



ΑΦΙΕΡΩΜΑ μέρος γ΄

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Η σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΡΟΚΑ ΥΙΟ

Ελαφριά Ανάταση και βαθιά Κάμψη

» ΣΕΛ. 1 - 2

ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΤΡΑΜΠΟΥΛΗΣ

Outlook

» ΣΕΛ. 3

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΖΙΡΤΖΙΛΑΚΗΣ

Υπο-νεωτερικότητα και αισθητική του χαροποιού πένθους

» ΣΕΛ. 4

ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Εν κατακλείδι

» ΣΕΛ. 4

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Ταξίδια στα Βαλκάνια

» ΣΕΛ. 5

ΕΥΗ ΠΡΟΥΣΑΛΗ

«Εχθρός του λαού» είναι... ο λαός;

» ΣΕΛ. 6

ΘΩΜΑΣ ΤΣΑΛΑΠΑΤΗΣ

Βουλιάζοντας στην κινούμενη μνήμη

» ΣΕΛ. 7

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΔΕΛΗΓΙΩΡΓΗ

Η Ιστορία του κακού

» ΣΕΛ. 8

Τα έργα του αφιερώματος προέρχονται από την έκθεση «Μήνυμα στη Θάλασσα», που γίνεται στη Δημοτική Πινακοθήκη της Μίθυμνας (20-7 έως 30-9) σε επιμέλεια του Βασίλη Ζωγράφου και διοργάνωση της Κατερίνας Καμάρα και της Χριστίνας Σγουρομύτη. Συμμετέχουν οι καλλιτέχνες Έλσα Αλατσίδου, Χρήστος Βαγιάτας, Κωνσταντής Γιώτης, Αλέξανδρος Καραβάς, Γιάννης Κόκκαλης, Άννα Μανέτα, Ειρήνη Μπαχλιτζανάκη, Άλκηστις Ντόντη, Αλίκη Σούμα και Μαρία Τζανάκου.

Η Μπιενάλε της Αθήνας
και η σκηνή της
σύγχρονης τέχνης

Ελαφριά Ανάταση και βαθιά Κάμψη

Απαρχές

» Η Μπιενάλε της Αθήνας ξεκίνησε σαν μια τρελή ιδέα ανατροπής και δημιουργίας, σε μια Ελλάδα που μέχρι το 2000 απαξίωνε τα εικαστικά και γενικότερα τον σύγχρονο πολιτισμό. Ιδρύθηκε αμέσως μετά το 2004, όταν κάτι φάνηκε να αλλάζει με την έντονη κινητικότητα της λεγόμενης πρωτοεμφανιζόμενης τότε «Νέας Σκηνής» της σύγχρονης τέχνης της Αθήνας. Ο αδό-

Του Ροκα-Υίο

κιμος όρος «Νέα Αθηναική Σκηνή» χρησιμοποιήθηκε από τον Τύπο για να παρουσιάσει εκθέσεις και έργα νεότερων δημιουργών, που άρχισαν να απασχολούν το ευρύτερο κοινό από το 2005 και μετά. Το διευρυμένο αυτό κοινό, που πια είχε εύκολη πρόσβαση στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, μέσα από τακτικά ταξίδια, περιοδικά τέχνης και κυρίως το ίντερνετ, έσπασε το φράγμα των συχνά αφιλόξενων εκθεσιακών χώρων με τους λιγιστούς επισκέπτες και έδωσε μαζικότητα και αναγνωρισιμότητα σε ένα είδος τέχνης που απαιτεί μεν μια ελάχιστη εξοικείωση με την ιστορία της και τα σύγχρονα ρεύματα, αλλά είναι ταυτό-



Χρήστος Βαγιάτας, Sol Le Witt' s open cube completed, Μάρμαρο, μέταλλο, ματάκι πόρτας και led

χρονα εξόχως επικοινωνιακή.

Η σύγχρονη τέχνη συνομιλεί με το σήμερα οικειοποιούμενη τη γλώσσα των ΜΜΕ και χρησιμοποιώντας ως εργαλεία το βίντεο, τη φωτογραφία, το σχέδιο και την τέχνη του δρόμου, αναμεμιγμένα με αναφορές στα κόμικ, στη μουσική, στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία, με τρόπο που καταργεί το υψηλό και το χαμηλό, προς όφελος μιας νέας ανάγνωσης του σύγχρονου πολιτισμού της εικόνας. Η Αθήνα άργησε κατά τουλάχιστον δύο δεκαετίες να ακολουθήσει το ρυθμό εξαπλώσεως της σύγχρονης τέχνης στις μητροπόλεις της Ευρώπης και Αμερικής, στις

οποίες, εικαστικά, μουσική, σύγχρονος χορός και θέατρο, πειραματικός κινηματογράφος, γραφιστική και μόδα μετρούσαν ήδη χρόνια έντονης συμβίωσης και συνδημιουργίας. Διεθνώς αλλά και στην Ελλάδα, μια νέα τάξη δημιουργών, στη λεγόμενη «μαλακή» πολιτισμική βιομηχανία, γέμισε με τα αναγκαία νέα θέματα τα ΜΜΕ. Νίσιτη, στύλ, πόζα και ανατρεπτική συμπεριφορά, χιούμορ και μια νέα λαϊκή μπητιακή τέχνη έκαναν τα εικαστικά αγαπημένο θέμα στα πε-

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ

ριδικά και στους νέους κοσμικούς κύκλους μιας κοινωνικής τάξης που, στην Ελλάδα, είχε τον απαραίτητο χρόνο και την παιδεία ώστε να αναγνωρίσει στην τέχνη τον αγαπημένο της καθρέφτη.

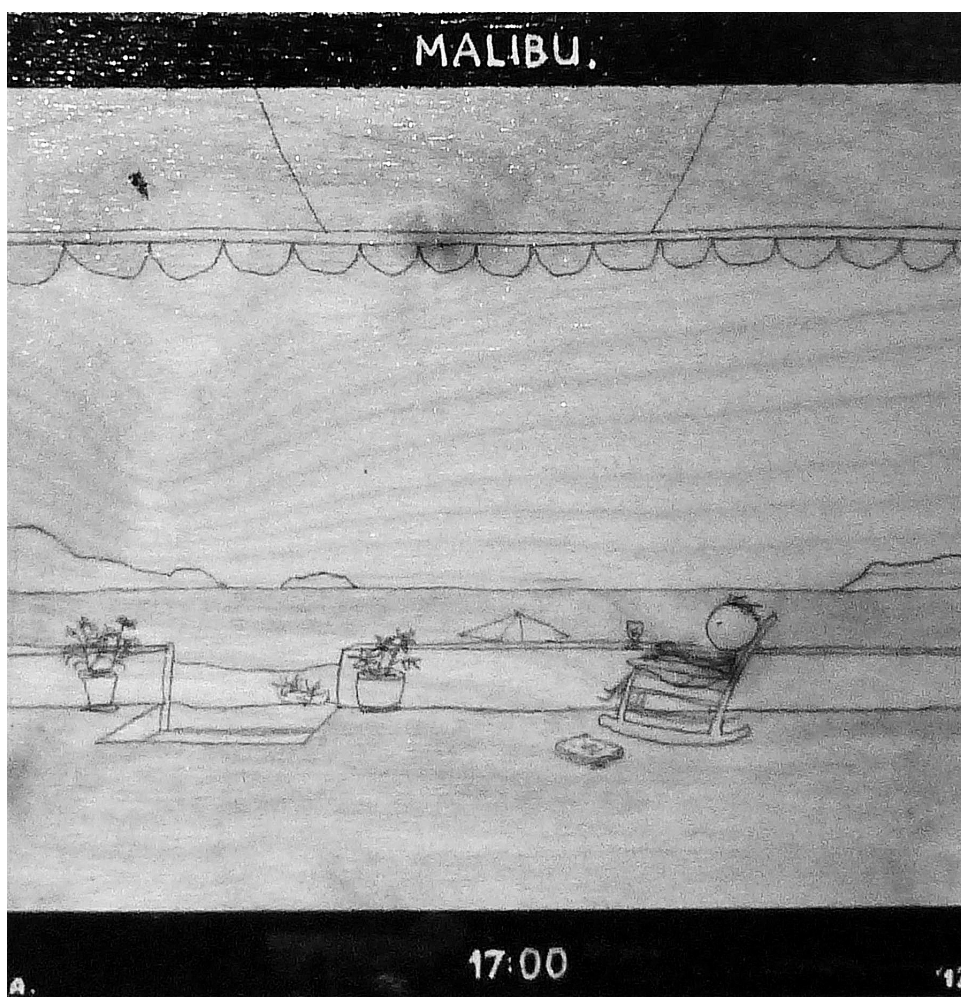
Γιατί Μπιενάλε;

Μεγαλωμένοι στην Αθήνα, που υπολείπεται σε δημόσιους και ανεξάρτητους θεσμούς τέχνης, κρίναμε απαραίτητο όχι να σταθούμε κριτικά ή αντιδραστικά σε αυτό το καθεστώς αλλά να δημιουργήσουμε έναν εναλλακτικό θεσμό, ο οποίος έχει προσφέρει τόσο οικονομικά όσο και πολιτιστικά σε όλες τις πόλεις που τον υιοθέτησαν. Η οικονομική συμβολή τέτοιων θεσμών στις πόλεις που ιδρύονται και φιλοξενούνται τεκμηριώθηκε με συγκεκριμένα στοιχεία, όταν ήρθαμε σε συνεργασία με τις Μπιενάλε της Κωνσταντινούπολης, του Βερολίνου, της Λυών και του Λίβερπουλ, ιδρύοντας το Δίκτυο Ευρωπαϊκών Μπιενάλε. Όμως η ιδέα της μακροπρόθεσμης στρατηγικής και αυτού του είδους της ανάπτυξης, που συνήθως σχεδιάζεται στα υπουργεία πολιτισμού ή στα δημοτικά συμβούλια των εκάστοτε πόλεων, απουσίαζε και απουσιάζει από τους αντίστοιχους φορείς στην Ελλάδα.

Έτσι, η Μπιενάλε της Αθήνας εκλήφθηκε στην αρχή σαν μια φάρσα, μια εικαστική οικειοποίηση ενός μεγαλόσχημου θεσμού από μια παρέα δημιουργών. Στα δύο χρόνια προετοιμασίας (η ονομασία Μπιενάλε σημαίνει «η διατής») της πρώτης διοργάνωσης υπήρχε η αφέλεια και η άγνοια κινδύνου που επέτρεπε τη σύλληψη και την εκτέλεση ενός τέτοιας κλίμακας εγχειρήματος, σε μια χώρα με παντελή αδυναμία συνέργειας μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου τομέα.

Την ίδια περίοδο που η Ελλάδα περιχαρής ανακοίνωνε το ξεπούλημα του πετρελαίου του στέμματος της δημόσιας περιουσίας, τον ΟΤΕ, παιανίζοντας την ιδιωτικοποίηση, το τότε ΥΠΠΟ του ανεκδιήγητου Ζαχόπουλου ανακοίνωνε την ίδρυση μιας δεύτερης Μπιενάλε, αυτή τη φορά στη Θεσσαλονίκη. Ο «μη αποδοτικός» χώρος του πολιτισμού ή το αξέχαστο «ποιπές-λαπάδες» έγινε τοποκεντρική ανταγωνιστική περπφάνεια. Μια χώρα που δεν μπορούσε επί χρόνια να ιδρύσει και να συντηρήσει μια Μπιενάλε, ξαφνικά βρέθηκε να διοργανώνει δύο, και μάλιστα το ίδιο έτος. Μια εθνική πρωτοτυπία, την οποία σε κάθε ευκαιρία τονίζουν σαρκαστικά οι διεθνείς επιμελητές, διευθυντές μουσείων και τεχνοκριτικοί, που την ίδια όμως στιγμή άρχισαν να ανακαλύπτουν το παράδοξο δημιουργικό δυναμικό που είχε κρυμμένο αυτή η χώρα κλεισμένο στα σύνορά της.

Ο σύγχρονος ελληνικός πολιτισμός έμοιαζε με ένα συλλογικό «Κωσταλέξι», ασφυκτικά ενταφιασμένο στα πολιτιστικά κεντάφια του νεοπλουτισμού, των ελληνάδικων, των κίτρινων εφημερίδων και της τηλεόρασης. Από τότε πολλά έχουν συμβεί, καθόλου άμοιρα αυτής της μαζιμαλιστικής και ασύνταχτης -πλην εξόχως επιθετικής- διπλής εθνικής εικαστικής αιχμής σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη. Εκατοντάδες διεθνείς καλλιτέχνες προσκλήθηκαν και εξέθεσαν, δεκάδες χιλιάδες επισκέπτες από την Ελλάδα και το εξωτερικό επισκέφτηκαν τις Μπιενάλε της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, δεκάδες αναφορές σε διεθνή Τύπο και κανάλια κάλυψαν τις τρεις πρώτες διοργανώσεις το 2007, 2009 και 2011 κοκ. Σήμερα, με τη γνωστή διάθεση του «Γιατί Όχι Κι Εγώ», που έστρεψε αλυσίδες παγωμένου για-



Anna Maneta, Χωρίς Τίτλο, μεικτή τεχνική

Φέτος, ο χώρος της 4ης Μπιενάλε είναι το πρώην Χρηματιστήριο Αξιών στη Σοφοκλέους, ένας χώρος πρώην ναός του χρήματος, στον οποίο το οικονομικό «εκκλυσίασμα» της νεοελληνικής Ελλάδας ανοσιούργησε δημιουργώντας την ύβρη, της οποίας προϊόν κατά πολλούς είναι η σημερινή κρίση. Μπορεί η συλλογικότητα να καταλάβει δημιουργικά αυτή τη νέα Αγορά και να πάρει το μικρόφωνο; Είναι δυνατό να σπάσει το στερεότυπο της τέχνης σαν μια αποκοτιά στο περιθώριο του δημόσιου βήματος και να αναλάβει μερίδιο ευθύνης στην ανοικοδόμηση ενός νέου συλλογικού αφηγήματος;

ουρτιού σε κάθε γειτονιά, έχουν ξεπνιχθεί περισσότερες από πέντε Μπιενάλε στην Ελλάδα, εκ των οποίων και δυο-τρεις σε νησιά... Ίσως αυτό να είναι το μέλλον του θεσμού: να απονοματοδοτηθεί κονιορτοποιημένος στη μαζικοποίησή του.

Προς ένα νέο Αφήγημα

Τα τεχνοκρατικά στοιχεία για τη χρησιμότητα των Μπιενάλε, παρότι χρήσιμα ως τεκμήρια στην ασθμαίνουσα πλέον ρητορική της ανάπτυξης, είναι πια εν πολλοίς εκτός θέματος. Η σημασία ενός τέτοιου θεσμού όπως η Μπιενάλε της Αθήνας, που ιδρύθηκε και στελεχώνεται κυρίως από δημιουργούς, βρίσκεται στην παραγωγή συλλογικού αφηγήματος. Αυτός πιστεύουμε πως είναι ο ρόλος της τέχνης.

Η σύγχρονη τέχνη, κινούμενη παράλληλα με τον δημόσιο βίο, τόσο στο κέντρο όσο και στο περιθώριό του, βρίσκεται από θέση σε εποπτική απόσταση, που προσφέρει ενίοτε καυστικές, κριτικές, αναστοχαστικές και επίκαιρες καταγραφές, νοσηματοδότησης και επανοσηματοδότησης του σήμερα. Οι Μπιενάλε είναι διεθνώς το κυριότερο εργαλείο αιχμής της σύγχρονης τέχνης, ξεπερνώντας με την περιοδική τους ορμή και μια πολιτικά επί-

καιρη διάθεση τη στατικότητα θεσμών, όπως τα μουσεία. Το αφήγημα και η θεματική τους γίνονται, με το φίλτρο του τοπικού ιδιώματος, ένα ιδιότυπο παρατηρητήριο για τις διεθνείς τάσεις. Οι Μπιενάλε κοιτάζουν από μέσα προς τα έξω. Με αυτόν τον τρόπο, είναι περισσότερο πετυχημένες εκείνες που καταφέρνουν να διατηρούν το φακό τού μέσα προς τα έξω καθαρό και εστιασμένο. Η Μπιενάλε της Κωνσταντινούπολης, για παράδειγμα, κατάφερε μέσα σε δύο δεκαετίες να μετατρέψει μια πόλη κλεισμένη στο παρελθόν σε μια καλλιτεχνική μπτρόπολη που περισσότερο γεννάει παρά καταναλώνει τάσεις ανακυκλώνοντας σύγχρονες οπτικές.

Η Μπιενάλε της Αθήνας έβαλε στόχο από την αρχή της να φέρει τη σύγχρονη τέχνη χαμηλά στο επίπεδο της πόλης, στο «πεζοδρόμιο». Να αφουγκραστεί τη διάθεση και την έντονα πολιτικοποιημένη στάση των κατοίκων της, τις κοινωνικές ζυμώσεις και αντινομίες της. Με τίτλο *Destroy Athens* (Καταστρέψτε την Αθήνα) το 2007 η Μπιενάλε της Αθήνας θέλησε να αναμετρηθεί με τα στερεότυπα του πολιτισμού, σε μια χώρα που η κίτς αρχαιολατρεία του *Live Your Myth in Greece* (Η καμπάνια του ΕΟΤ, Ζήσε το Μύθο σου στην Ελλάδα) ήταν η επίσημη εικόνα ή εθνι-

κό αφήγημα που προέβαλε η Ελλάδα τόσο εσωτερικά όσο και διεθνώς. Η άχρονη τεχνικολόρ παραλία της ανεμελιάς, του κακέκτυπου μουσακά και της πικάντικα ερωτικά υφέρπουσας Νέας Ελλάδας, η ανιστορική αρχαίζουσα Ελλάδα και τα εθνικιστικά της πρότυπα ήταν τα πρώτα στερεότυπα με τα οποία αναμετρήθηκε ως θεσμός η Μπιενάλε της Αθήνας. Βιώνοντας το βαρύ βαρομετρικό της πόλης που ήταν έτοιμη να εκραγεί, η πρώτη Μπιενάλε με τον δυσσιώνο τίτλο κρίθηκε προφητική για την εξέγερση που θα επακολουθούσε το 2008. Η τέχνη βρέθηκε για μια στιγμή στην προκεχωρημένη αλλά αμήχανη θέση να διαισθανθεί το σκοτεινό μέλλον και να το καταγράψει.

Στη δεύτερη Μπιενάλε, με τίτλο *HEAVEN* (Παράδεισος), έγινε μια τελευταία προσπάθεια να κρατηθούμε από τις ουτοπίες, που έμειναν ανεκμετάλλευτες να σαπίζουν στη συλλογική μας συνείδηση με επίκεντρο τον Μπ-Τόπο των αχρησιμοποίητων Ολυμπιακών Ακινήτων στο Φάληρο, μια δυστοπική προβολή ενός μοντερνιστικού μέλλοντος που ποτέ δεν θα έρθει. Ύστερα, εν μέσω κρίσης, ήρθε το κλείσιμο της τριλογίας των αδιεξόδων, η 3η Μπιενάλε με τίτλο *ΜΟΝΟΔΡΟΜΟΣ* και πρωταγωνιστή την ίδια τη νεότερη Ελλάδα, σε μια πορεία συνεχών συλλογικών ματαιώσεων από την εποχή της εκβιομηχάνισής της μέχρι την Μεγάλη Ιδέα, την κατοχή και την εποχή των κροίσων, τη μεταπολίτευση και τον Τρίτο Δρόμο, στιγμένη σε ένα συμβολικό κτίριο, την Διπλόροδο Σχολή, στην πρώην οικονομική καρδιά της Αθήνας και νυν γκέτο, πίσω από την Κεντρική Αγορά και το Δημαρχείο.

Και Τώρα Τι;

Φέτος, με τίτλο *AGORA/ΑΓΟΡΑ* η Μπιενάλε προσπαθεί να ανατρέψει το ορθόδοξο μοντέλο έκθεσης κλίμακας, μετακυλώντας τη δύναμη της καλλιτεχνικής υπογραφής από τους δημιουργούς και επιμελητές στο ίδιο το κοινό. Μια έκθεση «μπαζουκία» με μοντέλο την Αγορά, ενός τόπου συνδιαλλαγής και συμπαραγωγής συλλογικού πολιτικού και κοινωνικού έργου, που φιλοδοξεί να τοποθετηθεί πέρα από τις διοργανώσεις τέχνης ως ένα μαζικό κοινωνικό γεγονός. Ο χώρος της 4ης Μπιενάλε είναι το πρώην Χρηματιστήριο Αξιών στη Σοφοκλέους, ένας χώρος πρώην ναός του χρήματος, στον οποίο το οικονομικό «εκκλυσίασμα» της νεοελληνικής Ελλάδας ανοσιούργησε δημιουργώντας την ύβρη, της οποίας προϊόν κατά πολλούς είναι η σημερινή κρίση. Μπορεί η συλλογικότητα να καταλάβει δημιουργικά αυτή τη νέα Αγορά και να πάρει το μικρόφωνο; Είναι δυνατό να σπάσει το στερεότυπο της τέχνης σαν μια αποκοτιά στο περιθώριο του δημόσιου βήματος και να αναλάβει μερίδιο ευθύνης στην ανοικοδόμηση ενός νέου συλλογικού αφηγήματος; Το σίχνημα είναι μεγάλο και η απάντησή του θα συμβολίσει τη λειτουργική ή μη τοποθέτηση της σύγχρονης τέχνης στο σύγχρονο ελληνικό πολιτισμικό σκηνικό, που μέχρι στιγμής εξυφάνεται από διάφορες πολιτικές ομάδες, περισσότερο σαν όργανο μισαλλοδοξίας παρά ισοτιμίας και συνεργασίας.

Η Μπιενάλε της Αθήνας ιδρύθηκε το 2005, από την Ξένια Καλπακτσόγλου, επιμελήτρια σύγχρονης τέχνης, τον Αυγουστίνο Ζενάκο, δημοσιογράφο, και τον Ροκ-Υίο, εικαστικό καλλιτέχνη. Σήμερα τη διευθύνουν η Ξ. Καλπακτσόγλου και ο Ροκ-Υίο. www.athensbiennale.org

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

3

» **Τον Νοέμβριο** συμπληρώνονται δέκα χρόνια από τα εγκαίνια του Outlook, μιας από τις σημαντικότερες εκθέσεις σύγχρονης τέχνης που έχουν διοργανωθεί στην Ελλάδα, όχι μόνον εξαιτίας της καλλιτεχνικής της αξίας αλλά και για τον τρόπο με τον οποίον επιχείρησε να παρέμβει στο πεδίο των εικαστικών, αποτυπώνοντας εντέλει πολλές από τις ιδιομορφίες και τις παθογένειές του. Στη μνήμη των περισσότερων το Outlook, του οποίου την επιμέλεια είχε ο Χρή-

ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΟΥ ΤΡΑΜΠΟΥΛΗ

στος Ιωακειμίδης, έχει συνδεθεί με το σκάνδαλο που προκάλεσε, τότε, το εσωστρεφές, κατανυκτικά βίαιο έργο *Asperges Me*, του βέλγου καλλιτέχνη Thierry De Cordier. Ο συσχετισμός αυτός αδικεί την έκθεση, είναι όμως ενδεικτικός, τόσο για τη δεξίωση του σύγχρονου πολιτισμού στην Ελλάδα όσο και για το πολιτικό και πολιτιστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο νομιμοποιήθηκαν πολλοί από τους σημερινούς κοινούς τόπους της ακροδεξιάς διάχυσης.

Ιδιοφυής, παροιμιωδώς οξύθυμος και δύστροπος, ο Χρήστος Ιωακειμίδης ανήκει σε εκείνη τη γενιά ιστορικών της τέχνης και θεωρητικών, που από τις αρχές ήδη της δεκαετίας του 1970 επαναπροσδιόρισαν στο πεδίο των εικαστικών το ρόλο του επιμελητή: ενός διαμεσολαβητή του έργου, σκηνοθέτη της έκθεσής του και, κυρίως, εκφωνητή του λόγου που εντάσσει το έργο εντός ενός αισθητικού, κοινωνικού και πολιτικού πλαισίου. Με έδρα το Βερολίνο, με μια συστατική φιλία και συνεργασία με τον Joseph Beuys, συνεπιμελητής μιας από τις σπουδαιότερες εκθέσεις του '80, του *The New Spirit in Painting*, ο Ιωακειμίδης, παραβατικός γόνος παλαιάς αστικής οικογένειας (η μητέρα του συμμετείχε στο χορό των Δελφικών Εορτών του Σικελιανού), συνέβαλε καθοριστικά στην επανεκτίμηση διεθνώς της αισθητικής αξίας του έργου τέχνης ως αντικειμένου, μετά τις άυλες εννοιολογικές περιπέτειες της δεκαετίας του 1960. Ενδεχομένως, το Outlook ήταν για εκείνον μια ευκαιρία να επιστρέψει στην Ελλάδα με κάποιο θριαμβευτικό τόνο υπεροχής. Διόλου τυχαία, το μότο της έκθεσης ήταν «Δυνατές εικόνες». Δεν είναι βέβαιο ωστόσο πως τα κατάφερε. Οι διαρκείς υπερβάσεις του προϋπολογισμού της έκθεσης, το σκάνδαλο του *Asperges Me* και η αντίδραση του εγχώριου πεδίου δεν επέτρεψαν στο Outlook να γίνει ένα σημαντικό πολιτιστικό γεγονός. Στην οικονομική ευφορία και την ολυμπιακή κορύφωση του εκσυγχρονιστικού ενθουσιασμού, η έκθεση που κατεχοχόν συγκέντρωσε τα φώτα της δημοσιότητας ήταν το Φως του Απόλλωνα, στην Εθνική Πινακοθήκη, μια μπαρόκ επαναδιαπραγμάτευση της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς στην Δύση. Παράλληλα, και συμπληρωματικά βέβαια, με τις άλλες διοργανώσεις της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας: τους Άθλους του Ηρακλέους, άπαξ παράσταση στην Μόσχα που κόστισε σχεδόν ένα εκατομμύριο, τη συναυλία του Νικόλα Πιοβάνι στην Δήλο, αντίστοιχου προϋπολογισμού, την τσόποση συναυλία του Νταλάρα στην Νέα Υόρκη κτλ.

Έχω ζήσει την εξής σκηνή, μια παραβολή της διάψευσης των φιλοδοξιών της έκθεσης και του επιμελητή της: καλοκαίρι πριν τα εγκαίνια και ο Ιωακειμίδης νοσηλεύεται στον Ευαγγελισμό με κάποιο σοβαρό πρόβλημα υγείας, που οφειλόταν στις πιέσεις της προετοιμασίας. Σχεδιάζουμε τον κατάλογο και βέβαια η δουλειά επείγει, η ασθένεια δεν μπορεί να μας καθυστερήσει. Τον επισκέπτομαι στην κλινική με τις σελίδες των καλλιτεχνών φωτοτυπημένες, για να αποφασίσουμε ποια έργα θα τυπώσουμε, σε ποια σειρά θα μπουν κτλ. Καθόμαστε σε έναν άβολο πάγκο, ο Ιωακειμίδης με τις νοσοκομειακές πυτζάμες και τη συνθησιμένη του ενάργεια και αποφασιστικότητα, εγώ κάπως αμήχανος, όπως κάθε φορά που βρίσκομαι σε νοσοκομείο. Απέναντί μας κάθεται η σύζυγος του συγκατοίκου του Ιωακειμίδα στον νοσοκομειακό θάλαμο, ενός κατάκοιτου γέρου, η οποία τρώει κοτόπουλο από το ταπεράκι και κάθε λίγο του λέει: Κύριε Χρήστο μας, λίγο κοτοπουλάκι, θέλετε να δοκιμάσετε; Άτεχνη πολιτοκρία ενός όψιμου ερωτικού αντικειμένου που ασφυκτιούσε μέσα στον νοσηλευόμενο κοσμοπολιτισμό του.

Το Outlook είχε σπουδαία έργα. Τις κυρτές μορφές του James Lee Byars, σμιλεμένες σε μάρμαρο Θάσου. Το Mapping

the Studio του Bruce Nauman. Τη νεκροπολιτική αφαιρετική τοιχογραφία της Teresa Margolles, χαρτιά A4 εμβαπτισμένα σε νερά νεκροτομείου (διάβαζα για το έργο, πριν το δω, και μου φαινόταν επίδειξη πολιτικού αμοραλισμού. Η καλλιτέχνης που εκθέτει τάχα στον τοίχο τα αίματα των δολοφονημένων του αστυνομικού δελτίου. Μετά όμως την είδα να τα κρεμάει, να τα βγάξει ένα ένα από μια μικρή βάλιτσα. Και να φτιάχνει μια τοιχογραφία από άγνωστους θανάτους και πόνο το οποίον δεν ένιωσε κανείς, χαρτιά A4 με αίμα και κολλημένο βαμβάκι και εκκρίσεις και είχα ανατριχιάσει, ένας επώδυνος μινιμαλισμός).

Το Outlook είχε καλλιτέχνες σταρ: τον μεσαιωνικό Jan Fabre, σε δύο εντυπωσιακές αυτοπροσωπογραφίες: τον Damien Hirst: την αντιπαθέστατη Sarah Lucas: τον Christian Jankowski που το έργο του ήταν παρέμβαση σε μια εκπομπή της Μπήλιως Τσουκαλά. Τον Jason Rhoades. Τον αυτόχειρα πλέον Mike Kelley. Την σαδομαζοχιστική αρχιτεκτονική κα-

σιο, στον Εκθεσιακό χώρο της Σχολής Καλών Τεχνών στην Πειραιώς που ακόμη πασχίζει να βρει μια φυσιογνωμία πέρα από την εκπαιδευτική του αποστολή. Στην «Τεχνόπολις» του Δήμου Αθηναίων. Και στο Μουσείο Μπενάκη της Οδού Πειραιώς, ένα εντυπωσιακό αρχιτεκτόνημα των Κούρκουλα και Κοκκίνου το οποίο εγκαινιάστηκε με το Outlook. Στιβαρή γεωμετρική μορφή, βιοκλιματική μέριμνα, κτίριο στραμμένο προς το εσωτερικό του. Μία από τις εννοιολογικές σταθερές του Outlook ήταν ο άξονας της οδού Πειραιώς, η πόλη που αλλάζει, το Athens Effect, όπως αποτυπώθηκε ως λογότυπο στην επικοινωνία της έκθεσης. Λίγα χρόνια αργότερα, το μορφικό πρότυπο του Μουσείου Μπενάκη, το γεωμετρικό, εσωστρεφές κέλυφος, στάθηκε το πρότυπο για τα σκυλάδικα λίγο παρακάτω στον ίδιο δρόμο.

Μια μέρα, ενώ περπατούσα για πολλοστή φορά την έκθεση, συνάντησα, στο προαύλιο της Τεχνόπολις, έναν γνωστό συγγραφέα, ρέκτη των μορφικών πειραματισμών, συμπαθητικό γενικά άνθρωπο. «Τι κάνεις, Μ;», τον ρώτησα, «πώς σου φάνηκε η έκθεση;». «Έλα μωρέ», μου απάντησε απαξιωτικά, «τα έχουμε ξαναδεί αυτά». Τα συγκεκριμένα αποκλείεται να τα είχε ξαναδεί. Βρισκόμασταν κάτω από το έργο του Tobias Rehberger, μόλις είχε δει τα καινούργια έργα του Aernout Mic και της Eija-Liisa Ahtila. Ήταν η αντανάκλαση μιας ασαφούς καχυποψίας, ενός φόβου απέναντι στο μη ηθογραφικό.

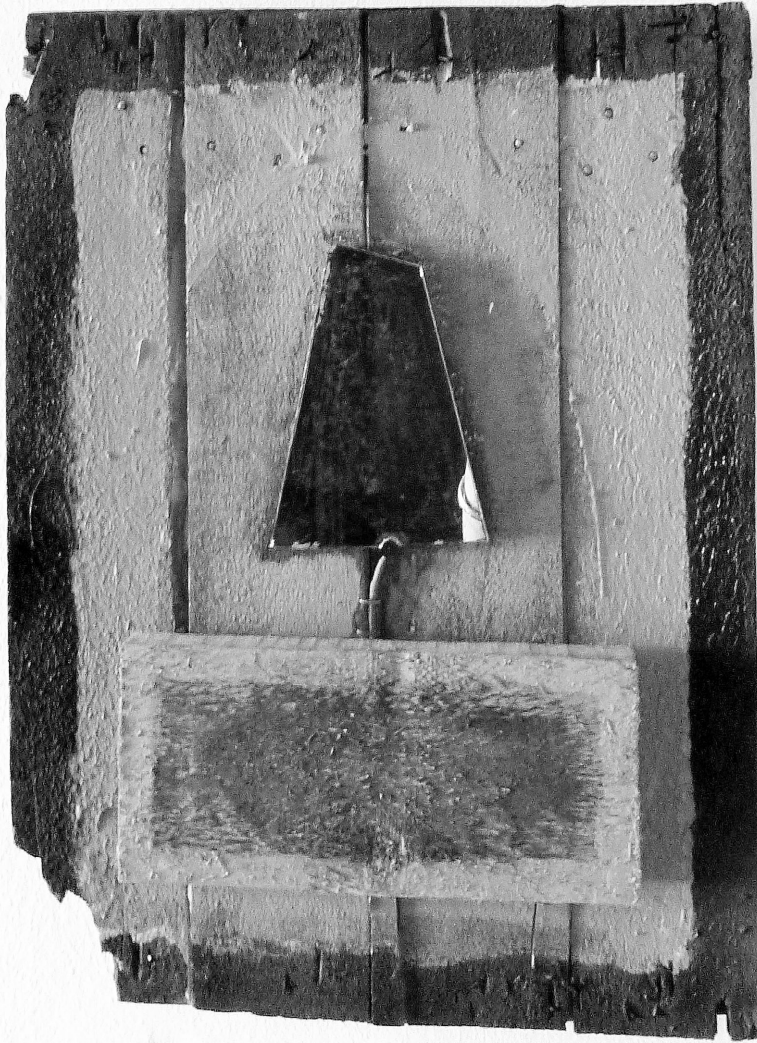
Το σκάνδαλο με το *Asperges Me* που ξέσπασε λίγο αργότερα ήταν ενδεικτικό (Παρεμπιπτόντως, εκείνες τις ημέρες το έργο είχε αποδοθεί στα ελληνικά: Πότισέ με. Δικό μου λάθος. Όταν ρωτούσαν όλοι τι σημαίνει το έργο, με τις εφημερίδες και τις τηλεοράσεις επί ποδός, έψαξα στον Κουμανούδη, βρήκα τη μετάφραση «ποτίζω» και την έβαλα. Στην πραγματικότητα, είναι στίχος από ψαλμό του Δαυίδ: «Ράντισέ με» είναι η σωστή απόδοση). Στο έργο, ένας φαλλός εκσπερματώνει σε ένα σταυρό. Το *Asperges Me* είναι μέρος ενός πεντάπτυχου που διαπραγματεύεται την εκκλησιαστική καταπίεση στο Βέλγιο, τη θρησκεία, την ερωτική ανάταση. Καθώς έρχονταν εκλογές, ο Μιλτιάδης Έβερτ αρχικά και στη συνέχεια ο Καρατζαφέρης και ο αρχιεπίσκοπος Χριστόδουλος κίνησαν μείζον σκάνδαλο και απαίτησαν να κατέβει το έργο. Στην απαίτηση αυτή συμμορφώθηκε ο Υπουργείο Πολιτισμού και δεν εναντιώθηκε ο επιμελητής της έκθεσης.

Με το έργο του De Cordier άνοιξε ένας χώρος αντιπαράθεσης που μέχρι τότε ήταν άγνωστος. Μια συγκεκριμένη κατηγορία μορφών έφερνε σε αμηχανία και απορία ένα κοινό το οποίο θεωρούσε πως οι Άθλοι του Ηρακλέους και το στέγαστρο του Καλατράβα είναι επαρκές πολιτιστικό αγαθό, ένα κολακευτικό υψηλό χωρίς συγκρούσεις και ρήξεις. Το θρησκευτικό στον πυρήνα του έργο του De Cordier δεν μπορούσε να γίνει αντιληπτό, επειδή δεν αναπαρήγαγε καμία από τις οικείες μορφές του χριστιανικού. Η εικαστική κοινότητα ωστόσο κατήγγειλε μαχητικά τη λογοκρισία. Έγινε λόγος επί μακρόν για την αυτονομία της τέχνης και την υποχρέωσή της να οριοθετεί τον δικό της πολιτικό χώρο. Ένας μακρύς διάλογος έδωσε καλά συνέδρια και εξαιρετικά βιβλία, τα οποία δεν κατάφεραν πάντα να κρύψουν πως ορισμένοι εκ των εμπλεκόμενων με την αφορμή της λογοκρισίας κατόρθωσαν να αποσοβήσουν την ανακατανομή των ρόλων και των δρώντων υποκειμένων που θα μπορούσε να επιφυλάσσει το Outlook. Πιο πολύ και από τον De Cordier, τελικά λειοδορήθηκε ο Θανάσης Τότσικας και το σοδομιζόμενο καρπούζι του.

Το Outlook δεν κατόρθωσε να αναδιατάξει το πεδίο. Ήταν ωστόσο μια εξαιρετική έκθεση και συνέστησε στο χώρο των εικαστικών πολλούς από τους παράγοντες οι οποίοι τα επόμενα χρόνια θα έπαιζαν κάποιο ρόλο στη μάλλον απέλπιδα προσπάθεια αυτονόμησης της σύγχρονης τέχνης. Θα πρέπει να είμαστε συνετοί: είναι λίγες εκείνες οι στιγμές που νιώθει κανείς πως μια ρήξη θα μπορούσε να έρθει, ακόμη κι αν δεν έρχεται ποτέ.

Ο Θεόφιλος Τραμπούλης είναι επιμελητής του καταλόγου της έκθεσης Outlook

Outlook



Αλέξης Ακριθάκνης, Καράβι, μικτή τεχνική

τασκευή της Monica Bonvicini. Καλλιτέχνες που είχαν μόλις αρχίσει να αποκτούν φήμη, όπως τον Jim Lambie και τον Simon Starling, ο οποίος δύο χρόνια αργότερα κέρδισε το βραβείο Turner. Σημαντικούς έλληνες των οποίων η παρουσία έγινε επί μακρόν αντικείμενο παρασκηνιακής και προσκηνιακής διαπραγμάτευσης εντός του πεδίου: κοντά στον Νίκο Αλεξίου, την Μαρία Παπαδημητρίου, τον Απόστολο Γεωργίου, τον Γιώργο Λάππα, τον Πάνο Κοκκινιά κ.ά. πολιτογραφήθηκε Έλληνας και ο Γιάννης Κουνέλλης για να ανέβουν τα ποσοστά ελληνικής συμμετοχής, όπως απαιτούσαν τότε οι παράγοντες, κριτικοί, ακαδημαϊκοί, καλλιτέχνες και παροπλισμένοι.

Το Outlook διοργανώθηκε σε τρεις χώρους: στο Εργοστά-

Υπο-νεωτεριότητα και αισθητική του χαροποίου πένθους

Η επήρεια της κρίσης στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα

» **Δεν νομίζω** ότι χρειάζεται να μακρογορήσω για να αποδείξω ότι το πένθος ανήκει στα γενεαλογικά συστατικά της ελληνικής κουλτούρας. Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι η ελληνική κουλτούρα είναι εθισμένη -για ιστορικούς, κοινωνικούς, ανθρωπολογικούς, γεωπολιτικούς και άλλους

ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΤΖΙΡΤΖΙΛΑΚΗ

λόγους που περιγράψαμε - σε μια διαδοχή αποχωρισμών. Εν ολίγοις, είναι υποχρεωμένη να επεξεργάζεται μια σειρά απώλειες, οι οποίες -παρότι αποφεύγουμε να το παραδεχτούμε- ορίζουν την ιδιότυπη πολιτική συνθήκη της. Ο Σεφέρης εντόπισε τη «συγκίνηση» που νιώθουμε μπροστά σ' αυτήν την απώλεια με την αλληγορία του «άδειου βάρθρου», του «βάθρου χωρίς άγαλμα», που στην κυριολεξία προσθέτει ένα αινιγματικό κενό, ένα ασυμπλήρωτο σημείο επαφής, ένα πέ- ρασμα.

Δεν πρόκειται για απόσυρση, ούτε για την εαρινή μελαγχολία (που ο Νικόλαος Γύζης της προσέδωσε μορφή «συμφωνίας» το 1886), ούτε για το εξιδανικευμένο «φως το ανελέητο» του μεσογειακού «Ήλιου του Κρυπτού», ούτε για το πένθος του «χαμένου κέντρου» αλλά για το ότι το «κέντρο» αυτό είναι μεταβατικό, όντας στο κατώφλι, εκτεθειμένο. Αυτό ακριβώς είναι εκείνο που το καθιστά *δυνατό* προσδίδοντάς του διακριτό πολιτικό στίγμα ή, αν θέλετε, αυτή είναι η *δύναμη της αδυναμίας του*. Εδώ εδράζεται η μείζων ιδιαιτερότητα της πολιτισμικής παραγωγής στην Ελλάδα και όχι στις αρχαιότεμες αναφορές (όπως πίστευε η Γενιά του '30) και σε άλλες «καινοτομίες» που θα αναζητηθούν αργότερα.

Μπορούμε, λοιπόν, να προσδώσουμε σ' αυτή τη συνύπαρξη του πένθιμου («στιγμές θλίψεως») με το ηδονικό («στιγμές ευδαιμονίας») γενικευμένο χαρακτήρα στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή; Παρόλες τις εύλογες επιφυλάξεις που μπορεί να έχει κανείς, η απάντησή μου είναι καταφατική. Υπό την προϋπόθεση ότι δεν θα περιοριστούμε σε αυτούσιες αυτές τις έννοιες αλλά και στους τρόπους με τους οποίους φασματοποιούνται, ή υποδηλώνονται, μέσα από μια σειρά αντιμεταθέσεις, μορφώματα, συναρμογές, διασυνδέσεις και συμπεριφορές. Αν εξαιρέσουμε την υπερ-ερωτική «επεξεργασία του πένθους» στον Εμπειρικό (που δεν βρήκε συνέχεια), κάποια από τα προαναφερθέντα στοιχεία τα συναντάμε με ρητό ή υπόρητο τρόπο επανεγγεγραμμένα σε αρκετούς νεότερους καλλιτέχνες. Πράγμα που καταδεικνύει και τη διευρυμένη ανθεκτικότητα του υπερρεαλισμού και του μετασοφιστικού στην σύγχρονη ελληνική κουλτούρα.

Μιλώντας με όρους συμβατικής αισθητι-

κής, από την ίδια παράδοση μοιάζει να αντλεί και η «αισθητική του γραφικού» (picturesque) -δηλαδή του αποσπασματικού και του ακανόνιστου- που είναι περισσότερο αναγνωρίσιμη στη νεότερη καλλιτεχνική παραγωγή απ' ό,τι η «αισθητική του κλασικού».

«Το μεγάλο δώρο του σουρεαλισμού στην αισθαντικότητα ήταν ότι ευθύμισε το πρόσωπο της μελαγχολίας», θα γράψει η Σούζαν Σόνταγκ. Και ο ελληνικός σουρεαλισμός τανύει και κινητοποιεί στο έπακρον μια τέτοια στάση, η οποία βρήκε συνέχεια στις γενιές των καλλιτεχνών που ακολούθησαν. Μια τέτοια διαπίστωση μπορεί να μας οδηγήσει σε μια διαφορετική θεώρηση του «χαροποίου πένθους»: Τι άλλο είναι το «χαροποίο πένθος» αν όχι μια απρόσμενη ευκαιρία χαράς που μας βοηθά να καταλάβουμε τι είναι αυτό που χάσαμε και χρειάζεται να περάσει μέσα από μια διαδικασία αποξένωσης και επανασυμφιλίωσης.

λογικού υποκειμένου στον ορίζοντα της απώλειας. Επομένως, αυτό που γεννάει το «χαροποίο πένθος» δεν είναι το παρελθόν της απώλειας αλλά το μέλλον. Αν υπάρχει εδώ μια διαλεκτική της *μίμησης*, αυτή έγκειται στο γεγονός ότι μέσα από τις πρακτικές του «χαροποίου πένθους» δεν μιμούμαστε την απώλεια αλλά, κατά κάποιο τρόπο, το αμίμητο που έρχεται. Να γιατί το «χαροποίο πένθος» διαπερνά την ελληνική τέχνη σαν μια στερεοποιημένη ιδέα, σαν αντανάκλαση μιας αμφίθυμης ψυχικής κατάστασης, η οποία γίνεται ραγδαία νοσηματοδότητη που προσδίδει στα έργα συμβολικό εκτόπισμα.

Είναι δύσκολο να μπορέσουμε να καταλάβουμε τη νεότερη και νεότερη καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα απομονώνοντάς την από το τριμερές σχήμα που έχει στη διάμεση γλυφή το πένθος, στο ένα άκρο τη μελαγχολία και στο άλλο το χαροποίο πένθος, το οποίο αποκλιμακώνει και προσδίδει στις δύο

την οποία οι περισσότεροι ανασύρουν στοιχεία σύγχρονης ευαισθησίας, ίχνη της ματαιωμένης νεωτεριότητας, «δηκτική ειρωνεία», συμβολικά αποθέματα και ασυνεχείς θραυσματικές μορφές που είναι συλλέξιμες όπως τα αρχαία ερείπια. Αν τα έργα των αρχαίων έφτασαν σ' εμάς με την αποσπασματική μορφή σπαραγμάτων, όπως έλεγαν οι ρομαντικοί, τα περισσότερα από τα έργα των νεότερων καλλιτεχνών γίνονται εξαρχής σπαράγματα.

Η παρατεταμένη *αμφιθυμία* και η *ασάφεια* -που μερικοί θεωρούν ότι βρίσκονται στις ανθρωπολογικές καταβολές της σύγχρονης ελληνικής ιδιοσυγκρασίας (άρα και της σοβούσας κρίσης)- είναι και αυτά αποτέλεσμα της τριμερούς αυτής συνθήκης. Από αυτή την αμφιθυμία αντλούν οι άλυτες διαταραχές και οι εντάσεις γύρω από τις οποίες συγκροτείται και το περιβόητο ζήτημα της *πολιτισμικής ταυτότητας*. Σήμερα πια μπορούμε

Εν κατακλείδι

» **Στη χαρτογράφηση** των εικαστικών πραγμάτων στην Ελλάδα των τελευταίων δύο δεκαετιών, έτσι όπως επιχειρήθηκε μέσα από τα κείμενα που δημοσιεύτηκαν στο πλαίσιο αυτού του αφιερώματος, διαφαίνεται ένα κομβικό σημείο: σε απόλυτη αντιστοιχία με τα χρόνια που κορυφώνονταν η φιλολογία περί «εκσυγχρονισμού» της ελληνικής κοινωνίας και, κατ' επέκταση, του ελληνικού κράτους, η σύγχρονη ελληνική τέχνη φαινόταν πως βρήκε τη θέση της στο διεθνές καλλιτεχνικό στερέωμα. «Εκσυγχρονισμένη» πλέον κι αυτή, και σε διαλεκτική σχέση με τα ανά τον κόσμο καλλιτεχνικά ιδιώματα, έμοιαζε να δικαιώνει τις επίμονες προσπάθειες πολλών ανθρώπων, που με το πέρασμα του χρόνου αύξαναν όλο και περισσότερο, προσπάθειες των οποίων κάποια προανακρούσματα μπορούν να εντοπιστούν ήδη στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια.

Δεν πρέπει ωστόσο να ξεχνάμε πως η παραπάνω συνοπτική παρατήρηση ενέχει έναν μεγάλο κίνδυνο: την επικύρωση μιας συγκεκριμένης ιδεολογικής ανάγνωσης της ελληνικής ιστορίας, και τελικά την εναρμόνιση με τα διακυβεύματα που εκείνη ορίζει. Διότι σίγουρα ο λόγος περί «εκσυγχρονισμού» βρήκε ηγεμονικών πολιτικών και πολιτισμικών προταγμάτων, τα οποία ενδεχομένως βρίσκουν το συμβολικό τους αντίστοιχο στις εικαστικές τέχνες. Η συγκεκριμένη περίοδος για πολλούς ορίζει μάλιστα ένα «τέλος» - το «τέλος» της «εσωστρέφειας» της εθνικής και όχι μόνο ομφαλοσκο-

πησης, ή ακόμα κι ενός ολόκληρου πολιτισμικού οράματος και προγράμματος, όπως για παράδειγμα αυτό της γενιάς του τριάντα.

Η έκθεση *Outlook*, που αναφέρθηκε θα λέγαμε συχνά, αποτελεί όμως ένα ορόσημο αυτής της εποχής της ευδαιμονίας. Παραμένει αυτόν διαρκώς ατελή, αφήνοντας τη συζήτηση περί κάποιας «ιδιαιτερότητας» ή ιδιωτισμού ανοιχτή. Τι πρόκειται ν' ακολουθήσει;

Η επίκληση της ενδεχομενικότητας δεν αποτελεί αποδοχή της πιθανοκρατίας, αλλά αναγνώριση της ιδιότυπης συνθήκης της σύγχρονης κοινωνίας και τέχνης.

Κλείνοντας αυτό το αφιέρωμα και ευχαριστώντας όσους συμμετείχαν, παραθέτουμε ένα ενδεικτικό απόσπασμα κειμένου του Γιώργου Τζιρτζιλάκη. Δημοσιευμένο πολύ πρόσφατα, την περασμένη μόλις άνοιξη, στον κατάλογο που συνόδευε την έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης *Hell as* στο παρισινό Palais de Tokyo, το κείμενο αυτό αναμετράται με κάτι που οι περισσότεροι προσπαθούμε να σκιαγραφήσουμε, αποφεύγοντας όμως συχνά να τοποθετηθούμε σχετικά: τα ίδια τα καλλιτεχνικά έργα, τη μορφή και το περιεχόμενό τους, τις ιδιαίτερες ποιότητές τους, το σύμπαν των νοσηματοδοτήσεών τους και, τελικά, το ποιητικό απόθεμά τους.

ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Αν -όπως μας έδειξε η ψυχανάλυση- αυτή είναι μια «εργασία του πένθους», *χαροποίος* είναι η ίδια η κατανόηση του κόσμου που προκύπτει από αυτήν την εργασία. Όπως η ιστορία έτσι και η σύγχρονη τέχνη στις σημερινές συνθήκες γίνονται μια διαδικασία πένθους. Τόσο η δημόσια ιστορία όσο και οι σύγχρονες καλλιτεχνικές και αρχιτεκτονικές πρακτικές στρέφονται περισσότερο στα ερείπια, στις απώλειες, στις αποθνήσκουσες, στα τραύματα, στα συναισθήματα, στο σκοτεινό σαρκασμό και στις αμφιθυμίες. Ακριβώς επειδή υπάρχει απώλεια, μπορεί κανείς να καταλάβει και να ερμηνεύσει τον κόσμο. Η παραγωγή νοήματος (συμπεριλαμβανομένου και του καλλιτεχνικού) είναι ανάλογη με εκείνη της απώλειας.

Με τον τρόπο αυτό ορίζεται και η διαδικασία ανάκτησης του εαυτού και του συλ-

πρώτες έννοιες μια ξαφνική αίσθηση χαράς ή «μαύρου χιούμορ». Είναι πιθανόν η απόδοση στην ελληνική γλώσσα της λέξης «χιούμορ» ως «κλαυσίγελως», στο πλαίσιο του «αθηναικού ρομαντισμού» του 19^{ου} αιώνα, να ήθελε να μιμηθεί την ερεθιστική ανάμιξη των αντιφατικών αυτών συναισθημάτων στην οποία εντάσσεται και το *χαροποίο πένθος*. Μπορεί να αντιληφθεί κανείς περισσότερα για την ελληνική κουλτούρα από τη στιγμή που θα μυηθεί σε τέτοιες αναμιξεις και αμφισημίες, σε κράματα όπως ο «κλαυσίγελως», ο «τραγέλαφος», η «ιλαροτραγωδία» και, βέβαια, το «χαροποίο πένθος».

Η τριπλή, λοιπόν, αυτή συνθήκη *μελαγχολία-πένθος-χαροποίο πένθος* έχει να κάνει και με τους τρεις συντελεστές της καλλιτεχνικής πράξης (*καλλιτέχνης-έργο-παρατηρητής*), συστήνοντας μια προνομιούχα περιοχή από

να υποψιαστούμε ότι η πολυπόθητη για πολλούς αυτή ταυτότητα δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνο σε διαρκή αναστολή και εκκρεμότητα. Θέλω να πω ότι παραμένει επιθυμητή επειδή ακριβώς είναι κατ' ουσίαν αδύνατη, ελλειπτική και εκκρεμής. Όσο πιο ανέφικτη γίνεται τόσο περισσότερο τείνουμε προς αυτήν. Με ψυχαναλυτικούς όρους, θα λέγαμε ότι το ζήτημα της *πολιτισμικής ταυτότητας* εμφανίζεται υπό προϋποθέσεις στο σημείο της έλλειψής του, στον τόπο όπου ακριβώς απουσιάζει. Αυτή ακριβώς είναι η τοπολογία της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα.

Τέλος του αφιερώματος

Ταξίδια στα Βαλκάνια (2)

Εις παραμονάς εκρήξεως του Βαλκανικού ηφαιστείου (1911 - 1912)

» **Ο σουλτάνος** Μεχμέτ Ρεσάτ Ε' (1909-1918) επέλεξε να επισκεφθεί το Κόσοβο σε μια τεταμένη βαλκανική και διεθνή συγκυρία. Το «αυτοκρατορικό προσκύνημα» στον τάφο όπου, μετά τη φονική μάχη του 1389, τάφηκαν τα σπλάχνα του σουλτάνου Μουράτ, πριν το λείψανό του μεταφερθεί στην Πρού-

τιωτικές συμβάσεις)· η εξέγερση, ωστόσο, με τη σειρά της, έθετε το ζήτημα και της αυτονομίας ή των μεταρρυθμίσεων της Μακεδονίας και συνακόλουθα εκείνο της αναμενόμενης ολοκλήρωσης των βαλκανικών κρατών, τα οποία ανησυχούσαν για την οριοθέτηση της αναδυόμενης αλβανικής πολιτικής οντότητας.

Η όλη υπόθεση του «προσκυνήματος», όπως γίνεται γνωστή από την εφημ. της Σμύρνης *Αμάλθεια*, αποκαλύπτει πολλαπλές αντιφατικές πτυχές που χαρακτήριζαν τόσο τις εκσυγχρονιστικές προσπάθειες στην Οθωμανική αυτοκρατορία όσο και τα εθνικά προγράμματα που δυναμίτιζαν, στην ουσία, το χαρακτήρα των νεοτερικών κοσμικών διακυβευμάτων στο εσωτερικό τους: Σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να αποτρέψει τη στρατιωτική καταστολή και την εξάπλωση της εξέγερσης αλλά και εξωτερικές παρεμβάσεις, ο σουλτάνος-χαλίφης, σε αγαστή συμφωνία με το οθωμανικό κομμάτι «Ενωσις και πρόοδος», ε-

πικειρεί το «προσκύνημα», για να αποσοβήσει τις εξεγέρσεις-βεντέτες των «τέκνων του» και να τους συμφιλιώσει· μάταια, όπως θα αποδειχθεί το επόμενο έτος. Τόσο η κατά «φυλές» διεκδίκηση της αλβανικής αυτονομίας (Μαλισόροι, Μιρδίτες κ.ά.) όσο και ο πατριότικος και ιερός χαρακτήρας της κίνησης του σουλτάνου-χαλίφη, αποτελούν συμπληρωματικές εκφράσεις μιας *παραδοσιακότητας* που παρείσφρησε και στις πολιτικές ιδεολογίες των εθνικών βαλκανικών κρατών. Αξιοσημείωτη, σ' αυτή τη συσχέτιση, είναι η ανταπάντηση, στην ιεροποίηση του Μουράτ και του χώρου του «μαουσουλίου» του, της σερβικής ιστοριογραφίας που κι αυτή διαιωνίζει μοτίβα της υστερο-μεσαιωνικής πολιτικής ιδεολογίας: Ο ηγεμόνας Λάζαρος που, ως άλλος Ιησούς, παρέθεσε στους Σέρβους ευγενείς-πολεμιστές *δείπνο* πριν τη μάχη, αναπαρίσταται ως *μάρτυρας* και λατρεύεται ως άγιος. Την ιεροποίηση συμβόλων εξουσίας (ιστοριογραφική εκ-

δοχή με βαλκανικές κι όχι μόνο διαστάσεις) δεν παραλείπει να δημοσιοποιήσει ο σμυρνιός συγγραφέας Μιχαήλ Τσακύρογλους (1854-1920) με αφορμή το ταξίδι του σουλτάνου.

Το μίγμα των παραπάνω ιδεολογικών πρακτικών, που συγκροτούνται από δομικά στοιχεία της κυρίαρχης θεοκρατικής παράδοσης (χριστιανικής και ισλαμικής), μόλο που συγκυριακά λειτουργούσε αποτελεσματικά, θα αποδειχθεί μακροπρόθεσμα εκρηκτικό, στο ευρύτερο πολιτικό πλαίσιο του διευρυνόμενου καπιταλισμού.

Μαζί με την ανταπόκριση για το σουλτανικό «προσκύνημα», παραθέτουμε και ένα κείμενο ενδεικτικό της ιδεολογικής *παραδοσιακότητας* που υπαινιχθήκαμε.

Η Αγγελική Κωνσταντακοπούλου διδάσκει Βαλκανική Ιστορία στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

ΤΗΣ ΑΓΓΕΛΙΚΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

σα, προσλάμβανε έντονη πολιτικο-θρησκευτική σημασία -το προηγούμενο είχε γίνει το 16^ο αιώνα. Στον ελληνικό Τύπο περιγράφτηκε ως «επιβλητική διαδήλωση του ισλαμισμού, ήτις εγένετο χθες τόσο μεγαλοπρεπώς εν Κοσσυφοπεδίω [...και] έθεσε την αρχήν νέου πολιτικού παράγοντος εν τοις Βαλκανίοις. Στην πραγματικότητα, την «αρχή» είχαν κάνει οι εξεγερθέντες Αλβανοί, απαιτώντας εθνική αυτονομία (εκτός από αμνηστία, πολιτική διοίκηση, εκπαιδευτικό έργο και στρα-

Το ταξίδιον του Σουλτάνου

-[...] *Διάγγελμα του Σουλτάνου.* Μετά την προσευχήν του Σουλτάνου εν τω τεμένει του Κοσσυφοπεδίου ο Μ. Βεζύρης εξ ονόματος του Σουλτάνου απήγγειλε το εξής διάγγελμα: «Επισκεπτόμενος το μαρτυρικών μνημείων του Χουδαβενδικιάρ, επαναλαμβάνω και ενταύθα τον υπέρ της ευτυχίας του κράτους και του έθνους όρκου και την αφοσίωσίν μου.

Με είχε λυπήσει και καταθλίψει πέρυσιν ότι ο τόπος ούτος υπέστη την συμφοράν της αιματοχυσίας μεταξύ αδελφών. Αλλά πεπεισμένος περί της εγκαρδίου αυτών πίστεως το απέδωκα εις την αμάθειάν των και εις την παραπλάνησίν των υπό εισηγήσεων ταραξιών τινών. Αι ενδείξεις της πίστεως και της ειλικρινείας, τας οποίας είδον, απέδειξαν ότι η γνώμη μου δεν ήτο εσφαλμένη.

Εις ταύτα στηριζόμενος κηρύττω εντός των όρων των οριζομένων εν τω ειδικώ νόμω αμνηστειάν διά τους κατά τα παρελθόντα επεισόδια υποδίκους και καταδίκους και υπογράφω τον νόμον περί κορηγείας πιστώσεων διά την παρά του κράτους πληρωμίν των αντιτίμων του αίματος, όσα δεν δύνανται να πληρώσωσιν οι άποροι, όπως λήξωσιν αι περί του αίματος διεκδικήσεις.

Ελπίζω ότι του λοιπού τα τέκνα μου οι Αλβανοί, εννοούντες ότι η σωτηρία έγκειται εν τη προς τον νόμον υπακοή, δεν θα παραπειθώνται υπό των ταραξιών, των αγωνιζομένων να παρασύρωσιν αυτούς εις τα αντίθετα, και, καταλείποντες το έθιμον της εκδικήσεως του αίματος, θα ζητώσι το δίκαιόν των εν τω ιερώ δικαίω και τω νόμω και, Θεού θέλοντος, θα ευτυχήσωσι συμμορφούμενοι προς την αυτοκρατορικήν επιθυμίαν μου. Εγώ δε εύχομαι παρά του Θεού να εισακούση την δέσπίν μου.»

Μετά το διάγγελμα ο Μ. Βεζύρης ανέπτυξε τα του διαγγέλματος και προσέθηκεν ότι η κυβέρνησις ώρισε 30 χιλ. λίρ. διά τα αντίτιμα του αίματος.

-*Σουλτανικά δώρα.* Ο Σουλτάνος εδώρησεν εις τον διοικητήν Πριστίνης αδαμαντοκόλλητον καπνοθήκην και θήκην πυρείων, εις τον μουφτήν, τον δήμαρχον και τον εισαγγελέα χρυσά ωρολόγια, εις τον Σερβογενή μητροπολίτην Πρεσρένης χρυσήν καπνοθήκην, εις δε την πόλιν και τα περίξ 10.000 λιρών.

-*Ο Σουλτάνος και οι Αλβανοί.* Ο Σουλτάνος εδέχθη εις ιδιαιτέραν ακρόασιν τρεις Αλβανούς εκ Κουμανόβου, ων η εθνική ενδυμασία και το αρειμάνιον ήθος προκάλεσε τους επαίνους της Α. Μ.. Ο σουλτάνος πρώτιστε μετ' ενδιαφέροντος περί της υγείας των και οι Αλβανοί συνεκινήθησαν επί τοσούτον εκ της Σουλτανικής ταύτης ερμηνείας ώστε μετά δακρύων απάντησαν: «Μεγαλειότατε, επί τη αφίξει σας εθυσίασαν πρόβατα. Εν τούτοις ημείς θα προτιμούμεν να εθυσιάζον πολλούς εξ ημών. Όλοι οι Αλβανοί είνε έτοιμοι να θυσιάσωσι την ζωήν των χάριν Υμών!»

Ο σουλτάνος στο Κόσοβο, Ιούνιος 1911



Συμφιλίωσις Μουσουλμάνων. Καθ' ή τηλεγραφέιται εκ Σκοπείων εις την γαλλόφωνον «Πρόοδον της Θεσσαλονίκης» κατά την υπό του Σουλτάνου υποδοχήν των βουλευτών και των αντιπροσώπων του κομιτάτου «Ενώσεως και Προόδου», ανερχομένων εις 80, η Α. Μ. εδήλωσεν ότι ο σκοπός του ταξιδιού ήτο η συμφιλίωσις των Μουσουλμάνων, των Τούρκων δηλαδή και των Αλβανών.[...]

(Το ταξίδιον του Σουλτάνου Λόγοι, *Αμάλθεια* 7/20-6-1911).

Το προσκύνημα εν τη πεδιάδη του Κοσσόβου

Σήμερον εν τω μικρώ Τζαμίω, τω εγερθέντι εφ' ής θέσεως έπεσε φονευθείς Σουλτάν Μουράτ ο πρώτος, εις την πεδιάδα του Κοσσόβου θέλει τελέσει περί την μεσημβρίαν το νόμιμον προσκύνημα ο χαλίφης και ιμάμης και αρχηγός των πιστών Σουλτάν Μεχμέτ ο πέμπτος, ηγούμενος εκατόν πενήνκοντα χιλιάδων μωαμεθανών Αλβανών και εβδομήκοντα χιλιάδων στρατού. Εκεί ανά πάσαν υπόκλιση, σουτζούδ, υπέρ τας διακοσίας χιλιάδας κεφαλαί θέλουσι προσψάσει εν κατανύξει το ένδοξον εν τη ιστορία τη Τουρκική έδαφος της πεδιάδος του Κοσσυφοπεδίου. Ακριβώς προ τεσσάρων και ημισέως αιώνων, ο ομώνυμος Σουλτάνος Μεχμέτ ο δεύτερος ο πορθητής, επετέλεσε το ιερόν τούτο προσκύνημα, εν τη θέσει ταύτη, ένθα δύο διάσημοι και αποφασιστικά μάχαι [1389 και 1448], δοξάσασαι τα Τουρκικά όπλα, παρέδωκαν δορυάλωτον την πα-

λαιάν και νέαν Σερβίαν εις τους κατακτητάς Σουλτάνους Μουράτ, τον πρώτον και δεύτερον.

Το Κόσοσβον ή Κοσσυφοπέδιον, σερβιστί Κόσοβο πόλιε, επέχει τόπον Μαραθώνος εν τη ιστορία της Τουρκίας και Χαιρωνείας εν τη της Σερβίας. Εν τω κέντρω της παλαιάς Σερβίας, δυτικώς της Πρυστινης εκτείνεται η πεδιάς αύτη έχουσα μήκος μεν 52, πλάτος δε 22 χιλιομέτρων, περικυκλουμένη υπό χθαμαλών λόφων, μεταξύ του όρους Λιουμποτίνι και του Σαρτάγ. Ταύτην διαχωρίζει εν τω μέσω το ποτάμιον Σιτνίτσα.

Εν τω ευρεί τούτω χώρω συνηντήθησαν τη 15 Ιουνίου 1389 οι δύο μονάρχαι Σουλτάν Μουράτ ο Χουδαβεντικιάρ και ο Τσάρος της Σερβίας Λάζαρ [...]. Οι δύο στρατοί συνηντήθησαν εν τη πεδιάδι του Κοσσόβου, η μάχη ήρξατο και, κατά τον Τούρκον ιστορικόν, ποταμοί αιμάτων έρρεον, ...ότε εκ του σωρού των καλυπτόντων το έδαφος εχθρών ανηγέρθη εις Σέρβος, ο Μίλος Κομπίλοβιτς, όστις επλησίασε τον Σουλτάνον εξαιτούμενος να ανακοινώση αυτώ μυστικόν τι. Εις έν νεύμα του Μουράτ ο εχθρός ήλθεν εγγύς και προσποιηθείς ότι θέλει να ασπασθή τους πόδας αυτού ανέσυρεν εγχειρίδιον και εβύθησεν εις το στήθος του μονάρχου. [...]

Κατά τας σερβικάς παραδόσεις και την αφήγησιν του Βυζαντινού Δούκα, ο φόνος του Σουλτάν Μουράτ προήλθεν άλλως πως.

Την προτεραίαν της μάχης ο Σέρβος ηγεμών, προπίνων μετά των ευγενών του, απετάθη προς τον Μίλος Κομπίλοβιτς διαβληθέντα πρότερον ειπών «πίε εις την υγείαν μου, αν και κατηγορείσαι επί προδοσία». «Ευχαριστώ, απήντησεν ο Μίλος, αλλ' η αύριον θέλει δείξει την αλήθειαν». ... Όπως ποτ' αν έχη η παράδοσις, η νίκη έκλινεν υπέρ των Τούρκων. Ο σερβικός στρατός κατεστράφη και ο βασιλεύς Λάζαρος ωδηγήθη αιχμάλωτος προ του Σουλτάνου μετά των ευγενών αυτού οίτινες και αμέσως εκαρατομήθησαν άπαντες. [...]

Έκτοτε η πεδιάς του Κοσσόβου απέμεινε ο τόπος ιεράς και εθνικής αναμνήσεως παρά τοις Τούρκοις, ενώ καθιερώθησαν δύο ένδοξοι σελίδες της Τουρκικής ιστορίας. Σήμερον δε μετά παρέλευσιν αιώνων ο νεώτερος Οθωμανισμός, ανανεώνων την μνήμην των γεγονότων τούτων, προσπαθεί να επιδείξη εις τα περιοικούντα σερβικά φύλα ότι ο Ασιάτης λέων δεν απόλωσε τους ονύχας του και προς τούτοις θέλει να προσοικειωθή τους Μωαμεθανούς των Αλβανών, επί κεφαλής των οποίων ο κύριος των δύο πειρών και δύο θαλασσών, πλην και θρησκευτικός αρχηγός του Ισλάμ, θέλει εκτελέσει το προσκύνημα. [...]

Κρίμα μόνον μη την εύπχον και αρμονικήν φωνήν του αυτοκρατορικού Μουεζίνου, όστις θέλει από τον μιναρέ ψάλλει τον Σουλτανικόν Χουτιπέ, διαταράξη η επί του Σκάρδου κλαγγή του τπλεβόλου και ο συριγγμός των σφαιρών, ο προερχόμενος εκ των επαναστατησάντων Αλβανών.

(Μ. Τσακύρογλους, *Αμάλθεια* 31/13-5-1911, 2).

ΤΟΠΟΙ ΣΚΗΝΗΣ IV

«Εχθρός του λαού» είναι... ο λαός;

«Η στάση μας απέναντι στην κοινωνία είναι να ανατραπεί η κοινωνία»
Μπ. Μπρεχτ¹

» **Ελάχιστες** είναι πλέον οι θεατρικές παραστάσεις στις οποίες συναντά κανείς ξεκάθαρο πολιτικό λόγο κι αναγνωρίζει πραγματικό προβληματισμό για το παγκόσμιο πολιτικό γίγνεσθαι. Και δυστυχώς, σχεδόν όλες προέρχονται από ξένους σκηνοθέτες. Καθώς, απ' ό,τι αποδεικνύεται, οι Έλληνες δημιουργοί δυσκολεύονται να μεταφέρουν τη συγχυσμένη και επικίνδυνη περιρρέουσα πολιτική ατμόσφαιρα σε θεατρικό υλικό.

ΤΗΣ ΕΥΗΣ ΠΡΟΥΣΑΛΗ

Στο φετινό Φεστιβάλ Αθηνών είχαμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε δύο πολύ σημαντικές θεατρικές παραστάσεις με κοινή προβληματική: τον «Ρινόκερο» (1959) του Ε. Ιονέσκο από τη θεατρική ομάδα Ensemble Artistique και τον 45χρονο γάλλο σκηνοθέτη Εμμανυέλ Ντεμαρσύ-Μοτά και το «Εχθρός του λαού» (1882) του Χ. Ίψεν σε σκηνοθεσία του 45χρονου γερμανού Τόμας Όστερμάγιερ διευθυντή της βερολινέζικης Σαουμπίνε. Και τα δύο θεατρικά έργα πραγματεύονται, στον πυρήνα τους, την συμπεριφορά των «πολύων», ήτοι τις αντιδράσεις της πλειονότητας του λαού μιας πόλης, ενώπιον κοινωνικο-πολιτικών διλημάτων, επιλογών, αποφάσεων και τελικώς πράξεων. Δεν πρόκειται τόσο για το πάντα «επίκαιρο» του θέματος που καθιστά σημαντικές τις προαναφερθείσες παραστάσεις όσο για το γεγονός ότι άμεσα ή έμμεσα μέσα από τα θεατρικά αυτά έργα αμφισβητείται η ορθή κρίση του λαού, η ικανότητά του να αναγνωρίζει και να ερμηνεύει τις κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες και τις μεταμορφώσεις τους και η αδυναμία (;) ή η απροθυμία (;) του να γνωμοδοτεί ανιδιοτελώς και με γνώμονα μια ώριμη πολιτική σκέψη.

Στον μεν *Ρινόκερο*, ρινόκεροι κάνουν ξαφνικά την εμφάνισή τους στους δρόμους μιας πόλης και τρομοκρατούν τους πάντες με τη βία, ορμητική και απειλητική συμπεριφορά τους. Οι κάτοικοι/πολίτες αντί να προσπαθήσουν να ερμηνεύσουν το παράδοξο φαινόμενο, ερίζουν, μέσα σ' ένα καφενείο αλλά και στους χώρους δουλειάς, για το αν οι ρινόκεροι που εθεάθησαν είχαν «ένα ή δύο κέρατα» ή για το αν ήταν «Αφρικανικοί ή Ασιατικοί!» Χωρίς περαιτέρω προβληματισμό, η πλειονότητα του λαού σπεύδει να μιμηθεί τον τρόπο τους είτε για να ξορκίσουν τον φόβο τους είτε για να συνταχθούν με το μέρος του δυνατού. Σύντομα, ο ένας μετά τον άλλον οι κάτοικοι/πολίτες μεταμορφώνονται σε ρινόκερους, υιοθετώντας τους βρυχνημούς και τα μουγκανητά τους, αποκτώντας το κερατινώδες τριχωτό δέρμα, τα κέρατα αλλά και την καταστροφική τους δύναμη. Όταν όλη η πόλη έχει μεταλλαχθεί, μόνο ο Μποτάρ, ένας υπάλληλος, αντιστέκεται κλεισμένος μέσα στο σπίτι του, στην εισβολή τους.

Στο δε «Εχθρός του λαού» ο Στόκμαν, γιατρός μιας λουτρόπολης, ανακαλύπτει ότι το ιαματικό νερό των πηγών της πόλης του, όπου καταφεύγουν χιλιάδες τουρίστες για να θεραπευθούν, είναι μολυσμένο από τα εργο-

στάσια που βρίσκονται παράπλευρα. Αμέσως, γράφει ένα άρθρο και ενημερώνει τους δημοσιογράφους της τοπικής εφημερίδας, οι οποίοι αρχικά συμφωνούν να το δημοσιεύσουν. Κατόπιν, ενημερώνει τον δήμαρχο, που τυχάνει να είναι και αδερφός του. Όταν όμως η πολιτική και πολιτειακή ηγεσία, συμπεριλαμβανομένου και του εκδότη της εφημερίδας, αντιλαμβάνονται το κόστος της αποκάλυψης αυτής, «συνεργάζονται» για να συγκαλύψουν τη δημοσιοποίηση. Στην ανοιχτή «συνέλευση του λαού» που καλεί ο γιατρός, οι κάτοικοι/πολίτες, είτε από ιδιοτέλεια είτε επηρεασμένοι από τις αγορεύσεις των δημαγωγών πολιτικών, αρνούνται να υποστη-

κόταν στο ύψος των περιστάσεων παρόμοιοι «ήρωες» δεν θα είχαν λόγο ύπαρξης. Εξ ου και η ρήση του Μπρεχτ από τον *Γαλιλαίο*: «Αλίμονο στη χώρα που χρειάζεται ήρωες». Και οι δύο παραστάσεις είναι κοφτερές σαν μαχαίρια, μέσα στην αφοπλιστική τους λιτότητα και αφαιρετικότητα.

Η μεν παράσταση του *Ρινόκερου* του Εμμανυέλ Ντεμαρσύ-Μοτά μεταφέρει τη ζοφερή ατμόσφαιρα της «ρινοκερίτιδας», που απηχεί την καθολική πτώση του ατόμου στο απύθμενο πηγάδι του όχλου και τη συνακόλουθη απο-ανθρωποποίησή του. Ο λαός παρουσιάζεται στο θεατρικό έργο ως επιπόλαιος, αφελής, ιδιοτελής, ημιμαθής και ουσιαστικά απαι-

ράσματα. Αν στα παραπάνω προστεθεί και η άκρατη ιδιοτέλεια του διαγράφεται, τότε, το προφίλ του σύγχρονου *ρινόκερου*. Μην ξεχνάμε, εξάλλου, ότι και ο γερμανικός και ιταλικός φασισμός είχαν την υποστήριξη της πλειοψηφίας του λαού. Οι «ρινόκεροι», όμως, κυκλοφορούν και σήμερα ανάμεσά μας, και μάλιστα με ανερχόμενο ποσοστό λαϊκής βάσης. Η παράσταση του Εμμανυέλ Ντεμαρσύ-Μοτά χωρίς τεχνάσματα, αλλά με εμμονή στον λόγο και τις καταστάσεις σομίζεται τον αχό που σπκώνουν τα ποδοβολητά των υπέρβαρων θηλαστικών κατακλύζοντας τις σύγχρονες μεγαλουπόλεις μας.

Η δε παράσταση του Όστερμάγιερ, *Εχθρός του λαού*, προχωρεί ακόμη περισσότερο τον προβληματισμό του έργου. Ο Όστερμάγιερ χρησιμοποιεί τη διαδραστική μέθοδο. Στη σκηνή όπου ο γιατρός Στόκμαν απευθύνεται στη «συνέλευση του λαού» της πόλης του εκφωνώντας έναν λόγο υπερασπιζόμενος την ανάγκη να αποκαλύπτεται η αλήθεια, το θεατρικό κείμενο έχει αντικατασταθεί από το «πολιτικό μανιφέστο για τη χρεοκοπία των καπιταλιστικών κοινωνιών» -που υπέγραψε το 2007 η Αόρατη Επιτροπή ονόματι «Επικείμενη εξέγερση» κι έκτοτε κυκλοφορεί σε όλη την Ευρώπη- στο οποίο αποκαλύπτεται με τον πιο σαφή τρόπο η διαπλοκή και η διαφθορά των πολιτικών καθώς και η εκμετάλλευση του λαού μέσα στο υπάρχον καπιταλιστικό σύστημα. Στο τέλος του μονολόγου ο σκηνοθέτης έχει προσθέσει τις φράσεις: «ο χειρότερος εχθρός της αλήθειας είναι η φιλελεύθερη πλειοψηφία» και ότι «στη Δημοκρατία αποφασίζει η πλειοψηφία».

Στη συνέχεια, τα φώτα της πλατείας ανάβουν και οι θεατές καλούνται να «παίξουν» τον ρόλο του «λαού» της συνέλευσης, ερωτώμενοι αν συμφωνούν με όσα μόλις είπε ο γιατρός. Φυσικά, η πλειοψηφία των θεατών σπκώνουν τα χέρια τους σε ένδειξη συγκατάθεσης. Ακολουθεί ένας διαδραστικός διάλογος όπου όποιος θεατής επιθυμεί μπορεί να σχολιάσει κάτι από τα λεχθέντα. Αρχίζει έτσι μια εικονική «συνέλευση λαού», στην οποία οι τοποθετήσεις των θεατών παρακάμπτουν όλα τα κεφαλαιώδη ζητήματα που τέθηκαν αναφορικά με την παρακμή του καπιταλιστικού συστήματος ενώ εναντιώνονται, κυρίως, στις επίμαχες φράσεις σύμφωνα με τις οποίες *αμφισβητείται* το πλειοψηφικό σύστημα της δημοκρατίας. Όταν όμως, ένας ηθοποιός ρωτά τους θεατές «πιστεύετε ότι η πλειοψηφία είναι έξυπνοι ή βλάκες;», οι θεατές αναφωνούν ομοφώνως «βλάκες!»

Ο σκηνοθέτης, με την παράσταση αυτή, όχι μόνο αμφισβητεί την ηθική και πνευματική ικανότητα της πλειονότητας του λαού να κρίνει πολιτικά, να επιλέγει και να αποφασίζει ώριμα, αλλά αποδεικνύει περίτρανα και την αντιφατική συμπεριφορά του «μικροαστού», ο οποίος αμυνόμενος υπερασπίζεται το πλειοψηφικό σύστημα την ίδια στιγμή που συμφωνεί ότι η πλειονότητα του λαού είναι βλάκες. Εξαγόμενο συμπέρασμα: μας κυβερνούν οι αποφάσεις της πλειονότητας ενός λαού που πιστεύει ότι η πλειονότητά του είναι βλάκες! Πρόκειται για τις λίγες περιπτώσεις στη θεατρική πράξη, όπου ο θεατής -που έχει την απαιτούμενη αντιληπτική ικανότητα- αντιλαμβάνεται ότι έχει πέσει σε παγίδα, κοι-



ρίζουν τον γιατρό και δέχονται να αποσιωπηθεί η αλήθεια. Ο γιατρός είναι ο μόνος που αντιστέκεται, κλεισμένος μέσα στο σπίτι του, αναφωνώντας την περίφημη φράση: «Ο πιο δυνατός άνθρωπος του κόσμου είναι ο πιο μόνος του».

Όσο κι αν, σε πρώτο επίπεδο, φαίνεται ότι τα προαναφερθέντα θεατρικά έργα προβάλλουν τα μεμονωμένα άτομα/πολίτες που αντιστέκονται στους αλλοτριωτικούς μηχανισμούς του εκάστοτε συστήματος ωστόσο ο πραγματικός πρωταγωνιστής των έργων αυτών είναι η πλειονότητα των πολιτών, δηλαδή ο λαός. Γι' αυτόν γράφονται παρόμοιας θεματικής θεατρικά έργα, καθώς αν ο λαός στε-

δευτος. Γι' αυτό άλλωστε και εύκολα χειραγωγούμενος και παρασυρόμενος σ' επιλογές που δεν προσιδιάζουν στο «ανθρώπινο πρόσωπο». Το έργο υπαινίσσεται, μεταξύ άλλων, και την ομαδική προσχώρηση του εκάστοτε λαού στη φασιστική ιδεολογία, που μετατρέπει τον άνθρωπο σε «ρινόκερο». Στο στόχαστρο βρίσκεται, λοιπόν, η έλλειψη πολιτικής κρίσης του λαού -ή μάλλον της πλειονότητάς του- να αναλύει τις κοινωνικο-πολιτικές καταστάσεις μέσα στις οποίες διαβίει ώστε να διαμορφώνει εμπεριστατωμένη γνώμη με βάση την Ιστορία και την ιστορικότητά του. Υπονομεύεται, δηλαδή, η ικανότητά του να εξάγει μέσο της αναλυτικής σκέψης πολιτικά συμπε-

Βουλιάζοντας στην κινούμενη μνήμη

ΚΩΣΤΑΣ Γ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ,
Παιδικό κουρείο,
εκδόσεις Κέδρος, σελ. 60

Εναρκτήριο τέλος

*Σχήμα και πάθη πελμάτων
διακρίνω συχνά στις παλάμες μου - ώστε
ανάπηρος είμαι λοιπόν του ονείρου
ή αλλιώς για τετράποδο πάλι προορίζομαι,
αλλού για να σκάψω εξαρχής ουρανό*

» **Με το παράδοξο** του εναρκτήριου αυτού τέλους ξεκινά η διαδρομή του Κώστα Παπαγεωργίου στο νέο του ποιητικό βιβλίο με τίτλο «Παιδικό κουρείο». Και είναι προς αυτό το «Παιδικό κουρείο» (το ομώνυμο ποίημα στο τέλος του βιβλίου) στο οποίο κατευθύνεται η ποιητική διαδρομή περπατώντας τους στίχους. Η διαδρομή αυτή δεν αποτελείται από το ευθύγραμμο της ταχύτητας και

ΤΟΥ ΘΩΜΑ ΤΣΑΛΑΠΑΤΗ

το επιτακτικό του προορισμού, αλλά αντίθετα από την περιπλάνηση μέσα σε έναν κυκεώνα αγωνίας, έντασης και παθών. Η ενότητα λοιπόν που σχηματίζει το βιβλίο δεν είναι υποχρεωτική αλλά προαιρετική και ενδεχόμενη, ο ποιητής προτείνει αλλά δεν εκβιάζει την γεωμετρία, μιλά στη σκιά των λέξεων για γεγονότα και εμπειρίες, ταξιδεύοντας αντιστρόφως, με στάσεις φαινομενικά τυχαίες, έχοντας πάντα την αίσθηση του προορισμού.

Ίσως για τον λόγο αυτό, μία από τις κυρίαρχες επαναλήψεις που συναντούμε στο «Παιδικό κουρείο» (ήδη από το πρώτο ποίημα) είναι το σύμβολο και το μοτίβο του ίχνους, του βήματος, της πατημασιάς. Η διαδρομή που καταγράφεται πρόχειρα πριν θολώσει και χαθεί από τον αέρα και το χρόνο, σαν απόθεση ύπαρξης στα εδάφη της ζωής. Ο διαβάτης που γυρνά πίσω του για να αντικρίσει την γραμμή των βημάτων, δεν αντικρίζει μόνο τις στιγμές που αποτελούν τη γραμμή αυτή, ταυτόχρονα αντικρίζει και αυτό που η φθορά της γραμμής διδάσκει: *Επιμύθιο: η κλόη μου παίρνει μέτρα για όταν θα φοράω πράσινα παπούτσια.* Η φωτιά μασάει την ύλη και το κύμα σβήνει τα ίχνη. Τα στοιχεία συμμαχούν με τον χρόνο στην ανάλωσή τους, επιβεβαιώνοντας το εφήμερο.

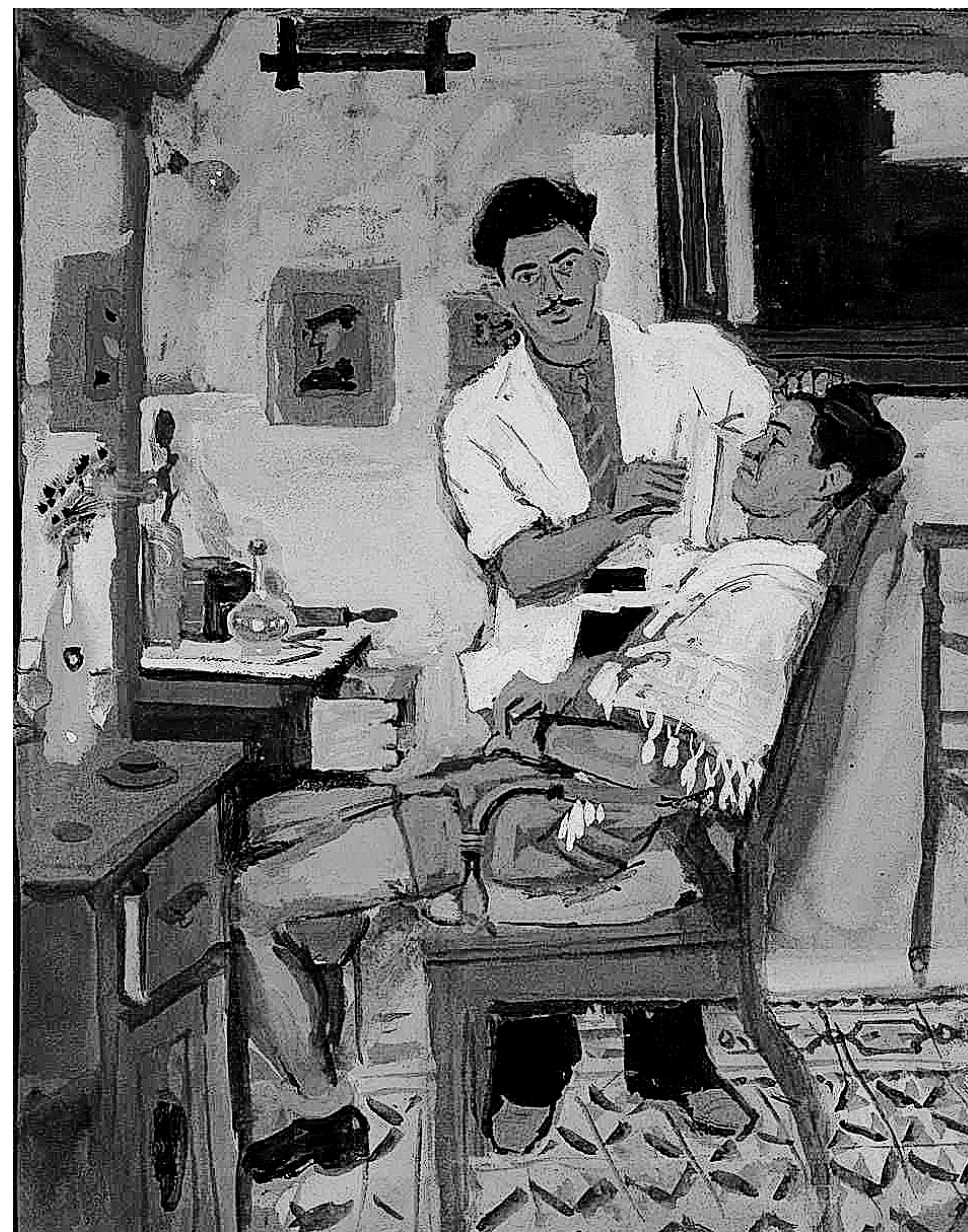
Το βάρος αυτό κατά τη διάρκεια της διαδρομής, αλαφρώνουν συχνά η μουσική, το χρώμα και η ποίηση (τόσο συχνά στο βιβλίο σε αντίθεση με τον ανεστραμμένο της εαυτό). Τα στοιχεία αυτά που ακόμα και όταν σιωπούν μεταπορίζουν το άδειο στο πλήρες. Ο χώρος στον οποίο αναπνέουν τα ποιήματα είναι ο κατ' εξοχήν ποιητικός χώρος, ένας χώρος παράλληλος τόσο με την πραγματικότητα όσο και με το όνειρο, χωρίς να ταυτίζεται με κανέναν από τους δύο, υπάρχοντας αυστηρά στην συνομιλία αυτής της παραλληλίας, δανειζόμενος μορφές και χρόνους, αλλάζοντας συνεχώς τα περιεχόμενα φωτός και σκιάς στις εικόνες (Άλλωστε ο ίδιος ο ποιητής μας μιλά για την αυτοτέλεια του ονείρου: «...ούτε να εγείρεται όνειρο χωρίς την συγκεκριμένη του ονείρου.»).

Ο ποιητής καταγράφει την νηική του ονείρου, τοποθετώντας τον στίχο στο σημείο που όλα τα ενδεχόμενα είναι δυνατά πέρα από την όποια κρίση. Ο ποιητικός λόγος του Κώστα

Παπαγεωργίου περπατά λοξά στο γνώριμο και ψιθυρίζει πραγματικότητα. Το πραγματικό γίνεται ορατό στην διάθλασή του. Σαν τα τεκταινόμενα της επιφάνειας να γίνονται ορατά από ένα πρόσωπο που βουλιάζει με την πλάτη στο όνειρο. Η καθημερινή εμπειρία, η ανεργία και το προσωπικό πάθος, οι ισχυροί και οι ηττημένοι είναι παρόντες, πίσω από το διάφανο παραπέτασμα: «*Κουρασμένα επιστρέφουν το βράδυ τα νέα της ημέρας. Και τόσο λυπημένα που σπάνια μιλούν και ακόμα σπανιότε-*

ουσία. Με έναν τρόπο να υπάρχουν και να κοιτάς, αποκλειστικά στην κυριολεξία.

Και αν η κλωρίδα και πανίδα του ύπνου αποτελούν τη μια διάσταση που ορίζει την επιφάνεια των σελίδων του «Παιδικού κουρείου», η δεύτερη διάσταση ορίζεται από την μνήμη: *Σε κινούμενη μνήμη βουλιάζω.* Η μνήμη αυτή αν και καταγράφεται και ως βάσανο («*Οχι άλλη μνήμη*») στην πραγματικότητα αποτελεί αφητηρία και ταυτόχρονα πρώτη ύλη του ταξιδιού, μακριά από τη φθορά και το



Γιάννης Τσαρούχης, 1946

ρα κοιτάζονται στα μάτια από ντροπή./ Πλένουν το πρόσωπό τους και με το περίσσειμα του μελανιού αλείφουν τα πικρά τους χείλη, ώστε αν τύχει κάτι σε όνειρο να πουν, τα λόγια τους να είναι ανεξίτηλα σαν χαραγμένα στο νερό.»

Έτσι πορευόμαστε σε αυτή τη διαδρομή όπου κυριαρχεί μια υπερβατικότητα χωρίς μεταφυσική, ανάμεσα σε μεταμορφώσεις, αναπροσδιορισμούς, ρευστότητα των σχημάτων, μπλέξιμο των μορφών και μεταστοιχειώσεις. Ο ποιητής οντολογεί έξω από τη νομοτέλεια της λογικής. Πλάθει με αρχετυπικά και ποιητικά πρωτογενή συστατικά: το χρώμα, το νερό, τη βροχή, τη νύχτα, το αίμα. Στην αχρονία του ποιήματος (όπου επικρατεί ο καιρός και όχι ο χρόνος) τα συστατικά της ποίησης υπάρχουν στην ατόφια, την καθαρή μορφή τους, η οποία ταυτίζεται με την ίδια τους την

θάνατο (στοιχεία που διαπερνούν σχεδόν το σύνολο του βιβλίου). Άλλωστε ο δρόμος προς το παιδικό κουρείο είναι σπαρμένος με κοιμάτια παιδική ηλικίας: μια παιδική φωτογραφία, περασμένα γενέθλια, μια παλιά Κυριακή. Φτάνοντας λοιπόν στο τέλος του βιβλίου ο ποιητής, ο πρωταγωνιστής και ο αναγνώστης θα συναντήσουν το *γλαρωμένο βλέμμα του παιδιού/ που αρνήθηκε πεισματικά την μάσκα του άνδρα*, ενώ οι ηλικίες πλέκονται αδιάκριτα, ενώ το παρελθόν και το παρόν φτιάχνουν το κράμα ενός νέου Τώρα, ενώ το μόνο που λάμπει ανάμεσα στους ήχους και το αίμα είναι ο τρόπος μιας ενήλικης παιδικότητας.

Ο Θωμάς Τσαλαπάτης είναι ποιητής
<http://tsalapatis.blogspot.gr/>

τάζοντας «γυμνό» τον εαυτό του στον καθρέφτη: διότι, ενώ οι θεατές υπερασπίζονται - μέσα από τον διαδραστικό διάλογο- το πλειοψηφικό σύστημα και την ικανότητά τους να κρίνουν και να ψηφίζουν ορθά, μόλις πριν από λίγο έχουν ήδη παραδεχτεί -με την ανοιχτή ψηφοφορία κατά την οποία συμφώνησαν με τα λόγια του γιατρού- ότι το σύστημα που κατ' εξακολούθηση ψηφίζουν είναι σάπιο και άδικο. Συνεπώς, ο σκηνοθέτης κατορθώνει με την διαδραστική τεχνική στην παράστασή του να αποκαλύψει την αυτοαναιρούμενη κι ίσως εν τέλει σχιζοφρενική συμπεριφορά της πλειονότητας του λαού. Απομένει, λοιπόν, η ενδοσκόπηση και η αναρτίωση καθενός από τους θεατές ώστε να διαπιστωθεί σε ποιο σημείο εντοπίζεται το «ρήγμα» στη σκέψη του.

Κατόπιν τούτων, ο σκηνοθέτης τολμά να θέσει το κείμενο ερώτημα: αν τελικά αυτή καθ' εαυτή η δημοκρατία -όπως εφαρμόζεται- ως πολιτεύμα μπορεί να αποτελέσει εχέγγυο για μια αξιωματική, δίκαιη, αλληλέγγυα και ελεύθερη κοινωνία, όταν αυτή -η δημοκρατία- στηρίζεται στην επιπόλαια, απαίδευτη, χειραγωγούμενη και διεφθαρμένη πλέον πλειοψηφία. Τελικά, η παράσταση, στοχεύει μακρύτερα από τις επιδιώξεις του θεατρικού έργου και τον ειρωνικό του τίτλο, όπου «εχθρός του λαού» αποκαλείται εκείνος που προσπαθεί να του μεταδώσει την αλήθεια, ξεσκεπάζοντας το διεφθαρμένο σύστημα που ο λαός συνεχώς ψηφίζει. Το ερώτημα που θέτει, λοιπόν, ο σκηνοθέτης δεν υπονομεύει το πλειοψηφικό σύστημα της δημοκρατίας -όπως και πάλι *άκριτα* η πλειοψηφία των θεατών εννόησε- αλλά στοχάζεται πάνω στις προϋποθέσεις και τις συνθήκες μέσα από τις οποίες ένας λαός -ή καλύτερα η πλειονότητα του λαού- μπορεί να μορφωθεί και να ωριμάσει πνευματικά, ιστορικά, κοινωνικά, πολιτικά, ώστε με τις επιλογές του να μην διαψεύδει τον ίδιο του τον εαυτό. Οι αρχαίοι Έλληνες, τους οποίους επικαλούμαστε ενίοτε για την δημοκρατική τους πρακτική, είχαν αρκετές δικλείδες ασφαλείας για να διασφαλίζουν το πολιτεύμα τους. Η λεγόμενη *δοκιμασία*² ήταν μια σχολαστική εξέταση στην οποία υποβάλλονταν οι υποψήφιοι βουλευτές και οι άρχοντες της πόλης, που αφορούσε τόσο το ήθος όσο και την ικανότητά τους να διοικούν. Μήπως η *δοκιμασία* αυτή πρέπει να ασκείται και στους σημερινούς δημόσιους λειτουργούς; Η μήπως αυτό που υπαινίσσεται η παράσταση του Οστερμάγιερ σημαίνει ότι είναι πλέον *απαραίτητη* η επέκταση της *δοκιμασίας* και στους πολίτες/ψηφοφόρους;

Μια ενδελεχής ανάλυση της συμπεριφοράς της πλειονότητας του ελληνικού λαού των τελευταίων ετών απέναντι στα καθ' ημάς κοινωνικο-πολιτικά φαινόμενα φέρνει στην επιφάνεια το αμείλικτο ερώτημα: μήπως τελικά «εχθρός του λαού είναι ...ο λαός;»

1 Μπέρτολντ Μπρεχτ, *Μικρό «όργανο» για το θέατρο*, μτφρ. Δημήτρης Μυράτ, Περιοδικό *Θέατρο*, 1962, σ.19

2 Robert Flaceliere, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Γέρας Δ. Βανδώρος, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 2000, σσ.58-9

Η Ιστορία του κακού

Οι δακτύλιοι του Κρόνου (εκδόσεις Άγρα) του W. G. Sebald είναι μια Ιστορία του κακού ανάλογη με την Ιστορία της τρέλας του Φουκώ

➤ **Στο μυθιστόρημα** αυτό, ο γερμανός συγγραφέας, αντιμέτωπος με έργα καταστροφής και εκμηδένισης ενός πανίσχυρου και μαζί ανίσχυρου κακού, μεταδίδει σε πρώτο πρόσωπο τη δική του εμπειρία, υιοθετώντας την προοπτική του πουλιού που βλέπει από ψηλά τα πράγματα των ανθρώπων, ώστε να έχει τη σύνολη θέα τους.

Στα δέκα κεφάλαια του βιβλίου, ο Ζέμπάλντ αφηγείται τις δια-

ΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΔΕΛΗΓΙΩΡΓΗ

δρομές που κάνει στην Ανατ. Αγγλία, αναζητώντας τα σημάδια που άφησαν πραγματικές καταστροφές, μέσα στην φύση και μέσα στην ιστορία. Ανοίγει, έτσι, με τη μνήμη και τη φαντασία, ομόκεντρους κύκλους σε ολοένα μεγαλύτερη ακτίνα, έτσι ώστε από το ορμητήριο του στην Ανατ. Αγγλία, να μεταφέρει τον αναγνώστη στο Βελγικό Κονγκό των αρχών του 20ού αιώνα, στην Κίνα του β' μισού του 19ου αιώνα, στις Δυτικές Ινδίες, και όπου αλλού εντοπίζει, μέσα από έρευνες, έργα εκμηδένισης και θανάτου. Ο αναγνώστης γίνεται, έτσι, μάρτυρας του κακού που διέπραξαν πρόσωπα που διασώζονται σε μαρτυρίες και αρχειακό υλικό.

Η ορμή, όμως, του θανάτου που κατακυριεύει την Φύση και την Ιστορία, ανοίγει τον δρόμο για την ορμή του έρωτα και της δημιουργίας. Έτσι, οι ιστορίες του κακού στην Φύση και την Ιστορία διανθίζονται από τις υπαρξιακές και ερωτικές περιπέτειες συγγραφέων (Ντιντερό, Σατωμπριάν, Κόνραντ κ.ά.), όπως και από πράξεις, ασχολίες, τρόπους ύπαρξης πραγματικών, άγνωστων σε εμάς προσώπων, που ο συγγραφέας ζωντανεύει, έχοντας διαβάσει τις πραγματείες, τα ημερολόγια ή τις επιστολές τους ή αναθυμούμενος στιγμές που μοιράστηκε μαζί τους, στα χρόνια της ζωής του στην Αγγλία.

Συναντούμε, έτσι, στις σελίδες του βιβλίου, ανθρώπους που εναντιώθηκαν στο κακό, υπερασπιζόμενοι μέχρι θανάτου αθώα θύματα, ή που αφοσιώνονται στην καλλιγραφία, στην εκμάθηση γλωσσών, στην εκπόνηση λεξικών, στο γράψιμο ημερολογίων, στις κατασκευές μόντελιν, στην ανθοκομική, στη δενδροφύτευση, στη διδασκαλία ή στην λογοτεχνική συγγραφή κ.α., μέσα σε συνθήκες εντατικής παραγωγικής και εμπορικής δραστηριότητας που προήγαγε ο καπιταλισμός από τον 17° αιώνα και μετά, με την σπάνι και την πλησμονή να εισδύουν η μία στην άλλη και να γίνονται ένα. Καθώς ο συγγραφέας μας θέτει το ζήτημα της ελευθερίας στη συνάρτηση της με το ζεύγμα καλού-κακού, έρχεται στο προσκήνιο η ηθική που θέσμιση η Δύση, τους τρεις τελευταίους αιώνες



Σε αντίστιξη με την αρχαιοελληνική ηθική, που συνάγει τις αντιλήψεις της για το αγαθό και το δίκαιο από την κοσμική τάξη όπως την όριζαν η αρχαία φυσική και η μεταφυσική, η Δύση, τον 18° αι., μη μπορώντας να σκεφτεί το αγαθό με βάση τη μηχανιστική σκέψη και το μηχανιστικό κοσμολογικό που την δέσμευε, ούτε με το οικονομικο-πολιτικό σύστημα που ανέπτυξε, θέσμιση μια προταγματική ηθική που υπαγόρευε το δέον σύμφωνα με τον πρακτικό λόγο και τους κανόνες του.

Το β' μισό του 20ού αι., όταν γίνεται αισθητή η αποσάθρωση των αξιών του Διαφωτισμού, και η αντικατάσταση της ηθικής αγωγής των καταναλωτών από το χρήμα ως δέλεαρ, ανάλογες δεοντολογικές ηθικές εισηγούνται ρυθμίσεις καοτικών καταστάσεων, οι οποίες δεν προκύπτουν από τη γνώση των αιτιών που τις προκάλεσαν ούτε από την κριτική αποτίμηση των συνεπειών τους, με αποτέλεσμα οι ρυθμιστικές αρχές που προβάλλουν, να οδηγούν στην συγκάλυψη μάλλον, παρά στην ανασύνταξη του χάους που μαρτυρεί το κακό. Είναι σα να προσπαθούν να διευκολύνουν την κυκλοφορία, μέσα σε κυκλοφοριακά συστήματα που φτιάχνονται και χρησιμοποιούνται με βάση συμφέροντα που μονίμως παραβιάζουν το δέον, αλλά δεν το δείχνουν.

Καθώς η σύγχρονη επιστήμη συνδέει το χάος με την απροσδιοριστία, την οποία αντιπαράθετεί στην συμπαντική νομοτέλεια, η αναγκαιότητα μέσα στην Φύση φαίνεται να αντιπαλεύει την ελευθερία μέσα στην Ιστορία. Η σκηνή όμως της Ιστορίας δεν διαφέρει εντέλει από το σκηνικό της φύσης, πράγμα που μετατρέπει την ελευθερία σε αίνιγμα.

Αν εξαιρέσουμε κάποιες υπαρξιακές φιλοσοφίες του 20ου αιώνα, ελάχιστες είναι οι οντολογικές θεωρίες που επιχειρούν να λύσουν το αίνιγμα αυτό, στη συνάρτησή του με το ζεύγμα καλού-κακού. Οι προϋποθέσεις για τη λύση του εντοπίζονται στον γερμανικό ιδεαλισμό και ειδικότερα στον Χέγκελ, όπου η γνώση-αυτογνωσία, ως κοινός παρανομαστής της ηθικής και της πολιτικής, είναι διαδικασία χειραφέτησης, χάρη στην υπέρβαση των αντιθέσεων που εξασφαλίζει η άρνηση (κριτική) ως εφελτήριο του αναστοχασμού. Ό,τι παρεκκλίνει από την υπερβασιαιότητα, αντιτίθεται στην γνώση-αυτογνωσία και συνεπώς στη χειραφέτηση με τη μορφή μιας στατικής, πεπερασμένης ψευδο-εμμένειας που απηχεί το κακό.

Πριν από τον Χέγκελ, ο Σέλλινγκ συνδέει την ελευθερία με τη συνάρτηση καλού-κακού, στο πλαίσιο μιας ρομαντικής-ρεαλιστικής φιλοσοφικής ανθρωπολογίας. Εδώ, το κακό δεν εξισώνεται με την άγνοια και το καλό με την υπέρβασή της. Η ελευθερία αποσπάται από τη θετικότητα της γνώσης και, σε συνάρτηση με το αρνητικό συναίσθημα, οδηγεί στη διάπραξη του κακού που νοηματοδοτεί την ελευθερία ως πάλιν εναντίον του, εφόσον η διάπραξη του δρομολογεί την επιτέλεση του καλού. Για τον Σέλλινγκ, η ελευθερία εκδηλώνεται με έργα κεντρόφυγων δυνάμεων, φθοράς και διάλυσης, μέσα στην Φύση, αλλά και καταστροφής και εκμηδένισης, μέσα στην Ιστορία.

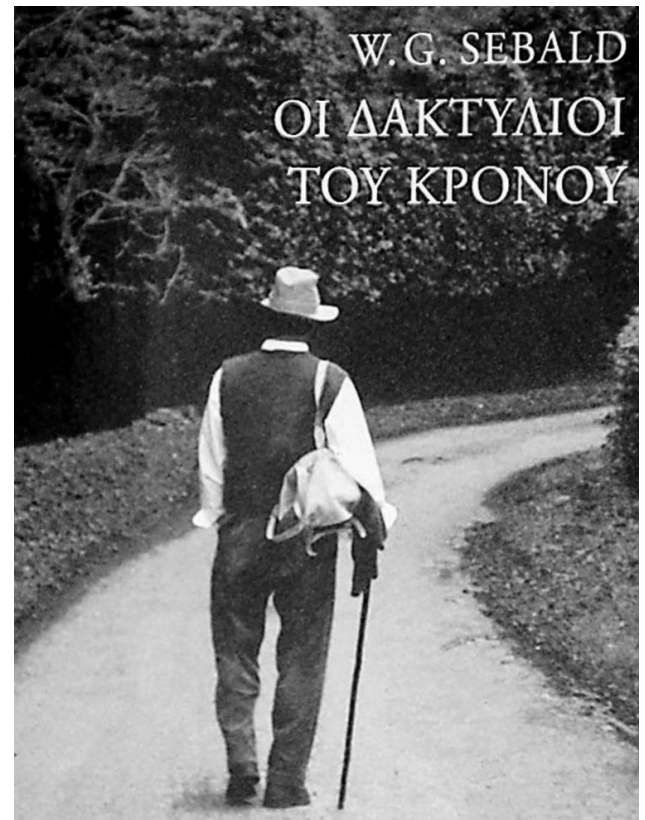
Η εκμηδένιση και καταστροφή, ως εκδηλώσεις του κακού, οφείλονται στην κακή χρήση της ελευθερίας που προκαλεί φυσική και κοινωνική αταξία. Το κακό ως ελατήριο αντιστροφής των αληθινών αρχών που κανονίζουν τα ανθρώπινα πράγματα του ιστορικο-κοινωνικού κόσμου, δεν συνδέεται με τη δυσαρμονία ή την έλλειψη ενότητας, όσο με την ψευδή αρμονία και την ψευδή ένωση. Ο Μαρξ, όταν χαρακτηρίζει τον καπιταλισμό ως έναν αντεστραμμένο κόσμο, θεωρεί ότι η υπερσυσσώρευση κεφαλαίου, που είναι το ελατήριο αυτής της αντιστροφής, ενσαρκώνει το πνεύμα του κακού, κατά Σέλλινγκ.

Όμως, παρά τη δύναμή του να αναποδογυρίζει καταστάσεις και πράγματα, το κακό δεν έχει τη δύναμη της αυθαρξίας. Γι' αυτό και κατανοούμε την ψευδότητα των ψευδο-ενώσεων μόνον με βάση τις μορφές αληθινής αρμονίας και αληθινής ένωσης που συνδέονται με το αγαθό, στον πυρήνα του κακού. Με το αγαθό στον πυρήνα του, το κακό, παρά την εξαιρετική δύναμή του, υποκινεί μια εναλλαγή πτώσης και ανόρθωσης, εκμηδένισης και δημιουργίας. Για τον Σέλλινγκ, μόνο μέσα από τη διάλυση μπορούμε να καταλάβουμε τη σημασία και την αξία της ενοποίησης.

Αν ο Ζέμπάλντ με πήγε στον Σέλλινγκ, είναι γιατί οι *Δακτύλιοι του Κρόνου* είναι ένα αριστοτεχνικά διεξαγμένο πείραμα επαλήθευσης όσων λέει ο Σέλλινγκ στις *Έρευνες πάνω στην ανθρώπινη ελευθερία* (1809). Το έργο αυτό διαβάστηκε και από τους Χέγκελ και Μαρξ, και από τους Νίτσε και Χάιντεγκερ, και τις απολήξεις τους, με αποτέλεσμα να εξακολουθούμε να βλέπουμε την ελευθερία στη διάπραξη του κακού και του καλού μέσα από τη δική του πρωταρχική ματιά.

Πράγματι, ο Σέλλινγκ άνοιξε τον δρόμο για τη γενεαλόγηση της κατεστημένης ηθικής και την επαναξιολόγηση των αξιών της που επιχείρησε ο Νίτσε. Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκε και ο Φρόντ, μετατοπίζοντας την πάλιν καλού-κακού από την Ιστορία στην ψυχολογία, εγκαινιάζοντας την εμπάθυνση στον σκοτεινό και ασυνείδητο ψυχιισμό. Εδώ, η σύγκρουση της σεξουαλικής ενόρμησης με την ενόρμηση του θανάτου αποτυπώνεται στις ψυχικές παραστάσεις που προκαλούν αισθήματα πδονής και οδύνης.

Ο Φρόντ θεώρησε ως λύση της σύγκρουσης των δυο εννομήσεων τον έλεγχο της σεξουαλικής επιθυμίας από το Υπερεγώ. Μέσω, όμως, του ελέγχου που υφίσταται, η ερωτική



επιθυμία μεταστρέφεται σε ορμή του θανάτου, διεγείροντας τα επιθετικά ένστικτα της εκμηδένισης ή της αυτο-εκμηδένισης. Αυτό το αναποδογύρισμα του κακού υποχρέωσε τον Φρόντ να μετριάσει τον έλεγχο του Υπερεγώ με την απώθηση της ερωτικής επιθυμίας, την οποία ο Λακάν ανάγει σε κλειδί της ψυχαναλυτικής θεραπείας.

Αντίθετος με την φροϋδική και την λακανική λύση της σύγκρουσης καλού-κακού, ο Μαρκούζε, ο Κάλας, ο Καστοριάδης κ.ά. αναζήτησαν τη λύση της σύγκρουσης στη μετουσίωση που μικραίνει το χάσμα ανάμεσα στην αρχή της πδονής και την αρχή της πραγματικότητας. Η μετουσίωση συνδέεται με την αναζήτηση του ωραίου και του υψηλού, ως πάλιν εναντίον του κακού που μορφοποιεί η καλλιτεχνική δημιουργία ή η πολιτική πράξη. Για τον Μαρκούζε, η αντιστροφή της μετουσίωσης σε απομετουσίωση που προκαλεί η εντατικοποίηση του τεχνολογικού εξορθολογισμού απαξιώνει τη δημιουργικότητα έναντι της κατίσχυσης και της εκμηδένισης.

Όταν ο Χάιντεγκερ στην *Εισαγωγή στη Μεταφυσική* (1935) ταύτιζε το *ον/είναι* με τη θέληση για κατίσχυση, επιμένοντας ότι το *είναι-εδώ* καταδαμάζει και βιαιοπραγεί, επεδίωκε την απομετουσίωση του γερμανικού ιδεαλισμού, αντίθετα με τον Μαρξ και την Σχολή της Φρανκφούρτης που αποκατέστησαν την αυθαίρετη θεμελίωση και εφαρμογή του. Αυτό το φάσμα της απομετουσίωσης πλανάται εδώ και πολλές δεκαετίες πάνω από την Ευρώπη, νεκρώνοντας το ιστορικο-κοινωνικό φαντασιακό της.

Η Αλεξάνδρα Δεληγιώργη διδάσκει Φιλοσοφία στο ΑΠΘ και είναι συγγραφέας

Στο φύλλο της «Αυγής», της 15ης Αυγούστου, έκτακτη έκδοση των «Αναγνώσεων»

Διηγήματα:

- Γιώργος Βέης, Χρήστος Τσιγκούλης, Μαρία Κέντρου - Αγαθοπούλου, Ρούλα Αλαβέρα, Νίκη Τρουλλινού, Λουκάς Χονδρός

Επίσης:

- Ευγενία Κριτσέσκαγια, Ξαναδιαβάζοντας το *Παλιό* του Γκόγκολ
- Σταυρούλα Τσούπρου, Φτερωτοί ήρωες για παιδιά

Την Κυριακή, 18-8, οι «Αναγνώσεις» κυκλοφορούν κανονικά στο φύλλο της «Αυγής»