρόνια ἢ μὴ ὁλόκληρη ζωὴ παλεύοντας νὰ πιάσεις τὸν ἴσκιό ἐνός πουλιού. Κι ὅταν τὸ τελειώσεις, ὅταν νομίζεις ὅτι τὸ τελείωσες, ποτὲ δὲν θὰ μπορέσεις νὰ ξεχωρίσεις αὐτὸ ποῦ ἠθέλες νὰ κάνεις ἀπὸ ἐκεῖνο ποῦ ἔκανες. Ὅταν ξεκινούσες δὲν ἤξερες τίποτα ἀπὸ αὐτὸ ποῦ πήγαινες νὰ κάνεις. Ἐψαχνες στα σκοτεινά».⁴⁴

Ἡ ποίηση, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ φιλοξενήσει τὸ φῶς, πρέπει πρῶτα νὰ κατορθώσει νὰ ἀντικρίσει, νὰ καθρεφτίσει, νὰ ενσωματώσει καὶ νὰ οικειοποιηθεῖ τὸ βάθος με τὸ σκοτάδι τοῦ,⁴⁵ χωρὶς, ὅπως τονίσαμε προηγουμένως, νὰ προσπαθήσει νὰ τὸ ἀλλοιώσει. Ὁ Παυλόπουλος ἐπιλέγει νὰ μεταβεῖ ἀπὸ τὸ σκοτάδι στο φῶς μέσα ἀπὸ τὸ κοίταγμα ἐπιφανειῶν ποῦ ἔχουν βάθος (ἡ πόρτα, ὁ καθρέφτης) καὶ σηματοδοτοῦν ἀφενὸς τὸ

43. Ἀγγελάτος, «Ἱστορίες ἀπὸ τὰ βαθιά», 60.

44. Γιώργου Παυλόπουλος, «Ὁ Πυργιώτης ποιητὴς Γιώργου Παυλόπουλος μιλάει στὴν Ἀυγὴ», συνέντευξη στὸν Κωστή Λιόντη, *Ἡ Ἀυγὴ*, 1 Ἰουνίου 1986.

45. Φιλοκύπρου, «Τὸ βάθος τοῦ καθρέφτη στὴν ποίηση τῆς Ζέφης Δαράκη», 979.

πέραςμα στην περιοχή του ονείρου και αφετέρου «την συνάντηση με το αθέατο, Άλλο μέρος του εαυτού».⁴⁶ Μέσα από τη διαδικασία ενδοσκόπησης, που συνεπάγονται από τη μια το κοίταγμα του καθρέφτη και από την άλλη η συνθήκη του ονείρου, θα προσπαθήσει «να ανακαλύψει τις πύλες των στίχων που δεν έχουν ειπωθεί» ή (όπως προλογίζει τη συλλογή *Λίγος ἄμμος*): «ἄρρητων ἐπέων πύλας/ ἔξευρεῖν».

Ποιητική δημιουργία και εκφραστική δυστοπία

Το ποίημα «Ο Χοκουζάι και ἡ γυναίκα τοῦ ψαρᾶ» συνιστά ποίημα ποιητικής, από την άποψη ότι θεματοποιεί τον τρόπο σύλληψης της δημιουργίας:

Ίσως ὁ Χοκουζάι στ' ὄνειρό του
εἶδε τὴ Γυναίκα τοῦ Ψαρᾶ
νὰ ὄνειρεύεται πὼς τὴ ζωγράφιζε γυμνή
καθὼς τὴν τύλιγε ὀλοένα καὶ τὴν ἔγλειφε
τὸ χταπόδι τοῦ ὄνειρου της.

Ίσως ἡ Γυναίκα τοῦ Ψαρᾶ
εἶδε τὸν Χοκουζάι στ' ὄνειρό της
νὰ ὄνειρεύεται πὼς τὴ ζωγράφιζε γυμνή
καθὼς τὴν τύλιγε ὀλοένα καὶ τὴν ἔγλειφε
τὸ χταπόδι τὸν ὄνειρου της.

Ίσως ἐμεῖς κοιτάζοντας τὴ ζωγραφία τὸν Χοκουζάι
βλέπουμε δυὸ ὄνειρα τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο
δίχως νὰ τὸ ξέρουμε.⁴⁷

46. Αγγελάτος, «Ιστορίες από τα βαθιά», 60.

47. Γιώργης Παυλόπουλος, «Ο Χοκουζάι και ἡ γυναίκα τοῦ ψαρᾶ» στο *Ποιήματα 1943-2008*, 126.

Το ποίημα βρίσκεται σε διάλογο με το χαρακτηριστικό του Katsushika Hokusai⁴⁸ «Το όνειρο της γυναίκας του Ψαρά»,⁴⁹ όμως δεν επιδιώκει να αποτελέσει έκφραση του χαρακτηριστικού, καθώς σε καμία περίπτωση δεν συνιστά μια λεπτομερή περιγραφή της εικόνας. Η λέξη «όνειρο» μετατοπίζεται από τον τίτλο του χαρακτηριστικού στο εσωτερικό του ποιήματος και ο τίτλος του ποιήματος προβάλλει τη σχέση του καλλιτέχνη («Ό Χοκουζάι») με το έργο τέχνης («ή Γυναίκα του Ψαρά»), ενώ το όνειρο λειτουργεί και ως σκηνοθετικό πλαίσιο αυτής της σχέσης.⁵⁰ Επομένως, το ποίημα δεν αποτελεί την περιγραφή του ονείρου, αλλά το όνειρο χρησιμοποιείται ως εργαλείο της ποιητικής δημιουργίας. Όπως ο Χοκουζάι ονειρεύτηκε στην πρώτη στροφή το όνειρο της γυναίκας του ψαρά και απέδωσε ζωγραφικά την αίσθηση της απόλαυσης, κατ' αναλογία και ο ποιητής ονειρεύεται το ποίημα που θα δημιουργήσει.

Το ποίημα αρθρώνεται με την τεχνική *mise en abyme*, με τη δεύτερη στροφή να περιέχει την πρώτη και την τρίτη να περιέχει τις δύο

48. Ο Katsushika Hokusai (1760-1849) ήταν Ιάπωνας καλλιτέχνης που γεννήθηκε στο Edo. Από το 1773-1774 υπήρξε μαθητευόμενος ξυλουργός. Το εικαστικό του έργο διακρίνεται από μεγάλη ποικιλομορφίας ξεκινώντας από *surimono*s (=κάρτες) και εικονογραφήσεις σε κίτρινα βιβλία (Kibyōshi) και ιαπωνικά μυθιστορήματα, μέχρι ερωτικού κυρίως περιεχομένου *egogomi* (εικονογραφημένα ημερολόγια) και *shunga* (=ανοιξιάτικες εικόνες). Ένα από τα διασημότερα έργα του αποτελεί η τοπογραφία *Οι τριάντα έξι προοπτικές του βουνού Φίτζι*. Βλ. Τριαντάφυλλος Ευαγγελίδης και Ευγενία-Αλεξία Μιχαήλ, «Όταν ο λόγος “ονειρεύεται” την εικόνα: Πώργης Παυλόπουλος και Katsushika Hokusai», *Ερωφίλη* 1 (2020): 15. <<https://doi.org/10.26247/erofili.2811>>.

49. Πρόκειται για το πιο δημοφιλές δείγμα *shunga* του Ιάπωνα καλλιτέχνη και περιλαμβάνεται στο τρίτομο έργο του σε μορφή βιβλίου, *Kinoe no Komatsu*. Το χαρακτηριστικό έχει ερωτικό περιεχόμενο και ο τίτλος του χαρακτηριστικού είναι «*Tako to ama*» (=Το χταπόδι και η δύττρια): <<https://katsushikahokusai.org/Dream-Of-The-Fisherman-S-Wife.html>> [Προσπελάστηκε: 30 Οκτωβρίου 2025] (βλ. Ευαγγελίδης-Μιχαήλ, «Όταν ο λόγος “ονειρεύεται” την εικόνα», 11).

50. Στο ίδιο, 15.

προηγούμενες στροφές, διαφοροποιημένη βέβαια λεκτικά και μορφολογικά, συμπυκνώνοντας νοηματικά την ταυτόχρονη παρουσία δύο ονείρων, εν προκειμένω στο χαρακτηριστικό του Χοκουζάι και εν δυνάμει σε οποιοδήποτε ποίημα. Έτσι, ποιητής και αναγνώστες –συγχωνευμένοι στο “εμείς” της τρίτης στροφής– μετά την ανάγνωση του ποιήματος, που αποκαλύπτει τη δημιουργική διαδικασία, πλέον «κοιτάζοντας τη ζωγραφιά του Χοκουζάι / βλέπ[ουν] δύο όνειρα τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο», βλέπουν δηλαδή πίσω από την εικόνα ὅσα εκείνη δεν μπορεί να σημαίνει, έχοντας τα εργαλεία να εντοπίσουν τη διαδικασία δημιουργίας της. Τα δύο ὄνειρα δεν αναπαρίστανται οπτικά, αλλά συνιστούν μια πιθανή νοηματοδότηση της φανερῆς αναπαράστασης και της διαδικασίας πίσω από αυτή.⁵¹

Το κοινό χαρακτηριστικό των περισσότερων ποιημάτων ποιητικής που θεματοποιούν τη διαδικασία και την προσπάθεια δημιουργίας του ποιήματος είναι η συνεχῆς περιστροφή γύρω από την ανεπάρκεια της ἔκφρασης.⁵² Η ποιητικὴ ἔκφραση μένει διαρκῶς ανολοκλήρωτη, ἐνῶ τὸ ποίημα και ἡ ποίηση υφίστανται μόνο ως ἀλλεπάλληλες προσπάθειες, στις οποίες δεν υπάρχει κατάληξη. Έτσι, τὴν ἴδια στιγμή που είναι ζητούμενο να υπάρξει ἔμπνευση, ὅταν αὐτὴ ἔρχεται ως πλήρης αισθητικὴ μορφή,⁵³ τὸ ὀδυνηρὸ του πράγματος ἐγκείται στο ὅτι αὐτὴ ἡ μορφή δεν μπορεί να βρει τὴν πληρότητα στην ἔκφραση.⁵⁴ Με σημείο ἐκκίνησης τὸ ποίημα–χαιρετισμὸ στον Jorge Luis Borges, «Ὁ ποιητὴς καὶ τὸ φεγγάρι»,

51. Στο ἴδιο, 17.

52. Βύρων Λεοντάρης, *Κείμενα για τὴν ποίηση* (Αθήνα: Νεφέλη, 2001), 129.

53. Ο T. W. Adorno ὀρίζει τὴν αισθητικὴ μορφή ως κατασταλαγμένο περιεχόμενο. Βλ. Theodor W. Adorno, *Αισθητικὴ θεωρία*, μτφρ.-σημ. Δευτέρης Αναγνώστου (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000), 20.

54. Ρήγου, «Βύρων Λεοντάρης».

τίθενται οι δυσκολίες και η τροπικότητα της ποιητικής δημιουργίας, αναδεικνύοντας παράλληλα και τον κομβικό ρόλο του ονείρου:

Κοιμάται καὶ τὸ φεγγάρι τὸν κατέχει.

Εἶναι ὁ δρόμος μέσα στὸ φεγγάρι
ἓνα σακούλι κόκαλα καὶ τ' ἄλογο.
Εἶναι τὸ τούλι τῆς ἀγάπης του
ἢ σάρκα τῆς ὀσμῆς καὶ ἡ ἔρημιά.
Εἶναι τὸ λασπωμένο πρόσωπο τῆς Ἄρτεμης
κι ὁ Ἄλφειδὸς κατεβαίνοντας ἀνάμεσα στὰ ἀηδόνια.
Εἶναι τὸ φοβερὸ φαράγγι ποὺ κανεὶς δὲν τὸ πέρασε.
Εἶναι τὸ ἄχερο τοῦ Χρόνου ποὺ πέφτει αἰώνια
στὴ θάλασσα τῆς λησμονιάς. Εἶναι τὸ ἀναπτότρεπτο:
ἢ τελευταία φορὰ ποὺ θὰ δεῖς τὸ φεγγάρι χωρὶς νὰ τὸ ξέρεις.

Καὶ βέβαια δὲν εἶναι τίποτε ἀπ' ὅλα τούτα.
Εἶναι μονάχα τὸ ποίημα ποὺ πέρασε στὸν ὕπνο του
καὶ μάταια θὰ παλεύει νὰ θυμηθεῖ μετὰ
κι ὅταν ἀκόμα θὰ τὸ ἔχει φτάσει σὲ τούτη τὴ γραφή.

Στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος ο αφηγητής επιχειρεῖ να εξηγήσει την ενύπνια κατοχή από το φεγγάρι, καταγράφοντας θραύσματα ονείρου ἢ αποκρυπτογραφώντας τον συμβολισμό τους.⁵⁵ Ὄταν βρισκόμαστε μέσα στο ὄνειρο, μας λέει ο Gaston Bachelard, τα πράγματα που μας πλησιάζουν γίνονται ἓνα με εμάς. Αρκεῖ να ονειρευτούμε ἓνα αντικείμενο και αυτόματα τρυπώνουμε μέσα του. Ὄταν βλέπουμε στον ὕπνο μας ὅτι πετάμε και νομίζουμε πως φτάνουμε στα ὕψη, νιώθουμε πως εἴμαστε ὕλη πτητική. Και οὐρανοὶ που κατακτούμε βρίσκονται κι εκείνοι μέσα μας — εἶναι οὖτοι, οὖελπίδες, οὖφιλοδοξίες μας.⁵⁶ Ὁ αφηγητής επιχειρεῖ να λεκτικοποιήσει την ενύπνια κατοχή και, μέσα

55. Φιλοκύπρου, «Γιώργης Παυλόπουλος–Δημήτρης Μίγγας», 100.

56. Νίκος Λάζαρης, «Γιώργης Παυλόπουλος: Τα Αντικλείδια», *Πλανόδιον 2* (Νοέμβριος 1989): 292.

από θραύσματα ονείρου, θυμάται αποσπασματικά εικόνες που έχουν να κάνουν με «τον ανανταπόδοτο έρωτα στη μορφή του Αλφειού που κυνηγά την Άρτεμη, τον φόβο του θανάτου, την αίσθηση απώλειας και λησμονιάς».⁵⁷

Σύμφωνα με τον Jean Bousquet, το λογοτεχνικό όνειρο είναι μια αφήγηση και δεν υπάρχει πριν από την αφηγημένη εκδοχή του (*rêve raconté*) και αυτή η αφηγημένη, επεξεργασμένη εκδοχή δεν αποτελεί κατά κανέναν τρόπο ακριβή απόδοση του πρωτότυπου (*rêve rêné*).⁵⁸ Από τη μια, η μνήμη μόνο κατακερματισμένα μπορεί να ανασύρει κάποια θραύσματα ονείρου και σε καμία περίπτωση το ίδιο το πρωτότυπο («μάταια θά παλεύει να θυμηθεί μετά/ κι όταν άκόμα θά τὸ ἔχει φτάσει σὲ τούτη τὴ γραφή»). Γι' αυτό, άλλωστε, το ποίημα δεν μπορεί να υπάρξει, καθώς εμφανίζεται μόνο μέσα στο όνειρο. Όμως, τα όνειρα λησμονιούνται στην ποίηση του Παυλόπουλου, η μνήμη θολώνει και, έτσι, ακόμα και όταν φτάνει στην τελική γραφή, το ποίημα αποτελεί «το τεκμήριο της αποτυχίας»⁵⁹ και όχι την ολοκληρωμένη αφηγημένη εκδοχή του ποιήματος «πού πέρασε στὸν ὕπνο του» (Γ 111).

Υπάρχει μια σειρά ποιημάτων, διάσπαρτων στο σύνολο της ποίησης του Παυλόπουλου, στα οποία ερχόμαστε αντιμέτωποι με τη «διαπίστωση πως τα ποιήματα είναι πάντα μια κατά προσέγγιση και κάποτε ανέφικτη ανάμνηση του απόλυτου ιδανικού ποιήματος».⁶⁰ Για παράδειγμα στο «Τὸ ποίημα»: «μέσα στή σκέψη του ὑπάρχει τὸ ποίημα πὸ ποτὲ δὲν θὰ γράψει» (Γ 134), στο «Οἱ ἄγραφοι στίχοι»: «Τὰ λόγια πὸ ἔλεγε / στὶς γυναῖκες/ ἔμοιαζαν μὲ ποιήματα / πὸ ποτὲ δὲν τὰ ἔγραψε»

57. Φιλοκύπρου, «Γιώργης Παυλόπουλος-Δημήτρης Μίγγας», 101.

58. Μαρία Ιατρού, «*Εψές είδα στον ύπνο μου...*»: *Μελέτες για το ονειρικό θέμα στη νεοελληνική ποίηση* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2011), 37.

59. Ξούριας, «Γιώργης Παυλόπουλος, *Λίγος Άμμος*», 201.

60. Στο ίδιο, 197.

(Ε 199), ενώ στο «Τὸ τέλειο ἔγκλημα»: «Μαχαιρωμένο τὸ ποίημα/ μέσα στὴν καρδιά τοῦ ποιητῆ/ ἔμεινε ἄγνωστο γιὰ πάντα» (Ε 208). Ὅλες οἱ παραπάνω δηλώσεις λειτουργοῦν ὡς παραδοχή και ὡς συμπτυκνωμένη μεταφορὰ τῆς παρατήρησης, ὅτι τελικὰ «τὸ ἄγραφο ποίημα αντικατοπτρίζεται στο γραμμένο ποίημα ἀλλὰ ἀτελώς»,⁶¹ καθὼς ὅ,τι καταφέρνει να ἀποδώσει ὁ ποιητικὸς λόγος εἶναι εἴτε θραύσματα ονειρίου εἴτε κατακερματισμένες μνήμες. Πρόκειται γιὰ αὐτὸ που ἔχει παρατηρήσει και ὁ Μαρωνίτης αναφορικὰ με τὴν ποίηση τοῦ Παυλόπουλου, ὅτι τα ποιήματα λειτουργοῦν ὡς κάτοπτρα που προσπαθοῦν να δεῖξουν τὸ βάθος των ονειρῶν, ὁμῶς δεν τα καταφέρνουν και τελικὰ μεταφέρουν ἀπλῶς θραύσματα, με ἀποτέλεσμα τὸ ποίημα να φτάνει κατακερματισμένο και να μὴν ολοκληρῶνεται. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Γιάννης Ξούριας με βάση τὸ ποίημα «Στίχος Ἐνύπνιος»:

Ὀνειρεύτηκα πῶς ἔγραψα κάποτε ποιήματα
τίποτε ὁμῶς δὲν θυμόμουν
ἐκτὸς ἀπὸ ἓνα στίχο μονάχα:
Ὀνειρεύτηκὰ πῶς ἔγραψα κάποτε ποιήματα

«δεν εἶναι δυνατὸ να ἀνασυστήσουμε τὸ ιδανικὸ ποίημα».⁶² Μάλιστα, ἐρχόμαστε ἀντιμέτωποι με μιὰ διπλὴ ἀνάγνωση: «ὁ ποιητὴς καταγράφει κάποιον ὄνειρο που περιέχει ἓναν στίχο, ἐνῶ ταυτοχρόνως, χαρακτηρίζει τὰ υπόλοιπα ποιήματά του ἀνύπαρκτα».⁶³

Τὸ ζήτημα τοῦ κατακερματισμοῦ τοῦ λόγου και τοῦ υποκειμένου συνιστὰ μιὰ ἀπὸ τις βασικὲς δυσκολίες δημιουργίας και διατρέχει τὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Γιώργη Παυλόπουλου με κάποια ἀπὸ τα ποιήματα ποιητικῆς να ἀναφέρονται στη μάταιη προσπάθεια τοῦ ποιητικῶν υποκειμένου να υπερβεῖ τὸν κατακερματισμὸ. Γιὰ παράδειγμα, ἓνα ποίημα

61. Φιλοκύπρου, «Τὸ βάθος τοῦ καθρέφτη στὴν ποίηση τῆς Ζέφης Δαράκη», 973.

62. Ξούριας, «Γιώργης Παυλόπουλος, *Λίγος Ἄμμος*», 200.

63. Φιλοκύπρου, «Γιώργης Παυλόπουλος-Δημήτρης Μίγγας», 98.

στα *Αντικλείδια* που μορφοποιεί εξ ολοκλήρου τη θραυσματικότητα του λόγου είναι το ποίημα «Μοῦ εἶπαν οἱ νεκροί»:

Ἐκεῖ πὸν πῆγα
ἐκεῖ πὸν κάτι
πῆγα νὰ
σᾶς πῶ

μοῦ σπάσαν
τὰ σαγόνια

ἐκεῖ πού
πῆγα κάτι
νὰ σᾶς πῶ
χῶμα
τὸ στόμα μου
γεμάτο

κάτι
νὰ σᾶς πῶ πού
οἱ νεκροί

πῆγα ἐκεῖ πού
οἱ νεκροί
μοῦ εἶπαν

μοῦ εἶπαν οἱ νεκροί
ποτέ νὰ μὴ
ποτέ

νὰ μὴ σᾶς
ποτέ νὰ μὴ
σᾶς πῶ

τί εἶδα
ἐκεῖ πὸν πῆγα

Το γλωσσικά διασπασμένο ποιητικό υποκείμενο δεν καταφέρει να λεκτικοποιήσει αυτό που εξ αρχής προσπάθησε να μεταφέρει. Το κείμενο γίνεται τόπος έλλειψης και το νόημα δεν σταθεροποιείται πλήρως. Αυτό συμβαίνει γιατί, με την είσοδό του στο Συμβολικό Στάδιο (δηλαδή στο στάδιο της γλώσσας), το άτομο αποκτά μεν υποκειμενικότητα, όμως ταυτόχρονα είναι κατακερματισμένο λόγω της μεταφορικής φύσης της γλώσσας. Το νόημα είναι διαρκώς αναβαλλόμενο και διασκορπισμένο, γι' αυτό το υποκείμενο αδυνατεί να εκφράσει πλήρως αυτό που σκέφτεται και μετακινείται διαρκώς από το ένα σημαίνον στο άλλο, με αποτέλεσμα κανένα σημείο να μη συνοψίζει ολόκληρη την ύπαρξή του.⁶⁴ Σύμφωνα με τη Φιλοκύπρου:

«όπως ο αποκαλυπτικός λόγος δεν αρθρώνεται, έτσι και το ποίημα μένει άγνωστο για πάντα, αφού μαχαιρώνεται από τον ίδιο τον ποιητή. Το γραμμένο ποίημα δεν είναι παρά ένα υποκατάστατο του χαμένου· και θεματοποιεί την απώλεια που συνοδεύει την ύπαρξή του».⁶⁵

Στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου η γλώσσα δεν αποτελεί εργαλείο που το ποιητικό υποκείμενο μπορεί να χειριστεί με σιγουριά, αντίθετα είναι αυτό που το διαίρει εσωτερικά:⁶⁶

πέφτανε πάνω του μεγάλες πέτρες
χαλάσματα πού τόν κομματίαζαν
σὲ μικρὲς φωνές (Α 34)

64. Eagleton, *Literary Theory*, 145-46.

65. Έλλη Φιλοκύπρου, «Ανάμεσα στη σιωπή και στον καθρέφτη: Η ποιητική πραγματικότητα του Γιώργη Παυλόπουλου», στο *Λογοτεχνικές διαδρομές: Ιστορία-Θεωρία-Κριτική. Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, επιμ. Θανάσης Αγάθος, Χριστίνα Ντουνιά και Άννα Τζούμα (Αθήνα: Καστανιώτης, 2016), 563.

66. Peter Barry, *Γνωριμία με τη θεωρία*, 90.

«Ο άνθρωπος πού π[αλεύει] στὸν ὕπνο του/ νὰ θυμηθεῖ ποιὸς εἶναι» (Γ 119) προσπαθεῖ νὰ γεφυρώσει τὴν αἴσθησι κατακερματισμοῦ, στρεφόμενος συχνά μέσω τοῦ ονείρου στὴ συναίρεση τῆς διαλεκτικῆς τοῦ πραγματικοῦ καὶ τοῦ φανταστικοῦ, με ἀποτέλεσμα φαντασία καὶ πραγματικότητα νὰ ἀλληλοεπικαλύπτονται: «τὸ ἓνα ἀντανακλά τὸ ἄλλο καὶ μόνο μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀμοιβαία ἀντανάκλασή τους εξασφαλίζουν τὴν ὑπόστασή τους ὡς πραγματικά». ⁶⁷ Χαρακτηριστικὸ δείγμα ὅπου τὸ ὄνειρο διαπλέκεται με τὴν πραγματικότητα εἶναι τὸ ποίημα ποιητικῆς «Τὸ δωμάτιο ἢ γυναῖκα καὶ τὸ ποίημα»:

Ἦταν μαγκωμένος ἀνάμεσα στὰ φύλλα τῆς πόρτας
κι ἐκεῖ πού πάλευε νὰ περάσει
βλέπει ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος τὸ μικρὸ τοῦ δωμάτιο
τὸ κρεβάτι ἢ καρέκλα τὸ τραπέζι τὰ χαρτιά
ὅπως τὰ εἶχε ἀφήσει πρὶν ἀπὸ λίγο.
Κι ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος γυρίζει καὶ βλέπει
πάλι τὸ μικρὸ τοῦ δωμάτιο ἀπαράλλαχτο
τὸ κρεβάτι ἢ καρέκλα τὸ τραπέζι τὰ χαρτιά
νὰ ἔχουν γίνει ἀνάμνηση γιὰ πάντα.
Καὶ δὲν ἤξερε ἀπὸ πού νὰ βγεῖ

καὶ πρὶν ἀρχίσει νὰ φοβᾶται
μπήκε μιὰ γυναῖκα γυμνὴ καὶ τὸν τράβηξε
καὶ δὲν θὰ θυμηθεῖς ποτὲ τοῦ εἶπε
ἀπὸ πού μπήκα καὶ ποιά εἶμαι
μῆτε σὲ ποιοὺ δωμάτιο μὲ εἶδες.
Μὰ τί διάβολο σημαίνουν ὅλα αὐτά; τὴ ρώτησε.
Ἵὸλα σημαίνουν μέσα στὸ ποίημα καὶ τὸ ξέρεις
τοῦ εἶπε καθὼς τὸν ἀγκάλιαζε
γιὰ νὰ τοῦ δείξει ὅτι δὲν ἦταν ὄνειρο.

67. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Το ποιητικὸ τοπίο τοῦ ἐλληνικοῦ 19ου καὶ 20ου αἰώνα*, τ. Γ': Σολωμὸς-Παλαμάς-Καβάφης-Καρνωτάκης-Πολυδούρη-Σκαρίμπας-Σικελιανός-Παπατσώνης-Σεφέρης-Εγγονόπουλος-Ελύτης-Δάλλας-Παυλόπουλος-Τσιρόπουλος-Δημουλά-Παπαγεωργίου-Μπουκάλας (Αθήνα: Καστανιώτης, 2007), 557.

Αφού το μετέωρο υποκείμενο περάσει τα «φύλλα τῆς πόρτας», έρχεται αντιμέτωπο με τον αναδιπλασιασμό των δρώμενων, όπου εξωτερική πραγματικότητα και όνειρο, παρόν και παρελθόν διαπλέκονται.⁶⁸ Η αφήγηση, δηλαδή το ολοκληρωμένο ποίημα, τοποθετείται σκηνοθετικά ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα, αναδεικνύοντας παράλληλα τον χωροχρόνο του ονείρου ως τον ιδανικά αποκαλυπτικό, καθώς μόνο εκεί είναι δυνατή η εμφάνιση της γυναίκας-ποίησης («δὲν θὰ θυμηθεῖς ποτὲ τοῦ εἶπε / ἀπὸ πού μπήκα καὶ ποιά εἶμαι / μήτε σὲ ποιό δωμάτιο μὲ εἶδες»). Βέβαια, η αινιγματική γυναικεία μορφή αγκαλιάζει τον αφηγητή της ιστορίας, καθιστώντας σαφές ότι δεν πρόκειται για όνειρο. Ο ενδιαμέσος αυτός χώρος είναι ο κόσμος της γλώσσας. «Τα πάντα σημαίνουν κάτι σ' αυτόν τον κόσμο, αλλά οι λέξεις αδυνατούν να το αποκρυπτογραφήσουν, καθώς δε διαθέτουν κανένα σημείο αναφοράς έξω από τον εαυτό τους».⁶⁹ Ο ποιητής, που έχει την επίγνωση του λεκτικού αδιεξόδου, καταδύεται στα όνειρα, προκειμένου να αντικρίσει αυτό που ο λόγος δεν μπορεί να εκφράσει. Αυτή η αίσθηση της εκφραστικής αδυναμίας συνοδεύει το ποιητικό έργο του Παυλόπουλου, ώστε ακόμα και στις τελευταίες συλλογές να αναζητά την ιδανική λέξη που θα οδηγήσει στην «απόλυτη έκφραση». Η διαδικασία αυτή διατυπώνεται ευσύνοπτα στο ποίημα «Η Λέξη»:

Τυφλὸς ἀπὸ χρόνια
πάλευε μ' ἓνα κάρβουνο
νὰ γράψει μιὰ λέξη
πάνω στὸ σκοτάδι.

Καμία γραφή καὶ καμία φωνή
δὲ θὰ μπορούσε ν' ἀποδώσει
τὸ φριχτὸ νόημά της.

68. Μιχάλης Πιερής, «Με το κλειδί της μνήμης και της ομορφιάς: Σκέψεις για την ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου», *Η Λέξη* 167 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2002): 27.

69. Φιλοκύπρου, «Γιώργης Παυλόπουλος-Δημήτρης Μίγγας», 107.

Δὲ βρισκόταν σὲ κανένα λεξικό.

Στ' ὄνειρό του τὴν ἔβλεπε
ἀχνὰ χαραγμένη
μέσα σὲ σπήλαιο ἀνεξερευνήτο
καὶ φοβόταν πὼς οἱ ἄνθρωποι
κάποτε θὰ τὴν ἀνακαλύψουν.

Ὁ ἴδιος οὐδέποτε τόλμησε νὰ τὴν προφέρει.
Μήτε ἤξερε γιατί βασανιζόταν
νὰ γράψει αὐτὴ τὴ λέξη

Ο αφηγητὴς αντιλαμβάνεται ὅτι εἶναι ἀναγκαῖο νὰ βυθιστεῖ στο ὄνειρο, προκειμένου νὰ ἀντικρίσει τὴν «ἀπόλυτη ἔκφραση» που ἔρχεται μέσα ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τῆς κατάλληλης λέξης. Ἀκόμη καὶ στο ὄνειρο, ἀν καὶ ἡ λέξη ἀποκαλύπτεται, εἶναι ὅμως «ἀχνὰ χαραγμένη». Μέχρι τὴν κατάδυσή του στὴν περιοχή του ονείρου, ἡ ποιητικὴ παραγωγή ἦταν ἀνέφικτη, σὲ τέτοιο βαθμὸ, που προσομοιάζεται με το νὰ προσπαθεῖ κανεὶς νὰ γράψει με μαύρο χρῶμα πάνω σὲ μια ἐξίσου σκοτεινὴ ἐπιφάνεια, τὸ «ἀπόλυτο σκοτάδι».

Ἐπομένως, ἀκόμη καὶ στα ὄνειρα, «οἱ λέξεις ἀποκτοῦν ἓνα νόημα που ἐξατμίζεται μόλις ἀποπειραθοῦν νὰ το κοινωθῶν. Ἐρχόμαστε ἀντιμέτωποι με τὴν προσπάθεια ἀποτύπωσης ἐνός “ἀμετανόητου βάθους”. Ὡστόσο, ὁ ποιητὴς ἢ ὁ ἀφηγητὴς ἱστοριῶν ἀνακαλύπτει τὸν ἀληθινὸ του κόσμο, ὅταν καταδύεται στα ὄνειρα».⁷⁰ Ἡ ποιητικὴ δημιουργία ἐγκεῖται στὴν προσπάθεια τοῦ ἀφηγητῆ-ποιητῆ νὰ θυμηθεῖ με ἀκρίβεια σημεῖα τοῦ ονείρου τοῦ που ἔχουν χαθεῖ στὴ λήθη. Γι' αὐτὸ στο ποῖημα «Καταγραφή ονείρου»:

Ἦταν βράδυ τὴν Ἄνοιξη. Μπήκε ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ κήπου,
στὸ πίσω μέρος τοῦ σπιτιοῦ καὶ στάθηκε κοντὰ στὴ στέρνα.

70. Στο ἴδιο, 121.

Καθόμουν στὸ παράθυρό μου πού τοῦ φώτιζε τώρα τὸ πρόσωπο.
Ἐκεῖνος γύριζε τὰ μάτια του ὅπως οἱ τυφλοὶ κατὰ
τὸ μέρος μου. Ἀμίλητος.

Παράξενο, εἶπα, πῶς βρέθηκε ὁ Πρίγκιπας ἐδῶ, πεθαμένος
τόσον καιρό. Καὶ μοῦ ἤρθαν δάκρυα στὰ μάτια. Ὅμως
κατάλαβα πῶς ἀσυναίσθητα, καθὼς τὸν παρακολουθοῦσα,
ἄρχισα νὰ προσέχω τὶς λεπτομέρειες τοῦ ὄνειρου μου.

Πρόσεχα λ.χ. τὸ φωτισμό, τοὺς ἴσκιους πάνω στὰ ἄνθη,
τὸ μαῦρο ἀκίνητο νερό της στέρνας ἢ τὸ πρόσωπο
τοῦ νεκροῦ πού ἐπαράστανε τὸ θάνατό του, ἐκφράζοντας
κατὰ βάθος ἓνα καὶ μόνο, τὸ δικό μου πρόσωπο.

Εἶχα τάχα κάποια προσωπικὴ εὐθύνη γιὰ τὴν ποιότητα
τῶν σκηνῶν πού εἶναι ἀνεπανάληπτες, κλειστές, χωρὶς
ν' ἀφήνουν περιθώρια γιὰ ἐπεξεργασία.

Στὸ διάβολο, εἶπα. Ὁ Πρίγκιπας ἤρθε νὰ σὲ ἰδεῖ περνώντας
τόσα χώματα, τόσα σκοτάδια κι ἐσὺ χάνεσαι ὅπως πάντα
μὲ τὰ αἰσθητικὰ καὶ τὰ παρόμοια.

Ἴσως πάλι, εἶπα –κι ἄσε τοὺς συναισθηματισμούς– ἴσως
μιὰ τέτοια ἀγρύπνια νὰ ὑποδηλώνει κάτι ἀπ' τις χαμένες
δυνατότητες ἐνὸς ἀνθρώπου προσηλωμένου στὴν τέχνη,
πού μόνο μέσα στὸν ὕπνο βρίσκει χρόνο καὶ ψυχὴ νὰ δουλέψει
τ' ἀνύπαρχτα ἔργα του.

ο αφηγητής έχει την επίγνωση, ὅτι ὁ ἀνθρώπος πού εἶναι προσηλωμένος
στην τέχνη «μόνο μέσα στὸν ὕπνο βρίσκει χρόνο καὶ ψυχὴ νὰ δουλέψει
τ' ἀνύπαρχτα ἔργα του», κι αὐτὸ γιατί οἱ σκηνές των ονειρῶν «εἶναι ἀνε-
πανάληπτες, κλειστές, χωρὶς ν' ἀφήνουν περιθώρια γιὰ ἐπεξεργασία». Ὁ
αφηγητής συγκινεῖται ἀπὸ τὴν ἐνύπνια ἐπίσκεψη τοῦ Πρίγκιπα καὶ
αρχίζει νὰ παρατηρεῖ τὶς λεπτομέρειες τοῦ ονειροῦ, καθὼς θεωρεῖ πὼς
εἶχε «τάχα κάποια προσωπικὴ εὐθύνη γιὰ τὴν ποιότητα τῶν σκηνῶν». Ἡ

καλλιτεχνική δημιουργία είναι πράξη συνειδητή – «άλλωστε όλα σημαίνουν μέσα στο ποίημα» (Γ 122)– και αυτή «η καλλιτεχνική αυτεπίγνωση απαγορεύει στον ποιητή να ζησει πλήρως τις εμπειρίες τις οποίες δημιουργεί το όνειρο ή προσφέρει η καθημερινότητα»⁷¹ («Στο διάβολο, είπα. Ό Πρίγκιπας ήρθε να σε ιδεί [...] κι εσύ χάνεσαι όπως πάντα με τα αισθητικά και τα παρόμοια»).

Ο κατακερματισμός λόγου και υποκειμένου και η συνειδητοποίηση της αδυναμίας δημιουργίας “αντικλειδιών” προκαλούν ζητήματα ταυτότητας, κλονίζοντας την υπόσταση του ποιητικού υποκειμένου και δημιουργώντας αμφιβολίες για την ποιητική του ιδιότητα. Ο καθρέφτης λειτουργεί ως σύμβολο της εσωτερικής διάσπασης του ποιητικού υποκειμένου, καθώς και της απόστασης ανάμεσα στο “εγώ” και στην εικόνα του:

Έδω ήταν ή συνηθισμένη θέση του.
Ό άνθρωπος καθισμένος ανάμεσα
στή σιωπή του και τόν καθρέφτη
κοιτάζοντας ένα πράγμα να καίγεται γρήγορα
κι ολοένα να σώνεται άσχημίζοντας. (Α 34)

Παρόλο που ο ίδιος ο ποιητής δεν αντλεί ρητά από την ψυχαναλυτική παράδοση, η λειτουργία του καθρέφτη στα ποιήματα ποιητικής του Παυλόπουλου, κατά κάποιον τρόπο, μετουσιώνει ποιητικά τη λακανική θεωρία για το στάδιο του καθρέφτη. Το γλωσσικά διασπασμένο υποκείμενο βρίσκει στον αντικατοπτρισμό του μια ψευδαίσθηση ολότητας:

Η μνήμη πεταλούδα
πάνω στον καθρέφτη
δέν ξέρει αν κοιτάζει
το είδωλό της ή μιαν άλλη
όμοια πεταλούδα (Ε 197)

71. Στο ίδιο, 110.

Η «απόλυτη έκφραση είναι ακατόρθωτη, εφόσον το πραγματοποιημένο ποίημα είναι πάντοτε ελλιπές σε σχέση με το ιδεατό πρότυπό του»⁷² και, έτσι, ο ποιητής “στέκεται μετέωρος” ανάμεσα στην ανάγκη για έκφραση και στην αδυναμία του να τη λεκτικοποιήσει. Το υποκείμενο που είναι α ριγοί διχασμένο ανάμεσα στη συνειδητή ζωή και την καταπιεσμένη επιθυμία προσπαθεί να συγκροτήσει την ταυτότητά του, με τον καθρέφτη να λειτουργεί ως «εργαλείο θέασης του εαυτού»:

Φεύγει νύχτα μ' ένα παλιό άμαξι
γέρος πιά φοράει μαύρα
Ποίος είναι και πού πηγαίνει
κανείς δέν ξέρει.
Μέσα στη σκέψη του υπάρχει τὸ ποίημα
πού ποτὲ δέν θὰ γράψει.
Τόσο ἀόριστο σὰν τὴ ζωὴ του.
Μέσα στὸ κούφιο μπαστούνι του
ὕπάρχει ἓνα φίδι χρυσό.
Καθὼς θὰ τὸ τυλίγει ἀπόψε στὸ λαϊμό της
σὲ κάποιον ἔλεινὸ ξενοδοχεῖο
θὰ τὸν κοιτάζει στὸν καθρέφτη
χλωμὸς ὁ ἄλλος ἑαυτὸς του.
Αὐτὸς πὺ χρόνια φτιάχνει τὸ ποίημα
καλπάζοντας τώρα στὸ πλάι του
καὶ ἀνάβοντας ὀλοένα τ' ἄλογα πὺ ἔχουν μεθύσει
ἀπ' τὸ σκοτάδι καὶ τὴ λάσπη. (Γ 134)

Προσφεύγει στον καθρέφτη, για να έρθει σε επαφή με τον «ἄλλο[ν] ἑαυτὸ του», δηλαδή αυτόν που συλλαμβάνει και δημιουργεί τα ποιήματα. «Η μοναχική ύπαρξη και το αντίκρισμα στον καθρέφτη συντείνουν σε μια αναγέννηση. Μαζί με το είδωλο εμφανίζεται κάτι άλλο, αβέβαιο αλλά καταλυτικό, που μας απαγορεύει να ταυτιστούμε πλήρως με τον εαυτό μας».⁷³ Στη συνειδητή

72. Εούριας, «Γιώργης Παυλόπουλος, *Λίγος Ἄμμος*», 198.

73. Φιλοκύπρου «Το βάθος του καθρέφτη στην ποίηση της Ζέφης Δαράκη», 972.

ζωή, επιτυγχάνουμε κάποια αίσθηση του εαυτού μας ως λογικά ενοποιημένου και συνεκτικού, αλλά όλα αυτά βρίσκονται απλώς στο φανταστικό επίπεδο του “Εγώ”. Το “Εγώ” είναι η λειτουργία ή το αποτέλεσμα ενός υποκειμένου που είναι πάντα διασκορπισμένο, ποτέ ταυτόσημο με τον εαυτό του, απλωμένο κατά μήκος των αλυσίδων λόγου που το συγκροτούν. Υπάρχει μια ριζική διάσπαση μεταξύ των δύο επιπέδων ύπαρξης.⁷⁴ Μάλιστα, στο ποίημα «Οί Τρείς» διακρίνονται τρία επίπεδα ύπαρξης: αυτός που γράφει τις λέξεις, αυτός που θα τις διαβάσει και ο τρίτος που θα τις δει στο όνειρό του.⁷⁵

Αὐτὸς ποὺ γράφει τὸ ποίημα
κι ἐκεῖνος ποὺ θὰ τὸ διαβάσει
μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο
μὲ κάποιον ἄλλο ποὺ τὸ ὄνειρεύτηκε
Μέσα στὸ ποίημα βέβαια
ἔχουν χαθεῖ κι οἱ τρεῖς

Ἡ ἀπώλεια βεβαιότητας τῆς ταυτότητας⁷⁶ οδηγεῖ στη διαπλοκή του πραγματικῶν εαυτῶν με τὸ alter ego, ἕνα ἀπροσδιόριστο πρόσωπο που εμφανίζεται τῆ στιγμῆ τῆς δυσκολίας τῆς ποιητικῆς δημιουργίας:

Ἐκεῖ ποὺ πάλευα νὰ τελειώσω τὸ ποίημα
περασμένα μεσάνυχτα
ἦρθε πάλι ξαφνικά μὲ ἀνοιχτὸ ἀμάξι
μὲ δύο γυναῖκες ἀγκαλιά
καὶ κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρό μου
κατέβα ἄθλιε μοῦ φώναζε
παράτα τὰ ποὺ νὰ σὲ πάρει
σκίς' τὰ ἐπὶ τέλους τὰ χαρτιά

74. Eagleton, *Literary Theory*, 145-47.

75. Δημήτρης Αγγελάτος, «ξυπνώντας μέσα σ' αυτό το φως/μαύρο σαν ένα μελίσι/που μου έτρωγε τα μάτια», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 25 Μαΐου 2018. <https://www.efsyn.gr/nisides/anoihto-biblio/151775_xyprontas-mesa-s-ayto-fos/mayro-san-ena-melissi/roy-moy-etroke-ta> [Προσπελάστηκε: 25 Μαΐου 2025].

76. Φιλοκύπρου «Το βάθος του καθρέφτη στην ποίηση της Ζέφης Δαράκη», 972.

Κατέβηκα μὲ τὴν ψυχὴ στὸ στόμα
ὄμως ὁ δρόμος ἦταν ἔρημος
καὶ τσακισμένος ξαναγυρνοῦσα στὸ ποίημα
κι ὅλη τὴ νύχτα πάλευα
χωρὶς νὰ τὸ τελειώνω (Ε 207)

Μπορεῖ ο Γιώργης Παυλόπουλος νὰ «βρίσκεται ἀπέναντι στο μὴ δυνάμενο οὔτε νὰ βιωθεῖ οὔτε νὰ γίνεϊ διανόημα»⁷⁷ καὶ τὸ ποίημα νὰ καταλήγει ὡς «τὸ φοβερό τραῦλισμα τοῦ συμβάντος»,⁷⁸ ὁμῶς μέσα ἀπὸ τὰ θραύσματα τοῦ ονείρου, μέσα δηλαδὴ ἀπὸ ὅσα καταφέρνουν νὰ εἰπωθοῦν καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο ποῦ κινεῖται ὁ ἀφηγητὴς μέσα στο ὄνειρο, ἀλλὰ καὶ τὸν τρόπο ποῦ προσλαμβάνει τὸ ὄνειρο, ἀναδεικνύεται τὸ “πῶς” τῆς δημιουργίας. Πρόκειται γιὰ τὴν πρακτικὴ ποῦ ὀρίζεται ἀπὸ τὴν κριτικὴ ὡς «ποίηση τοῦ βλέμματος»⁷⁹ ἢ ὡς «σκηνικὴ ποιητικὴ ὄραση»:⁸⁰ ὁ ποιητὴς πρῶτα παρατηρεῖ καὶ μετὰ γράφει· γίνεται ὁ σκηνοθέτης τοῦ ονείρου. Ἡ τροπικότητα τῆς ποιητικῆς δημιουργίας δηλώνεται στα ποιήματα ποιητικῆς καὶ βλέπουμε τὴν εφαρμογὴ τῆς στα υπόλοιπα ποιήματα τῶν *Ἀντικλειδιῶν*. Τὸ πρόσωπο ποῦ ονειρεῖται καὶ ἀφηγεῖται τὰ ποιήματα συλλαμβάνει τὸν εαυτὸ ὡς συμμετέχοντα τοῦ ονείρου, παράλληλα ἀποστασιοποιεῖται, παρατηρεῖ καὶ σχολιάζει τὶς σκηνές τοῦ ονείρου. «Ἡ ποίηση συγκροτεῖται ἀπὸ τὸ βλέμμα»⁸¹ καὶ ἡ στάση τοῦ ποιητῆ συνοψίζεται στο τριακοστὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ Τριαντατρία Χαϊκού: «Τὸ ἓνα σου μάτι στὸ ποίημα/ καὶ τ' ἄλλο/ νὰ σὲ δικάζει». Τὸ «μεταμορφωτικὸ–εἰκονοποιητικὸ βλέμμα» ἀφηγεῖται ἐνύπνια με

77. Λεοντάρης, *Κείμενα γιὰ τὴν ποίηση*, 129.

78. Στο ἴδιο, 129.

79. Ἀγγελάτος, «Ταξίδι στο “Μεγάλο Σκοτάδι”», 9.

80. Πιερῆς, «Με τὸ κλειδί τῆς μνήμης καὶ τῆς ὁμορφιάς», 28.

81. Ἀγγελάτος, «Ἱστορίες ἀπὸ τὰ βαθιά», 60.

πλοκή («Μπορούσα να ύπομένω ώρα πολλή κοιτάζοντας» Α 55) και σκηνοθετική αρτιότητα.

Συμπεράσματα

Στην παραπάνω εργασία έγινε μια προσπάθεια να αναδειχθεί η τροπικότητα συγκεκριμένης κατηγορίας ποιημάτων ποιητικής του Γιώργη Παυλόπουλου με έμφαση στη συλλογή *Τὰ ἀντικλείδια* (1988). Ο κεντρικός άξονας πάνω στον οποίο δομήθηκε η μελέτη προέκυψε αφενός από την επιλογή του ποιητή να θεματοποιήσει κυρίως το “πώς” της ποιητικής δημιουργίας και αφετέρου από την προσφυγή του τόσο στην εν ονειρώ δημιουργία, όσο και στον αντικατοπτρισμό του καθρέφτη, προκειμένου να αντικρίσει το βάθος.

Αρχικά, η πλειονότητα των ποιημάτων ποιητικής του Γιώργη Παυλόπουλου εμπίπτει στην κατηγορία των ποιημάτων που στοχάζονται τον εαυτό τους, προβάλλοντας την ίδια την ποιητική πράξη. Βασικό χαρακτηριστικό τους είναι πως σπάνια προσεγγίζουν άμεσα τις θεματικές των ποιημάτων ποιητικής· αντίθετα, οι θεματικές υποβάλλονται δημιουργώντας έτσι ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης. Διερευνήθηκε ιδιαίτερα η θεματική κατηγορία «ποιητική δημιουργία και εκφραστική δυστοπία» στην οποία και εντάχθηκαν τα υπό εξέταση ποιήματα

Διαβάζοντας το σύνολο των παραπάνω ποιημάτων, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την αναφορά στο μοτίβο του ονείρου και στο μοτίβο του καθρέφτη. Και αυτό γιατί το όνειρο δεν λειτουργεί μόνο ως θεματική των ποιημάτων, αλλά και ως εργαλείο ποιητικής δημιουργίας, ως μέσο συγκρότησης της ποιητικής πραγματικότητας του Γιώργη Παυλόπουλου. Το όνειρο δεσπόζει στην ποίηση του Παυλόπουλου ήδη από την πρώτη του συλλογή. Στα εξεταζόμενα όμως ποιήματα έχει οργανικό ρόλο και αποτελεί συνιστώσα της ποιητικής έκφρασης. Παράλληλα,

η εικόνα του καθρέφτη αναπαριστά το alter ego — το είδωλο του ποιητικού υποκειμένου, συμβάλλοντας στη συνάντηση με το αθέατο μέρος του εαυτού, εκείνου που μπορεί να δημιουργήσει το ποίημα.

Η απόδοση και η ανάλυση των ψυχαναλυτικών προεκτάσεων των δυο κομβικών μοτίβων δεν έγινε με σκοπό να ερμηνευθεί το περιεχόμενο των ποιημάτων βάσει των ψυχαναλυτικών θεωριών, αλλά για να προσπαθήσουμε να εννοήσουμε τον λόγο που το ποιητικό υποκείμενο στρέφεται στο όνειρο και τον καθρέφτη. Χρησιμοποιούνται πτυχές της λακανικής θεωρίας, καθώς, αναφερόμενος στην είσοδο του υποκειμένου στον κόσμο της γλώσσας, ο Lacan κάνει λόγο για κατακερματισμό λόγου και υποκειμένου. Όπως υποστηρίχθηκε με βάση τα αποσπάσματα των ποιημάτων, ο λόγος του Παυλόπουλου αποτελείται από θραύσματα ονείρων και ο ποιητής-αφηγητής είναι πολλές φορές ένα γλωσσικά διασπασμένο υποκείμενο. Μέσα σε αυτήν τη συνθήκη κατακερματισμού, ο μεταιχμιακός τόπος του ονείρου λειτουργεί ως όχημα εικαστικής σύλληψης και ως ο ιδανικός χωροχρόνος, όπου μπορεί να υπάρξει το ποίημα· ενώ ο αντικατοπτρισμός λειτουργεί άλλοτε σαν τους λακανικούς καθρέφτες, δίνοντας την ψευδαίσθηση της ολότητας, και άλλοτε οπτικοποιεί τον κατακερματισμό, φέρνοντας τον αφηγητή σε επαφή με το alter ego του. Στα υπό εξέταση ποιήματα, ο ποιητής αναστοχάζεται τη γλώσσα, τα όριά της, τη σχέση του με την ποιητική δημιουργία, αναμετράται συνεχώς με το λεκτικό αδιέξοδο και αναζητά τον τρόπο και τη συνθήκη να υπερβεί την ανεπάρκεια της έκφρασης.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Παυλόπουλος, Γιώργης. *Ποιήματα 1943-2008*. Αθήνα: Κίχλη, 2017.

Δευτερογενής

Αγγελάτος, Δημήτρης. «Ταξίδι στο “Μεγάλο Σκοτάδι”: Η ποιητική σοφία του Γιώργη Παυλόπουλου». *Ελίτροχος* 2 (Απρίλιος - Ιούνιος 1994): 9-21.

———. «Σκοτεινός Έρωτας: Κένταυροι, δάχτυλα, καρφιά. Άγγ. Σικελιανός - Γ. Παυλόπουλος- Abbas ibn al- Aħnaf», *Πλανόδιον* 21 (Δεκέμβριος 1994): 619-21.

———. «Ιστορίες από τα βαθιά: Παρατηρήσεις για την ποίηση και την ποιητική του Γ. Παυλόπουλου». *Σημείο* 5 (Λευκωσία 1998): 53-61.

———. «Ποιήματα που δεν ανήκουν στους ποιητές αλλά στην ποίηση: Η συνεργασία Σινόπουλου-Παυλόπουλου». *Νέα Εστία* 1805 (Νοέμβριος 2007): 929-52.

———. «Ξυπνώντας μέσα σ’ αυτό το φως/μαύρο σαν ένα μελίσι/που μου έτρωγε τα μάτια». *Εφημερίδα των Συντακτών*, 25 Μαΐου 2018. <https://www.efsyn.gr/nisides/anoihto-biblio/151775_xyphontas-mesa-s-ayto-fos/mayro-san-ena-melissi/poy-moy-etroge-ta> [Προσπελάστηκε: 25 Μαΐου 2025].

Adorno, Theodor W. *Αισθητική θεωρία*. Μτφρ.-σημ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000.

Αθανασόπουλος, Βαγγέλης. *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19ου και 20ού αιώνα, τ. Γ': Σολωμός-Παλαμάς-Καβάφης-Καρνωτάκης-Πολυδούρη-Σκαρίμπας-Σικελιανός-Παπατσώνης-Σεφέρης-Εγγονόπου-*

- λος-Ελύτης-Δάλλας-Παυλόπουλος-Τσιρόπουλος-Δημουλά-Παπαγεωργίου-Μπουκάλας. Αθήνα: Καστανιώτης, 2007.
- Αναγνωστόπουλος, Γιώργος. «Γιώργης Παυλόπουλος: Ποιητής ολίγων λέξεων και πολλών ιδεών». *Γράμματα και Τέχνες* 83 (Φεβρουάριος – Μάιος 1998): 35.
- Ανδριώτη, Αικατερίνη. *Σύγκριση φρουδικής και λακανικής Ψυχανάλυσης*. Διπλωματική εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2024. <https://pergamos.lib.uoa.gr/item/uoadl:3463926>
- Αργυρίου, Ιωσήφ. «Βασικά χαρακτηριστικά της ποίησης του Γιώργη Παυλόπουλου», *Πατρίς (Πύργου)*, 3 και 5 Μαρτίου 2003.
- . «Το κομπολόι του ποιητή», *Πατρίς (Πύργου)*, 23 Μαρτίου 1997.
- Barry, Peter. *Γνωριμία με τη θεωρία*. Μτφρ. Αναστασία Νάτσινα, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2013.
- Γραμμένος, Τάκης. «Τα Αντικλείδια του Γιώργη Παυλόπουλου», *Αναδρομή: Κριτική βιβλίου, προσφωνήσεις, αναγνώσεις*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000.
- Cuddon, John Anthony. *A Dictionary of Literary Terms: Revised edition by C.E. Preston*. Λονδίνο: Penguin Books, 2013.
- Δάλλας, Γιάννης. «Δύο διαφορετικές ποιητικές σε σύγκλιση θεματική». *Η Λέξη* 167 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2002): 13-21.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Οξφόρδη: Blackwell, 1986.
- Ευαγγελίδης, Τριαντάφυλλος, και Ευγενία-Αλεξία Μιχαήλ. «Όταν ο λόγος “ονειρεύεται” την εικόνα: Γιώργης Παυλόπουλος και Katsushika Hokusai», *Ερωφίλη* 1 (2020). <<https://doi.org/10.26247/erofili.2811>>.
- Hobson, Allan J. *Dreaming: A Very Short Introduction*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2005.
- Ζήρας, Αλέξης. «Ο καθρέφτης ως σύμβολο του μεταιχιμίου: Μια ανασκευή του μύθου στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου». *Νέο Επίπεδο* 20-21 (Ανοιξη 1995): 8-10.

- . «Επιγραμματικά για τον Γιώργη Παυλόπουλο». *Η Λέξη* 167 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2002): 22-23.
- . «Το ποίημα ως τραυματικής και ιαματική συναίρεση της ύπαρξης». *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 25 Μαΐου 2018. <https://www.efsyn.gr/nisides/anoihto-biblio/151779_poiima-os-traymatiki-kai-iamatiki-synairesi-tis-gparxis>
- Ζώρας, Γεράσιμος. *Για την ποίηση: Απόψεις λογοτεχνών για την ποιητική δημιουργία*. Αθήνα: Δόμος, 1996.
- Ιατρού, Μαρία. «Εψές είδα στον ύπνο μου...». Στο *Μελέτες για το ονειρικό θέμα στη νεοελληνική ποίηση*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2011.
- Κουτσούνης, Στάθης. «Η μνήμη και τα όνειρα». *Η Αυγή*, 20 Αυγούστου 1989.
- Λάζαρης, Νίκος., «Γιώργης Παυλόπουλος; Τα Αντικλείδια». *Πλανόδιον* 2 (Νοέμβριος 1989): 292.
- Λακάν, Ζακ. *Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*. Μτφρ. Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου. Αθήνα: Κέδρος, 1982.
- Λάππα, Ειρήνη-Δήμητρα. *Είναι μονάχα τὸ ποίημα πὸν πέρασε στὸν ὕπνο του: ὄψεις των ποιημάτων ποιητικής του Γιώργη Παυλόπουλου*. Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2025. <<https://nemertes.library.upatras.gr/items/ea0dbbc9-9519-45f8-8b4c-6084d08ce504>> [Προσπελάστηκε: 30 Οκτωβρίου 2025].
- Λεοντάρης, Βύρων. *Κείμενα για την ποίηση*. Αθήνα: Νεφέλη, 2001.
- Levi, Peter. «Πρωτοτυπία και παράδοση: Το ποιητικό έργο του Γιώργη Παυλόπουλου». *Η Καθημερινή*, 5 Μαΐου 1977.
- Μαρωνίτης, Δημήτρης Ν. «Τα Αντικλείδια της ποίησης» στο *Διαλέξεις*, 135-51. Αθήνα: Στιγμή, 1992.
- . «Ποίηση και ποιητική». *Το Βήμα*, 9 Οκτωβρίου 2008. <<https://www.tovima.gr/2008/10/09/archive/poisi-kai-poiitiki/>> [Προσπελάστηκε: 20 Φεβρουαρίου 2025].

- Mackridge, Peter. «Ζητήματα ύψους και ύφους στην ποίηση του Καρυωτάκη». *Διαβάζω* 157 (17 Δεκεμβρίου 1986): 79-82.
- Μπουκάλας, Παντελής. «Η ανοιχτή πόρτα της ποίησης και μια αρμαθιά αντικλειδία». *Η Καθημερινή*, 19 Φεβρουαρίου 2002.
- Εούριαν, Πάννης. «Γιώργης Παυλόπουλος, *Λίγος Άμμος*: Τα όρια της ποιητικής έκφρασης». *Θέματα Λογοτεχνίας* 12 (Ιούλιος - Οκτώβριος 1999): 197-201.
- . «“...κι οι νεκροί σ’ ένα ποίημα”»: Μορφές, φωνές και μνήμες νεκρών στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου». *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 25 Μαΐου 2018.
- Παπαδημητρακόπουλος, Ηλίας Χ. «Ποιητικά ενύπνια». *Η Καθημερινή*, 12 Φεβρουαρίου 1989.
- Παπαγεωργίου, Κώστας Γ. «Τραυματικές μνήμες, κατακερματισμένες ελπίδες». *Ελευθεροτυπία*, 23 Αυγούστου 2002 (ένθετο «Βιβλιοθήκη»).
- Πατρίκιος, Τίτος. «Ο Γιώργης Παυλόπουλος και τα αντικλειδία της ποίησης». *Νέο Επίπεδο* 20-21 (Άνοιξη 1995): 3-8.
- Παυλόπουλος, Γιώργης. «Μνήμες μιας χαμένης αθωότητας». *Ελευθεροτυπία*, 14 Φεβρουαρίου 2003.
- . «Ο Πυργιώτης ποιητής Γιώργης Παυλόπουλος μιλάει στην Αυγή». Συνέντευξη στον Κωστή Λιόντη. *Η Αυγή*, 1 Ιουνίου 1986.
- . «Ο Γιώργης Παυλόπουλος μιλάει για την ποίηση και το έργο του». *Γράμματα και Τέχνες* 83 (Φεβρουάριος - Μάιος 1998): 24-28 [= *Η Αυγή*, 1 Ιουνίου 1986].
- . «Συνομιλία με τον ποιητή». *Ελίτροχος* 2 (Απρίλιος - Ιούνιος 1994): 7-8.
- Πιερός, Μιχάλης. «Με το κλειδί της μνήμης και της ομορφιάς: Σκέψεις για την ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου». *Η Λέξη* 167 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2002): 24-28.

Ρήγου, Μυρτώ. «Βύρων Λεοντάρης: Κείμενα για την ποίηση. Χάρτης 52 (Απρίλιος 2023). <<https://www.hartismag.gr/hartis-52/dokimio/vyron-leontaris-keimena-ghia-tin-poiisi-ena-skholio-ghia-tin-theoria-tis-poiisis-kai-tin-poiisi-tis-theorias>>.

Σκιαθάς, Αντώνης Δ. «Ο ερωτικός διάλογος στην ποιητική του Γιώργη Παυλόπουλου». *Νέο Επίπεδο* 20-21 (Άνοιξη 1995): 11-12.

Φιλοκύπρου, Έλλη. «Γιώργης Παυλόπουλος–Δημήτρης Μίγγας: Λόγος και απώλεια». *Θέματα Λογοτεχνίας* 43 (Ιανουάριος - Απρίλιος 2010).

———. «Ανάμεσα στη σιωπή και στον καθρέφτη: η ποιητική πραγματικότητα του Γιώργη Παυλόπουλου». Στο Θανάσης Αγάθος, Χριστίνα Ντουσιά και Άννα Τζούμα, επιμ. *Λογοτεχνικές διαδρομές. Ιστορία -Θεωρία-Κριτική. Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, 558-68. Αθήνα: Καστανιώτης, 2016.

———. (2014). «Το βάθος του καθρέφτη στην ποίηση της Ζέφης Δαράκη». Στο Ηλίας Παπαστάθης, επιμ. *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας: μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά: πρακατικά ΙΔ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, 27-30 Μαρτίου 2014: μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη*, 969-83. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016.

Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης. «Ο κύκλος του Έρωτα». *Ελευθεροτυπία*, 18 Ιουνίου 1997.

———. «Το φλωρεντιανό κουτί». *Ελίτροχος* 2 (Απρίλιος - Ιούνιος 1994): 22-27.

Η μετάφραση της *Zυστίν* του Σαντ ως ιδεολογικοπολιτική πράξη: Η περίπτωση του μεταφραστή Λευτέρη Αποστόλου

Χρήστος Χορταρέας

Μεταπτυχιακός ερευνητής, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
«Ελληνογαλλικές σπουδές στη λογοτεχνία, τον πολιτισμό και
τη μετάφραση», Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΕΚΠΑ,
chortchris@yahoo.gr

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να παρουσιάσει μια μεταφρασεολογική προσέγγιση πάνω στην πρώτη ελληνική μετάφραση του μυθιστορήματος *Zυστίν* του Μαρκησίου ντε Σαντ, όπως αυτή αποδόθηκε από τον Λευτέρη Αποστόλου το 1966. Η έκδοση της μετάφρασης τοποθετείται στο πολιτισμικό και πολιτικό πλαίσιο της μετεμφυλιακής Ελλάδας και αναλύει πώς ορισμένες βιωματικές εμπειρίες του μεταφραστή –εξορία, φυλακή, πολιτική στράτευση και διωγμοί– συνετέλεσαν στην ερμηνευτική του στάση απέναντι στον σαδικό λόγο. Το άρθρο ξεκινάει με μια συνοπτική σκιαγράφηση των κανόνων και των χαρακτηριστικών τα οποία πλαισιώνουν τη λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου και καθορίζουν, αναλόγως με την τοποθέτηση του/της μεταφραστή/τριας απέναντι στην ιστορική συγκυρία, τη μορφή που παίρνει το εν λόγω μεταφρασμένο ανάγνωσμα. Εν συνεχεία, καλείται να εντοπίσει ποια από τα γενικά και ειδικά «άσεμνα» χαρακτηριστικά του έργου επηρεάζουν τον μεταφραστή να συνδέσει το μεταφρασμένο αναδημιούργημά του με την κρατική βία, την καταστολή και τον αυταρχισμό στον οποίο υποβάλλεται ως οντότητα. Η έρευνα στηρίζεται σε ένα εύρος τεκμηρίων που συνδέονται με βιογραφημένα βιώματα του μεταφραστή, τον ίδιο του τον πολιτικό λόγο και την ερμηνεία του πάνω στη σκέψη

του Σαντ. Ο προσδιορισμός «άσεμνο» κατευθύνει την έρευνα να στραφεί για την θεωρητική ανάλυση σε εργαλεία μελέτης σεξουαλικότητας και φύλου. Το θεμελιακό θεωρητικό υπόβαθρο της εργασίας αντλείται από τη φεμινιστική φιλοσοφία της Σιμόν Ντε Μπובουάρ. Η προσέγγισή της παρέχει το φιλοσοφικό εργαλείο για να κατανοηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο σαδικός λόγος, και ιδίως η λογοτεχνική του αναπαράσταση της γυναίκας, εγγράφει σχέσεις κοινωνικής κυριαρχίας, υποταγής και ελέγχου σε άμεση συνάρτηση με το φύλο. Για τη διαλεκτική αντίθεση αξιοποιούνται αντισαδικές προσεγγίσεις αντλημένες από στοχαστικά δοκίμια του Michel Onfray.

Λέξεις κλειδιά: *Ζυστίν, Σαντ, Αποστόλου, μετάφραση, άσεμνο, εγκλεισμός*

Ιστορική αναδρομή και συγκυρία της πρώτης έκδοσης (1966)

Ως απότοκο του εκφασισμού των ευρωπαϊκών κρατών την περίοδο του Μεσοπολέμου, στην Ελλάδα γεννήθηκαν πολλοί νόμοι που αποσκοπούσαν στον έλεγχο της κοινής γνώμης. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 οικοδομήθηκε ένας άκαμπτος μηχανισμός λογοκρισίας. Ο μηχανισμός, ο οποίος επιβίωνε ανέγγιχτος και ακόμα σκληρότερος μεταπολεμικά, προέβλεπε αδικήματα περί τύπου και έκφρασης. Στους προβλεπόμενους νόμους περί έκφρασης συμπεριλαμβάνονταν και τα αδικήματα *περί ασέμων*.¹

Τον πολιτιστικό κανόνα στην Ελλάδα από τη δεκαετία του 1950 έλεγχαν οι σκληρές λογοκριτικές πρακτικές του μετεμφυλιακού κράτους² και ειδικότερα ένα από τα βασικά λογοκριτικά εργαλεία, όσον αφορά την καλλιτεχνική παραγωγή, ο προπολεμικός νόμος 5060/1931 “Περί Ασέμων”. Από τη θεσμική κρίση της Αποστασίας το 1965 και

1. Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Πρόβλημα ελευθερίας από το νόμο περί Ασέμων», *Ελευθεροτυπία*, 28 Φεβρουαρίου 1982.

2. Τάσος Βουρνάς, «Αδέξιοι χειρισμοί στο χώρο της ελευθεροτυπίας», *Η Αυγή*, 16 Σεπτεμβρίου 1982.

μέχρι το τέλος του δικτατορικού καθεστώτος (1974) η προσοχή της λογοκρισίας στράφηκε στην καταστολή του πιο αμιγούς από καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά ριζοσπαστικού πολιτικού λόγου. Η ένταση της φίμωσης της “καθαρόαιμης” πολιτικώς άποψης, απαιτούσε ταχύτερες διαδικασίες. Η εφαρμογή της λογοκρισίας υλοποιούταν γρηγορότερα μέσα από δομές “καθαρά” πολιτικής-διοικητικής εξουσίας και λιγότερο δικαστικής: «προληπτική λογοκρισία από επιτροπές και διοικητικά όργανα ή κατασταλτική και ποινική από εισαγγελικές αρχές και δικαστήρια;»³ Επί τούτου η άσκηση της εφαρμοζόταν μέσα από τμήματα και επιτροπές ελέγχου συνδεδεμένες με υπουργεία μέσω της Γ.Δ.Τ.Π. (Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών). Αυτή τη λειτουργία ρυθμιζαν οι νόμοι προληπτικού χαρακτήρα που είχαν θεσπιστεί, αρχής γενομένης από την τελευταία περίοδο διακυβέρνησης του Βενιζέλου (1928-1932).⁴ Ως συνακόλουθο της καταστολής του πολιτικού λόγου (βάσει του δυισμού πολιτική/τέχνη, όπως τον αντιλαμβάνονταν η εξουσία της περιόδου) η παραγωγή στράφηκε προς τη λογοτεχνία, η οποία κατέστη περισσότερο προσβάσιμη: «Καταλάβετε το, μια και καλή: Εφ’ όσον κάνετε τέχνη και μόνον, θα σας αφήσουμε ήσυχους. Αν πάτε να κάνετε πολιτική θα σας...» Φράση ειπωμένη με στόμφο, περί το 1973, από κάποιον παράγοντα της Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών σε δύο υπεύθυνους αθηναϊκού θεάτρου». ⁵ Κατά συνέπεια, την αδυναμία παραγωγής πολιτικού λόγου εγκολπώθηκε η ελληνική λογοτεχνική πα-

3. Αντρέας Μπελεζίνης, «Οι “φύλακες του νόμου θ’ αποφασίζουν –και– πάλι για την ωριμότητά μας;», *Η Αυγή*, 19 Σεπτεμβρίου 1982.

4. Πάννης Γκλαβίνας, «Το Προληπτικό Ψαλίδι του Κράτους», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 10 Μαΐου 2016, <<https://www.efsyn.gr/arheio/fantasma-tis-istorias/65142-proliptiko-psalidi-toy-kratoys>>, [Προσπελάστηκε: 11 Απριλίου 2026].

5. Πηνελόπη Πετσίνη, «Η τέχνη στον γύψο: η λογοκρισία στη δικτατορία των συνταγματάρχων», *Σύγχρονα θέματα* 153-54 (20 Δεκεμβρίου 2021), <<https://www.synchronathemata.gr/h-techni-ston-gypso-i-logokrisia-sti-diktatoria-ton-syntagmatarchon/>>, [Προσπελάστηκε: 11 Απριλίου 2026].

ραγωγή, η οποία ενσωμάτωσε καταπιεσμένα πολιτικά χαρακτηριστικά και ριζοσπαστικοποιούνταν όλο και περισσότερο, με αποτέλεσμα να έρχεται αντιμέτωπη με το αδιέξοδο διοικητικών περιορισμών.⁶ Το φαινόμενο ερμηνεύεται λόγω μιας τάσης του/της λογοτέχνη «να διατηρεί με τη γλώσσα μια σχέση παρανομίας». «Τον/την λογοτέχνη οι νόμοι, οι διατάξεις ακόμα και τα άρθρα για τη γλώσσα τον ερεθίζουν να τα παραβιάσει».⁷ Η Σωφρονίδου επισημαίνει πως σε μια συνομολογημένη κίνηση διαμαρτυρίας απέναντι στην προληπτική λογοκρισία, μέρος του λογοτεχνικού κόσμου σταματάει να παράγει, αρνούμενος να υποκύψει στους όρους συγγραφής που έθετε η Χούντα.⁸ Η λογοτεχνική μετάφραση φαίνεται σε αυτή την κατεύθυνση πως πρόσφερε μια διέξοδο απεγκλωβισμού, καθώς όπως παρατηρεί πάλι η Σωφρονίδου⁹ «από το 1967 σημειώνεται έντονη εκδοτική παραγωγή γαλλικής λογοτεχνίας με ανοδική πορεία μέχρι το 1971», ενώ «το ασφυκτικό πλαίσιο που διαμορφώνεται με τους διωγμούς και τη λογοκρισία της ελληνικής πνευματικής παραγωγής προφανώς δίνει έδαφος στις μεταφράσεις».¹⁰ Σε γενικότερο πλαίσιο, με την αυξανόμενη εντατικοποίηση της δίωξης του πολιτικού λόγου τα ζητήματα *περί ασέμνου* παραγκωνίστηκαν ως ζητήματα καθαρά αισθητικά: «η πορνογραφία γίνεται αφ' ενός θέμα αισθητικό και παρακάμπτεται, αφετέρου ηθικό και απαγορεύεται».¹¹ Έτσι, για ένα διάστημα εκείνης της περιόδου έως τη συνολική αλλαγή του status quo κατά τη μεταπολίτευση, παρατηρείται μια χα-

6. Βουρνάς, «Αδέξιοι» *χειρισμοί στο χώρο της ελευθεροτυπίας*.

7. Ρέα Γαλανάκη, «Η γλώσσα της λογοτεχνίας είναι πάντοτε παράνομη», *Η Αυγή*, 22 Δεκεμβρίου 1982.

8. Βλ. Φανή Σωφρονίδου, *Οι ελληνικές μεταφράσεις της γαλλικής λογοτεχνίας* (Αθήνα: Ύψιλον, 2016).

9. Στο ίδιο.

10. Στο ίδιο, 315.

11. Παρασκευάς Κλ., «Πορνογραφία, ηθικολογία ή αυτογνωσία», *Η Αυγή*, 20 Ιουλίου 1980.

λάρωση του λογοκριτικού κώδικα, όσον αφορά άσεμνα-σεξουαλικά θέματα στην τέχνη.¹²

Στα πλαίσια αυτής της χαλάρωσης το 1966 υλοποιείται η πρώτη μετάφραση βιβλίου του Σαντ στην Ελλάδα. Η μετάφραση έργου του Σαντ στην ελληνική γλώσσα, πραγματοποιήθηκε από τον εκδοτικό οίκο Δελβενακιώτης, για το έργο *Justine, ou Les Infortunes de la Vertu*. Η έκδοση του μυθιστορήματος συνοδεύτηκε από τη μετάφραση της συλλογής διηγημάτων του Σαντ *Historiettes*. Τίτλοφορήθηκε στα ελληνικά *Οι Ατυχίες της Αρετής ή Περί Κακίας Ιστοριούλες*, τυπώθηκε και κυκλοφόρησε στην ελληνική αγορά χωρίς διοικητικά ή ποινικά εμπόδια, παρ' όλα τα στενά εκδοτικά όρια που αντιμετώπιζαν ανάλογα αναγνώσματα. Το ανάγνωσμα δεν συγκαταλέχθηκε ποτέ στα πολιτικά επικίνδυνα, καθότι το περιεχόμενο του έγινε αντιληπτό (εάν έγινε από τις επιτροπές ελέγχου), ως ένα χυδαιογράφημα ευτελούς αισθητικής αξίας, άσκοπο να ποινικοποιηθεί κάτω από συνθήκες προτεραιοποίησης της αντικομμουνιστικής καταστολής.

Ο εκδοτικός οίκος (στην έκδοση) δίνει την πληροφορία ότι το βιβλίο, εν έτει 1966, τυπώθηκε στον αριθμό των 3.000 αντιτύπων, γεγονός το οποίο σημαίνει ότι σημειώθηκε προσπάθεια ο τίτλος να κυκλοφορήσει σε ευρέα όρια, παρόλο που, σύμφωνα με τη Σωφρονίδου, η κίνηση του μεταφρασμένου το έτος 1966 ήταν αργή. Η χρονιά εκείνη αποτελεί τρίτο ιστορικό ναδίρ σε όλη τη μετεμφυλιακή περίοδο [1963 (9)· 1951 (11)] για τις μεταφράσεις από τα γαλλικά, καθώς εμφανίζονται μόλις 12 μεταφρασμένοι τίτλοι γαλλικής λογοτεχνίας, 9 λιγότεροι σε σχέση με το 1965.¹³ Η ίδια ακριβώς πληροφορία για 3.000 αντίτυπα υπάρχει και στην έκδοση του μεταφρασμένου βιβλίου *Δικαίωμα στο Σεξ (Le Sex a*

12. Κωστής Κορνέτης, «Περί Ασέμων: “Πορνογραφία”, δημόσια αιδώς και γυμνό στην μεταπολιτευτική Ελλάδα» στο *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος, (Αθήνα: Καστανιώτης 2018), 182.

13. Σωφρονίδου, *Οι ελληνικές μεταφράσεις της γαλλικής λογοτεχνίας*, 310.

ses Raisons) της Ελβετής σεξολόγου Stephanie Jeanne Cherbuliez από τον ίδιο εκδότη και τον ίδιο μεταφραστή. Τέσσερα χρόνια αργότερα ο οίκος παραπέμφθηκε σε δίκη με τον νόμο 346/1969 “Περί Τύπου” της κυβέρνησης των Συνταγματαρχών για την έκδοση του έργου *Ο Τροπικός του Αιγόκερω* του Χένρι Μίλλερ, σε επιμέλεια του Αποστόλου.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 ο εκδοτικός οίκος Δελβενακιώτης, ενώπιον των πολιτικών προβλημάτων που αντιμετώπιζε ο θεσμός της βιβλιοεκδοτικής, προχώρησε σε καινούρια για τα ελληνικά δεδομένα είδη ανάγνωσης. Τα αναγνώσματα προς έκδοση θα έπρεπε να φέρουν πολιτικά χαρακτηριστικά απέναντι στην καταπίεση, χωρίς να εξαγριώνουν τον καθαυτό αντικομμουνισμό του μετεμφυλιακού κράτους, εφόσον οι υπεύθυνοι/ες της έκδοσής τους δεν επιθυμούσαν να βρεθούν στο φάσμα των διώξεων. Στο πλαίσιο αυτό, προχώρησε στην έκδοση δύο αναγνωσμάτων τα οποία, περνώντας υπόγεια από την επιφανειακή πόλωση –κομμουνισμός/αντικομμουνισμός– εστίαζαν στο βάθος των καταπιεστικών σχέσεων εξουσίας, ώστε τα μηνύματά τους να μην γίνουν αντιληπτά ως “καθαρά” πολιτικά. Στην κατεύθυνση αυτή ο οίκος επέλεξε προς μετάφραση και έκδοση δύο ρηξικέλευθα γαλλόφωνα αναγνώσματα επιστήμης και λογοτεχνίας: Το δοκίμιο σεξολογίας *Le Sex a ses Raisons* της Ελβετής σεξολόγου Cherbuliez Jeanne Stephanie και το σεξογραφικό–εγκληματογραφικό μυθιστόρημα *Les Infortunes de la Vertu* του Μαρκησίου ντε Σαντ. Το βιβλίο *Le Sexe a ses Raisons* ανήκει στη λόγια και έντονα επιστημονική σεξολογική γραμματεία της δεκαετίας του ’30. Το ύφος του είναι αναλυτικό, στηριγμένο στην εμπειρική παρατήρηση και στη σεξολογική θεωρία, με στόχο την κατανόηση της ανθρώπινης σεξουαλικής συμπεριφοράς από επιστημονική σκοπιά. Το έργο ενδιαφέρεται για το κανονιστικό και το ιατρικοποιημένο πλαίσιο της σεξουαλικότητας, επιδιώκοντας έναν εξορθολογισμένο, σχεδόν εκπαιδευτικό λόγο, σε αντίθεση αισθητι-

κή και ιδεολογική από τον Σαντ, του οποίου το έργο στηρίζεται στη φιλοσοφική αμφισβήτηση, στην ακραία λογοτεχνική υπερβολή και στη σκόπιμη πρόκληση.

Η μετάφραση του ρηξικέλευθου περιεχόμενου των αναγνωσμάτων απαιτούσε, προκειμένου να διασφαλιστεί το ύφος τους, μια ριζοσπαστική σεξουαλική αντίληψη, η οποία θα ακολουθούσε το νόημα στο βάθος του. Για να πετύχει η μετάφραση των έργων, χρειαζόταν μια θεώρηση, σύμφωνα με την οποία το έμφυλο-σεξουαλικό δεν αποτελεί ζήτημα ουδέτερο, αλλά κρίνεται με βάση τις σχέσεις εξουσίας που επικρατούν σε μια κοινωνικο-πολιτική συγκυρία και μεταβάλλεται σε σχέση με αυτές. Ήταν απαραίτητο, συνεπώς, ένα ριζοσπαστικό προφίλ μεταφραστή, που να ταιριάζει ορθά σε αυτήν την κατεύθυνση. Σε διαφορετική περίπτωση, αν ο μεταφραστής προσέγγιζε το κείμενο μέσα από ένα παραδοσιακό ή κανονιστικό πρίσμα γύρω από τη σεξουαλικότητα, θα μπορούσε να επιλέξει μεταφραστικές στρατηγικές που θα εξουδετέρωναν τη θεμελιακή σύνδεση μεταξύ φύλου και πολιτικής, προσαρμόζοντας το ύφος ή το λεξιλόγιο ώστε να εξυπηρετεί κυρίαρχους λόγους. Ένα τέτοιο ενδεχόμενο θα οδηγούσε σε αναγνωστικές αποτυπώσεις είτε υπεραπλουστευτικές (π.χ. απλό πορνογράφημα), είτε αντίστροφως «εξευγενισμένες» και σεμνότυφες. Η επιλογή του Δελβενακιώτη να εκδώσει τη *Zustin* και άλλα «ρηξικέλευθα» κείμενα τη δεκαετία του '60 δεν είναι μια απομονωμένη εκδοτική πράξη. Εντάσσεται σε μια ευρύτερη πολιτισμική μετατόπιση που συντελείται στην Ελλάδα. Το περιοδικό *Πάλι* (1964–1967), κεντρικό όργανο του ελληνικού υπερρεαλισμού, εισάγει συστηματικά στο ελληνικό πεδίο το υπερρεαλιστικό *amour fou*. Ταυτόχρονα, στο διεθνές περιβάλλον, ειδικά στη Γαλλία, ανθίζουν περιοδικά που συνδυάζουν πρωτοποριακή λογοτεχνία και ερωτογραφία, συμβάλλοντας στην

προϊούσα απονομιμοποίηση της λογοκριτικής ηθικής και στην ανάδειξη της σεξουαλικής επιθυμίας ως πολιτικού γεγονότος.¹⁴

Η ταυτότητα του Λευτέρη Αποστόλου

Την πρώτη μετάφραση ανέλαβε ο συγγραφέας-μεταφραστής και ιστορικός Λευτέρης Αποστόλου. Τον Αποστόλου τον συνοδεύει ένα βίωμα εντονότατα πολιτικό. Πολιτικοποιημένος με κομμουνιστική ιδεολογία, ο βίος του ήταν μια διαρκής ρήξη και καταδίωξη. Ο Λευτέρης Αποστόλου υπήρξε εξέχον μέλος της Αντιδικτατορικής και Εθνικής Αντίστασης, ιδρυτικό μέλος και πρώτος γραμματέας του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (Ε.Α.Μ). Ήταν αδερφός της ηρώιδας της Εθνικής Αντίστασης, εκτελεσμένης Ηλέκτρας Αποστόλου και ανάδοχος της ορφανής κόρης της, Αγνής Σιδερίδου, μετά την εκτέλεση της αδερφής του από κατοχικές δυνάμεις. Κατά τη μετακατοχική περίοδο, λόγω της Λευκής Τρομοκρατίας κατέφυγε στο Βουκουρέστι (1948) όπου και διέμεινε μέχρι τον επαναπατρισμό του, το 1959.

Κατά τη διάρκεια του βίου του υπήρξε θύμα αλληπαλλήλων φυλακίσεων, εκτοπισμών και βασανιστηρίων λόγω της αντικαθεστωτικής δράσης που ανέπτυξε.¹⁵ Εκτός από τις καθεστωτικές διώξεις, υπέστη και πολλαπλές αποπομπές από το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος (Κ.Κ.Ε.), στο οποίο είχε εντάξει το μεγαλύτερο μέρος της πολιτικής του δραστηριοποίησης, λόγω των αποστάσεων που, ανά διαστήματα, επέλεξε να κρατήσει από την κομματική γραφειοκρατία και από τις αποφάσεις της ηγεσίας. Κατά συνέπεια μετακινούνταν στο πλαίσιο πολιτικών μορφωμάτων του αριστερού χώρου

14. «Περιοδικό Πάλι πενήντα χρόνια μετά», *Η Αυγή*, 26 Οκτωβρίου 2014, <www.avgi.gr/tehnes/107039_periodiko-pali-peninta-hronia-meta>.

15. Βλ. Αγνή Σιδερίδου, «Εισαγωγή» στο Λευτέρη Αποστόλου, *Νίκος Ζαχαριάδης: η πορεία ενός ηγέτη 1923-1949* (Αθήνα: Φιλίστωρ, 2000).

με σκοπό να στεγάζει την πολιτική και ιδεολογική του δράση. Εξόριστος, διωκόμενος, και κατά καιρούς λιοδορούμενος, ανέπτυξε παράλληλα ένα σημαντικό συγγραφικό και μεταφραστικό έργο.¹⁶ Κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο, ως εξόριστο ακόμα στέλεχος του Κ.Κ.Ε., ανέλαβε καθήκοντα σχολιαστή λογοτεχνικών έργων που παράγονταν στο πλαίσιο αντικαθεστωτικής δράσης. Για τον ίδιο, λογοτεχνία και λαϊκή απελευθέρωση είναι δύο ταυτόσημες έννοιες. Τέχνη και πολιτική δεν οριοθετούνται, αφού όπως τονίζει: «οι συγγραφείς, πρέπει πάνω απ' όλα να γράψουν καλή λογοτεχνία. Γιατί μόνο με καλά βιβλία θα μπορέσουν να προσελκύσουν ένα ευρύτερο κοινό στην Ελλάδα και να συμβάλουν έτσι στη δημιουργία ενός πατριωτικού μετώπου, στη συμφιλίωση των αντίθετων πλευρών του ελληνικού λαού και στην ειρηνική κοινωνική αλλαγή».¹⁷ Το έργο του αφορά πολιτικά γεγονότα της περιόδου 1926–1974, βιογραφίες μελών και στελεχών της Εθνικής Αντίστασης, καθώς και μεταφράσεις από τα γαλλικά, ισπανικά, γερμανικά, ρωσικά. Από τα γαλλικά ξεχωρίζουν οι μεταφράσεις έργων των Μαρκήσιου ντε Σαντ, Ροζέ Γκαρωντύ, Jeanne Stephanie Cherbuliez και Suzanne Pairault. Καθότι ήταν πολύγλωσσος, από τις πρώτες του επίσημες μεταφραστικές εργασίες του, ήταν αυτές οι οποίες επιτελέστηκαν στο πλαίσιο των γραμματειακών καθηκόντων που είχε αναλάβει στο Ε.Α.Μ. Ο Αποστόλου, ως γραμματέας, είχε τη φροντίδα για τη μετάφραση της αλληλογραφίας και αρθρογραφίας από και προς όλες τις γλώσσες που γνώριζε συμπεριλαμβανομένης της γαλλικής.¹⁸

16. Βλ. Βούλα Δαμιανάκου, «Εισαγωγή» στο Λευτέρης Αποστόλου, *Τι Παπάγος τι Πλαστήρας* (Αθήνα: Γλάρος, 1985).

17. Βενετία Αποστολίδου, *Τραύμα και ιστορική μνήμη* (Αθήνα: Πόλις, 2010), 62-63.

18. Αρχείο Λευτέρης Αποστόλου, 1943–1979, GR-ASKI-1011, Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (Α.Σ.Κ.Ι.), Αθήνα, <<https://greekarchivesinventory.gak.gr/index.php/c98r-cc3a-ek4a>>, [Προσπελάστηκε: 11 Απριλίου 2026].

Βιωματική προσέγγιση του έργου

Όσον αφορά τον Σαντ, η θέση της κοινωνικο-πολιτικής συγκυρίας στη δημιουργική δυναμική του, αποτυπώνεται στη σκέψη του Αποστόλου, όταν στον πρόλογο του *Οι Ατυχίες της Αρετής* έγραψε πως «είναι ορθό προκειμένου να αξιολογήσουμε το έργο ενός πνευματικού ανθρώπου, να το ερευνήσουμε σε σχέση με την εποχή του, τις δυνατότητες της τελευταίας, τα προβλήματα που αυτή έθετε για λύση μπροστά στο ανθρώπινο γένος και σε σχέση με την κοινωνική προέλευση του υπό εξέταση δημιουργού». ¹⁹ Το έργο του λογοτέχνη είναι ένα επίτευγμα που μελετάται αναλόγως με τη εποχή μέσα την οποία δημιουργήθηκε, δεδομένου ότι συμπυκνώνει τις ίδιες τις αντιφάσεις της: «μια τέτοια αντιφατική εποχή δεν μπορούσε παρά να ασκήσει την επίδρασή της σε όλες τις εκδηλώσεις της τέχνης και ιδιαίτερα στον τομέα της λογοτεχνίας». ²⁰ Αυτές τις αντιφάσεις συμπυκνώνει η κυρίαρχη στην εποχή ηθική κατασκευή, δηλαδή το σύνολο των κανονιστικών αντιλήψεων περί σεξουαλικότητας, αρετής και κοινωνικής τάξης που επικρατούσαν από τον ύστερο 18ο αιώνα έως τον 19ο, διαμορφώνοντας ένα ασφυκτικό πλαίσιο ηθικής κανονικότητας.

Αντίστοιχη συμπύκνωση διαπιστώνει πως περνάει και στο έργο του Σαντ μέσα από την συγκρότηση της προσωπικότητάς του: «ο Σαντ

19. Λευτέρης Αποστόλου, «Πρόλογος» στο Μαρκήσιος ντε Σαντ, *Οι Ατυχίες της Αρετής ή Περί Κακίας Ιστοριούλες*, μτφρ. Λευτέρης Αποστόλου (Αθήνα: Δελβενακιώτης, 1966), 9.

20. Λευτέρης Αποστόλου, «Κείμενα κριτικής λογοτεχνίας του Ν. Α. Κεφαλά και του Λ. Αποστόλου πιθανόν για έκδοση σε περιοδικό», χ.χ. φάκ. 19, Αρχείο Λευτέρη Αποστόλου, GR-ASKI-1011, Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (Α.Σ.Κ.Ι.), Αθήνα.

είναι μια αντιφατική προσωπικότητα όσο λίγες στην ιστορία. Επικρατεί σε αυτόν το συνειδητό, το πνεύμα, ο λόγος, το πάθος για την έρευνα, τη γνώση, χωρίς όμως να παύει το υποσυνείδητό του με τα πάθη του, τις ορμές του να εκφράζεται με τα όπλα που του παραχωρεί η πλούσια φαρέτρα του συνειδητού του». ²¹ Η αντίφαση περνάει και στο σύμπλεγμα συγγραφέα –περσόνας– μεταφραστή στην περίπτωση της πρώτης ελληνικής μετάφρασης της *Ζυστίν*, διότι η κατασκευή του ατόμου στις τρεις προσωπικότητες, πραγματιστικά και μυθοπλαστικά, Σαντ–Ζυστίν–Αποστόλου προσιδιάζει σημαντικά, χωρίς να είναι όμως όμοια. Είναι και οι τρεις παρόμοιες κατασκευές των αντιφάσεων ενός κυρίαρχου συμπλέγματος ηθικής και κανόνων. Η κατασκευή των Σαντ–Αποστόλου είναι αποτέλεσμα της αντίθεσης τους με αυτό, ενώ η Ζυστίν παρουσιάζεται ως κατασκευή όχι μόνο εξωτερικών δυνάμεων, αλλά και μιας εσωτερικευμένης ηθικής που απορρέει από τις πατριαρχικές αξίες της εποχής της. Η εμμονή της στην αρετή λειτουργεί εναντίον της, όπως υποδεικνύεται στους διαλόγους της με τους εκπροσώπους του κακού: «η υποδειγματική εκπροσώπηση του καλού, η Ζυστίν, αποτελεί μια τραγική φυσιογνωμία γιατί συνεχώς ηττάται από το κακό στην κοινωνική πρακτική και γιατί νικιέται στους αλλεπάλληλους διαλόγους της με τους εκπροσώπους του κακού αφού αυτοί έχουν υπέρ τους την κοινωνική πραγματικότητα». ²² Ως επί το πλείστον, όσον αφορά τη θυματοποίηση του Σαντ, μια αντίθετη ερμηνευτική προσέγγιση, όπως αυτή που προτείνει ο Michel Onfray σχετικοποιεί την ανάγνωση του Σαντ ως θύματος. Στο έργο του *La Passion de la Méchanceté*, ο Onfray παρουσιάζει τον Σαντ ως έναν αριστοκράτη της ωμότητας, ο οποίος δεν αντιστέκεται απέναντι στην εξουσία, αλλά την ενσαρκώνει. Όπως γράφει: «Ο μαρκήσιος διαστρέφει τη γενετήσια πράξη θεωρώντας ότι υπακούει στο ενδότερο κακό που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη

21. Αποστόλου, «Πρόλογος», 29.

22. Στο ίδιο, 17.

φύση».²³ Στην περίπτωση τους ωστόσο, ένα κοινό βιο-μυθιστορηματικό/βιο-μεταφραστικό σύμπλεγμα το οποίο, με διαφορετικό τρόπο ετερόχρονα, συντρέχει και τα τρία υποκείμενα, αποτελεί γεγονός.

Με τη συγκεκριμένη θέση μέσα στο σύμπλεγμα που περιγράφηκε, ο Αποστόλου, αναφερόμενος στον Μπαλζάκ, αντιλαμβάνεται τον λογοτέχνη ως ένα δρων υποκείμενο, το οποίο δημιουργεί, συμμετέχον μέσα στις ίδιες τις συνθήκες τις ζωής και όχι ως κάτι ουδέτερο: «για να μπορέσουμε να αξιολογήσουμε το έργο του, θα το πετύχουμε μονάχα αν το εξετάσουμε σε συνδυασμό με την εποχή του, με τα πολιτικά κοινωνικά, εκπολιτιστικά, προβλήματα που πρόβαλε η τελευταία και σχετικά με το σε πιο βαθμό ο συγγραφέας μπόρεσε να δώσει αυτή την εποχή».²⁴ Ο/η μεταφραστής/τρια, όταν οι συγγραφικές συγκυρίες χωρίζονται χρονικά, γίνεται το δρων υποκείμενο το οποίο διαμεσολαβεί ανάμεσα στα απτά χαρακτηριστικά των δύο συνθηκών ζωής. Π' αυτό ως διαμεσολαβητής ο Αποστόλου αναζητά τις συγκλίσεις μεταξύ των περιόδων συγγραφής και μετάφρασης: «Ο Σαντ μένει χρόνια φυλακισμένος και κάτω από ποιες συνθήκες! – Αρνείται να εξαπατήσει τους συνανθρώπους του σχετικά με τις πεποιθήσεις του, με μία, όπως θα λέγαμε σήμερα, “δήλωση μετάνοιας”».²⁵ Σαντ και Αποστόλου κατατρεγμένοι από συνθήκες κρατικής τρομοκρατίας σκέφτονται με συγκλίνοντα στοχαστικά εργαλεία: «Ο Σαντ μάς δίνει, από την πλευρά της υλιστικής κοσμοθεωρίας, την πληρέστερη έως τότε εικόνα για την κοινωνία και την φύση».²⁶ Το έργο *Οι Ατυχίες της Αρετής*, όπως συνολικά το λογοτεχνικό έργο του Σαντ, πραγματεύεται με μέθοδο βιοματική-εικονοκλαστική, ζητήματα κατασκευής της ατομικής ψυ-

23. Michel Onfray, *La passion de la méchanceté: Sur un prétendu divin marquis* (Παρίσι: Éditions Autrement, 2014), 107-15.

24. Αποστόλου, «Κείμενα κριτικής λογοτεχνίας του Ν. Α. Κεφαλά ...».

25. Αποστόλου, «Πρόλογος», 25.

26. Στο ίδιο, 27.

χοσύνθεσης σε σχέσεις βίας, καταπίεσης, εκμετάλλευσης, εγκλεισμού και βασανιστηρίων, όσον αφορά φυλακισμένο και δεσμοφύλακα, κατ' επέκταση θύτη και θύμα: «Ο Σαντ μέσα από το έργο του αφ' ενός διακηρύσσει τις επαναστατικές-αναρχικές θέσεις του, αφ' ετέρου εκδικείται αυτούς που τον αποδιώχνουν, τον καταδιώκουν, τον φυλακίζουν».²⁷

Η πρώτη ελληνική μετάφραση του *Justine ou les Infortunes de la Vertu* ολοκληρώνεται μέσα σε ένα ιστορικό πεδίο έντονης ιδεολογικοπολιτικής πόλωσης, που συνοδεύεται από σχέσεις βίας, καταπίεσης, εκμετάλλευσης, εγκλεισμού και βασανιστηρίων. Δεδομένης της θέσης του μεταφραστή μέσα σε αυτές, δεν έμεινε ουδέτερη η διαδικασία της μετάφρασης, εφόσον και ο ίδιος βλέπει πως η σημειολογία του πρωτότυπου είναι σε ανάλογο βαθμό αυτοψυχολογική: «ο τρόπος με τον οποίο ο Σαντ διατυπώνει τα διανοήματά του εμφανίζει ένα έντονο προσωπικό χαρακτήρα που αποτελεί πρόσθετο θέλητρο γι' αυτόν που τον διαβάζει».²⁸ Μέσα από τη μορφή του μεταφράσματος αναδύονται υφολογικά και ψυχοδυναμικά στοιχεία που υποδηλώνουν έναν συγκεκριμένο τρόπο πρόσληψης του πρωτοτύπου. Τα στοιχεία αυτά, χωρίς να τεκμηριώνουν πρόθεση ή προσωπική βιογραφική εμπλοκή του μεταφραστή, φανερώνουν το πώς η μετάφραση ενεργοποιεί την υποκειμενικότητα ως ενδιάμεσο φίλτρο αναγνωστικής ερμηνείας. Όπως παραθέτει ο McMorran μέσω της Lucienne Frappier-Mazur, η αφηγηματική δομή της *Ζυστίν* φέρει αυτοβιογραφικό στυλ: «ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας αυτής της συνταγής στη Ζυστίν θα ήταν πέραν πάσης αμφιβολίας, ακόμη και αν δεν τη συνόδευε μια υποσημείωση που αποδίδεται στον Σαντ»,²⁹ ενώ «η Ζυστίν έχει αρκετή ψυχολογική αξιοπιστία

27. Άννα Τσέα, «Πρόλογος» στο Μαρκήσιος ντε Σαντ, *Ο απατημένος πρόεδρος*, μτφρ.: Άννα Τσέα (Αθήνα: Ολκός, 1998), 8.

28. Αποστόλου, «Πρόλογος», 30.

29. Will McMorran, «Intertextuality and Urtextuality: Sade's *Justine Palimpsest*», *Eighteenth-Century Fiction* 19, τχ. 4 (2007): 14. <<https://doi.org/10.1353/ecf.2007.0025>>.

για να αποτελέσει ένα ομιλούν υποκείμενο».³⁰ Κατά τον Αποστόλου, μια ψυχο-βιωματική μυθοπλασία, όπως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σύμφωνα με την Frappier-Mazur η περίπτωση της Ζυστίν, αποτελεί ένα άρτιο μέσο ηθογραφίας: «το μυθιστόρημα, περισσότερο ή λιγότερο ρεαλιστικό, είτε ηθογραφικό ή ιστορικό, είτε με τη μορφή αυτοβιογραφίας, θ' αποτελέσει την καλύτερη μορφή λόγου που θα μας απεικονίσει αυτή την εποχή».³¹

Η μετάφραση του Αποστόλου φαίνεται να προσλαμβάνει τη Ζυστίν όχι ως αφηγηματική κατασκευή αποκομμένη από την εμπειρία, αλλά ως κείμενο που συγκροτείται μέσα από ένα δυναμικό πλέγμα μεταξύ μυθοπλασίας και επιτελεσμένης επιθυμίας. Ενδεικτική για την εμπειρική προσέγγιση είναι η φράση όπου η Ζυστίν αναθεματίζει τον εκτοπισμό της και τη στέρηση, με τρόπο που μέσα από τη μετάφραση βγαίνει η ανάλογη υποκειμενικότητα του Αποστόλου: «Je résolu [...] de gagner [...] ces pays éloignés m'imaginant que la paix et les repos si cruellement refusés pour moi dans ma patrie m'attendaient peut-être au bout du monde».³² «Αποφάσισα [...] να φτάσω [...] σε αυτές τις απομακρυσμένες περιοχές γιατί φανταζόμουνα πως ίσως θα μ' ανέμενε στην άκρη αυτή του κόσμου η ειρήνη κι η ανάπαυση που τόσο σκληρόκαρδα μου τις είχε αρνηθεί η πατρίδα μου».³³ Ενδεικτική επίσης της ανάδειξης του ψυχισμού του Αποστόλου είναι και η μετάφραση στην αναφώνηση ανακούφισης της Ζυστίν μετά το τέλος της αιχμαλωσίας από το κολαστήριο της Μονής της Αγίας Μαρίας των Δασών: «Ces funestes réflexions un peu calmées par le

30. Στο ίδιο, 367–90.

31. Αποστόλου, «Κείμενα κριτικής λογοτεχνίας του Ν. Α. Κεφαλά...».

32. Donatien Alphonse François de Sade, *Les Infortunes de la Vertu* (Παρίσι: Gallimard, 1970), 152.

33. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 160.

plaisir de me voir libre, je continuai ma route»³⁴ «Έπειτα από τους ολέθριους αυτούς συλλογισμούς, ηρέμησα χάρις στη χαρά που μου προκαλούσε η αντίληψη ότι ήμουν λεύτερη, και συνέχισα το δρόμο μου».³⁵ Η μετάφραση του Αποστόλου παραμένει γενικά πολύ κοντά στο πρωτότυπο, αλλά σε ορισμένα σημεία επιλέγει λέξεις που μετακινούν ελαφρά το ύφος ή το νοηματικό βάρος του κειμένου – όχι τόσο ώστε να αλλοιώσουν το νόημα, αλλά αρκετά ώστε να αποτυπωθεί το προσωπικό και πολιτικό του βίωμα.

Τέτοιες μικρές μετατοπίσεις είναι οι επιλογές «σκληρόκαρδα» και «λεύτερη», οι οποίες δεν υπάρχουν στην ίδια ένταση στο γαλλικό κείμενο και φορτίζουν τη μετάφραση με συνδηλώσεις της Αντίστασης και του εγκλεισμού. Με οριακές λοιπόν διακυμάνσεις στην πιστότητα, η μετάφραση αναδεικνύει ένα αίσθημα στέρησης της ελευθερίας για την οποία ο Αποστόλου αγωνίζεται: Οι όροι «σκληρόκαρδα» και «λεύτερη» μπορούν να παραπέμψουν στο λεξιλόγιο της Αντίστασης και των εμπειριών του εκτοπισμού — ένα συγκείμενο με το οποίο ο Αποστόλου συνδιαλέγεται. Οι επιλογές αυτές υποδηλώνουν την υποκειμενική εγγραφή της εμπειρίας στο σώμα της ηρωίδας, αφού τονίζουν τη ρήξη με τον εγκλεισμό. Η υποκειμενικότητα του μεταφραστή συναντάει συχνά στο κείμενο την απόκοσμη, ερεβώδη αισθητική του συγγραφέα μέσα από τα μοτίβα του εγκλεισμού και της απομόνωσης: «trois réduits obscurs et separés l'un à l'autre, fermés comme des prisons, étaient autour de ces puits»³⁶ «τρία σκοτεινά καταφύγια, χωρισμένα το ένα απ' το άλλο, αμπαρωμένα όπως εκείνα των φυλακών, υπήρχαν γύρω σ' αυτό το πηγάδι»³⁷, «nous aperçûmes un château perché sur le bord d'un précipice affreux et qui, paraissait

34. Sade, *Les Infortunes de la Vertu*, 202.

35. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 160.

36. Sade, *Les Infortunes de la Vertu*, 212.

37. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 172.

suspendu sur la pointe d'un roche escarpée, donnait plutôt l'idée d'une habitation de revenants que celle de gens faits pour la société».³⁸ «διακρίναμε έναν πύργο σκαρφαλωμένο στην άκρη του γκρεμού που δημιουργούσε περισσότερο την εντύπωση κατοικίας για φαντάσματα».³⁹ Η Ζυστίν ως αφηγήτρια περιγράφει τα μοτίβα –πρωτότυπα και μεταφρασμένα– σκαιώς. Το πρωτότυπο σκαιό ύφος έχει διατηρηθεί και στη μετάφρασή. Όμως προσδιορισμοί όπως το «affreux» ή ολόκληρα τμήματα της πρωτότυπης φράσης όπως «paraissait suspendu sur la pointe d'un roche escarpée», απουσιάζουν από τη μετάφραση. Η σκαιότητα τονίζει τη μηδενιστική πρόσληψη του Σαντ για την κοινωνία. Εδώ υπάρχει μια ουσιαστική διαφορά στην αντίληψη, την οποία ο μεταφραστής καλείται να ξεπεράσει. Δεν θα ήταν πιο σεβαστικό να διαφυλάξει τα εκφραστικά μέσα του συγγραφέα, πλην όμως αποφεύγοντας τον απόλυτο μηδενισμό, ο οποίος εντοπίζεται στα σκαιώδη και απόκοσμα μοτίβα των φράσεων, και αφήνοντας ένα περιθώριο μιας λιγότερο πεσιμιστικής πρόσληψης που ταιριάζει περισσότερο στα πιστεύω του; Παρά το πλαίσιο της απαισιοδοξίας που κυριαρχεί στο Ζυστίν, ο Αποστόλου επιμένει να διαβάσει τον Σαντ ως υλιστή συγγραφέα, δηλαδή ως κάποιον που βλέπει τις ανθρώπινες πράξεις, τις επιθυμίες και τη βία ως ηθικά ζητήματα, συνδεδεμένα με υλικό, εμπειρικό υπόβαθρο. Με την αποφυγή του απόλυτα «απαισιόδοξου», ο μεταφραστής μεταφέρει το κέντρο της αίσθησης σε μια πιο χειραφετητική ανάγνωση. Επιλέγει, λοιπόν, μια σκόπιμη χαλάρωση στις πεσιμιστικές περιγραφές. Αντ' αυτού δίνει ένα σημασιολογικό βάρος στους προσδιορισμούς του εγκλεισμού: το «fermés» γίνεται «αμπαρωμένα».

Σε κάθε περίπτωση, η περσόνα της Ζυστίν δεν παύει να ενσαρκώνει τις αντιφάσεις στον ψυχισμό των Σαντ και Αποστόλου

38. Sade, *Les Infortunes de la Vertu*, 212

39. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 166.

με τις οποίες παλεύουν να ξεπεράσουν. Στη μεταφρασεολογική λεξικολογία των Σαντ και Αποστόλου οι αυτοχαρακτηρισμοί της Ζυστίν αποδίδονται ως «ενάρετη»–«vertueuse», «έντιμη»–«honnête», αλλά στον ίδιο βαθμό «καταξεφτελισμένη»–«trop humiliée» και «καταντροπιασμένη»–«trop honteuse». Η Ζυστίν αναπαριστά μια φιγούρα θύματος, η οποία, όπως προκύπτει από τον δοκιμιακό πρόλογο του Αποστόλου και την περιγραφή της εσωτερικής της σύγκρουσης, λειτουργεί για τον μεταφραστή ως ένα ψυχολογικό ανάλογο. Και λειτουργεί ως ανάλογο, διότι, ενώ αφουγκράζεται την Ζυστίν, επειδή αναλόγως υπομένει όσα υπομένει και ο ίδιος: «μοναδική ελπίδα γι' αυτήν, η μέλλουσα ζωή κοντά στη Θεία πρόνοια, όπου ελπίζει να βρει δικαίωση για τα συνεχή βασανιστήριά που υφίσταται στην παρούσα, γιατί υποστηρίζει πάντα και με συνέπεια τις αρχές της υπερκόσμιας αυτής δύναμης»,⁴⁰ εντούτοις δεν συμμερίζεται την ελπιδολογία της για μεταφυσική δικαίωση, αφού ταυτίζεται με την καθαυτή εγκόσμια «υλιστικότητα» του Σαντ: «η απάντηση που δίνει το ρωμαλέο του μυαλό [του Σαντ] είναι η ολοκληρωτική άρνηση της ανώτερης δύναμης σαν ηθικής δύναμης».⁴¹ Ο ίδιος αναγνωρίζει στον Σαντ και στον εαυτό του μια κοινή εμπειρία θυματοποίησης μέσα σε ένα σύστημα καταπίεσης. Τα ένστικτα της Ζυστίν καλούνται σε αφύπνιση κόντρα στην ψυχική φθορά που προκαλεί η σύγκρουση αντικρουόμενων κοινωνικών επιταγών, οι οποίες εσωτερικεύονται και αποδιοργανώνουν την αυτοαντίληψή της. Η γλώσσα της αφύπνισης μπορεί να σταθεί αρκετή ώστε καταδικάσει τον λογοτέχνη όπως στην περίπτωση του Σαντ: «ο λογοτέχνης μπορεί να καταδικαστεί για την αφύπνιση της γλώσσας όπως ο Σαντ καταδικάστηκε ως άσεμνος».⁴² Σε αμφότερες περιπτώσεις, οι καταδίκες του μεταφραστή

40. Αποστόλου, «Πρόλογος», 17.

41. Στο ίδιο, 21.

42. Γαλανάκη, «Η γλώσσα της λογοτεχνίας είναι πάντοτε παράνομη».

και του συγγραφέα υπήρξαν οι γλώσσες τους. Η Ζυστίν τούς ενώνει σαν μια μεταγλώσσα που μιλάει για τις καταδίκες και τον δύο.

Σαδομαζοχιστική και εξεγερσιακή - αφυπνιστική διάσταση της μετάφρασης

Η μέθοδος για την υπέρβαση των αντιφάσεων συνίσταται στη διαλεκτική συντριβή της ηθικολογικής αρετολογίας από τη σαδική αντίληψη του εγκλήματος, η οποία ερμηνεύεται ως έκφραση φυσικών, σχεδόν βιολογικών, ορμών. Στη μετάφραση του Αποστόλου το έγκλημα ανυψώνεται, όταν με αφυπνιστικό στόμφο, η κλεπταποδόχος Μαντάμ Ντυμπουά, προσπαθεί να αφυπνίσει το θύμα –δηλαδή την Ζυστίν– από τον λήθαργο της θείας αρετής, ώστε να αντιληφθεί τη διαλεκτική σχέση αρετής/εγκλήματος:

«Non, non, Sophie. Cette providence n'est faite que pour nos mépris... convaincs toi bien que dès qu'elle nous place dans une situation où le mal nous devient nécessaire, et qu'elle nous laisse en même temps la possibilité de l'exercer, c'est que ce mal sert à ses lois comme le bien».⁴³
«Όχι! Όχι Σοφία!⁴⁴ αυτή η θεία Πρόνοια υπάρχει μόνο για να την καταφρονούμε... πείσου απόλυτα ότι η θεία πρόνοια μια και μας τοποθετεί σε κατάσταση που το κακό μας γίνεται αναγκαίο και σύγχρονα μας παραχωρεί τη δυνατότητα να το ασκούμε, αυτό συμβαίνει γιατί το κακό υπηρετεί τους νόμους της όπως και το καλό».⁴⁵

Στη μετάφραση η αρχική επίκληση στο έγκλημα γίνεται με τόνο πιο επιτακτικό. Τα θαυμαστικά δίνουν επιτακτική βαρύτητα. Η φράση

43. Sade, *Les Infortunes de la Vertu*, 107.

44. «Σοφία» είναι το ψευδώνυμο που χρησιμοποιεί η Ζυστίν για την ταυτότητά της, μέχρι το τέλος της αφήγησής της.

45. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 54.

«πείσου απόλυτα» αντί του απλού «πείσου καλά/σωστά» [convaincs-toi bien] ενισχύει τη ρητορική αυθεντία του προσώπου που μιλάει υπέρ του εγκλήματος. Κατά τη σαδική φιλοσοφία, με την εγκληματική σκέψη το θύμα υπερβαίνει την κατάσταση του, γιατί χάρη σε αυτή γείρονται αποτελεσματικότερα τα ένστικτα στα οποία έχει φυσικό δικαίωμα. Έτσι, ο Αποστόλου κόντρα στη μητροφιλική ηθική της Ζυστίν αποδίδει εξεγερτικά στην ελληνική γλώσσα τα μητροκτόνα ένστικτα του ομοφυλόφιλου Μπρεσσάκ, τον οποίο ο μητρικός έλεγχος πάνω στην ασωτία του φύλου του έχει καταστήσει θύμα και ταυτόχρονα μισογύνη: «mais si j'essayais de lui parler de sa mère, je ne voyais plus que du dépit, la haine la plus invétérée contre cette mère respectable, et la révolte la plus constatée contre les sentiments de la nature».⁴⁶ «αν όμως επιχειρούσα να του μιλήσω για την μητέρα του, δεν δέκρινα πια τίποτα άλλο σ' αυτόν εξόν από περιφρόνηση. Με άλλα λόγια αντιλαμβανόμουν το πιο ριζοβολημένο μίσος ενάντια σ' αυτήν την αξιοσέβαστη μητέρα και μια απόλυτα ριζοβολημένη εξέγερση ενάντια στα αισθήματα της φύσης».⁴⁷ Το «la haine la plus invétérée» φορτίζεται ψυχολογικά και ιδεολογικά με τον στιβαρό χαρακτηρισμό «το πιο ριζοβολημένο μίσος», ενώ ο όρος «révolte» προσδιορίζεται ως «απόλυτα ριζοβολημένη». Το σπάσιμο της ενιαίας φράσης σε δύο δεν είναι απλή συντακτική επιλογή. Χαρίζει αυτοτέλεια στη δεύτερη διαπίστωση και βοηθάει στην ερμηνευτική εστίαση της εγκληματικής εξέγερσης ως ένα βαθιά ριζωμένο ψυχικό μηχανισμό. Το «ριζοβολημένη» που διαφέρει από το πρωτότυπο, «constatée» [«διαπιστωμένη»] τονίζει τη βαθιά υπαρξιακή σημασία που έχει για τον μεταφραστή η έννοια της εξέγερσης.

Η εξέγερση για τον Αποστόλου είναι ριζοβολημένη, διότι πηγάζει, όπως και στον Σαντ, από τις ρίζες μιας «σκοτεινής επιθυμίας

46. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, 121.

47. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 70.

για πραγματοποίηση εξέγερσης εναντίον των ανθρώπινων νόμων».⁴⁸ Πραγματιστικά μιλώντας: των νόμων που τον φυλακίζουν, τον δολοφονούν, τον βασανίζουν, τον εκτοπίζουν. Και για να καθίσταται η επιθυμία για εξέγερση σκοτεινή σημαίνει ότι οι ρίζες της είναι πολύ βαθιές. Στον Σαντ αυτή η βαθιά, σκοτεινή επιθυμία είναι έμφυλη, διότι όπως ισχυρίζεται η Μποβουάρ «μέσω της ασωτίας του φύλου στην πιο αποκρουστική και ταυτόχρονα σαγηνευτική μορφή της, ο Σαντ ικανοποιεί αυτή την επιθυμία που τον στοιχειώνει».⁴⁹ Η επιλογή του μεταφραστή για τον χαρακτηρισμό «ριζοβολημένο/η» είναι, πέρα από σαδικά συνεπέστατη, υπερβατική για το «είναι» του Αποστόλου ως άτομο. Την ίδια βιωματική-εξεγερσιακή δυναμική ακολουθεί με μεγαλύτερη πιστότητα η μετάφραση και στο ανάθεμα της Ζυστίν απέναντι στις αντιφάσεις της αρετολογίας, η οποία δεν την βοήθησε να διασώσει την παρθενία της από την έμφυλη βία των ίδιων των εκπροσώπων της, ούτε να την παρηγορήσει μέσα σε συνθήκες γυναικο-εγκλεισμού και κακοποίησης στις οποίες οδηγήθηκε: «Ô decrets incompréhensibles de la providence, daignez donc un instant vous ouvrir à mes yeux si vous ne voulez pas que je me révolte contre vos lois».⁵⁰ «Ω! Ακατανόητα θεσπίσματα της θείας Πρόνοιας! Ευареστηθείτε ν' αποκαλυφθείτε μια στιγμή στους οφθαλμούς μου, αν δεν θέλετε να εξεγερθώ ενάντια στους νόμους σας!».⁵¹ Τις αλλεπάλληλες κρίσεις συνείδησης που προκαλούν τα δεινά στην Ζυστίν, ακολουθούν ξεσπάσματα. Μέσα από τα επαναστατικά ξεσπάσματά της, από τα όποια ξεπροβάλλει η εμπειρία του Σαντ, στην ελληνική μετάφραση ξεπροβάλλει η εμπειρία του Αποστόλου: «J'en demande aujourd'hui pardon au ciel, mais la révolte fut bien près de

48. Σιμόν Ντε Μποβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, μτφρ. Τζένη Κωνσταντίνου (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2022), 269.

49. Στο ίδιο.

50. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, 169.

51. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 124.

mon cœur»⁵² «Σήμερα ζητάω συγγνώμη απ' τον ουρανό. Τότε όμως η επανάσταση βρέθηκε πολύ κοντά στην καρδιά μου».⁵³ Στον βαθμό που ο λόγος διαμορφώνει εξεγερσιακή ρητορική, ο Αποστόλου ακολουθεί την τεχνική της εστίασης στο μέρος της φράσης που «γέρνει» προς αυτήν. Έτσι με την ίδια μέθοδο σπάει πάλι τη μία φράση σε δύο. Στον τελευταίο κύκλο των μαρτυριών η επίθεση της εξουσίας κλιμακώνεται σε δύο επίπεδα κυριαρχίας: το βαθύ έμφυλο και το επιφανειακό εργασιακό.

Η Ζυστίν παγιδεύεται σε ένα άντρο κιβδηλοποιών, οι οποίοι, αφού ελέγχουν το γυναικείο σώμα της, δεσμεύουν και τα εργατικά της χέρια. Σε αυτό το κομβικό σημείο η αφηγηματική δράση κλιμακώνεται. Η σαδική σημειολογία χτυπάει κυκλικά σε όλο το μήκος και βάθος την εμπειρία του μεταφραστή (κακοποίηση–δολοφονία της αντιστασιακής αδερφής του από ολοκληρωτικές δυνάμεις εξουσίας, εγκλεισμός, ταξική εκμετάλλευση): «je te mène servir des faux monnayeurs, catin»· «σε πηγαίνω να υπηρετήσεις κιβδηλοποιούς πόρνη», «tu travailleras douze heures par jour à tourner cette roue, tu ne reverras jamais le ciel, tu seras morte à la peine», «ils me saisirent dépouillèrent et m'enchaînèrent, il n'y avait pas un quart d'heure que j'étais à cette fatale roue»· «θα εργαζόσαι δώδεκα ώρες την ημέρα γυρνώντας τη ρόδα, δεν θα ξαναδείς ποτέ σου τον ουρανό, θα πεθάνεις πάνω στην δουλειά σου», «με αρπάζουν, με γυμνώνουν και με αλυσοδένουν. Σε ένα τέταρτο βρισκόμουν δίπλα σε αυτή την απαίσια ρόδα».⁵⁴ Στο μέρος της εξιστόρησης ο δοκιμακός λόγος συναντάει περίτεχνα τη λογοτεχνική αφήγηση: ο επικεφαλής της σπείρας, ο Νταλβίλ, αναπτύσσει το σκεπτικό (του Σαντ) πάνω στον φυσικό ανταγωνισμό της δύναμης, ο οποίος περνάει σε σχέσεις οικονομίας: «δεν είναι πια η φυσική δύναμη που καθορίζει την κοινωνική θέση, αλλά εκείνη που καταχτιέται από τα πλούτη. Ο πλούσιος άνθρωπος

52. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, 203.

53. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 162.

54. Στο ίδιο, 168.

έγινε ο πιο δυνατός, ο φτωχότερος ο πιο αδύνατος».⁵⁵ Η συντήρηση της οικονομικής δομής μέσα από την οποία ο οικονομικά ισχυρός παραμένει ισχυρός προϋποθέτει την υποταγή σε αυτήν της γυναίκας ως φύλο: «χρησιμοποιώ τη γυναίκα από αναγκαιότητα. Η προσβολή που γίνεται σε βάρος μια γυναίκας, αποτελεί για τον άντρα έναν τίτλο που του δίνει το δικαίωμα ν' αποκτήσει κι έναν δεύτερο».⁵⁶ Ο Αποστόλου εκφράζεται στενά από τη δοκιμακότητα του λόγου σε αυτό το σημείο, αφού στον πρόλογο γράφει για αυτό πως ο Σαντ: «δεν εννοεί ούτε για μια στιγμή ν' αποσπαστεί από την αμείλιχτη αιτιοκρατία που κυβερνά τη βάση της κοινωνίας».⁵⁷ Η στενή συνέκφραση τον οδηγεί στο να διατηρήσει υψηλό βαθμό πιστότητας, η οποία δεν οφείλεται σε κάποια εγγενή απαίτηση του δοκιμακού είδους – του οποίου το ύφος μπορεί να εναλλάσσεται από λογοτεχνικό σε θεωρητικό– αλλά από τη δική του μεταφραστική στρατηγική, που στοχεύει στη διατήρηση της εννοιολογικής ακρίβειας και της επιχειρηματολογικής συνοχής του πρωτοτύπου.

Στον βαθμό που το ύφος του κειμένου «λογοτεχνίζει», το βίωμα του μεταφραστή το μεταβάλλει σε λίγο περισσότερο πληθωρικό: «*ce peut être un titre pour lui en faire un second*».⁵⁸ «αποτελεί έναν τίτλο που του δίνει το δικαίωμα ν' αποκτήσει κι έναν δεύτερο». Η πληθωρικότητα έγκειται στη χρήση του όρου “δικαίωμα” το οποίο απουσιάζει, καθόλου τυχαία, από την πρωτότυπη πρόταση. Ο δικαιωματικός λόγος είναι ύποπτος για τον Σαντ, διότι προϋποθέτει μια έννοια κοινωνικής σύμβασης την οποία φιλοσοφικά δεν αποδέχεται σε καμία περίπτωση. Ακόμα και αν το δικαίωμα είναι δικαίωμα κυριαρχίας, η πληθωρική χρήση του όρου δίνει στον μεταφραστή τη δυνατότητα να παίξει με όρους

55. Στο ίδιο, 169.

56. Στο ίδιο, 166.

57. Αποστόλου, «Πρόλογος», 24.

58. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, 216.

κοινωνικού δικαιωτισμού στον λόγο: το δικαίωμα μπορεί να αντιστραφεί έμφυλα ή κοινωνικά και ο Αποστόλου παλεύει για αυτό.

Σε συνέχεια της βιωματικής πρόσληψης, ο Αποστόλου βλέπει σε επίπεδο υφολογίας του σαδικού λόγου μέσα στη *Ζυστίν*, πως «Τα ανθρώπινα κτήνη, που αποτελούν τους απολογητές του κακού στον Σαντ, ο αριστοτέχνης αυτός του ανθρώπινου λόγου, τα υποχρεώνει να απευθύνονται στο θύμα με μία επίπλαστη ευγένεια, για να δώσει με αυτόν τον τρόπο τη δυνατότητα στον αναγνώστη να ζήσει έντονα την απύθμενη υποκρισία τους».⁵⁹ Η Σιμόν ντε Μποβουάρ ερμηνεύει αυτή την υποκρισία ως έκφραση της πατριαρχικής ηθικής, η οποία επιβάλλεται στις γυναίκες και διαμορφώνει τη θέση της Ζυστίν ως «θηλυκού» υποκειμένου μέσα στην κοινωνία. Το είδος αυτό της υποκρισίας είναι «το σεξουαλικό ένστικτο που έχει μετατραπεί σε ιδεολογικό εργαλείο καταπίεσης μέσω της μονογαμίας την οποία ο άντρας επιβάλλει για λόγους ελέγχου, ενώ δεν την υφίσταται ο ίδιος με την ίδια αυστηρότητα».⁶⁰ Κατά τον Αποστόλου, μέρος της «απύθμενης υποκρισίας» των σαδικών υποκειμένων εντοπίζεται στη μονογαμική ηθική της εποχής. Πρόκειται για μια κίβδηλη ηθική κατασκευή, που διαμορφώνει την ψυχοσεξουαλική ταυτότητα των ατόμων, ενώ στην πράξη λειτουργεί ως μηχανισμός ελέγχου: επιτρέπει στους κυρίαρχους των σχέσεων εξουσίας να μονοπωλούν για τον εαυτό τους τις πολυγαμικές δυνατότητες –και γενικότερα τις φυσικές δυνατότητες– με τις οποίες η φύση προικίζει κάθε έμψυχο ον. Ο ίδιος ο Σαντ έχει γράψει για αυτό πως «οι παπάδες είχαν σοβαρότατους λόγους, όταν καταδίκαζαν τη λαγνεία: με την απαγορευτική τους εντολή κράτησαν μόνο για τον εαυτό τους τη γνωριμία με αυτά τα ιδιωτικά αμαρτήματα και τη δυνατότητα συγχώρεσής τους, κι απέκτησαν έτσι μια εκπληκτική κυριαρχία πάνω στις γυναίκες κάνο-

59. Αποστόλου, «Πρόλογος», 31

60. Σιμόν ντε Μποβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, τ. Β': *Η βιωμένη εμπειρία*, μτφρ. Τζούλια Τσακνιά (Αθήνα: Κάκτος, 1994), 231–40, 248–55.

ντας εύκολη για τον εαυτό τους μια καριέρα ασέλγειας χωρίς όρια». ⁶¹ Ο Αποστόλου, όπως και ο Σαντ, είχε καταλάβει πως «η μονογαμική αυτή μορφή», πάνω στην οποία στηρίζεται όλη η έμφυλη ηθικολογία, στην ουσία «αποτελεί συχνότατα ένα τύπο που καλύπτει μια κρυφή πολυγαμία κυρίως από την πλευρά του άντρα». ⁶² Η έμφυλη βία, η ανθρώπινη αποκτήγνωση, η επίπλαστη ευγένεια, η μονογαμική ηθική και η κρυφή πολυγαμία, όλο το σύνολο της «απύθμενης υποκρισίας» το οποίο στηλιτεύει ο Σαντ, συγκεράζονται στα λόγια του αρχι-κακοποιητή κληρικού Πατέρα Αντονέν, όταν μπρος «στα πλημμυρισμένα στο δάκρυ μάτια» της Ζυστίν της λέει: «Θα συνηθίσεις, θα συνηθίσεις. Δεν υπάρχει στη Γαλλία σπίτι στο οποίο να μορφώνουν τα κορίτσια καλύτερα από το δικό μας». ⁶³ Ο πρωτότυπος λόγος είναι στηλιτευτικός της υποκρισίας στο βαθμό που για το καταγγελτικό ύφος του μεταφραστή δεν απαιτείται παρά απλά η τήρηση του κανόνα της πιστότητας. Σύμφωνα με τον Αποστόλου, ο λογοτέχνης οφείλει να συγχρονίζεται με τον λόγο της εποχής του. Οφείλει να εκφράζει τα ρήγματα, τις αντιφάσεις και τις ανάγκες του παρόντος. Αν λοιπόν, όπως γράφει, η εποχή του είναι «πολυσύνθετη και σε συνεχή αναστάτωση», και αν οι άνθρωποι που αυτή διαμορφώνει είναι «νέοι στην ψυχοσύνθεσή τους, στο ρεαλισμό τους ακόμα», ⁶⁴ τότε απαιτούνται νέες μορφές λόγου.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Αποστόλου διακρίνει μια ψυχοσύνθεση θηλυκότητας που μοιάζει ανησυχητικά με αυτή της Ζυστίν στον Σαντ: μια ψυχοσύνθεση μαζοχιστική. Δηλαδή μια ταυτότητα διαμορφωμένη μέσα από τη βία, την ενοχή και την υποταγή στις ηθικές

61. Μαρκήσιος ντε Σαντ, *Η φιλοσοφία στο μπουντουάρ*, μτφρ: Βασίλης Καλλιπολίτης (Αθήνα: Εξάντας, 1979), 179.

62. Λευτέρης Αποστόλου, «Πρόλογος» στο Ζαν Στεφανί Σερμπουλιέ, *Δικαίωμα στο Σεξ*, μτφρ.: Λευτέρης Αποστόλου (Αθήνα: Δελβενακιώτης, 1966), 12.

63. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 136.

64. Αποστόλου, «Κείμενα κριτικής λογοτεχνίας του Ν. Α. Κεφαλά...».

απαιτήσεις της εποχής: «η μονογαμική οικογένεια περνάει σήμερα μια οξύτατη κρίση, αντανάκλαση της γενικότερης κρίσης της σύγχρονης κοινωνίας», «για τα εκατομμύρια των άλλων ατόμων που ζουν και σήμερα μια ζωή Σαντ, η μαζοχιστική ζωή και κατάχρηση αποτελεί για τα ίδια πηγή πνευματικής κατάπτωσης και σωματικού εκφυλισμού».⁶⁵ Η πνευματική κατάπτωση και ο σωματικός εκφυλισμός που προκαλεί η μαζοχιστική υποβολή, όσον αφορά σε σχέσεις εξουσίας, εμφανίζονται στα δραματικά λόγια της Ζυστίν όταν πέφτει θύμα των κιβδηλοποιών: «αν υπάρχουν άνθρωποι που μπορούν να διασκεδάσουν με τον πόνο των άλλων, υπάρχουν άλλα όντα με βάρβαρη ψυχοσύνθεση, που απολαμβάνουν τα ίδια θέληγτρα χωρίς άλλο αίτιο, εξόν από τη χαρά που δίνει η έπαρση ή η περιέργεια της πιο απαίσιας μορφής».⁶⁶ Στο μεταφρασμένο κείμενο ο όρος «*barbarement organisés*» αποδίδεται με ψυχολογικούς όρους ως «με βάρβαρη ψυχοσύνθεση», ενώ η ασάφεια αν τα «*il est des hommes*», «*il est des êtres*» αφορούν συγκεκριμένα τον Νταλβίλ ή γενικά τους απάνθρωπους χαρακτήρες, πάει προς στη γενικότητα: «υπάρχουν άνθρωποι» – «υπάρχουν όντα». Η χρήση της φορτισμένης αυτής γλώσσας παράγει ένα μεταβιωματικό ύφος, όπου η ιδεολογική εμπειρία του Αποστόλου εγγράφεται στην ερμηνευτική πράξη: ο μεταφραστής μεταφέρει στην εμπειρία της Ζυστίν τον εσωτερικό του κόσμο. Προβάλλει ενδεχομένως τραύμα, διεκδίκηση, ή ηθικό στοχασμό.

Ο Foucault για μια περίπτωση θυματοποίησης τύπου Ζυστίν γράφει πως «Η εξουσία δεν καταστέλλει απλώς τα σώματα. Παράγει λόγους, υποκείμενα, αλήθειες, ηθικές. Εκεί όπου φαίνεται να τιμωρεί ή να φιμώνει, στην πραγματικότητα διαμορφώνει και ορίζει το τι είναι δυνατόν να ειπωθεί, να βιωθεί και να είναι κανείς».⁶⁷ Κάνει λόγο ακριβώς για υποκείμενα που έχουν αφομοιώσει εσωτε-

65. Αποστόλου, «Πρόλογος» στο Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 15.

66. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 172.

67. Michel Foucault, *La volonté de savoir* (Παρίσι: Gallimard, 1976), 30.

ρικά την ταυτότητα του θύματος, όπως αυτή που έχει κατασκευαστεί από λόγους ηθικής, φύλου, εξουσίας. Οι αποδέκτες/τριες αυτής της ηθικολογίας, όπως είναι η Ζυστίν, δεν είναι πάρα ένα είδος μεταθυμάτων, που η ηθική αυτή έχει “πλάσει” με τρόπο τέτοιο ώστε να απολαμβάνουν τη σεξουαλική ηδονή του προκαλούμενου πόνου ως μια εγκληματικού τύπου μονόπλευρη τιμωρητική εκμετάλλευση εις βάρος τους, προς τέρψη-ικανοποίηση του αυταρχικού σαδιστή τους: στην έμφυλη εξουσία «το θηλυκό μερικές φορές υποτάσσεται με μαζοχιστική συγκαταβατικότητα: παίζει το ρόλο του θύματος και η υποταγή του δεν είναι παρά ένα ατελείωτο κατηγορώ».⁶⁸ Ο μονόπλευρος μαζοχισμός της Ζυστίν, την οδηγεί σε μια αυτοκατηγορηματικότητα: «vous offrir l' exemple le plus frappant des malheurs de l' innocence et de la vertu. C'est accuser la providence, c'est s'en plaindre, c'est une espèce de crime et je ne l'ose pas...»⁶⁹ Αυτό το μαζοχιστικό “κατηγορώ” της έμφυλης μεταθυματοποίησης της Ζυστίν αποτύπωσε με μποβουαρικό ύφος ο Αποστόλου: «να σας προσφέρω το πιο χτυπητό παράδειγμα των συμφορών της αγνότητας, θα έμοιαζε με το να κατηγορώ τη Θεία Πρόνοια, θα ‘ταν σαν έγκλημα και δεν το αποτολμώ».⁷⁰ Όπως ο McMorran επισημαίνει, «η Ζυστίν είναι μια ψυχαναγκαστική και απρόθυμη αφηγήτρια, απεγνωσμένη στις εκκλήσεις της προς τους ακροατές της και ντροπιασμένη για τον ρόλο της ιστορικού που πρέπει να αναλάβει».⁷¹

Μέσα από όλη αυτή τη λεπτή ένταση, αναδεικνύεται μια σιωπηλή πράξη εξέγερσης: η αφήγηση ως άρνηση σιωπής. Η μετάφραση υιοθετεί έναν φεμινιστικό τόνο που ταιριάζει στην ριζοσπαστική κριτική της Σιμόν ντε Μποβουάρ απέναντι στο φαινόμενο της γυναικείας υποτα-

68. Μποβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, 604.

69. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, 91.

70. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 36.

71. McMorran, «Intertextuality and Urtextuality», 7.

γής. Το «l' innocence et de la vertu» μεταφράζεται ως «αγνότητας» παραπέμποντας στην μποβουαρική κριτική της πατριαρχικής ανάγνωσης για τη γυναίκα ως τη βρώμικη φύση που πρέπει να εξαγνιστεί. Εντός των διακυμάνσεων, η σύγκρουση ανάμεσα στην προσωπική αλήθεια και τη «Θεία Πρόνοια» διατηρείται. Παρακάτω, ο Αποστόλου, εφόσον γνωρίζει τις λειτουργίες του ηθικού λόγου, μεταφέρει πιστά τη σαδική σημειολογία: «θέματα που με πληγώνουν στα βάθη του είναι μου, προσβάλλουν τις αισθήσεις μου»,⁷² αναφωνεί η Ζυστίν, όταν αιχμάλωτη των γυναικοφυλάκων κληρικών, λειτουργών της δικής της ηθικής, καταμαρτυρά τις βλάσφημες, υπερβίαιες, ασελγείς πρακτικές εκ μέρους τους. Η λειτουργία του ηθικού λόγου έγκειται στον έλεγχο της βαθιάς συνείδησης. Εκεί ο σαδικός λόγος απαντάει και η μετάφραση του Αποστόλου ακολουθεί. Πριν την αιχμαλωτίσουν οι καλόγεροι, η αρετολογία τους έχει διασφαλίσει την Ζυστίν ως αιχμάλωτη του εαυτού της.

*Συμπεράσματα: το σημασιολογικό
και πραγματολογικό βάθος της μετάφρασης*

Ο Αποστόλου αντιλαμβάνεται πως η σαδική σημειολογία σκάβει στα βαθιά σημεία του υποσυνείδητου, αφού όπως λέει: «Ο Σαντ, παραμερίζοντας κάθε κοινωνική συμβατικότητα, είχε τη δυνατότητα να γνωρίζει το υλικό υπόβαθρο της ατομικής και κοινωνικής ζωής (ένστικτα, υλικές παραγωγικές σχέσεις) πολύ βαθύτερα και να τη μεταβάλλει σε πραγματικότητα».⁷³ Εκεί είναι που (κατά Φρόιντ) πιστεύει ότι η μονογαμική ηθικολογία καταπιέζει το σεξουαλικό ένστικτο, ώστε να κάτσει

72. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 114.

73. Αποστόλου, «Πρόλογος» στο Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 15.

αυτή στην επιφάνεια: «κάθε κατάπνιξη του σεξουαλικού ενστίκτου και μάλιστα βίαιη απ' το συνειδητό που διαμορφώνεται κάθε φορά απ' τις επικρατούσες κοινωνικές και θρησκευτικές δοξασίες, τα ήθη και έθιμα, απωθεί την επιθυμία προς το υποσυνείδητο».⁷⁴ Στα βάθη αυτά η Ζυστίν πνίγει την ενστικτώδη αντίδραση να εγκληματήσει απέναντι στα εγκλήματα: «προσπαθούσα στα βάθη της συνειδησής μου να πνίξω αυτό το άθλιο πάθος που την κατέτρωγε».⁷⁵

Από τα κατάβαθα αυτά της συνείδησης, τα οποία εξυπηρετεί η σημειολογία του “βαθέως”, του “υπόγειου”, του “απόμακρου”, του “απομονωμένου” και “απόκοσμου”, ο Σαντ αφυπνίζει τα ένστικτα του μεταθύματος μέσα από τον αποδοκιμαστικό λόγο του δυνάστη Νταβίλ προς την Ζυστίν: «pleure, souffre et tâche de trouver si tu peux dans le sein des fantômes que tu révéres, ce que ta credutilité t' a fait perdre».⁷⁶ Η δύναμη του αφυπνιστικού λόγου κάνει τον Αποστόλου να ανεβάσει την πληθωρικότητα στο ύφος της μετάφρασης, ώστε να δουλέψει ακόμα πιο αφυπνιστικά: «κλάψε, υπόφερε και προσπάθησε να βρεις αν μπορείς στα κατάβαθα των φαντασμάτων που λατρεύεις, πόσα έχασες με την αλαφροπιστία σου».⁷⁷ Οι λέξεις «κατάβαθα», «πόσα έχασες», «αλαφροπιστία» χτίζουν ένα ύφος με το ψυχολογικό βάθος, την ποσοτική δραματοποίηση στην απώλεια και την υποτιμητική λαϊκή χροιά που χρειάζεται ο Αποστόλου.

Η σχέση κοινωνικών δομών και μονογαμίας για τον Αποστόλου είναι μια σχέση βάθους, αφού στο σκεπτικό του μιλάει για υποσκαφή τους: «η μονογαμική μορφή οικογένειας “υποσκάπτεται” συνεχώς έως τα σήμερα, τόσο από τα κοινωνικά συστήματα αδικίας από τα οποία πέρασε και κάτω από τα οποία συνεχίζει και σήμερα να ζει η ανθρω-

74. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 13.

75. Στο ίδιο, 73.

76. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, 218.

77. Σαντ, *Οι ατυχίες της αρετής*, 180.

πότητα».⁷⁸ Ο Αποστόλου βλέπει την πάλη για τη σεξουαλική-έμφυλη χειραφέτηση ως πάλη για χειραφέτηση οικονομική, πολιτική, κοινωνική, που πολώνεται σε βαθιά σημεία και οδηγεί στην κοινωνική απελευθέρωση. Από εκεί, ο Αποστόλου θεωρεί πως με την κοινωνική ρήξη θα ανοίξει ο δρόμος προς τη σεξουαλική απελευθέρωση και στο βαθύ θεμέλιο της σεξουαλικής ελευθερίας θα οικοδομηθεί ένα νέο εποικοδόμημα: «με την υπερνίκηση της σύγχρονης κοινωνίας θα έχει ξεπηδήσει η νέα μονογαμική οικογένεια που εκτός από την σεξουαλική συγγένεια που θ' αποτελεί το υλικό της βάθρο, θα στηρίζεται και στο τεράστιο ιδεολογικό εποικοδόμημα που θα είναι δυνατόν να της προσδώσουν οι ελεύθεροι, οικονομικά ανεξάρτητοι, και πνευματικά ανεπτυγμένοι άντρες και γυναίκες της αυριανής κοινωνίας».⁷⁹ Η εμπειρία του Αποστόλου, ως πολιτικού υποκειμένου σε συνθήκες καταστολής και εξορίας, εγγράφεται στη μετάφραση της *Ζυστίν* ως πράξη λόγου που μετασχηματίζει το πρωτότυπο σε ιδεολογικό μετα-κείμενο, καθώς, όπως τονίζει ο Levý βασισμένος στη θεωρία της μετα-κειμενικότητας του Popovič:

«Ο μεταφραστής, του οποίου το μέλημα είναι η αληθινή κατανόηση του κειμένου, πρέπει να βασίσει την ερμηνεία του στις ιδεολογικές και αισθητικές αξίες που το κείμενο περιέχει, είτε ορατές είτε λανθάνουσες. Έτσι, [...] μπορεί να ανακαλύψει νέους τρόπους να το δει ή να αποκαλύψει κάποιες πτυχές που μέχρι τώρα ήταν άγνωστες».⁸⁰

Η μετάφραση συγκροτείται ως πεδίο αφύπνισης και ρήξης με τη συμβολική τάξη της εποχής του, αναδεικνύοντας τη γυναικεία υποταγή ως συνάρτηση των ταξικών, έμφυλων και εξουσιαστικών μηχανισμών

78. Αποστόλου, «Πρόλογος» στο Σερμπουλιέ, *Δικαίωμα στο σεξ*, 12.

79. Στο ίδιο, 13.

80. Ann Beylard-Ozeroff, Jana Králová και Barbara Moser-Mercer, επιμ., *Translators' strategies and creativity: Selected papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting, Prague, September, 1995: In honor of Jiří Levý and Anton Popovič* (Άμστερνταμ: John Benjamins, 1998), 9.

του μεταπολεμικού ελληνικού κράτους. Στον βαθμό επομένως που η θέση της γυναίκας στην κοινωνία μετατοπίζεται, μετατοπίζεται και το κοινωνικό επίκεντρο της κριτικής στην οποία στοχεύει η μετάφραση του σαδικού λόγου. Από το μετεμφυλιακό κράτος, η περιπέτεια του Σαντ στην Ελλάδα συνεχίζεται στο πρώιμα χρόνια της Μεταπολίτευσης.

*Οι επόμενες μεταφράσεις (1991–2011): εκδότες,
μεταφραστές, υποδοχή*

Το εγχείρημα του Δελβενακιώτη να ταξιδέψει το έργο στην Ελλάδα δεν προχώρησε αποτελεσματικά. Ο κύκλος μυθιστοριογραφίας της Ζυστίν για πολλά χρόνια παρέμενε σχετικά άγνωστος στο ελληνικό κοινό μέχρι τη δεύτερη μετάφραση της δεύτερης εκδοχής του μυθιστορήματος *Justine ou Les Malheurs de la vertu* το 1991 από τις εκδόσεις Λιβάνη σε μετάφραση Μίρκας Σκάρα. Η δεύτερη μετάφραση υλοποιήθηκε σε μια περίοδο όπου οι μεταφραστικές ταυτίσεις και οι προσεγγίσεις των σαδικών μορφών με κριτήριο το κοινωνικο-πολιτικό γίνεσθαι όπως αυτό κατασκευάζεται από τη συγκυρία έχουν μετακινηθεί σε σχέση με την περίπτωση του Αποστόλου. Η θέση της γυναίκας στην κοινωνία, η πολιτική καταστολή, η οικονομική-ταξική εκμετάλλευση συμπαρασύρουν στην εξέλιξή τους και τον τρόπο με το οποίο διαβάζεται η Ζυστίν. Εξού και είκοσι χρόνια μετά τη δεύτερη ελληνική μετάφραση, στην τρίτη και τελευταία μέχρι στιγμής (μτφρ. Δημήτρης Γκινουσάτης, Νεφέλη, 2011) ο/η αρθρογράφος θέτει ερωτήματα γύρω από το αίνιγμα της Ζυστίν: «Μπορεί σήμερα να διαβαστεί το έργο του ντε Σαντ και με ποιους τρόπους μας αφορά; Συνομιλεί καθόλου με τη σύγχρονη συγκυρία; Τι είδους αναγνωστικό ενδιαφέρον και τι πνευματικό νόημα μπορεί να έχει η ιστορία της Ιουστίνης;

Κι όμως, είναι ακριβώς σήμερα όπου η Ιουστίνη είναι ανοιχτή σε πολλαπλές αναγνώσεις». ⁸¹ Σήμερα το κοινό μπορεί:

«να το διαβάσει ως ανάγνωσμα που επανήλθε στα ελευθέρια τέλη της δεκαετίας του '60, όπου η σεξουαλική απελευθέρωση είτε στους δρόμους του επαναστατημένου Παρισιού, είτε στα κοινόβια των απανταχού χίππς και ψυχεδελιστών αναζητούσε ανάλογα έργα [...] Να διαβάσει το βιβλίο ως οργανικό μέρος του προ- και νεωτερικού διαλόγου για την ανθρώπινη φύση [...] ως κείμενο που βρίσκεται στον αντίποδα της θρησκείας [...] ως απόλυτα καλλιγραφημένο λογοτέχνημα, αναζητώντας εντός του και τους κανόνες της ερωτικής λογοτεχνίας, της ψυχολογίας, του γοτθικού μυθιστορήματος ή του μυθιστορήματος τρόμου.» ⁸²

Η Ζυστίν αποτελεί πιθανόν την πιο χαρακτηριστική και πιο δημοφιλή παγκοσμίως σαδική μορφή. Η πορεία της προς τον ελληνικό λογοτεχνικό κανόνα διερευνάται.

81. «Οι πολλαπλές αναγνώσεις του σαδισμού», *Πανδοχείο*, 17 Ιουνίου 2014, <<https://pandoxeio.com/2014/06/17/desade/>>, [Προσπελάστηκε: 11 Απριλίου 2026].

82. Στο ίδιο.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Sade, Donatien Alphonse François de. *Les infortunes de la vertu*. Παρίσι: Gallimard, 1970.

Σαντ, Μαρκήσιος Ντε. *Η Φιλοσοφία στο μουντουάρ*. Μτφρ. Βασίλης Καλλιπολίτης. Αθήνα: Εξάντας, 1979.

———. *Ο απατημένος πρόεδρος*. Μτφρ. Άννα Τσέα. Αθήνα: Ολκός, 1998.

———. *Οι Ατυχίες της αρετής ή περί κακίας ιστοριούλες*. Μτφρ. Λευτέρης Αποστόλου. Αθήνα: Δελβενაკιώτης, 1966.

Δευτερογενής

Αλεξανδροπούλου, Σούλα. «Πρόβλημα ελευθερίας από το νόμο περί Ασέμνων». *Ελευθεροτυπία*, 28 Φεβρουαρίου 1982.

Αποστολίδου, Βενετία. *Τραύμα και ιστορική μνήμη*. Αθήνα: Πόλις, 2010.

Αποστόλου, Λευτέρης, Αρχείο. Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (Α.Σ.Κ.Ι.), Αθήνα. GR-ASKI-1011. <<https://greekarchivesinventory.gak.gr/index.php/c98r-cc3a-ek4a>>.

———. *Νίκος Ζαχαριάδης: Η πορεία ενός ηγέτη 1923-1949*. Αθήνα: Φιλίστωρ, 2000.

———. *Τι Παπάγος τι Πλαστήρας*. Αθήνα: Γλάρος, 1985.

Beylard-Ozeroff, Ann, Jana Králová και Barbara Moser-Mercer, επιμ. *Translators' strategies and creativity: Selected papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting, Prague, September, 1995: In honor of Jiří Levý and Anton Popovič*. Άμστερνταμ: John Benjamins, 1998.

Βουρνάς, Τάσος. «Αδέξιοι χειρισμοί στο χώρο της ελευθεροτυπίας». *Η Αυγή*, 16 Σεπτεμβρίου 1982.

Γαλανάκη, Ρέα. «Η γλώσσα της λογοτεχνίας είναι πάντοτε παράνομη». *Η Αυγή*, 22 Δεκεμβρίου 1982.

Γκλαβίνας, Γιάννης. «Το Προληπτικό Ψαλίδι του Κράτους». *Εφημερίδα των Συντακτών*, 10 Μάιος 2016. <https://www.efsyn.gr/arheio/fantasma-tis-istorias/65142_proliptiko-psalidi-toy-kratoys>. [Προσπελάστηκε: 11 Απριλίου 2026].

Κορνέτης, Κώστας. «Περί Ασέμνων: “Πορνογραφία” δημόσια αιδώς και γυμνό στην μεταπολιτευτική Ελλάδα». Στο Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος, επιμ. *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση, 182-94*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2018.

McMorran, Will. «Intertextuality and urtextuality: Sade’s Justine palimpsest». *Eighteenth-Century Fiction* 19, τχ. 4 (2007): 367–90. <<https://doi.org/10.1353/ecf.2007.0025>>.

Μπελεζίνης, Αντρέας. «Οι φύλακες του νόμου θ’ αποφασίζουν –και– πάλι για την ωριμότητά μας;». *Η Αυγή*, 19 Σεπτεμβρίου 1982.

Μποβουάρ, Σιμόν Ντε. *Το δεύτερο φύλο*. Μτφρ. Τζένη Κωνσταντίνου. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2021.

———. *Το δεύτερο φύλο, τ. Β΄: Η βιωμένη εμπειρία*. Μτφρ. Τζούλια Τσακνιά. Αθήνα: Κάκτος, 1994.

«Οι πολλαπλές αναγνώσεις του σαδισμού». *Πανδοχείο*, 17 Ιουνίου 2014. <<https://pandoxeio.com/2014/06/17/desade/>>. [Προσπελάστηκε: 11 Απριλίου 2026].

Onfray, Michel. *De Sade: Το πάθος του κακού και η ιδεολογία του εικοστού αιώνα*. Μτφρ. Χριστίνα Σταματοπούλου. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 2015.

———. *La passion de la méchanceté: Sur un prétendu divin marquis*. Παρίσι: Éditions Autrement, 2014.

- «Περιοδικό Πάλι πενήντα χρόνια μετά». *Η Αυγή*, 26 Οκτωβρίου 2014. [<www.avgi.gr/tehnes/107039_periodiko-pali-peninta-hronia-meta>](http://www.avgi.gr/tehnes/107039_periodiko-pali-peninta-hronia-meta). [Προσπελάστηκε: 11 Απριλίου 2026].
- Πετσίνη, Πηνελόπη. «Η τέχνη στον γύψο: η λογοκρισία στη δικτατορία των συνταγματαρχών». *Σύγχρονα θέματα* 153-54 (20 Δεκεμβρίου 2021). [<https://www.synchronathemata.gr/h-techni-ston-gypso-i-logokrisia-sti-diktatoria-ton-syntagmatarchon/>](https://www.synchronathemata.gr/h-techni-ston-gypso-i-logokrisia-sti-diktatoria-ton-syntagmatarchon/). [Προσπελάστηκε: 11 Απριλίου 2026].
- Παρασκευάς, Κλ. «Πορνογραφία, ηθικολογία ή αυτογνωσία». *Η Αυγή*, 20 Ιουλίου 1980.
- Σερμπουλιέ, Ζαν Στεφανί. *Δικαίωμα στο σεξ*. Μτφρ. Λευτέρης Αποστόλου. Αθήνα: Δελβενακιώτης, 1966.
- Σωφρονίδου, Φανή. *Οι ελληνικές μεταφράσεις της γαλλικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Ύψιλον, 2016.

Πολιτική αλληγορία,
ψυχαναλυτικός ρεαλισμός
και επιθυμία για ουτοπία
στο *Σφάλμα Συστήματος* (2019)
του Νίκου Α. Μάντη

Πάνος Σταθάτος

Υποψήφιος Διδάκτορας Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ,
panostath1395@hotmail.com / panosstath@phil.uoa.gr

Περίληψη

Ποιες αισθητικές μορφές αναδύθηκαν προκειμένου η ελληνική πεζογραφία να αρθρώσει την τραυματική κατάσταση της πρόσφατης οικονομικής κρίσης; Παίρνοντας ως μελέτη περίπτωσης το μυθιστόρημα *Σφάλμα Συστήματος* (2019) του Νίκου Μάντη, το τελευταίο βιβλίο μιας άτυπης τριλογίας με άξονα την οικονομική κρίση, η παρούσα μελέτη θα διατυπώσει την υπόθεση ότι ο ρεαλισμός είναι «η αισθητική δεσπόζουσα της λογοτεχνίας της κρίσης». Αφού σκιαγραφήσει την αντίληψη του Fredric Jameson για την έννοια του ρεαλισμού, θα επιχειρήσει να αναδείξει μια διαλεκτική «πολιτικής αλληγορίας» και «ψυχαναλυτικού ρεαλισμού» που διέπει το *Σφάλμα Συστήματος*, προτού ανιχνεύσει την ουτοπική παρόρμηση που προκύπτει σε πείσμα του αντιουτοπικού υποβάθρου του μυθιστορήματος. Πιο συγκεκριμένα, η μελέτη αρθρώνεται σε τρία μέρη: στην πρώτη ενότητα θα στραφεί στον ορίζοντα της «πολιτικής ιστορίας», εξετάζοντας τους χαρακτήρες που αποτελούν «πολιτικές αλληγορίες» πραγματικών προσώπων (Κωστής Βέρος – Αλέξης Τσίπρας, Έκτορας-Αν-

δρομάχη Κανάκης – Γιάνης Βαρουφάκης), με στόχο να αναδείξει το θεωρητικό πλαίσιο που συγκροτεί το ιδεολογικό υπόβαθρο της αντιουτοπίας. Η δεύτερη ενότητα εστιάζει σε δύο επινοημένους χαρακτήρες (Ρίτα και Δημήτρης), προκειμένου να φανεί ότι κατασκευάζονται στη βάση ενός ιδιότυπου «ψυχαναλυτικού ρεαλισμού» που εξηγεί τα (πολιτικά) κίνητρα των χαρακτήρων σύμφωνα με ένα εκλαϊκευμένο φροϋδικό λεξιλόγιο. Η τρίτη ενότητα επικεντρώνεται στον Άρη, τον χαρακτήρα που συγκεντρώνει την ουτοπική παρόρμηση του κειμένου, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο χαρτογραφεί γνωσιακά την ταξική του θέση. Ο υπόγειος πρωταγωνιστής της μελέτης είναι «η επιθυμία για ουτοπία», η οποία προσπαθεί συνεχώς να ξεπροβάλει, προσκρούοντας στα τείχη που υψώνει ένας αμείλικτος ρεαλισμός.

Λέξεις κλειδιά: *N. A. Μάντης, λογοτεχνία της κρίσης, ρεαλισμός, αλληγορία, ουτοπία*

Ρεαλισμός ή η αισθητική δεσπόζουσα της λογοτεχνίας της κρίσης

«Το παρόν μυθιστόρημα αποτελεί προϊόν μυθοπλασίας. Τα πρόσωπα, τα ονόματα και οι καταστάσεις είναι φανταστικά, και οποιαδήποτε ομοιότητα είναι συμπτωματική και δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα».¹ Είναι γεγονός πως αυτή η φράση, η οποία είθισται να συναντάται σε βιβλία ή ταινίες που καταπιάνονται με αμφιλεγόμενα πραγματικά γεγονότα, δεν καταφέρνει να ξεγελάσει ακόμα και τους πιο ανυποψίαστους αναγνώστες και αναγνώστριες. Αντί να μας θυμίζει τον

1. Νίκος Α. Μάντης, *Σφάλμα Συστήματος* (Αθήνα: Καστανιώτης, 2019), 8 (στο εξής οι παραπομπές σε παρένθεση με την ένδειξη «ΣΣ»). Τη φράση αυτή σχολιάζει και ο Παναγιώτης Λύγουρης στη διπλωματική του, λέγοντας χαρακτηριστικά: «Πώς με την αποποίηση της όποιας πιθανής ταύτισης με το “πραγματικό” ενισχύεται η ρεαλιστική όψη του μυθιστορήματος;» (Παναγιώτης Λύγουρης, *Εξιστορώντας το φλέγον παρόν: Όψεις του πολιτικού στην πεζογραφία της δεύτερης δεκαετίας του 21ου αιώνα* (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2023), 71).

μυθοπλαστικό χαρακτήρα της αφήγησης, συνιστά την πεμπτουσία της συγγραφικής ειρωνείας και έχει πάντα το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα: μας κάνει να αναζητάμε παντού αλληγορίες, οξύνοντας τις κεραίες του πραγματικού και καλώντας μας να ανιχνεύσουμε την πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από το ζωτικό ψεύδος της μυθοπλασίας.

Μ' αυτή τη φράση ξεκινά ο Νίκος Α. Μάντης το *Σφάλμα Συστήματος* (2019), αναμφίβολα το τολμηρότερο τελευταίο βιβλίο μιας «χαλαρής», όπως την αποκαλεί, τριλογίας με «φόντο την ελληνική κρίση» («Ευχαριστίες», ΣΣ, 509), η οποία ξεκίνησε με το σπονδυλωτό μυθιστόρημα *Πέτρα, ψαλίδι, χαρτί* (2014) και συνεχίστηκε με τους *Τυφλούς* (2017). Το γεγονός, ότι ο Μάντης την ονόμασε «Το Χέιλος του Χρόνου», δεν θα έπρεπε να μας αποσπά την προσοχή από την απaráμιλλη χωρική της διάσταση. Πράγματι, πρόκειται για ένα σχεδόν χαρτογραφικό εγχείρημα, το οποίο μοιάζει να αναπτύσσεται σαν μια σκαλωσιά: το *Πέτρα, ψαλίδι, χαρτί* ξεκινά από χαμηλά, από τους αφανείς χαρακτήρες της κρίσης (μετανάστες, άστεγοι, άνεργοι, χρεωκοπημένοι μικροαστοί), ενώ *Οι τυφλοί* επιχειρούν να χαρτογραφήσουν την αθέατη όψη της Αθήνας των μνημονίων, των πλατειών και των Αγανακτισμένων, προσφέροντας ιστορικό βάθος στην ιδεολογική συγκρότηση της ελληνικής ακροδεξιάς. Το *Σφάλμα Συστήματος* στρέφει το βλέμμα προς τα αριστερά, ανεβάζοντάς στο ολισθηρό σκαλοπάτι της πρόσφατης πολιτικής αντιπαράθεσης για να καταπιαστεί με τους πρωταγωνιστές του πρώτου εξαμήνου της συγκυβέρνησης ΣΥΡΙΖΑ-ΑΝΕΛ (Ιανουάριος-Αύγουστος 2015), από τα capital controls και τις διαπραγματεύσεις μέχρι το δημοψήφισμα της 5ης Ιουλίου του 2015.²

2. Βλ. ενδεικτικά τις κριτικές: Γιάννης Ν. Μπασκόζος, «Ν. Α. Μάντης, Η ουτοπία και η ανεπανόρθωτη βλάβη», *Ο αναγνώστης*, <<https://www.oanagnostis.gr/n-a-mantis-i-oytopia-kai-i-anepanorthoti-vlavi-toy-gianni-n-mpaskozoy/>> [Προσπελάστηκε: 30 Αυγούστου 2025]. Πώρ-

Η άτυπη τριλογία του Μάντη εντάσσεται στο πλαίσιο της λογοτεχνίας της κρίσης, η οποία εμφανίστηκε αρχικά διστακτικά και κατόπιν εδραιώθηκε, για να περιγράψει τη λογοτεχνική παραγωγή εκείνης της περιόδου τόσο σε πεζογραφία όσο και σε ποίηση.³ Με έναν αρκούντως αυτοαναφορικό τρόπο, η λογοτεχνία της κρίσης κατέληξε να αναφέρεται σ' εκείνα τα έργα που τοποθετούνται σε ένα αναγνωρίσιμο (κυρίως αστικό) περιβάλλον οικονομικής κρίσης και περιλαμβάνουν έναν ολόκληρο θίασο χαρακτήρων που άρχισε να παρελαύνει στις σελίδες αυτών των βιβλίων, τα οποία δεν κατάφεραν πάντα να γλιτώσουν από την παγίδα μιας στερεοτυπικής αναπαράστασης. Παρακάτω, θα εστιάσουμε στο *Σφάλμα Συστήματος*, επιχειρώντας να δείξουμε ότι πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό δείγμα της «εισβολής του πραγματικού» στη λογοτεχνία της κρίσης, το οποίο

γος Περαντωνάκης, «Σφάλμα πολιτικού συστήματος», *Bookpress*, 7 Νοεμβρίου 2019, <<https://bookpress.gr/kritikes/elliniki-pezograpfia/10845-mantis-a-nikos-kastaniotis-sfalma-sustimatos-bibliodetimeni-ekdosi-perantonakis>> [Προσπελάστηκε: 30 Αυγούστου 2025]. Διονύσης Μαρίνος, «Από την Γκράβα στο Μαξίμου: Μυθιστόρημα προσομοίωσης», *Bookpress*, 21 Ιουνίου 2019, <<https://bookpress.gr/kritikes/elliniki-pezograpfia/10303-mantis-a-nikos-kastaniotis-oi-tufloi-dionisis-marinos>>, [Προσπελάστηκε: 30 Αυγούστου 2025].

3. Βλ. ενδεικτικά: Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς: Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017* (Αθήνα: Πόλις, 2018), 807-53. Ο όρος έχει συναντήσει αντιστάσεις, με πιο χαρακτηριστική αυτή του Δημοσθένη Κούρτοβικ: *Η ελιά και η φλαμουριά: Ελλάδα και κόσμος, άτομο και ιστορία στην ελληνική πεζογραφία 1974-2010* (Αθήνα: Πατάκης, 2021), 326-32. Σε μία πρόσφατη μελέτη, ο Πέτρος Μαραζόπουλος επιχειρεί να απαντήσει στο ερώτημα αν «υπάρχει λογοτεχνία της κρίσης», χωρίς όμως να εξετάζει τη συζήτηση που άνοιξε εντός Ελλάδας: Πέτρος Μαραζόπουλος, *Υπάρχει λογοτεχνία της κρίσης; Τρεις μελέτες για τη σχέση πεζογραφίας - οικονομίας* (Πάτρα: Orportuna, 2025). Η συζήτηση που πυροδότησε ο όρος «λογοτεχνία της κρίσης» συνοψίζεται με τον επαρκέστερο μέχρι στιγμής τρόπο στο: Λύγουρης, *Εξιστορώντας το φλέγον παρόν*, 10-23.

εντάσσεται οργανικά στο ανανεωμένο ρεύμα του ρεαλισμού που κυριάρχησε κατά την περίοδο της κρίσης.⁴

Η παρούσα μελέτη αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου ερευνητικού σχεδίου που στοχεύει να δείξει ότι ο ρεαλισμός υπήρξε η «αισθητική δεσπόζουσα» της λογοτεχνίας της κρίσης. Συνεπώς, πρέπει να ξεκινήσουμε σκιαγραφώντας τη χρήση και τις λειτουργίες της κατηγορίας του ρεαλισμού, η οποία χρησιμοποιείται συχνά αβασάνιστα, χωρίς ιδιαίτερη διάθεση να εξηγηθεί ή να αναπτυχθεί ο τρόπος χρήσης της. Τα προβλήματα του όρου είναι εμφανή με την πρώτη ματιά: ο ρεαλισμός είναι ένα οριοθετημένο «ρεύμα» της λογοτεχνικής ιστορίας (εμφανίζεται στη Γαλλία του 19ου αιώνα ως απάντηση στον ρομαντισμό και διαχέεται, με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο, στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες), ενώ ταυτόχρονα φαίνεται να διαπερνά ως «τρόπος» (*mode*) ολόκληρη τη λογοτεχνική ιστορία, μεταμφιεσμένος στον όρο «μίμησις», δηλαδή στην πρώτη κατηγορία που εμφανίστηκε στην ιστορία της λογοτεχνικής θεωρίας με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη και αναπτύχθηκε στο ομώνυμο έργο του Έριχ Άουερμπαχ.⁵ Πρόκειται, επίσης, για μια κατηγορία που υφίσταται διαρκείς μετασχηματισμούς, με τις «μάσκες του ρεαλισμού» να αλλάζουν διαρκώς, συχνά με τη συνοδεία μιας σει-

4. Για την «εισβολή του πραγματικού», βλ. Δημήτρης Καργιώτης «Κρίση αναπαράστασης, κρίση εκπροσώπησης» στο *Γεωγραφίες της μετάφρασης: Χώροι, κανόνες, ιδεολογίες* (Αθήνα: Κάπα εκδοτική, 2017), 77-96.

5. «ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἧ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῶ ἕτερα ἢ τῶ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.» Αριστοτέλης, *Περὶ ποιητικῆς*, 1447a 2-4. Βλ. επίσης Erich Auerbach, *Μίμησις: Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου (Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2014).

ράς «επεξηγηματικών επιθέτων» που επιδιώκουν να ορίσουν κάθε φορά και από μια διαφορετική χρήση του όρου.⁶

Προσπαθώντας να αποφύγουμε αυτά τα προβλήματα, θα καταφύγουμε στη θεωρητική επεξεργασία του ρεαλισμού από τον Fredric Jameson, αντλώντας μεθοδολογικά εργαλεία από το σύνολο του έργου του. Για τον Jameson, η ιδιαιτερότητα της έννοιας του ρεαλισμού έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι εγείρει δύο αντιφατικές αξιώσεις, μία αισθητική και μία γνωσιακή-επιστημολογική, όπως δείχνει ο συντομότερος ορισμός του ρεαλισμού ως «(πιστή) αναπαράσταση της πραγματικότητας».⁷ Ωστόσο, είναι σχεδόν αδύνατον να τις ικανοποιήσει αμφότερες, καθώς η υπερβολική εστίαση στο αισθητικό σκέλος, στις τεχνικές που πετυχαίνουν την «ψευδαίσθηση» του πραγματικού, υποβαθμίζει την πραγματικότητα σε απλή «εμφάνιση», αναπαράγοντας τη μεταμοντέρνα αντίληψη ότι η αλήθεια είναι σχετική, ενώ αντιθέτως η υπερβολική εστίαση στο γνωσιακό σκέλος οδηγεί σε μία αφελή άρνηση του κατ' ανάγκην μυθοπλαστικού χαρακτήρα της λογοτεχνίας.⁸ Στη συνέχεια, ο Jameson υποστηρίζει ότι δεν πρέπει να αντιμετωπίζουμε την έννοια του ρεαλισμού με τους παθητικούς όρους της «αντανάκλασης», αλλά ως μια διαδικασία «δημιουργικής πράξης», η οποία «κατασκευάζει» (αντί να καθρεφτίζει) έναν κόσμο που είναι μεν ψευδής, αλλά «με

6. Με έναν τέτοιο εκτενή κατάλογο «επεξηγηματικών επιθέτων» ξεκινά το βιβλίο: Damian Grant, *Ρεαλισμός*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη και Καίτη Χατζηδήμου (Αθήνα: Ερμής, 1972), 9-10. Βλ. επίσης Pam Morris, *Realism* (Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge, 2003). Για τις «μάσκες του ρεαλισμού», βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού: Εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τ. Α', Β', Γ' (Αθήνα: Καστανιώτης, 2003).

7. Βλ. Fredric Jameson, «The Existence of Italy» στο *Signatures of the Visible* (Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge, 2007), 217.

8. Βλ. Fredric Jameson, «Reflections on the Brecht-Lukacs Debate» στο *The Ideologies of Theory* (Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso, 2008), 434-51.

αντικειμενικό τρόπο».⁹ Αυτή την ενεργητική θεώρηση περί ρεαλισμού (η οποία εδράζεται σε μια γενικότερη αντίληψη του Jameson σχετικά με το έργο τέχνης ως απάντηση σε μια συγκεκριμένη κατάσταση) θα ακολουθήσουμε στην ανάλυση του μυθιστορήματος του Μάντη, δείχνοντας πώς αυτό δημιουργεί έναν μυθοπλαστικό κόσμο που προσπαθεί να απαντήσει ή να επιλύσει φαντασιακά τις πραγματικές αντιφάσεις της περιόδου της κρίσης.

Αργότερα, στο *The Antinomies of Realism*, ο Jameson θα υποστηρίξει ότι κάθε έννοια ρεαλισμού πρέπει να γίνεται αντιληπτή σχεσιακά και να τοποθετείται σε δυαδικές αντιθέσεις: «Ρεαλισμός, υπέρ ή κατά: αλλά σε αντιδιαστολή με τι;»¹⁰ Ο κατάλογος του Jameson περιλαμβάνει τις διαφορετικές θεωρήσεις περί ρεαλισμού που προκύπτουν μέσα από τις αντιθέσεις με το ρομάντζο, το έπος, το μελόδραμα, τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, τον ιδεαλισμό και τον μοντερνισμό, γνωρίζοντας ότι η λίστα θα μπορούσε να συνεχιστεί εσαεί. Εν προκειμένω, θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι ο ρεαλισμός του μυθιστορήματος συνδέεται με το ιδεολογικό υπόβαθρο της *αντιουτοπίας* (βλ. επόμενη ενότητα), που λειτουργεί θέτοντας φραγμούς στην «επιθυμία για ουτοπία»,¹¹ η οποία οφείλει να καταστέλλεται κάθε φορά που εμφανίζεται, ακριβώς λόγω αυτής της πρόσδεσης του μυθιστορήματος στο «πραγματικό».

Τούτων δοθέντων, στόχος της παρούσας μελέτης θα είναι να

9. Jameson «The Existence of Italy», 223-25.

10. Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism* (Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso, 2013), 2.

11. Για την έννοια της αντιουτοπίας, βλ.: Fredric Jameson, *Οι αρχαιολογίες του μέλλοντος: Η επιθυμία που λέγεται ουτοπία και άλλες επιστημονικές φαντασίες: Πρώτος Τόμος*, μτφρ. Μιχάλης Μαυρωνάς (Αθήνα: Τόπος, 2008), 354-56· Fredric Jameson, *The Seeds of Time* (Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 1994), 52-67 και ευρύτερα: Αντώνης Μπαλασόπουλος «Αντιουτοπία και δυστοπία: Για να ξανασκεφτούμε το τοπίο», στο *Utopia Project Archive, 2006-2010*, επιμ. Βασίλης Βλασταράς (Αθήνα: School of Fine Arts Publications, 2011), 393-403.

αναδείξει τις ιδεολογικές προεκτάσεις ενός «ψυχαναλυτικού ρεαλισμού» (βλ. δεύτερη ενότητα), ανασκάπτοντας τις ουτοπικές πτυχές που βρίσκονται ενταφιασμένες στο πολιτικό ασυνείδητο του κειμένου. Αναφέρομαι στο ομώνυμο βιβλίο του Jameson, ακριβώς επειδή η μελέτη υιοθετεί την αντίληψη ότι η πολιτική διάσταση των κειμένων δεν βρίσκεται απλώς στις θεματικές αναφορές στην πολιτική ιστορία. Αντιθέτως, αυτές αντιστοιχούν απλώς σε μια αρχική αναλυτική κίνηση που οφείλει στη συνέχεια να επεκταθεί σε ολοένα και πιο διευρυμένα σημασιολογικά πλαίσια, αν θέλουμε να κατανοήσουμε την πραγματικά πολιτική διάσταση των πολιτισμικών κειμένων.¹²

Η μελέτη λοιπόν αρθρώνεται σε τρία μέρη: στην πρώτη ενότητα θα στραφούμε στον ορίζοντα της «πολιτικής ιστορίας», εξετάζοντας τους χαρακτήρες που αποτελούν «πολιτικές αλληγορίες» πραγματικών προσώπων (Κωστής Βέρος, Έκτορας-Ανδρομάχη Κανάκης), με στόχο να αναδειχθεί το θεωρητικό πλαίσιο που συγκροτεί το ιδεολογικό υπόβαθρο της αντιουτοπίας. Η δεύτερη ενότητα εστιάζει σε δύο επινοημένους χαρακτήρες (Ρίτα και Δημήτρης) προκειμένου να φανεί ότι κατασκευάζονται στη βάση ενός ιδιότυπου «ψυχαναλυτικού ρεαλισμού» που εξηγεί τα (πολιτικά) κίνητρα των χαρακτήρων σύμφωνα με μια εκλαϊκευμένη φροϋδική ορολογία. Η τρίτη ενότητα επικεντρώνεται στον Άρη, τον χαρακτήρα που συγκεντρώνει εν πολλοίς την ουτοπική παρόρμηση του κειμένου, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο χαρτογραφεί γνωσιακά την ταξική του θέση για να προχωρήσει σε πολιτική δράση. Ο υπολανθάνων πρωταγωνιστής της μελέτης είναι η «επιθυμία

12. Fredric Jameson, *Το πολιτικό ασυνείδητο: Η αφήγηση ως μία κοινωνικά συμβολική πράξη*, πρόλ.-μτφρ. Πάνος Σταθάτος (Αθήνα: Κέδρος, 2026), 114 κ. εξ.

για ουτοπία», η οποία προσπαθεί συνεχώς να ξεπροβάλλει, προσκρούοντας πάντα στα τείχη που υψώνει ένας αμείλικτος ρεαλισμός.

Η πολιτική ως θέαμα: Πολιτική αλληγορία και αντιουτοπία

Η επανάσταση μονάχα έχει ουσία / όσο κρατά μέχρι να γίνει εξουσία.

SOCIAL WASTE, «Του Χρόνη» (2015)

Στον πρώτο ορίζοντα που περιγράφει ο Jameson στο *Πολιτικό ασυνείδητο*, η Ιστορία ανάγεται, μεταξύ άλλων, «στην παθιασμένη αμεσότητα της διαμάχης μεταξύ ιστορικών προσωπικοτήτων».¹³ Είναι ολοφάνερο ότι εδώ ο Jameson έχει κατά νου κυρίως το ιστορικό μυθιστόρημα, το είδος που επιστρέφει στο ιστορικό παρελθόν φέρνοντας στο προσκήνιο μεγάλες ιστορικές προσωπικότητες για να διηγηθεί πώς μπορεί να συμπεριφέρθηκαν στην εκάστοτε περίπτωση που διδαχθήκαμε στα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας. Επειδή όμως το *Σφάλμα Συστήματος* καταπιάνεται με τους πρωταγωνιστές του πολύ πρόσφατου παρελθόντος, το μυθιστόρημα καταφεύγει στο *Bildungsroman* (ή μυθιστόρημα μαθητείας), κατασκευάζοντας μια ευανάγνωστη πολιτική αλληγορία.

Συγκεκριμένα, το *Σφάλμα Συστήματος* μυθιστορηματοποιεί τους πρωταγωνιστές της κυβέρνησης που οδήγησε στο δημοψήφισμα του 2015 θέλοντας να επιλύσει φαντασιακά δύο αλληλένδετα ζητήματα: την ταχύτατη πολιτική άνοδο του ΣΥΡΙΖΑ (πώς από κόμμα του 3% κατάφερε να ανέλθει στην εξουσία) και την ιδεολογική μεταστροφή του από αριστερό κόμμα σε διαχειριστή της κρίσης (πώς ένα κόμμα που εμφανίστηκε με τη ρητορική της εξόδου από τα μνημόνια κατέληξε να βάλει την υπογραφή του σε ένα νέο μνημόνιο). Καθώς αυτά φαίνεται να

13. Στο ίδιο, 117.

αφορούν συγκρούσεις στο εσωτερικό του κόμματος, οι πολιτικές ανακατατάξεις εκείνης της περιόδου συμπυκνώνονται στη διαμάχη δύο κεντρικών χαρακτήρων: του Κωστή Βέρου και του Έκτορα-Ανδρομάχης Κανάκη, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τον Αλέξη Τσίπρα και τον Γιάνη Βαρουφάκη αντίστοιχα. Στη μέση περίπου του μυθιστορήματος, ο Άρης μεταφέρει την ένταση της σύγκρουσης των δύο προσώπων πίσω από τις κλειστές πόρτες της Βουλής:

ήμουνα μάρτυρας στη συνάντηση δύο θηρίων, δύο πολιτικών ζώων με πολλά κρυφά χαρτιά και μυστικά, που έμοιαζαν να οσμίζονται το ένα το άλλο προσπαθώντας να αποκρυπτογραφήσουν το DNA τους. Οι δυο τους ήταν γεμάτοι αντιφάσεις και κρυφές ατζέντες, τις οποίες είχαν επικαλεστεί επανειλημμένα στο παρελθόν και στις οποίες θα μπορούσαν κάλλιστα να επιστρέψουν αν το θεωρούσαν επωφελές. Το ζήτημα, ωστόσο, ήταν αν θα μπορούσαν να γίνουν έστω και προσωρινά, επωφελείς ο ένας στον άλλο. (ΣΣ, 187)

Το *Σφάλμα Συστήματος* είναι ένα μυθιστόρημα ενηλικίωσης, καθώς μας παρουσιάζει όλη την πολιτική διαδρομή του Βέρου και του Κανάκη, από τα μαθητικά τους χρόνια στον αντιεξουσιαστικό χώρο μέχρι να ανέλθουν στην εξουσία εκείνο το μακρύ εξάμηνο του 2015. Με την επιλογή να προσφύγει σε μια τέτοια απροκάλυπτη πολιτική αλληγορία, όπου η απόσταση μεταξύ χαρακτήρα και πραγματικού προσώπου είναι σχεδόν αδιόρατη, το μυθιστόρημα μετατρέπεται σε μια σειρά από αλληπάλληλες «φαντασιακές επιλύσεις πραγματικών αντιφάσεων», με αποτέλεσμα κάθε μυθοπλαστικό γνώρισμα των δύο χαρακτήρων να μπορεί να διαβαστεί στον άξονα μιας μονοσήμαντης σχέσης με το πραγματικό του αναφερόμενο.

Αναπόφευκτα λοιπόν, η παρακολούθηση της μυθιστορηματικής πορείας των δύο χαρακτήρων διολισθαίνει πολύ γρήγορα σε πλήρως πραγματικές πολιτικές αναλύσεις. Συγκεκριμένα, ο Κωστής Βέρος, περσόνα του Τσίπρα, «με το γνωστό παρουσιαστικό του αγοριού της

διπλανής πόρτας και το μονίμως φορεμένο χαμόγελο που καθησυχάζει, αν όχι υπνωτίζει» (ΣΣ, 141), παρουσιάζεται ως ένα άτομο προσαρμοσμένο στις καταστάσεις, η εξωτερική εμφάνιση του οποίου, παρά την όποια ριζοσπαστικότητα των λόγων του, καταφέρνει και «εξευμενίζει τους αστούς» (ΣΣ, 140). Έχοντας εξαργυρώσει τη δημοφιλία που αποκτά στους αριστερούς κύκλους, όπου παίρνει το προσωνύμιο «ο Μεγάλος», ανέρχεται από νεαρή ηλικία σε θέση αρχηγού κόμματος. Αυτός ο οπορτουνισμός μεταφράζεται σε απόλυτο κυνισμό, όταν τον ακούμε στα ενδότερα του πρωθυπουργικού γραφείου, πριν ακόμα εξαγγείλει το δημοψήφισμα, να εκφράζει ρητά την αναντιστοιχία λόγων και πράξεων που προοικονομεί την αντιστροφή του αποτελέσματος του δημοψηφίσματος: «Κανείς δεν παίρνει απόλυτα τους μετρητοίς τις όποιες εξαγγελίες. Εμείς κλείνουμε το μάτι στους ψηφοφόρους, προσφέροντάς τους λίγη ελπίδα, κι εκείνοι μας αντιγυρίζουν το κλείσιμο του ματιού, δηλώνοντας την προτίμησή τους σε εμάς» (ΣΣ, 188). Με άλλα λόγια, ο οπορτουνισμός, η αναντιστοιχία λόγων και πράξεων και ο συγκεντρωτισμός, μερικές από τις κυρίαρχες κριτικές που έχουν ασκηθεί στον Τσίπρα τόσο από αριστερή όσο και από δεξιά σκοπιά, μετατρέπονται σε παραμέτρους που συνθέτουν τον χαρακτήρα του Κωστή Βέρου.

Από την άλλη, ο Έκτορας-Ανδρομάχη Κανάκης, περσόνα του Βαρουφάκη, είναι ένας τρανς άνδρας (παρότι δεν χρησιμοποιείται ο συγκεκριμένος όρος) που εμφανίζεται αρχικά στις καταλήψεις ως γυναίκα (Ανδρομάχη Κανάκη), καθηγήτρια μαρξιστικής οικονομικής θεωρίας και εικαστικός της σύγχρονης τέχνης, μια «εμβληματική προσωπικότητα του ευρωπαϊκού αναρχισμού» με προωθημένες θεωρητικές απόψεις, η οποία αυτοπροσδιορίζεται ως «ακατάστατη» μαρξίστρια (ΣΣ, 68: κατά το βαρουφακικό «erratic Marxist»). Η Ανδρομάχη θα προχωρήσει σε εγχείρηση αλλαγής φύλου και θα μετονομαστεί σε Έκτορα-Ανδρομάχη, αφήνοντας πίσω τις προκλητικές ιδέες περί «κρυσταλλικής αναρχίας» που παρουσίαζε στο παρελθόν και προχωρώντας στον «κόσμο συμ-

βιβασμό» (ΣΣ, 321). Είναι φανερό ότι αυτά παραπέμπουν στην εκκεντρικότητα, τον «ναρκισσισμό» και την απρόβλεπτη συμπεριφορά που έχουν καταλογιστεί στην πραγματική προσωπικότητα του Βαρουφάκη.

Αυτή η μυθιστορηματοποίηση έχει ορισμένες πολιτικές προεκτάσεις. Τέτοιες πολιτικές αλληγορίες έχουν ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα αυτό που ο Μαρξ αποκαλούσε *υποκειμενοποίηση* ευρύτερων, δομικών πολιτικών διαδικασιών.¹⁴ Με αυτόν τον τρόπο, η εξουσία αποκτά *προσωπότητα* γυρνώντας αναστοχαστικά το βλέμμα στην ιδιώτευση της κοινωνίας, καθώς, όπως έλεγαν οι Gilles Deleuze και Félix Guattari: «η εξατομίκευση προκύπτει από την ανάγκη να υπάρχει πρόσωπο».¹⁵ Ως εκ τούτου, η πολιτική ανάγεται στο «θέαμα της αντιπροσωπευτικής εξουσίας», σε μια εποχή που τα πολιτικά κινήματα σε ολόκληρο τον κόσμο, από το Occupy Wall Street μέχρι την Αραβική Άνοιξη και τις πλατείες των Αγανακτισμένων σε Ελλάδα και Ισπανία, ζητούσαν μια «ακέφαλη» και οριζόντια πολιτική χωρίς ηγέτες, ένα πρόταγμα που περιέγραψαν οι Toni Negri και Michael Hardt στο *Assembly*, το βιβλίο που ακολούθησε την τριλογία της Αυτοκρατορίας στο οποίο προσπάθησαν να θεωρητικοποιήσουν τα διδάγματα αυτών των αναδύμενων κινήματων.¹⁶

Αυτά έρχονται σε αντίθεση με τις θεωρητικές επεξεργασίες που διαχέονται στο μυθιστόρημα. Κι αυτό γιατί ο θεωρητικός λόγος εγγράφεται οργανικά στο *Σφάλμα Συστήματος*, το οποίο δεν παραλείπει να κατονομάσει συγκεκριμένους θεωρητικούς: η ομιλία Κανάκη με θέμα την «κρυσταλλική αναρχία» μιμείται άψογα τη θεωρητική ζαργκόν με

14. Βλ. Michael Heinrich, *Το Κεφάλαιο του Καρλ Μαρξ: Εισαγωγή στους τρεις τόμους*, μτφρ. Σοφία Λαλοπούλου (Αθήνα, Futura, 2017), 201-24.

15. Gilles Deleuze και Félix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: 2. Χίλια πλατώματα*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης (Αθήνα: Πλέθρον, 2017), 219, καθώς και ολόκληρο το «πλάτωμα» για την «προσωπότητα»: 209-38.

16. Βλ. Guy Debord, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφρ. Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης (Αθήνα: Μεταίχιμο, 2016), παρ. 55, καθώς και Michael Hardt και Antonio Negri, *Assembly* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2017), 8-14.

ρητές αναφορές στο *Χίλια πλατώματα* των Deleuze και Guattari (ΣΣ, 54-61)· η Ρίτα ρωτά τον Άρη αν «έχει διαβάσει καθόλου Νέγκρι» (ΣΣ, 98)· η πολιτική δραστηριότητα των αναρχικών διακρίνεται από μια θεωρητικά συγκροτημένη και μεταστρουκτουραλιστική αντίληψη σχετικά με τα δίκτυα εξουσιών, την κυριαρχία των μίντια και την αντικατάσταση της τηλεόρασης από το διαδίκτυο (ΣΣ, 110-11). Οι θεωρίες για την κοινωνία της επιτήρησης («η κάμερα, ο ρουφιάνος νέας κοπής του κάθε συστήματος», ΣΣ, 31: «Τα πάντα εδώ έχουν κοριούς, κάμερες και συστήματα παρακολούθησης. Αυτή, άλλωστε, είναι η έννοια του απολυταρχικού καθεστώτος», ΣΣ, 307), διέπουν απ' άκρη σ' άκρη ένα μυθιστόρημα που προτιμά, όμως, εντέλει να αναγάγει μια ριζικά πολύπλοκη κοινωνία στη σύγκρουση δύο χαρακτήρων πίσω απ' τις κλειστές πόρτες ενός υπουργικού γραφείου.¹⁷

Ωστόσο, αυτό δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως αντίφαση, ακριβώς διότι αυτή η αναντιστοιχία θεωρίας και πράξης είναι εξαρχής εγγεγραμμένη στο είδος του μυθιστορήματος ενηλικίωσης με τη μορφή μιας δυαδικής αντίθεσης που συνδέει τη νεότητα με την επαναστατικότητα και την ωρίμανση με τον συντηρητισμό. Εξού και το πρακτικό μάθημα του μυθιστορήματος: κάθε επανάσταση είναι καταδικασμένη σε αποτυχία. Αυτή η εκτροπή της σχιζοφρενικής επιθυμίας για επανάσταση σε παρνοϊκό πάθος για εξουσία σκιαγραφείται περίφημα στον απολογισμό του Κωστή Βέρου μετά την ανακοίνωση του αποτελέσματος του δημοψηφίσματος:

Ήθελα την εξουσία. Έλεγα, όποια ιδέα κι αν έχεις, όσο επαναστατική κι αν είναι, δεν πιάνει μία, αν δεν καταφέρεις να πάρεις την εξουσία. [...] Η εξουσία, Ρίτα, δεν είναι η κατάληξη της επανάστασης. Είναι το

17. Για την κοινωνία της επιτήρησης βλ. Ignacio Ramonet, *Η αυτοκρατορία της επιτήρησης*, μτφρ. Πώργος Καραμπέλας (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου, 2017), καθώς και Σοσάνα Ζούμποφ, *Η εποχή του κατασκοπευτικού καπιταλισμού*, μτφρ. Πώργος Μπέτσος (Αθήνα: Καστανιώτης, 2020).

αντίθετό της. Ο εκφυλισμός της. [...] Η εξουσία είναι σαν τη στολή του Ρόμποκοπ. Νομίζεις πως τη φοράς για να πολεμήσεις τους άλλους, αλλά στην πραγματικότητα, το πρώτο που γίνεται είναι ότι αλλάζεις εσύ. Χάνεις καθετί ανθρώπινο, γίνεσαι μια μηχανή. (ΣΣ, 407-8)

Συνεπώς, το *Σφάλμα Συστήματος* πρέπει να θεωρηθεί καταρχήν ως μια κατεξοχήν αντιουτοπία, όπως μας έχει προειδοποιήσει εξ αρχής το οπισθόφυλλο: «Ένα βιβλίο για την πολιτική, την επανάσταση και την ουτοπία που γίνεται ανεπανόρθωτη βλάβη», το οποίο αναπαράγει το απώτερο δίδαγμα του καπιταλιστικού ρεαλισμού, δηλαδή ότι είναι αδύνατο να φανταστούμε (πόσο μάλλον να πράξουμε) το διαφορετικό.¹⁸ Αυτό που έχει σημασία για την παρούσα ανάλυση είναι το γεγονός ότι ένας αντιουτοπικός (καπιταλιστικός) ρεαλισμός (σε δυαδική αντίθεση με την ουτοπία) αναδεικνύεται ως το φράγμα που υψώνεται στην (επαναστατική) επιθυμία του κειμένου. Θα δούμε όμως παρακάτω ότι κανένα κείμενο, ούτε και το πιο αντιουτοπικό, δεν μπορεί να μείνει απόλυτα πιστό σε μία τέτοια θέση, πόσο μάλλον το *Σφάλμα Συστήματος*, το οποίο ανοίγει διάπλατα έναν ζωτικό χώρο που επιτρέπει την προσωρινή διάλυση ακόμα και των πιο βασικών αντιουτοπικών ιδεολογικών του παραδοχών.

Ψυχαναλυτικός ρεαλισμός ή η εξοιδιπόδιση της επιθυμίας

«Δεν είμαι σίγουρη. Ξέρεις, υπάρχει ένα ζήτημα: Οι αναρχικοί κάνουν καλά που δεν μπαίνουν καθόλου στον κόσμο, που ζουν στην παράλληλη, δική τους διάσταση. Όσο περισσότερο γίνεσαι κομμάτι του, σε διαβρώνει, ανακαλύπτεις όλο και πιο πολλούς κανόνες που ισχύουν, πολύπλοκες λεπτομέρειες και παραμέτρους, που πρέπει να συνυπολογιστούν. Η προσπάθεια να μάθεις όσα πρέπει να αλλάξουν καταλήγει να αλλάξει εσένα στο τέλος. Από ανατροπέας σταδιακά μετατρέπεται σε εφαρμοστή. Δεν ξέρω αν καταλαβαίνεις τι λέω». (ΣΣ, 86)

18. Βλ. το χαρακτηριστικότερο κείμενο που στρέφεται σε αυτό το ιδεολόγημα του «δεν υπάρχει εναλλακτική»: Mark Fisher, *Καπιταλιστικός ρεαλισμός: Υπάρχει άραγε εναλλακτική;*, μτφρ. Θέμης Πανταζάκος (Αθήνα: Futura, 2015).

Αυτά λέει η Ρίτα, η οποία αποτελεί μέρος του αμιγώς επινοημένου καστ χαρακτήρων από την οπτική γωνία των οποίων φιλτράρονται όσα διαδραματίζονται στο μυθιστόρημα. Αν ο Κωστής Βέρος και ο Έκτορας-Ανδρομάχη Κανάκης πλάθονται με βάση πραγματικά πρότυπα, πώς πρέπει να αντιμετωπίσουμε τη Ρίτα και τον Δημήτρη, ελλείψει ενός ήδη νοηματοδοτημένου αναφερόμενου; Με άλλα λόγια, πώς πρέπει να τους ερμηνεύσουμε;

Τι συμβαίνει όμως όταν ο ερμηνευτικός κώδικας είναι ήδη εγγεγραμμένος ως υπόβαθρο που εξηγεί τα κίνητρα των μυθοπλαστικών χαρακτήρων; Στον πρόλογο του *Πολιτικού ασυνείδητου*, το οποίο είναι εν πολλοίς ένα βιβλίο για την ερμηνεία, ο Jameson σημειώνει το εξής: «Η ερμηνεία γίνεται εδώ αντιληπτή ως μία ουσιωδώς αλληγορική πράξη, η οποία έγκειται στο ξαναγράψιμο ενός κειμένου σύμφωνα με έναν συγκεκριμένο κυρίαρχο ερμηνευτικό κώδικα».¹⁹ Με άλλα λόγια, όταν ερμηνεύουμε, χρησιμοποιούμε μια κυρίαρχη αφήγηση (τον ερμηνευτικό μας κώδικα) ως το αλληγορικό κλειδί που ξεκλειδώνει την εκάστοτε αφήγηση που θέλουμε να ερμηνεύσουμε. Σε ό,τι αφορά τη Ρίτα και τον Δημήτρη, η προαναφερθείσα πτώση από την επαναστατικότητα στον συντηρητισμό (η κυρίαρχη αφήγηση του κειμένου, όπως εγγράφεται στη φόρμα του μυθιστορήματος ενηλικίωσης) δεν διεξάγεται στην αρένα της πολιτικής αλλά στην αρένα της ψυχανάλυσης, το οποίο σημαίνει ότι οι χαρακτήρες είναι ήδη ερμηνευμένοι με βάση τον ερμηνευτικό κώδικα της φροϋδικής ψυχανάλυσης.

Οι Deleuze – Guattari έλεγαν ότι σε ένα τέτοιο «εξοιδιποδισμένο» κείμενο, το οποίο εγγράφει τόσο απροκάλυπτα τους ελεύθερα αιωρούμενους όρους ενός εκλαϊκευμένου φροϋδισμού, «δεν τίθεται καν ζήτημα εφαρμογής της ψυχανάλυσης [...] εφόσον το ίδιο το έργο τέχνης αποτελεί μια επιτυχημένη ψυχανάλυση, έξοχη “μεταβίβαση” με

19. Jameson, *Το πολιτικό ασυνείδητο*, 24.

υποδειγματική συλλογική δυναμική».²⁰ Σε αυτό το μήκος κύματος, ίσως να ήταν χρήσιμος ένας μετασχολιασμός, ο οποίος θα αναζητούσε τον «βαθμό» εξοιδιπόδησης του κειμένου, τη συνθήκη της δυνατότητάς του, καθώς και τις επιπτώσεις του για το πώς εγγράφεται η επιθυμία στο κείμενο.²¹ Σε αυτό θα ήταν σκόπιμο να προσφύγουμε στους συγγραφείς του *Αντι-Οιδίποδα*. Η κριτική που άσκησαν στη μέθοδο της φρουδικής ψυχανάλυσης έγκειται στη διάλυση του οιδιπόδειου τριγώνου ως οικουμενικής δομής του ανθρώπινου μυαλού που λειτουργεί ως ερμηνευτικό πασπαρτού. Αντιθέτως, οι Deleuze – Guattari φτιάχνουν μια ολόκληρη μεταφυσική της επιθυμίας: η επιθυμία είναι φύσει ανατρεπτική και παραγωγική, καθώς «μπορεί να τινάξει στον αέρα ολόκληρους κοινωνικούς τομείς», ενώ το οιδιπόδειο και ο «τριγωνισμός» γίνονται οι βασικοί παράγοντες καταστολής της επιθυμίας, με αποτέλεσμα «η καταπίεση, η ιεραρχία, η εκμετάλλευση και η υποτέλεια να γίνονται οι ίδιες επιθυμητές».²²

Συγκεκριμένα, η επιθυμία της Ρίτας στηρίζεται σε δύο πλάνες της ψυχανάλυσης (κατά Deleuze – Guattari): την έλλειψη και τον νόμο. Εξαρχής στην αφήγησή της αναφέρεται στις γονικές απαγορεύσεις, ιδίως στην έμφυλη καταπίεση που υφίστανται γενικά οι θηλυκότητες στο πλαίσιο μιας πατριαρχικής οικογένειας («Μη εκείνο», «μη το άλλο», «μη, θα σε παρεξηγήσουν», «μη, δε φέρονται έτσι τα κορίτσια», ΣΣ, 127). Η Ρίτα αυτοψυχαναλύεται διαρκώς, θεωρώντας ότι η έλλειψη αγάπης από τη μητέρα και η παρουσία ενός υποχόνδριου πατέρα είναι υπεύθυνες για τις κρίσεις πανικού που τη βασανίζουν (ΣΣ, 128-29). Αυτή η οικογενειακή καταπίεση παρουσιάζεται αρχικά ως αιτία της ριζοσπαστικοποι-

20. Gilles Deleuze και Félix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: 1. Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης (Αθήνα: Πλέθρον, 2016), 157.

21. Για την έννοια του μετασχολιασμού βλ. Fredric Jameson «Metacommentary» στο *The Ideologies of Theory*, 15-19.

22. Deleuze και Guattari, *Αντι-Οιδίπους*, 137.

ησής της, με την πολιτική της στράτευση στον αντιεξουσιαστικό χώρο να αποδίδεται ακριβώς σ' αυτή την ανάγκη να σπάσει τα δεσμά της οικογένειας.

Γνωρίζει και ερωτεύεται τον αναρχικό Κάρολο, αδερφό του Άρη και πρωτοστάτη των μαθητικών κινημάτων. Ο έρωτάς τους εγγράφεται σ' εκείνη την ανέμελη περίοδο της νεανικής επαναστατικότητας. Λέει ο Κάρολος:

Θέλω να μείνουμε έτσι, να συναντιόμαστε σαν επαναστάτες, σαν μυστικοί τρομοκράτες του έρωτα. Σαν βομβιστές. Ο Ντεμπόρ είπε κάποτε το εξής, ότι ο έρωτας δεν αξίζει παρά μόνο σε προεπαναστατική περίοδο. Υπάρχει καλύτερο κίνητρο απ' αυτό, για να παραμείνει κανείς συνέχεια ερωτευμένος και επαναστάτης;» (ΣΣ, 163)

Όταν όμως τα πράγματα ζορίζουν, με τα πρώτα κιόλας κρούσματα ζήλιας για πιθανές απιστίες του Καρόλου, η Ρίτα καταφεύγει απεγνωσμένη στην εξουσία του πατέρα, προσφεύγοντας στον νόμο που εκπροσωπεί, ως σκληροτράχηλος, ο πρώην αστυνομικός. Ο πατέρας-νόμος απευθύνεται σε γνωστούς του στο σώμα ασφαλείας και, σε μία συμπλοκή που είχε στόχο να προπηλακίσουν τον Κάρολο, καταλήγουν εντέλει να τον σκοτώσουν (ΣΣ, 188-90). Αυτή η πρωταρχική έλλειψη οδηγεί τη Ρίτα να αναζητά παντού υποκατάστατα, είτε στον «προσομοιωμένο» γάμο της με τον Δημήτρη, είτε στην παράλληλη σχέση της με τον Άρη ο οποίος, ως αδελφός του Καρόλου, είναι για τη Ρίτα το ιδανικό υποκατάστατο.

Αυτή η φαινομενικά ιδιωτική ιστορία συνδέεται άρρηκτα με την πολιτική διαδρομή της Ρίτας. Μετά τον θάνατο του Καρόλου, η επαναστατικότητά της αρχίζει σταδιακά να φθίνει, καθώς αυτή εισχωρεί όλο και πιο βαθιά στον κρατικό μηχανισμό, περνώντας από απλό μέλος αριστερού κόμματος σε έμπιστο πρόσωπο του πρωθυπουργού, φτάνοντας «στον τελευταίο ανασχηματισμό» μέχρι τη νευραλγική θέση της

υπουργού οικονομικών.²³ Ακόμη περισσότερο, η προσκόλληση στον νόμο του πατρός διολισθαίνει σε μια «παρανοϊκή» και ολότελα λιβιδινική προσκόλληση στο πρόσωπο του αρχηγού, η οποία μεταφέρεται από την οπτική του Άρη:

Να όμως που η Ρίτα κοιτούσε τώρα τον Μεγάλο και τον επευφημούσε με μια ένταση τόσο ισχυρή, τόσο κυρίαρχη επί των αισθήσεών της, ώστε καταντούσε μια διαφορετική μορφή κατατονίας, κι εκείνη τη στιγμή, παρ' όλη τη χαρά σου, παρ' όλη την αληθινή συμμετοχή σου στη γιορτή ενός ολόκληρου λαού, δεν μπόρεσες να μην τιμηθείς απ' το κεντρί της ζήλιας στη σκέψη, ότι ποτέ, όσες φορές είχατε κάνει έρωτα οι δυο σας, ποτέ δεν είχες δει την Ρίτα τόσο συνεπαρμένη, τόσο τρελή και καυλωμένη, όσο εκείνη ακριβώς τη στιγμή. (ΣΣ, 255)

Με τον Δημήτρη, τον σύζυγο της Ρίτας, τα πράγματα είναι ακόμα πιο ξεκάθαρα από ψυχολογικής άποψης. Το δράμα αυτού του χαρακτήρα έγκειται στις αντικρουόμενες ταυτότητές του. Γνωρίζει από μικρός ότι είναι υιοθετημένος και η βιολογική του μητέρα είναι ουκρανικής καταγωγής, εξού και η εξωτερική του εμφάνιση (ξανθός με γαλανά μάτια, κ.λπ.) Τον υιοθετεί ο Μάκης Δεσύλλας, ιδιοκτήτης του τηλεοπτικού σταθμού Vision, ενός καναλιού που είναι «προπύργιο του trash, με εκπομπές που ακροβατούσαν μεταξύ πανηγυριώτικων σόου δημόσιου αυτοεξευτελισμού, γυμνού και τσόντας, και μιας χυδαίας εμπορευματοποίησης, με παζάρια χαλιών, οικιακών συσκευών, μασαζοκορσέδων και τσαγιών αδυνατίσματος» (ΣΣ, 84). Ο Δημήτρης αμφιταλαντεύεται με-

23. «Αντιλαμβάνεται ότι, με κάποιον τρόπο, η ανάληψη των νέων της καθήκοντων θα αντιστοιχεί στον τελικό αποχαιρετισμό εκ μέρους της σε όλα εκείνα τα στοιχεία που παραδοσιακά απάρτιζαν τη γνώριμη εικόνα του εαυτού της: στη ριζοσπαστικότητα, στην απείθεια προς το κατεστημένο και στη βαθιά επιθυμία ανατροπής του, στις παλιές της παρέες, στις σχέσεις της, ακόμα και στους έρωτές της. Είναι το ψαλίδι που αναμένεται να κόψει τα τελευταία ξεφτίδια του σχοινιού που κάποτε την ένωναν με την ανάμνηση του Καρόλου» (ΣΣ, 418).

ταξύ ουκρανικής και ελληνικής ταυτότητας και στρατεύεται στην αναρχία, ενώ πασχίζει να διαχειριστεί αυτό που χαρακτηρίζει ως «διχοστασία»:

Απλώς, ένιωθε όπως πάντα έρμαιο εκείνης της διχοστασίας που λες και αποτελούσε την καταστατική αρχή της ζωής του: να μην μπορείς να ανήκεις πουθενά. Ιδεολογικά αναρχικός και κοινωνικά αστός. Φαντασιακά επαναστάτης και ρεαλιστικά πλουτοκράτης. Από καταγωγή Ουκρανός και από τύχη Έλληνας. Ερωτικά ζηλευτός (λόγω της –και καλά– σχέσης του με τη Ρίτα) και στην ουσία για φτύσιμο. Εξωτερικά όμορφος και εσωτερικά ένα τέρας. (ΣΣ, 203)

Όμως το ψυχολογικό δράμα του Δημήτρη δεν είναι άλλο από το οιδιπόδειο. Η προσκόλληση στη θετή μητέρα του, την Πέρσα, έχει ξεκάθαρους σεξουαλικές συνδηλώσεις, τις οποίες αναγνωρίζει και δικαιολογεί, ακριβώς επειδή δεν πρόκειται για τη βιολογική του μητέρα (ΣΣ, 196). Παρά ταύτα, απωθεί αυτή τη σεξουαλική επιθυμία λόγω του ταμπού της αιμομιξίας, το οποίο τον αναγκάζει:

να υποφέρει από φριχτές ενοχές για το αμάρτημα να τη σκέφτεται, να τη φαντασιώνεται με λάθος τρόπους, και εντέλει μεταθέτοντας πάνω σε εκείνον το βάρος της αυτολογοκρισίας, της κατάπνιξης όσων ξεχείλιζαν μέσα του και που μια ζωή καταπίεζε λόγω του αρχέγονου ταμπού, του πιο βασικού στην κοινωνική ζωή των ανθρώπων. (ΣΣ, 222-23)

Όπως και με τη Ρίτα, η απαγόρευση του επιθυμητού αντικειμένου τον οδηγεί σε υποκατάστατα: είτε σε σεξουαλικά παιχνίδια με τη συναίνεση της Πέρσας, είτε στο «διπλό υποκατάστατο» του αγοραίου έρωτα (ΣΣ, 196) είτε στον ίδιο τον γάμο του με τη Ρίτα, ο οποίος υποβιβάζεται στο επίπεδο μιας αμοιβαία επωφελούς συναλλαγής. Στον απολογισμό του περιγράφει σε πολύ καθαρές γραμμές αυτή την πυροδότηση της υποκατάστατης επιθυμίας που προκύπτει από μία πρωταρχική έλλειψη: «Είχα γκόμενες. Αρκετές. Όλες με κάποια κοινά χαρακτηριστικά: ψηλές, πληθωρικές, κάποιες αρκετά μεγαλύτερες μου. Πάντοτε κάτι θα

έλειπε, βέβαια, όσο υπήρχε εκείνη πάντα κάτι θα έλειπε, πάντοτε κάτι θα φάνταζε ανεπαρκές και λειψό» (ΣΣ, 434).

Σε αντίθεση με τη Ρίτα όμως, τα πολιτικά αποτελέσματα αυτής της κατάφωρης εξοιδιπόδισης δεν φαίνεται να οδηγούν στη σταδιακή συντηρητικοποίηση αλλά παραδόξως στη ριζοσπαστικοποίηση, καθώς ο Δημήτρης αναλαμβάνει να θέσει σε εφαρμογή την «κρυσταλλική αναρχία» του Κανάκη εκμεταλλευόμενος την τεχνογνωσία του Άρη. Ωστόσο, καλούμαστε να διαβάσουμε αυτή την αφηγηματική εξέλιξη στο πλαίσιο ενός καθαρά ιδιωτικού παραληρήματος. Για την ακρίβεια, ο Δημήτρης, εμμένοντας ακράδαντα σ' αυτό που εκλαμβάνει ως διχοστασία εαυτού («Ήξερα ότι φύσει και θέσει, κάθε εμπλοκή μου με την αναρχία θα ήταν υποκριτική και ανάρμοστη. Αντιεξουσιαστής και καναλάρχης είναι το συντομότερο ανέκδοτο»), δηλώνει κατηγορηματικά ότι ξαναγίνεται αναρχικός για να εκδικηθεί τη Ρίτα (ΣΣ, 436). Η εξοιδιπόδιση έχει κάνει μια χαρά τη δουλειά της, όταν μας υποχρεώνει να διαβάσουμε ακόμα και την πιο ριζοσπαστική πολιτική δράση αποκλειστικά ως απόρροια μιας ψυχολογικής ιστορίας έλλειψης, απώθησης και μπλοκαρίσματος της επιθυμίας, η οποία βρίσκει τελικά διέξοδο στην πολιτική.

«Ίσως, τελικά, κανείς να μην ξεφεύγει από την οικογενειακή παράδοση» (ΣΣ, 130) λέει η Ρίτα στην αρχή της αφήγησής της, συνοψίζοντας την πεμπτουσία της φροϋδικής ψυχανάλυσης σύμφωνα με τους Deleuze – Guattari. Αν προηγουμένως η πολιτική αλληγορία ήταν αυτή που έφραζε την επαναστατική επιθυμία του Βέρου και του Κανάκη, την ίδια λειτουργία φαίνεται να επιτελεί αυτός ο ιδιότυπος ψυχαναλυτικός ρεαλισμός που ενδημεί στις λογοτεχνίες μιας θεσμοποιημένης ψυχανάλυσης που αναπαράγει μια ατομοκεντρική αντίληψη

για τον εαυτό και τον κόσμο.²⁴ Η τελευταία φράση της Ρίτας, η οποία αποκαλύπτει ότι η εξιστόρησή της δεν ήταν παρά μια εξομολόγηση στο ντιβάνι του ψυχαναλυτή, δεν αφήνει περιθώριο αμφιβολίας σχετικά με αυτό το ψυχαναλυτικό ερμηνευτικό υπόβαθρο με το οποίο καλούμαστε να διαβάσουμε αυτόν τον χαρακτήρα: «Αυτή ήταν η τελευταία μας συνεδρία. Ευχαριστώ πραγματικά για τον χρόνο σας» (ΣΣ, 489).

Ο γκέιμερ και ο χάκερ: Ταξική συνείδηση και επιστροφή της ουτοπίας

Νομίζω ότι όλοι νιώθουμε ότι παίζουμε σ' ένα στημένο παιχνίδι. [...]

Η αισιόδοξη, ας πούμε, πλευρά μου θα 'θελε να το δει σαν δοκιμασία.

Σαν βιντεοπαιχνίδι και να μας δοκιμάζουν ας πούμε.

Σαν μια πίστα σ' ένα βιντεοπαιχνίδι.

ΛΕΞ, ντοκιμαντέρ *Every Single Day* (2016)

Ο χαρακτήρας που συμπληρώνει το τρίγωνο των επινοημένων χαρακτήρων του μυθιστορήματος είναι ο Άρης. Όμως ούτε ο Άρης μπορεί να θεωρηθεί αμιγώς επινοημένος, καθώς εμπνέεται σε μεγάλο βαθμό από τον τηλεοπτικό Elliot, πρωταγωνιστή της αμερικανικής τηλεοπτικής σειράς *Mr. Robot* (2015-2019), όπως μας βεβαιώνει ο συγγραφέας στις «Ευχαριστίες» (ΣΣ, 509). Απ' αυτή τη διαμεσολάβηση της μαζικής

24. Σκιαγράφησα την ιδέα ενός τέτοιου ψυχαναλυτικού ρεαλισμού (χωρίς τότε να χρησιμοποιήσω αυτό τον όρο), σε μία μελέτη για την *Άκρα ταπείνωση* της Ρέας Γαλανάκη, ένα ακόμα μυθιστόρημα που εντάσσεται στη λογοτεχνία της κρίσης και το οποίο καταφεύγει κατά κόρον στην ψυχανάλυση για τη δόμηση των χαρακτήρων: Παναγιώτης Σταθάτος «Φαντασία στην οικονομική κρίση και κρίση της φαντασίας στον σύγχρονο καπιταλισμό: Η ψύχωση στο μυθιστόρημα *Η άκρα ταπείνωση* της Ρέας Γαλανάκη», *misfit 2* (Φθινόπωρο 2021): 60-67.

κουλτούρας απορρέουν ορισμένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά: είναι ένας νεαρός και ταλαντούχος προγραμματιστής, ο οποίος βασανίζεται από σχιζοφρενικά επεισόδια που πηγάζουν από διαταραχή πολλαπλής προσωπικότητας, καθώς (όπως μαθαίνουμε προς το τέλος του μυθιστορήματος, αλλά υποψιαζόμασταν από νωρίτερα) οι περιφερειακοί χαρακτήρες της Κάτιας, του Γιάννου και του Λευτέρη ήταν τελικά εναλλακτικές περσόνας του Άρη, σε αντιστοιχία με τη διασχιστική διαταραχή ταυτότητας του τηλεοπτικού Elliot, ο οποίος διχάζεται ανάμεσα στον εαυτό του και στην περσόνα του νεκρού πατέρα του. Ο Άρης είναι αναρχικός, κυκλοφορεί φορώντας κουκούλα, είναι μανιώδης γκέιμερ, ενώ οι διαλείψεις του δηλώνονται με την ονομασία «Σφάλμα Συστήματος 101» (εξού και ο τίτλος του μυθιστορήματος). Ακριβώς όπως ο Elliot, ο οποίος εργάζεται στον τομέα κυβερνοάμυνας μιας πολυεθνικής αποκρούοντας τις κυβερνοεπιθέσεις που εξαπολύει ο ίδιος τη νύχτα, έτσι και ο Άρης το πρωί προστατεύει τον τηλεοπτικό σταθμό Vision από χακαρίσματα, τα οποία μαθαίνουμε ότι προκαλεί ο ίδιος το βράδυ.

Σε αφηγηματικό επίπεδο, στα κεφάλαια που παρουσιάζονται από τη δική του οπτική γωνία παρατηρείται μια αλλαγή εστίασης: σε αντίθεση με τη Ρίτα και τον Δημήτρη, οι αφηγήσεις των οποίων είναι πρωτοπρόσωπες (Ρίτα) ή τριτοπρόσωπες (Δημήτρης), στον Άρη έχουμε μία εναλλαγή μεταξύ πρώτου (σπανιότερα) και δεύτερου αφηγηματικού προσώπου, σαν να ακούμε τη σχιζοφρενική συνείδηση να απευθύνεται στον συνειδητό της εαυτό. Ο Άρης λοιπόν ξεχωρίζει αναμφίβολα ως πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος και φέρει, όπως θα δούμε στη συνέχεια, όλα τα ίχνη της ουτοπικής παρόρμησης του κειμένου.

Η αναζήτηση της ουτοπίας μπορεί να πάρει πολλές μορφές. Θα ήταν δυνατόν, ας πούμε, να εντοπιστούν οι ρητές αναφορές σε ουτοπικά οράματα μιας διαφορετικής κοινωνίας που καταφέρνουν να εισβάλλουν σε ένα κείμενο που έχει ως στόχο να μιλήσει για την αποτυχία της ουτοπίας. Για παράδειγμα, μετά από έναν πολυπόθητο έρωτα με τη

Ρίτα, ο Άρης ονειροπολεί, σε μια μακροσκελή περίοδο όπου οι ουτοπικές εικόνες ξεπηδάνε η μία μετά την άλλη, επιβραδύνοντας ολοένα και περισσότερο την ολοκλήρωση ενός συλλογισμού:

Αναρωτιόσουν καμιά φορά αν παρόμοια αδιέξοδα θα υπήρχαν στις μελλοντικές κοινωνίες που φανταζόσασταν οι σύντροφοί σου κι εσύ, αν δηλαδή η αποκλειστικότητα στον έρωτα θα γκρεμιζόταν μαζί με την αποκλειστικότητα στο χρήμα και στην υλική ιδιοκτησία. Αν σε εκείνα τα υπέροχα, οραματικά τοπία μιας ουτοπικής, solarpunk πραγματικότητας, μέσα σε ολάνθιστους κήπους εγκατεστημένους στις ταράτσες οικολογικών, διάφανων πολυκατοικιών, που θα ενώνονταν με εναέριες σκάλες και γέφυρες, όπου θα φύτρωνε λουλουδιασμένος κισσός και όπου ιπτάμενα αυτοκίνητα κινούμενα με ηλιακή ενέργεια θα αιωρούνταν τεμπέλικα σαν πελεκάνοι ανάμεσα σε πύργους που καμιά μισθωτή εργασία δεν θα είχε ορθώσει, παρά μονάχα μια καθαρή, φιλική προς την ανθρωπότητα ρομποτική τεχνολογία, αν λοιπόν εκεί οι Ρίτες, οι Άρηδες και οι Δημήτρηδες του μέλλοντος θα περνούσαν το χρόνο τους απαλλαγμένοι από τη φριχτή σκλαβιά του χρήματος και του μεροκάματου, αλλά παράλληλα και από τις ερωτικές προκαταλήψεις του παρελθόντος, ζώντας τελείως κοινοβιακά και ανέφελα το σεξ, σαν αναγεννημένοι Πρωτόπλαστοι, δίχως συμπλέγματα αποκλειστικότητας, ζήλιες και ιδιοκτησιακές νοοτροπίες. (ΣΣ, 94-95)

Ωστόσο, εδώ θα ακολουθήσουμε την πρόταση που προβάλλεται στο συμπέρασμα του *Πολιτικού ασυνείδητου*, το οποίο λέει ότι «κάθε ταξική συνείδηση –ή, με άλλα λόγια, κάθε ιδεολογία με την ισχυρότερη έννοια, συμπεριλαμβανομένων των πιο μη συμπεριληπτικών μορφών της συνείδησης της κυρίαρχης τάξης, καθώς και της συνείδησης των αντιτιθέμενων ή καταπιεζόμενων τάξεων– είναι από την ίδια της τη φύση ουτοπική».²⁵ Πράγματι, ο Άρης είναι ο μόνος χαρακτήρας του μυθιστορήματος που, παρ' όλες τις αντιφάσεις του, φαίνεται να συγκροτεί μια μορφή ταξικής συνείδησης, την οποία θα επιχειρήσουμε να σκιαγραφήσουμε.

25. Jameson, *Το πολιτικό ασυνείδητο*, 426.

Σε ένα πρώτο επίπεδο λοιπόν, ο Άρης φαίνεται να αντιπροσωπεύει, με έναν πολύ ευδιάκριτο τρόπο, το σχιζοφρενικό ιδεώδες που προτάσσουν οι Deleuze – Guattari στο *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*. Στον *Αντι-Οιδίποδα*, οι συγγραφείς υποστηρίζουν ότι η σχιζοφρένεια είναι «η αρρώστια της εποχής μας», ενώ ο σχιζοφρενικός χαρακτηρίζεται ως «το υπερπροϊόν [...], ο προλετάριος και ο άγγελος εξολοθρευτής» του καπιταλισμού.²⁶ Ο Άρης εμφανίζεται εξαρχής ως σχιζοφρενικός, αδυνατεί να βάλει σε τάξη τις αναμνήσεις του και να διακρίνει την πραγματικότητα από τις παραισθήσεις του, ενώ παίρνει αγωγή για να καταπολεμήσει αυτή την κατάσταση. Μάλιστα, η κρίση του Άρη χαρακτηρίζεται ως σφάλμα στο λειτουργικό του σύστημα, ένα «glitch in the Matrix» (ΣΣ, 32), όπου η κακόβουλη περσόνα τού απευθύνεται με τρόπο που δεν τον αντιλαμβάνεται ο περίγυρός του. Αυτή η περσόνα, η οποία αντιπροσωπεύει μια μεταφορά της σχιζοφρενικής συνείδησης, εμφανίζεται στο λογοτεχνικό κείμενο με τη μορφή υποσημειώσεων, οι οποίες έχουν διαφορετική γραμματοσειρά (GFS Neohellenic) από το κυρίως κείμενο:

Κοιτάζω τον Γιάννο σε μία προσπάθεια να κερδίσω χρόνο.²⁷ Τα χέρια μου έχουν παγώσει.²⁸ Εκείνος μου απευθύνει ένα δύσπιστο βλέμμα, σαν να αναρωτιέται για τα πραγματικά μου κίνητρα.²⁹ Εγώ στρέφω το βλέμμα στο πάτωμα.³⁰ Μένω εκεί.³¹

«... Σφάλμα...Συστ...»³²

«Ε; Είπες τίποτα;»

«Όχι... Δηλαδή...»³³ (ΣΣ, 22)

26. Deleuze – Guattari, *Αντι-Οιδίπους*, 46-47.

27. **Θα σε βοηθήσω, αλλά θέλω αντάλλαγμα.** (ΣΣ, 22, υποσημείωση 22.)

28. **Τι, δηλαδή;** (ΣΣ, 22, υποσημείωση 23.)

29. **Πες: «Σφάλμα Συστήματος 101».** **Πες: «Άντον, Βερολίνο».** (ΣΣ, 22, υποσημείωση 24.)

30. **Όχι.** (ΣΣ, 22, υποσημείωση 25.)

31. **Πες το, αλλιώς δεν σε βοηθάω.** (ΣΣ, 22, υποσημείωση 26.)

32. **Από μέσα σου, ηλίθιε!** (ΣΣ, 22, υποσημείωση 27.)

33. **Βοήθεια!** (ΣΣ, 22, υποσημείωση 28.)

Στους σχιζο-περιπάτους του, ο Άρης προσπαθεί να χαράξει γραμμές φυγής στο περιθώριο της πόλης:

Οδηγώντας πάντα με τα μάτια κλειστά, προσπαθώ να εμποδίσω την πλήρη εξαγρίωση της καρδιάς μου. Είναι δύσκολο να παραμείνεις άνθρωπος μέσα σε μια πόλη όπου όλοι φορούν μάσκες ζών. [...] Μπορεί να είμαι εξόριστος, μπορεί να είμαι ένας πρόσφυγας της δυτικής λεωφόρου, αλλά δεν ξεχνάω ότι εγώ ο ίδιος είχα επιλογή να μείνω ή να φύγω και τελικά έφυγα. Για την πάρτη μου. Έγινε λαγός για να μη δω. Αλλά πιο πολύ λαγός για να μην ακούσω. (ΣΣ, 279)

Η σχιζοφρένεια βγάζει τον Άρη από τις στατικές εδαφικότητες, μετατρέποντάς τον σε μια πολλαπλότητα από *γίνεσθαι*: γίνεσθαι-γυναίκα (Κάτια), γίνεσθαι-ζώο (γίνεσθαι-λαγός, γίνεσθαι-γάτα όταν ενώνεται με το ενσαρκωμένο σύμβολο του κυβερνοϊού Phatcat). Αποκορύφωμα είναι αυτό προς το οποίο οι Deleuze – Guattari θεωρούσαν ότι συγκλίνουν όλα τα γίνεσθαι: το *γίνεσθαι-ανεπαίσθητο*, το οποίο «συνδέει τις τρεις αρετές, το ανεπαίσθητο, το αδιαφοροποίητο και το απρόσωπο».³⁴ Στον χαρακτήρα του Άρη αυτό συμβαίνει όταν περιφέρεται στους δρόμους της Μόσχας και περνά απαρατήρητος παρά το γεγονός ότι συνιστά τη μοναδική παραφωνία ανάμεσα σε ένα ομοιόμορφο πλήθος τουριστών:

καθώς παρατηρούσες τους κλωνοποιημένους Ασιάτες να καταλαμβάνουν σαν επιθετικός μύκητας το χώρο της πλατείας γύρω σου, εκατοντάδες δισδιάστατες μορφές αποτυπωμένες σε χαρτόνι, με τον εαυτό σου να αποτελεί την μοναδική τρισδιάστατη παραφωνία μεταξύ τους, άρχισες να αναρωτιέσαι μήπως όντως είχες βρεθεί παγιδευμένος μέσα σε κάποιο κλειστό ψηφιακό σύμπαν, στο περιβάλλον ενός κώδικα με τη μορφή της Κόκκινης Πλατείας, που κατοικούνταν από λειτουργικούς αλγόριθμους, τύπους και εντολές, κι εσύ, ένα μαυροντυμένο, κατσούφικο ελάττωμα εικόνας εν μέσω των καλοντυμένων, των χαμογελαστών και των πολύχρωμων γραφικών, δεν ήσουν τίποτε άλλο παρά κάποιος

34. Deleuze και Guattari, *Χίλια πλατώματα*, 344.

ανεπιθύμητος και εν δυνάμει καταστροφικός ιός. Βρισκόσουν και πάλι στο *Matrix*, και τώρα, καθώς κοιτούσες προς τα πάνω, μπορούσες να το ψυχανεμιστείς με ακρίβεια, ο γκρίζος ουρανός αποτελούσε μια ψηφιακή παρεμβολή, ένα φόντο από οπτικό θόρυβο, κοινώς «χιόνι», όχι με τη μετεωρολογική, αλλά με την ηλεκτρονική έννοια, και τώρα το *Matrix* ολόγυρά σου είχε παγώσει, και οι χιλιάδες πλέον τουρίστες στέκαν ακίνητοι σε στάσεις απόλυτα προβλέψιμες και αρμονικές, οργανωμένες σαν μαζικό θέαμα τελετής έναρξης Ολυμπιακών Αγώνων («we're having fun!» «Say cheese») κι ο ίδιος κυκλοφορούσες ανάμεσα στα εικονικά αυτά αγάλματα ως ένας παρείσακτος ξενιστής, ένα «φάντασμα στη μηχανή», που το σύστημα αγωνιζόταν να κατατάξει και να αντιμετωπίσει με κάποιο antivirus πρόγραμμα. (ΣΣ, 300-1)

Το παραπάνω απόσπασμα, αυτό το γίνεσθαι-ιός, συνδέεται άρρηκτα με την πολιτική δράση που αναλαμβάνει ως χάκερ, την οποία θα δούμε στη συνέχεια. Προτού όμως το υποκείμενο μπορέσει να προχωρήσει σε οποιαδήποτε πολιτική πράξη, πρέπει πρώτα να έχει χαρτογραφήσει τον κοινωνικό του περίγυρο, προκειμένου να τοποθετήσει τον εαυτό του σε μια ευρύτερη ανταγωνιστική ολότητα. Αυτό ο Άρης το πετυχαίνει με έναν αναπάντεχο τρόπο: παίζοντας βιντεοπαιχνίδια.

Στην πρώτη κρούση της σχιζοφρένειάς του, ο Άρης αδυνατεί να διαχωρίσει την πραγματικότητα από τον εικονικό χώρο του βιντεοπαιχνιδιού *Heritage*, ενός επινοημένου videogame στο οποίο είναι για χρόνια εθισμένος. Το *Heritage* είναι ένα «videogame περιπέτειας και στρατηγικής» (ΣΣ, 11), οι χαρακτήρες του οποίου περιγράφονται ως εξής:

Χαρακτήρες: Lycans – ελληνικά Λυκάνθρωποι ή Λύκοι, γιγαντόσωμοι άνθρωποι με κυνόμορφα χαρακτηριστικά: ρύγχος, προτεταμένους κυνόδοντες, όσφρηση χίλιες φορές πιο ισχυρή, οι οποίοι συγκροτούν τη δύναμη καταστολής της επικυρίαρχης τάξης των Βαμπίρ, με στόχο την άντληση επαρκούς ποσότητας αίματος από τον πληθυσμό των υποταγμένων ανθρώπων, αλλιώς Ζόμπι, αίμα που αποτελεί την κύρια διατροφική δεξαμενή των Βαμπίρ. Το κρέας των αφαιμαγμένων πτωμάτων αποτελεί τη βασική τροφή των Λύκων, των μισητών εκπροσώπων των δυνάμεων καταστολής. (ΣΣ, 20)

[Κ]λείνω τα μάτια και ο κόσμος γύρω μου γίνεται μια ψηφιακή ουδέτερη ζώνη, όπου το προνομιούχο ένα τοις εκατό έχει μετατραπεί σε βρικόλακα, χρησιμοποιώντας μια φυλή λυκόμορφων ανθρωποειδών ως τη φασιστική του αστυνομία, και [...] το ενενήντα εννιά τοις εκατό έχει υποβιβαστεί σε μία μάζα αυτοματοποιημένων ζόμπι, με την εξαίρεση λίγων επαναστατών, που πολεμούν με τις μεταλλαγμένες τους δυνάμεις να σώσουν οτιδήποτε μπορεί να σωθεί. (ΣΣ, 23)

Σ' αυτή την πολύ ευδιάκριτη αλληγορία της ταξικής δομής (Βαμπίρ – άρχουσα τάξη, Ζόμπι – κατώτερα λαϊκά στρώματα, Lycans – αστυνομία, αίμα – χρήμα), η οποία ανακαλεί μια γνωστή παρομοίωση του ίδιου του Μαρξ («Το κεφάλαιο είναι πεθαμένη εργασία που ζωντανεύει μονάχα σαν το βρυκόλακα ρουφώντας ζωντανή εργασία και ζει τόσο περισσότερο, όσο περισσότερη ζωντανή εργασία ρουφά»³⁵), ο Άρης παίρνει το άβαταρ των «Μεταλλαγμένων», αναλαμβάνοντας τον ρόλο του επαναστατικού υποκειμένου που επιχειρεί να ανατρέψει αυτή την κατάσταση πραγμάτων.

Σύμφωνα με την McKenzie Wark στο *Gamer Theory*, «τα παιχνίδια δεν είναι αναπαραστάσεις του κόσμου», αλλά «αλληγορίες ενός κόσμου που έχει μετατραπεί σε παιχνιδοχώρο. Κωδικοποιούν τις αφηρημένες αρχές με βάση τις οποίες αποφασίζεται η αληθινότητα (realness) του εκάστοτε κόσμου».³⁶ Προκειμένου να εξηγήσει τη σχέση μεταξύ γκέιμερ και βιντεοπαιχνιδιού, η Wark εκμαιεύει από τον Alexander Galloway την έννοια του *αλληγόριθμου* (allegorithm), ο οποίος συνδέει τα σημεία με αριθμούς, εγκλωβίζοντας τον παίκτη ή την παίκτρια

35. Καρλ Μαρξ, *Το Κεφάλαιο, Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας. Τόμος πρώτος*, μτφρ. Παναγιώτης Μαυρομάττης (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1978), 244.

36. McKenzie Wark, *Gamer Theory* (Κέιμπριτζ: Harvard University Press, 2007), παρ. 020. Ακολουθώντας την *Κοινωνία του θεάματος* του Debord, οι σελίδες του βιβλίου δεν είναι αριθμημένες, επομένως παραπέμπουμε στην αντίστοιχη αριθμημένη παράγραφο.

σ' ένα αμιγώς ψηφιακό περιβάλλον, αυτό της «πραγματικότητας» του βιντεοπαιχνιδιού, τα σημεία της οποίας είναι μεν υποβαθμισμένα, αλλά διατηρούν μια άμεση σχέση με έναν πραγματικό κόσμο, ο οποίος έχει καταστεί ένα ανάλογο του παιχνιδιού.³⁷

Το *Heritage* συνιστά ακριβώς μια τέτοια μορφή αλληγορίθμου, στον βαθμό που βοηθά τον Άρη να αντικρίσει την πραγματικότητα της κοινωνίας της επιτήρησης και του ελέγχου σαν έναν παιχνιδοχώρο. Ο Άρης δέχεται αυτή τη θέαση του κόσμου, ακριβώς γιατί του προσφέρει μια ενισχυμένη πραγματικότητα (ΣΣ, 113), η οποία τον βοηθά να χαρτογραφήσει γνωσιακά την κοινωνία, θυμίζοντας τα πολιτικά βιντεοπαιχνίδια που περιγράφει ο Jamie Woodcock στο *Ο Μαρξ στο ουφάδικο*, τα οποία έχουν τον παιδαγωγικό στόχο να φανερώσουν την εκμετάλλευση που συγκροτεί τον κοινωνικό ιστό.³⁸ Όπως έλεγε ο Jameson, η γνωσιακή χαρτογράφηση, η προσπάθεια να βρούμε φαντασιακά τη θέση μας σε μια ολοένα πιο περίπλοκη ολότητα, είναι η αναγκαία προϋπόθεση που μπορεί να επιτρέψει την οποιαδήποτε πράξη.³⁹ Αυτό συμβαίνει και στο *Σφάλμα συστήματος*, όπου ο Άρης αναλαμβάνει δράση αφότου χαρτογραφήσει τον κόσμο σαν βιντεοπαιχνίδι, γεγονός που του επιτρέπει να συνειδητοποιήσει την ταξική του θέση ως χάκερ.

Εκ πρώτης όψεως ακούγεται ίσως τολμηρό να θεωρήσουμε ότι

37. Στο ίδιο, παρ. 041. Γενικά για τη χρήση του αλληγορίθμου, βλ. παρ. 026-050. Ο Alexander Galloway αναφέρει ότι η σχέση μεταξύ των αναπαραστάσεων και των αλγορίθμων των βιντεοπαιχνιδιών είναι μια αλληγορία για τη θέση του υποκειμένου στις «κοινωνίες του ελέγχου». Βλ. το κεφάλαιο «Allegories of Control» στο Alexander R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture* (Λονδίνο: University of Minnesota Press, 2006), 85-106.

38. Jamie Woodcock, *Ο Μαρξ στο ουφάδικο: Κοινότητες, χειριστήρια και ταξική πάλη*, μτφρ. Πάρις Λαντσής, Αλέξανδρος Μινωτάκης και Πάνος Πετρόπουλος (Αθήνα: Τόπος, 2022), 239-60.

39. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso, 1992), 45-54 και 399-418.

οι χάκερ αποτελούν μια, έστω και αναδύομενη, τάξη. Ωστόσο, στο *Ένα μανιφέστο των χάκερ*, η McKenzie Wark κάνει αυτήν ακριβώς την υπόθεση, αναζητώντας τους «προλετάρους» μιας πληροφοριακής κοινωνίας. Σύμφωνα με την Wark, στην σημερινή κοινωνία η άρχουσα τάξη είναι η «ανυσματοκρατική», δηλαδή αυτή που κατέχει το άνυσμα της πληροφορίας, ενώ στην αντίπερα όχθη βρίσκεται η τάξη των χάκερ, η οποία έχει τη δυνατότητα να αλιεύσει την πληροφορία καθιστώντας τη δημόσια και συλλογική.⁴⁰ Μάλιστα, καθώς οι χάκερ είναι αυτοί που κατέχουν την τεχνογνωσία που τους επιτρέπει να τροποποιούν το λογισμικό των ηλεκτρονικών υπολογιστών, η ανυσματοκρατική τάξη τους επιστρατεύει προκειμένου να διασφαλίσει ότι θα διατηρήσει την εμπορευματοποίηση και το μονοπώλιο της πληροφορίας.⁴¹ Στο βιβλίο της Wark το «χάκεμα» παίρνει το ίδιο αλληγορικές διαστάσεις, καθώς συνδέεται με τη δημιουργία, την επανάσταση και, σε ό,τι μας αφορά, με την επιθυμία: «Όμως, τι άλλο αποτελεί “πραγματική επιθυμία”, αν όχι το χάκεμα — η επιθυμία ν’ αποδευμεντεί το δυνητικό από το υπαρκτό;»⁴²

Οι τεχνικές γνώσεις του Άρη τον καθιστούν έναν πολύ επιδέξιο χάκερ, ο οποίος κάποια στιγμή καλείται, όπως ο Νεο στο *Matrix* (μια ταινία που αναφέρεται πολύ συχνά στο μυθιστόρημα), να διαλέξει ανάμεσα στο μπλε και το κόκκινο χάπι: να παραμείνει στην υπηρεσία του Vision και του υπουργείου ή να προχωρήσει στο μεγάλο χάκεμα. Προκειμένου όμως να γίνει χάκερ, ο Άρης πρέπει πρώτα να σταματήσει

40. McKenzie Wark, *Ένα μανιφέστο των χάκερ*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής (Αθήνα: Scripta, 2006), παρ. 163. Μάλιστα, ο Ramonet αναφέρει τον φόβο των αμερικανικών κυβερνήσεων απέναντι σε μία μελλοντική κυβερνοτρομοκρατία, ένας φόβος που δημιουργεί την ανάγκη να συγκροτήσουν έναν ισχυρό κυβερνοστράτο: Ramonet, *Η αυτοκρατορία της επιτήρησης*, 103.

41. Wark, *Ένα μανιφέστο των χάκερ*, παρ. 309.

42. Στο ίδιο, παρ. 293.

τη φαρμακευτική αγωγή που καταστέλλει τις πολλαπλές του προσωπικότητες (καθώς και τη σεξουαλική του λίμπιντο) και να συνεργαστεί μαζί τους αγκαλιάζοντας την πολλαπλότητα. Παρατάει λοιπόν τα χάπια, «καίγοντας την τελευταία [...] γέφυρα με τον κόσμο της πραγματικότητας, εκείνης της πραγματικότητας που [...] θα άλλαζε δραματικά για εκατομμύρια ανθρώπους, απ' το μυαλό και το χέρι ενός γνήσιου τρελού» (ΣΣ, 371).

Μπροστά σε όλες τις ριζοσπαστικές προοπτικές, που παρουσιάζονται στο μυθιστόρημα εν είδει διάχυτων λόγων που αναπαράγονταν, όταν άνοιξε αίφνης ο «ορίζοντας προσδοκιών» κατά την περίοδο της κρίσης, φανερώνοντας την πιθανότητα μιας ριζοσπαστικής πολιτικής (έξοδος από την Ευρωπαϊκή Ένωση, άρνηση αποπληρωμής χρέους, «το πείραμα μιας διαφορετικής κοινωνίας» που «θα λειτουργούσε ως σύνθημα ανταρσίας και για τις υπόλοιπες δοκιμαζόμενες χώρες του “απειθαρχου ευρωπαϊκού Νότου”», ΣΣ, 318, 322), ο Άρης διαλέγει να κινηθεί ριζοσπαστικότερα: «Εγώ πάντα θεωρούσα ότι το πραγματικά επαναστατικό στοίχημα είναι η κατάργηση του χρήματος, πέρα απ' οτιδήποτε άλλο. Τα λεφτά δεν είναι μαξιλαράκι, είναι η ίδια η θηλιά του συστήματος που μας πνίγει» (ΣΣ, 290). Το σχέδιο του χακαρίσματος έγκειται στο μπλοκάρισμα του συστήματος μισθοδοσίας του υπουργείου οικονομικών, σε μία παύση πληρωμών που στοχεύει να καταργήσει το κράτος, σπάζοντας την «ιερή σχέση εμπιστοσύνης μεταξύ κράτους και πολιτών» (ΣΣ, 369). Αυτή η επιθυμία κατάργησης του χρήματος, την οποία ο Jameson εκλάμβανε ως την πιο θεμελιώδη ουτοπική αρχή, σηματοδοτεί την στιγμιαία ειδολογική ακύρωση της αντιουτοπίας του κειμένου, το οποίο ξαφνικά ανοίγεται στην ουτοπία και στο κυβερνοπάνκ.⁴³

43. Βλ. Fredric Jameson, *Οι αρχαιολογίες του μέλλοντος*, 404, ενώ για την αντίληψη ότι το κυβερνοπάνκ έγκειται κυρίως στην «αφαίρεση της πληροφορίας», βλ. Fredric Jameson «Ένας παγκόσμιος *Νευρομάντης*» στο *Οι αρχαίοι και οι μεταμοντέρνοι: Για την ιστορικότητα των μορφών*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας (Αθήνα: Angelus Novus, 2019), 350.

Το «χάκεμα» πετυχαίνει, αλλά τα αποτελέσματα είναι ολέθρια: πυροδοτείται ένα κοινωνικό χάος, με προσωρινή μόνο παράλυση του κρατικού μηχανισμού, το οποίο συνοδεύεται από ένα ξέσπασμα τυφλής βίας· η κυβέρνηση πέφτει, επικρατεί καθεστώς έκτακτης ανάγκης και σχηματίζεται μία ακόμα χειρότερη κυβέρνηση συνεργασίας της αριστεράς με την ακροδεξιά (ΣΣ, 388-93, 484). Αυτή η αναπάντεχη εξέλιξη καταλήγει να αναπαράγει μια ιδεολογικά κατασκευασμένη εικόνα περι αναρχίας που κυριαρχούσε την περίοδο που το Occupy απείλησε πραγματικά να διαταράξει την ηρεμία της αμερικανικής κοινωνίας, παραπέμποντας σε μια εικόνα χάους και “μπάχαλου” που αποτυπώθηκε σε μια σειρά ταινιών όπως το *The Dark Knight Rises* (2012) του Christopher Nolan, το *Joker* (2019) του Todd Phillips και όχι λιγότερο στην πρώτη σεζόν του *Mr. Robot* (2015). Στο *Σφάλμα Συστήματος* αυτό αποτυπώνεται σε δύο περιστάσεις που θα μπορούσαν να εγγράψουν το πολιτικό. Αρχικά, στο δημοψήφισμα, όπου «οι γραμμές του “Ναι” και του “Όχι” [...] έχουν διαγράψει ένα σαφές ταξικό όριο [...] ανάμεσα σε όσους αισθάνονται καταδικασμένοι υπό τις παρούσες συνθήκες και σ’ αυτούς που νομίζουν ότι ακόμα τα καταφέρνουν» (ΣΣ, 366), ο Άρης περιπλανιέται στους δρόμους για να διαπιστώσει ότι «μια ολόκληρη πόλη και μια ολόκληρη χώρα κλωθογύριζε διαρκώς στους οδικούς της νευρώνες σαν διλημματική εμμονή ψυχωσικού τύπου, καθρεφτίζοντας λες τη δική σου, εντελώς προσωπική σύγχυση» (ΣΣ, 354). Αντίστοιχα, μετά το χάκεμα, ο Άρης αναλογίζεται: «*Να που κατάφερες, τελικά, να κάνεις την πραγματικότητα να καθρεφτίσει το μυαλό σου*» (ΣΣ, 391). Με άλλα λόγια, τα δύο κορυφαία πολιτικά συμβάντα του μυθιστορημάτων αναδιπλώνονται στο προσωπικό για να διαβαστούν σαν μια ακόμα αλληγορία της σχιζοφρενικής συνείδησης του πρωταγωνιστή.

Φυσικά, μια τέτοια αναδίπλωση στην αντιουτοπία, η οποία οφείλει να καταστείλει την επαναστατική επιθυμία όποτε αυτή είναι έτοιμη να εμφανιστεί, έχει προετοιμαστεί με πολλούς τρόπους. Εξηγώντας

στον Άρη γιατί εγκατέλειψε την ιδέα της κρυσταλλικής αναρχίας, ο Κανάκης αναφέρεται στις ταινίες *Matrix* (σε μια σκέψη που αποδίδεται στον « φίλο του » Slavoj Žižek): ο κόσμος θυμάται μόνο την πρώτη ταινία επειδή θέλει μόνο να βλέπει την επανάσταση ξανά και ξανά, αδιαφορώντας για τον στόχο ή τα αποτελέσματά της (ΣΣ, 320). Το ίδιο θα λέγαμε ότι ισχύει και για τη σειρά *Mr. Robot*: παρότι η πρώτη σεζόν τελειώνει με την επιτυχία του χακαρίσματος, στη δεύτερη ο Elliot κλείνεται στη φυλακή, η πανίσχυρη πολυεθνική E(vil) Corp έχει βγει πιο δυνατή από την κρίση και η σειρά μετατρέπεται σταδιακά σε μια γεωπολιτική αλληγορία, μετατοπίζοντας την πολιτική από ένα εθνικό-αμερικανικό σε ένα δι-εθνικό πλαίσιο. Όσο για τον Άρη, τελικά κλείνεται σε ψυχιατρείο, όπου αρχίζει να συμφιλώνεται με τις πολλαπλές του προσωπικότητες. Όπως έλεγαν οι Deleuze – Guattari για τα άσυλα, το σχιζοφρενικό υποκείμενο « ξαναπέφτει πάνω στις συγκροτημένες εδαφικότητες, στις αθλιότερες του σύγχρονου κόσμου » και « παγιδεύεται στο σύνολο των ασύλων της παράνοιας και της σχιζοφρένειας υπό την κλινική τους υπόσταση, στα σύνολα ή στις τεχνητές κοινωνίες που εγκαθιδρύει η διαστροφή ». ⁴⁴

Τα μυθιστορήματα του Μάντη χαράζουν διαδρομές: για παράδειγμα, η *Άγρια Ακρόπολη* είναι στην ουσία ένα μυθιστόρημα για την κοινωνική ανέλιξη, ενώ το *Πέτρα, ψαλίδι, χαρτί* για την *déclassement* ή την κοινωνική πτώση. Στο *Σφάλμα Συστήματος*, στην κορυφή της σκαλωσιάς της άτυπης τριλογίας της κρίσης, η διαδρομή είναι περισσότερο οριζόντια παρά κάθετη: οι χαρακτήρες ξεκινούν από τη λεγόμενη « ακροαριστερή »

44. Deleuze και Guattari, *Αντι-Οιδίπους*, 324.

πλευρά του πολιτικού φάσματος και προχωράνε, σαν τα καβούρια, προς τα δεξιά, με αποκορύφωμα την κυβέρνηση συνεργασίας του Βέρου με την ακροδεξιά, μια διαδρομή που δείξαμε ότι μεταφράζεται με τους γενεαλογικούς όρους μιας επαναστατικής νεότητας που ενηλικιώνεται, οδεύοντας σταθερά προς τον συντηρητισμό, η οποία αντιπροσωπεύει, με τη σειρά της, την προδοσία της επανάστασης όταν μετατρέπεται σε εξουσία.

Στην ανάλυση, υιοθετήσαμε μια θεώρηση του «πραγματικού» ως φραγμού της επιθυμίας, που δεν κρύψαμε ότι αντλείται από το *Πολιτικό ασυνείδητο* και εκφράζεται απερίφραστα στο κεφάλαιο για τον Honoré de Balzac: «το Πραγματικό λοιπόν είναι [...] αυτό που αντιστέκεται στην επιθυμία, το θεμέλιο πάνω στο οποίο το υποκείμενο της επιθυμίας βιώνει τη διάψευση της ελπίδας και μπορεί επιτέλους να σταθμίσει όλα αυτά που αρνούνται την εκπλήρωσή της».⁴⁵ Ενδέχεται όμως να αδικούμε το μυθιστόρημα, αν του φορτώσουμε απροϋπόθετα όλες αυτές τις κατηγορίες περί «αντιουτοπίας». Είδαμε, για παράδειγμα, ότι η αποτυχία εφαρμογής των θεωριών δεν σηματοδοτεί απαραίτητα την χρεωκοπία της θεωρίας καθεαυτής, καθώς εγγράφεται στην αναντιστοιχία λόγων και πράξεων των συγκεκριμένων μυθοπλαστικών χαρακτήρων, στις δυαδικές αντιθέσεις που χαρακτηρίζουν την ιστορία ενηλικίωσης. Ακόμα και αυτό το αντιουτοπικό υπόβαθρο μπορεί να αδικεί τη στόχευση του μυθιστορήματος αν σκεφτούμε ένα από τα μαθήματα του μαρξισμού, τουλάχιστον όπως ξεδιπλώνεται στο *Πολιτικό ασυνείδητο*: η Ιστορία είναι Αναγκαιότητα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε δηλαδή ότι το μυθιστόρημα γράφεται *μετά* (και όχι πριν) τη συνθηκολόγηση του ΣΥΡΙΖΑ, θυμίζοντας ότι *αυτή* η συγκεκριμένη πολιτική στέφθηκε από αποτυχία, με την αντιστροφή του δημοψηφίσματος να αποτελεί απλώς το χαρακτηριστικότερο έμβλημα αυτής της αποτυχίας. Όπως η πραγματική ιστορία

45. Jameson, *Το πολιτικό ασυνείδητο*, 272.

θολώνει τον αντιουτοπικό πυρήνα του μυθιστορήματος, αντίστοιχα θα μπορούσαμε να υποψιαστούμε ότι η δόμηση της Ρίτας και του Δημήτρη είναι εντέλει «αντιοιδιπόδεια», ότι δηλαδή, αντί για τον Φρόιντ, ο ίδιος ο *Αντι-Οιδίποδας* ήταν εξαρχής εγγεγραμμένος ως εκείνο το ερμηνευτικό κλειδί που ξεκλείδωνε το κείμενο. Σε μια διαλεκτική αντιστροφή, αυτό θα μας δίδασκε ότι δεν θα έπρεπε να ερμηνεύουμε τις πολιτικές επιλογές με βάση τους όρους-κονσέρβα ενός «ψυχαναλυτικού ρεαλισμού», οι οποίοι σερβίρονται αφειδώς σε μια ψυχολογικοποιημένη κοινωνία. Με άλλα λόγια, εφόσον το μυθιστόρημα είναι ένα πλήρως νοηματοδοτημένο όλον που εκπέμπει κατ' ανάγκην αντιφατικά μηνύματα, όλα αυτά που χαρακτηρίσαμε ως (ασυνείδητη) ιδεολογία μπορεί κάλλιστα να αποδειχτούν (συνειδητή) *Ideologiekritik*, δηλαδή κριτική της ιδεολογίας.

Τι σημαίνουν όλα αυτά για τον ρεαλισμό καθεαυτό, τον οποίο σπεύσαμε να χαρακτηρίσουμε ως «αισθητική δεσπόζουσα της λογοτεχνίας της κρίσης»; Στην *Παγκόσμια πολιτεία των γραμμάτων*, η Pascale Casanova μιλούσε για μια «αληθινή “ηγεμονία” του ρεαλισμού» στις μικρές λογοτεχνίες, η οποία μοιάζει να ανταποκρίνεται στην πληθώρα των έργων «ρεαλιστικών στοχεύσεων» που εμφανίστηκαν κατά την περίοδο της κρίσης.⁴⁶ Αντί όμως να χρησιμοποιήσουμε την έννοια της γκραμισιανής *ηγεμονίας*, ίσως να ήταν καλύτερο να υιοθετήσουμε την έννοια της *δεσπόζουσας* (που είχε εισάγει ο Roman Jakobson⁴⁷) που πρότεινε ο Jameson στο *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late*

46. Pascale Casanova, *Η παγκόσμια πολιτεία των γραμμάτων*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου (Αθήνα: Πατάκης, 2011), 248. Για την κατηγορία της πεζογραφίας «ρεαλιστικών στοχεύσεων», βλ. Ελισάβετ Κοτζιά, *Ελληνική πεζογραφία 1974-2010: Το μέτρο και τα σταθμά* (Αθήνα: Πόλις, 2020).

47. Roman Jakobson «Η δεσπόζουσα» στο *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μτφρ. Άρης Μπερλής (Αθήνα: Εστία, 1998), 115-24. Βλ. επίσης «Για τον ρεαλισμό στην τέχνη», στο ίδιο, 101-14.

Capitalism: αντί να προτείνει ότι ο μεταμοντερνισμός είναι η μοναδική αισθητική της περιόδου της μετανεωτερικότητας, ο Jameson επέμενε ότι πρόκειται για αυτήν που δεσπόζει, ιδίως στις ανεπτυγμένες χώρες, επιτρέποντας τη συνύπαρξη με άλλα στιλ και αισθητικές.⁴⁸ Αν λοιπόν ο μεταμοντερνισμός ήταν το «εποικοδόμημα» που υψωνόταν πάνω από την «υποδομή» της μετανεωτερικότητας,⁴⁹ μπορούμε να αναμένουμε ότι σε μια διαφορετική περιοχή (όπου η νεωτερικότητα και ο εκσυγχρονισμός αποδείχτηκαν ατελείς διαδικασίες) και σε μια διαφορετική χρονική στιγμή (του ξεσπάσματος μιας οικονομικής κρίσης) θα ανταποκρίνεται μια διαφορετικού τύπου αισθητική.

Ως εκ τούτου, το ότι ο ρεαλισμός είναι η αισθητική δεσπόζουσα της λογοτεχνίας της κρίσης παραμένει μέχρι στιγμής μια υπόθεση εργασίας, την οποία θα διερευνήσω με περισσότερη λεπτομέρεια σε μία ευρύτερη μελέτη που θα επιχειρήσει ακριβώς αυτό που απουσιάζει από τις παραπάνω σελίδες: την εξέταση εκείνης της ομάδας έργων που αναμετριοούνται, συνδιαλέγονται ή αντιπαραβάλλονται με αυτή τη δεσπόζουσα. Αυτό συνεπάγεται ότι μια μελέτη που θα ήθελε να κατανοήσει την πλήρη έκταση της πολιτισμικής παραγωγής μιας χώρας που βίωσε για πάνω από μια δεκαετία τις επιπτώσεις μιας αδυσώπητης οικονομικής κρίσης καλείται να ασχοληθεί με ένα πολύμορφο και ετερόκλητο σώμα κειμένων που περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, την αναβίωση του φανταστικού (με δυστοπίες και αλληγορικές αφηγήσεις), την επιστροφή της παρωδίας, το (νεο)νουάρ, ακόμα και το (μετα-)ιστορικό μυθιστόρημα που τοποθετείται στο παρελθόν με στόχο να μιλήσει για το παρόν.⁵⁰ Οποιαδήποτε πραγμάτευση της λογοτεχνίας της κρίσης οφείλει λοιπόν

48. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 6.

49. Fredric Jameson, «The Aesthetics of Singularity», *New Left Review* 92 (2015): 104.

50. Βλ. ενδεικτικά: Δημήτρης Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση: Τράυμα, μνήμη και μεταφορά* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2024).

να εξετάσει αυτό το εκτενές και πολύπλευρο corpus με όρους *μορφής*, λαμβάνοντας παράλληλα υπόψη τον ορίζοντα προσδοκιών που κυριάρχησε σε Ελλάδα και εξωτερικό, ο οποίος επέβαλε αφηγήματα, ιδεολογήματα και στρατηγικές αναπαράστασης που καθρεφτίζουν ευρύτερες αντιλήψεις περί τέχνης.

Σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσαμε να προτείνουμε πειραματικά μία ακόμα αντίθεση του ρεαλισμού, αυτή τη φορά με το «φανταστικό» ως τρόπο (*mode*), όπως δηλαδή το αντιλαμβάνεται η Rosemary Jackson.⁵¹ Κι αυτό γιατί ακόμα και τα πιο «ρεαλιστικά» μυθιστορήματα της λογοτεχνίας της κρίσης μοιάζουν να δέχονται αυτή την πίεση του φανταστικού. Ολόκληρο το έργο του Μάντη μοιάζει να ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο εκ διαμέτρου αντίθετα άκρα, από τον νατουραλισμό του *Πέτρα, ψαλίδι, χαρτί* μέχρι την επιστημονικοφανταστική δυστοπία των *Αδύνατων πόλεων* (2024), σε μια διελκυστίνδα ρεαλισμού και φανταστικού που κορυφώθηκε στους φιδωτούς μπορχεσιανούς διαδρόμους των *Τυφλών*, οι οποίοι σηματοδοτούν ένα πέρασμα από τον ρεαλισμό στην αλληγορία. Με άλλα λόγια, το φανταστικό βρίσκει τρόπο να διαρρήξει ακόμα και τις πιο ρεαλιστικές αφηγήσεις του Μάντη, την ώρα που ένας αδυσώπητος ρεαλισμός μοιάζει να συγκρατεί ακόμα και τα πιο φανταστικά του οράματα.

Γ' αυτό και παραλείψαμε συνειδητά μέχρι στιγμής να αναφερθούμε στην πιο ξεκάθαρη εισβολή ενός μεταφυσικού στοιχείου που διαρρηγνύει τον ρεαλισμό στο *Σφάλμα Συστήματος*: πρόκειται για το σύντομο κεφάλαιο όπου η ψυχή της νεκρής Πέρσας περιφέρεται στους δρόμους της Αθήνας αναζητώντας λύτρωση (ΣΣ, 454-79). Όμως αυτή η περιφορά της ψυχής, η οποία αποδίδει δικαιοσύνη στον χαρακτήρα της Πέρσας επιτρέποντάς της να πει τη δική της ιστορία, βρίσκει τελικά την

51. Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge, 1981), 8-35.

αλήθειά της στον ρεαλισμό· σε μια μακροσκελή παράγραφο έξι σελίδων (ΣΣ, 464-69), το πνεύμα της Πέρσας ανακαλεί ολόκληρη τη ζωή της, τα όνειρα της κοινωνικής ανόδου μέσα από την κοινωνία του θεάματος, το πέρασμα από το χωριό στην πόλη, τις θυσίες της Πέρσας στον βωμό της κοινωνικής ανέλιξης. Οι αναμνήσεις της Πέρσας επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι η αλήθεια της πόλης βρίσκεται στο χωριό και αντιστρόφως. Αντίστοιχα, δεν θα έπρεπε να θεωρήσουμε ότι υπάρχει κάποιος «καθαρός» ρεαλισμός ή κάποιο «καθαρό» φανταστικό· αντιθέτως, στον Μάντη, καθώς και σε μεγάλο μέρος της λογοτεχνίας της κρίσης, οι δύο τρόποι βρίσκονται σε διαρκή διαλεκτική αλληλεπίδραση, με το φανταστικό να προκύπτει ως αντίδραση σε μια κυριαρχία του ρεαλισμού και, αντίστοιχα, τον ρεαλισμό να έλκει το φανταστικό, προκειμένου να επιβεβαιώσει το αισθητικό του σκέλος, προσπαθώντας απεγνωσμένα να μη διολισθήσει στην απλή «αντανάκλαση» ενός εμποτισμένου με ιδεολογία «πραγματικού». Αλλά αυτή είναι μια αντιφατική διαδικασία γιατί ο ρεαλισμός, όσο περισσότερο ενσωματώνει το φανταστικό, τόσο περισσότερο κινδυνεύει να καταργήσει τον ίδιο του τον εαυτό.

Όμως η Πέρσα δεν είναι το μοναδικό φάντασμα που απλώνεται πάνω από την Αθήνα της κρίσης. Στην τελευταία συνεδρία της, όταν η Ρίτα κάνει έναν απολογισμό, θυμάται τα νεανικά της χρόνια με τον Κάρολο και αναλογίζεται τα εξής:

Η εικόνα του Καρόλου τη χτυπάει με βαναυσότητα, ξανά και ξανά. Η εικόνα του προσώπου του στην κηδεία, η εικόνα του μέσα στο φέρετρο, ντυμένου γαμπρού, σύμφωνα με την επιθυμία των γονιών του, με λευκό κουστουμάκι και μαύρο παπιγιόν [...] τη στοιχειώνει και θα τη στοιχειώνει για πάντα, ιδίως σε στιγμές που νιώθει μόνη και στριμωγμένη. (ΣΣ, 411)

«Τη στοιχειώνει και θα τη στοιχειώνει για πάντα». Με δεδομένο ότι ο χαρακτήρας του Καρόλου δανειζεται το όνομα του από τον Μαρξ, μήπως άραγε δικαιούμαστε να διαβάσουμε αυτό το απόσπασμα αλληγο-

ρικά, μιλώντας για τα φαντάσματα του μαρξισμού και της ουτοπίας που στοιχειώνουν το *Σφάλμα Συστήματος*; Στο περίφημο συνέδριο για τα *Φαντάσματα του Μαρξ*, ο Jameson μίλησε για τον «επίμονο» και «υπόγειο ουτοπισμό» του Jacques Derrida, τον οποίο σύνδεσε με τη χρήση της λέξης «μεσσιανικότητα».⁵² Παρότι ο Derrida ξεχώρισε σε μεγάλο βαθμό τη συμβολή του Jameson, διαφώνησε κάθετα σε αυτό το σημείο· στην απάντησή του, στο κείμενο «Μαρξ και Υιοί», λέει ότι: «Η μεσσιανικότητα (την οποία εκλαμβάνω ως οικουμενική δομή εμπειρίας και δεν ανάγεται σε κανέναν θρησκευτικό μεσσιανισμό) είναι τα πάντα εκτός από ουτοπική».⁵³ Ο Derrida θέλει να αποφύγει τη λέξη «ουτοπία» ακριβώς γιατί τη συνδέει (ακολουθώντας την τρέχουσα, λεξικογραφική σημασία της λέξης) με το «ρεαλιστικά» ανέφικτο. Όμως ο Jameson δεν χρησιμοποιεί με αυτόν τον τρόπο την έννοια, και ίσως να έστρεφε πίσω στον Derrida μία από τις φράσεις με τις οποίες κλείνει τα *Φαντάσματα του Μαρξ*, η οποία περιγράφει μία από τις σημαντικότερες πτυχές του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιεί ο ίδιος τη λέξη «ουτοπία»: «Πρέπει να υπενθυμίζουμε ακατάπαυστα ότι το ανέφικτο («ἄφες τοὺς νεκροὺς θάψαι τοὺς ἑαυτῶν νεκρούς») είναι, αλίμονο, πάντα εφικτό».⁵⁴

Με τη σειρά του, ο Mark Fisher επέστρεψε στην έννοια της *στοιχειοντολογίας* (hauntology) υποστηρίζοντας ότι εξακολουθούμε να στοιχειωνόμαστε από τα «χαμένα μέλλοντα», από τα φαντάσματα των δυνητικών μελλοντικών διαδρομών που δεν πήρε η ιστορία στο

52. Fredric Jameson «Marx's Purloined Letter» στο *Valences of the Dialectic* (Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso, 2009), 127, 135.

53. Ζακ Ντεριντά, *Μαρξ και υιοί*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης (Αθήνα: Εκκρεμές, 2002), 59.

54. Ζακ Ντεριντά, *Φαντάσματα του Μαρξ: Το Κράτος του χρέους, η διεργασία του πένθους και η νέα Διεθνής*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης (Αθήνα: Εκκρεμές, 1995), 214 (με μια μικρή τροποποίηση στη βιβλική φράση από το *Κατά Ματθαίον*, 8:22).

παρελθόν.⁵⁵ Η Ρίτα στοιχειώνεται από τον θάνατο του Καρόλου, όπως εμείς στοιχειωνόμαστε από τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες της περιόδου της κρίσης, από εκείνα τα χαμένα μέλλοντα που δεν πήραν σάρκα και οστά. Όμως η παταγώδης αποτυχία αυτού του αριστερού «προϊόντος μυθοπλασίας» δεν θα έπρεπε να αρκεί ως άλλοθι για αποποίηση ευθυνών, δεν θα έπρεπε να μας επιτρέπει να παραιτηθούμε από το φάντασμα: «Όχι χωρίς τον Μαρξ, δεν υπάρχει μέλλον χωρίς αυτόν. Χωρίς την ανάμνηση και την κληρονομιά του Μαρξ: όπως και να είναι με έναν κάποιον Μαρξ, με την ιδιοφυΐα του, ένα τουλάχιστον από τα πνεύματά μου. Γιατί αυτή θα είναι η υπόθεσή μας ή μάλλον η ειλημμένη μας θέση: υπάρχουν περισσότερα από ένα, πρέπει να υπάρχουν περισσότερα από ένα».⁵⁶

55. Μαρκ Φίσερ, *Η ακύρωση του μέλλοντος*, επίμ.-μτφρ.: Αλέξανδρος Παπαγεωργίου (Αθήνα: Αντίποδες, 2024), 9-51.

56. Ντεριντά, *Φαντάσματα του Μαρξ*, 26 (ελαφρώς τροποποιημένη).

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

- Γερούσης, Σπύρος, σκηνοθεσία. Ντοκιμαντέρ *Every Single Day*. Με τη συμμετοχή του ΛΕΞ. <<https://youtu.be/gb4zc1URu8?si=rBQV7ACQh39OZOud>>, [Προσπελάστηκε 30 Αυγούστου 2025].
- Μάντης, Νίκος Α. *Σφάλμα Συστήματος*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2019.
- Social Waste. «Του Χρόνη». *Με μια πειρατική γαλέρα*, 2015.

Δευτερογενής

- Αθανασόπουλος, Βαγγέλης. *Οι μάσκες του ρεαλισμού: Εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τ. Α', Β', Γ'. Αθήνα: Καστανιώτης, 2003.
- Auerbach, Erich. *Μίμησις: Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία*. Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2014.
- Casanova, Pascale, *Η παγκόσμια πολιτεία των γραμμάτων*. Μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου. Αθήνα: Πατάκης, 2011.
- Debord, Guy, *Η κοινωνία του θεάματος*. Μτφρ. Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2016.
- Deleuze, Gilles και Félix Guattari. *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: 1. Ο Αντι-Οιδίπους*. Μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης. Αθήνα: Πλέθρον, 2016.
- . *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: 2. Χίλια πλατώματα*. Μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης. Αθήνα: Πλέθρον, 2017.
- Derrida, Jacques. *Φαντάσματα του Μαρξ: Το Κράτος του χρέους, η διεργασία του πένθους και η νέα Διεθνής*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Εκκρεμές, 1995.
- . *Μαρξ και υιοί*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Εκκρεμές, 2002.

- Fisher, Mark. *Καπιταλιστικός ρεαλισμός: Υπάρχει άραγε εναλλακτική?*. Μτφρ. Θέμης Πανταζάκος. Αθήνα: Futura, 2015.
- . *Η ακύρωση του μέλλοντος*. Επίμ.-μτφρ. Αλέξανδρος Παπαγεωργίου. Αθήνα: Αντίποδες, 2024.
- Galloway, Alexander. *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*. Λονδίνο: University of Minnesota Press, 2006.
- Grant, Damian. *Ρεαλισμός*. Μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη και Καίτη Χατζηδημού. Αθήνα: Ερμής, 1972.
- Hardt, Michael και Antonio Negri. *Assembly*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2017.
- Heinrich, Michael. *Το Κεφάλαιο του Καρλ Μαρξ: Εισαγωγή στους τρεις τόμους*. Μτφρ. Σοφία Λαλοπούλου. Αθήνα: Futura, 2017.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge, 1981.
- Jakobson, Roman. *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*. Μτφρ. Άρης Μπερλής. Αθήνα: Εστία, 1998.
- Jameson, Fredric. «Metacommentary». Στο *The Ideologies of Theory*, 5-19. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso, 2008. 1η έκδ. 1971.
- . «Reflections on the Brecht-Lukacs Debate» στο *The Ideologies of Theory*, 434-51. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso, 2008. 1η έκδ. 1971.
- . «The Existence of Italy». Στο *Signatures of the Visible*, 213-314. Routledge Classics. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge, 2007. 1η έκδ. 1992.
- . *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso, 1992.
- . *The Seeds of Time*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 1994.
- . *Οι αρχαιολογίες του μέλλοντος: Η επιθυμία που λέγεται ουτοπία και άλλες επιστημονικές φαντασίες: Πρώτος Τόμος*. Μτφρ. Μιχάλης Μαυρωνάς. Αθήνα: Τόπος, 2008.

- . «Marx's Purloined Letter». Στο *Valances of the Dialectic*, 127-80. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso, 2009.
- . *The Antinomies of Realism*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso, 2013.
- . «The Aesthetics of Singularity». *New Left Review* 92 (2015): 101-32.
- . «Ένας παγκόσμιος *Νευρομάντης*». Στο *Οι αρχαίοι και οι μεταμοντέρνοι: Για την ιστορικότητα των μορφών*, 333-58. Μτφρ. Γιώργος Καραμπέλας, Αθήνα: Angelus Novus, 2019.
- . *Το πολιτικό ασυνείδητο: Η αφήγηση ως μία κοινωνικά συμβολική πράξη*. Πρόλ.-μτφρ. Πάνος Σταθάτος. Αθήνα: Κέδρος, 2026.
- Καργιώτης, Δημήτρης. «Κρίση αναπαράστασης, κρίση εκπροσώπησης». Στο *Γεωγραφίες της μετάφρασης: Χώροι, κανόνες, ιδεολογίες*, 77-96. Αθήνα: Κάπα εκδοτική, 2017.
- Κοτζιά, Ελισάβετ. *Ελληνική πεζογραφία 1974-2010: Το μέτρο και τα σταθμά*. Αθήνα: Πόλις, 2020.
- Κούρτοβικ, Δημοσθένης. *Η ελιά και η φλαμουριά: Ελλάδα και κόσμος, άτομο και ιστορία στην ελληνική πεζογραφία 1974-2010*. Αθήνα: Πατάκης, 2021.
- Kassel, Rudolf, επιμ. *Aristotelis De Arte Poetica Liber*. Oxford Classical Texts. Οξφόρδη: Oxford University Press, 1965.
- Λύγουρης, Παναγιώτης. *Εξιστορώντας το φλέγον παρόν: Όψεις του πολιτικού στην πεζογραφία της δεύτερης δεκαετίας του 21ου αιώνα*. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2023.
- Μαραζόπουλος, Πέτρος. *Υπάρχει λογοτεχνία της κρίσης; Τρεις μελέτες για τη σχέση πεζογραφίας-οικονομίας*. Πάτρα: Opportuna, 2025.
- Μαρίνος, Διονύσης. «Από την Γκράβα στο Μαξίμου: μυθιστόρημα προσομοίωσης», *Bookpress*, 21 Ιουνίου 2019 <<https://bookpress.gr/kritikes/elliniki-pezograpfia/10303-mantis-a-nikos-kastaniotis-oi-tufloi-dionisis-marinos>>, [Προσπελάστηκε: 30 Αυγούστου 2025].

- Μαρξ, Καρλ. *Το Κεφάλαιο, Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας. Τόμος πρώτος*. Μτφρ. Παναγιώτης Μαυρομάττης. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1978.
- Μπαλασόπουλος, Αντώνης. «Αντιουτοπία και δυστοπία: Για να ξανασκεφτούμε το τοπίο». Στο Βασίλης Βλασταράς, επιμ. *Utopia Project Archive, 2006-2010*, 393-403. Αθήνα: School of Fine Arts Publications, 2011.
- Μπασκόζος, Γιάννης Ν. «Ν. Α. Μάντης, Η ουτοπία και η ανεπανόρθωτη βλάβη», *Ο αναγνώστης* <<https://www.oanagnostis.gr/n-a-mantis-i-oytopia-kai-i-anepanorthoti-vlavi-toy-gianni-n-mpaskozoy/>>, [Προσπελάστηκε: 30 Αυγούστου 2025].
- Morris, Pam. *Realism. The New Critical Idiom*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge, 2003.
- Περαντωνάκης, Γιώργος. «Σφάλμα πολιτικού συστήματος». *Bookpress*, 7 Νοεμβρίου 2019 <<https://bookpress.gr/kritikes/elliniki-pezografia/10845-mantis-a-nikos-kastaniotis-sfalma-sustimatos-bibliodetimeni-ekdosi-perantonakis>>, [Προσπελάστηκε: 30 Αυγούστου 2025].
- Ramonet, Ignacio. *Η αυτοκρατορία της επιτήρησης*. Μτφρ. Γιώργος Καράμπελας. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου, 2017.
- Σταθάτος, Παναγιώτης. «Φαντασία στην οικονομική κρίση και κρίση της φαντασίας στον σύγχρονο καπιταλισμό: Η ψύχωση στο μυθιστόρημα *Η άκρα ταπείνωση* της Ρέας Γαλανάκη». *misfit 2* (Φθινόπωρο 2021): 60-67.
- Τζιόβας, Δημήτρης. *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση: Τραύμα, μνήμη και μεταφορά*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2024.
- Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης. *Η κίνηση του εκκρεμούς: Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*. Αθήνα: Πόλις, 2018.

- Wark, McKenzie. *Ένα μανιφέστο των χάκερ*. Μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζίς. Αθήνα: Scripta, 2006.
- . *Gamer Theory*. Κέιμπριτζ: Harvard University Press, 2007.
- Woodcock, Jamie. *Ο Μαρξ στο ουφάδικο: Κονσόλες, χειριστήρια και ταξική πάλη*. Μτφρ. Πάρις Λαυτσής, Αλέξανδρος Μινωτάκης και Πάνος Πετρόπουλος. Αθήνα: Τόπος, 2022.
- Zuboff, Shoshana. *Η εποχή του κατασκοπευτικού καπιταλισμού*. Μτφρ. Γιώργος Μπέτσος,, Αθήνα: Καστανιώτης, 2020.



ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature