Νησίδες

Περιοδικό τέχνης & λόγου

Περίοδος Β΄ • Φθινόπωρο 2026

ΠΟΙΗΣΗ

Παναγιώτης Χριστοδούλου, Τασούλα Καραγεωργίου, Πέτρος Πολυμένης, Μαριγώ Αλεξοπούλου, Τίλσα Όττα (μτφρ. Ζ. Κεφαλοπούλου)

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Αχιλλέας ΙΙΙ, Αργύρης Κόσκορος, Φώτης Βλαστός, Σταμάτης Ευσταθίου, Ντίνο Μπουτζάτι (μτφρ. Π. Φούρναρης)

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΝΕΕΣ ΠΟΙΗΤΡΙΕΣ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ

Α. Καμπέρη, Μ. Νικολάου, Μ. Ντάκα, Τ. Χατζηνικόλα

Παρουσίαση-συντονισμός Μ. Χαραλαμπίδη

Ράνια Αντωνίου: *Βιρχίλιο Πινιέρα. Το γκροτέσκο σώμα*

Μαριγώ Αλεξοπούλου: *Αφιέρωμα στον ποιητή Γιάννη Κοντό*

Ελένη Αλεξανδράκη: *Διασκευή δύο λογοτεχνικών έργων για τον κινηματογράφο*

Πάνος Δρακόπουλος: *Η ποιητική αλήθεια της Μπλάνκα Βαρέλα*

Σάρα Θηλυκού: *Γιώργος Μαρκόπουλος, Σε πλάγιο φωτισμό*

ΓΡΑΦΟΥΝ

Τ. Καραγεωργίου, Α. Κόσκορος, Κ. Παπαδόδημα, Μ. Κλαδάκη, Φ. Καλαβάσης, Δ. Λαδικός, Π. Βενέρης, Ν. Ψαρολογάκη, Χ. Φραγκεσκάκη

Εικαστικό Λεύκωμα: Ελένη Κρίκκη

28



Νησίδες

Περιοδικό τέχνης & λόγου

Περίοδος Β΄ • Χειμώνας 2026 • Τεύχος 28

Ιδιοκτησία:
Γιάννης Ηρακλείδης

Διεύθυνση σύνταξης:
Γεωργία Ζακοπούλου

Συντακτική επιτροπή:
Πάνος Δρακόπουλος
Γεωργία Ζακοπούλου
Αναστασία Ζέππου
Δήμητρα Γ. Κιούση
Δημήτρης Κόκκινος

https://nisides.webnode.gr/
Ιστολόγιο: http://nesides.blogspot.com
Email: nisides@gmail.com

Σελιδοποίηση:
[βιβλιοτεχνια]

Στο εξώφυλλο:
Ελένη Κρίκκη, *Ροές,* 162cm x 85cm

ISSN: 1792-0744

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	3	Δύο σκιές
ΠΟΙΗΣΗ	6	Παναγιώτης Χριστοδούλου: *Τρία ποιήματα*
	9	Τασούλα Καραγεωργίου: *Δύο ποιήματα*
	11	Πέτρος Πολυμένης: *Τρία ποιήματα*
	14	Μαριγώ Αλεξοπούλου: *Τρία ποιήματα και δύο μικρά πεζά*
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	16	Αχιλλέας ΙΙΙ: *Νύχτα*
	24	Αργύρης Κόσκορος: *Αγαύη*
ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΗ ΠΟΙΗΣΗ	27	Τίλσα Όττα: Έξι ποιήματα Ανθ.-Μτφρ: Ζωγραφιά Κεφαλοπούλου
ΕΚΔΗΛΩΣΗ	31	*Νέες ποιήτριες της Ρόδου:* Α. Καμπέρη, Μ. Νικολάου, Μ. Ντάκα, Τ. Χατζηνικόλα Παρουσίαση-συντονισμός Μ. Χαραλαμπίδη
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	42	Φώτης Βλαστός: *Τήλεφος*
	47	Σταμάτης Ευσταθίου: *Ο σωστός δρόμος*
ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	49	Ντίνο Μπουτζάτι: *Ο βράχος* Μτφρ. από τα ιταλικά: Πέτρος Φούρναρης
ΠΑΛΑΤΙΝΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ	56	*Πάλι γιὰ τὶς ὑφάντρες τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητας* Εἰσαγωγὴ-Μετάφραση: Τασούλα Καραγεωργίου
ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ	60	Πάνος Δρακόπουλος: *Η ποιητική αλήθεια της Μπλάνκα Βαρέλα*
	67	Σάρα Θηλυκού: *Γιώργος Μαρκόπουλος, Σε πλάγιο φωτισμό, κείμενα για πρόσωπα, γεγονότα, ημέρες*
ΣΥΝΑΝΑΣΤΡΟΦΕΣ	70	Ράνια Αντωνίου: *Βιρχίλιο Πινιέρα. Το γκροτέσκο σώμα, ο φόβος και η αισθητική της ρήξης.*
ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΑ	82	Μαριγώ Αλεξοπούλου: *Το τοπίο, μακριά, αφιέρωμα στον ποιητή Γιάννη Κοντό*
ΜΕΛΕΤΗΜΑ	87	Βασίλης Μακρής: *Αναζητώντας τον ήρωα στους λαβυρίνθους του Μπόρχες και του Κορτάσαρ*
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	100	Ελένη Αλεξανδράκη: *Διασκευή δύο λογοτεχνικών έργων για τον κινηματογράφο*
ΚΥΜΑΤΙΣΜΟΙ	107	Πηνελόπη Τριάντου: *Κατάνα* (Αργύρης Κόσκορος), Νίκος Μοσχοβάκος: *Αλγηδόνες μνήμης* (Καλλιόπη Παπαδόδημα), Βαλερί Αγγέλου: *Χάνεμ – Μυστικά της Αλεξάνδρειας* (Μαρία Κλαδάκη) Γιώργος Μαρκόπουλος: *Σε πλάγιο φωτισμό, κείμενα για πρόσωπα, γεγονότα, ημέρες* (Σάρα Θηλυκού)
ΠΕΡΙΤΤΑ ΚΑΙ ΑΠΕΡΙΤΤΑ	124	Φραγκίσκος Καλαβάσης
ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΣΚΟΠΙΑ	134	Δημήτρης Λαδικός: Τι σημαίνει να είσαι συγγραφέας σήμερα
ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ	141	Παναγιώτης Βενέρης-Νατάσσα Φαρολογάκη: *Σύλλογος για τη διατήρηση της Αρχιτεκτονικής και Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ρόδου*
ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ	147	
ΛΕΥΚΩΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ	151	Ελένη Κρίκκη κείμενο: Χριστίνα Φραγκεσκάκη

Νησίδες

Περιοδικό τέχνης & λόγου

Δύο σκιές ακολουθούν το αποτύπωμά τους στο ηλιοβασίλεμα.

Για το Δέντρο και την Ακαδημία, δυο διακριτά λογοτεχνικά στέκια της πόλης της Ρόδου.

Είναι δύο, είναι απόγευμα, περπατούν πλάι στη θάλασσα, κοιτούν τις σκιές τους και συζητούν για τη λογοτεχνία όπως την φαντάζονται στη σκέψη δυο άλλων, δύο βιβλιοπωλών. Το φθινόπωρο έχει μικρύνει τη διάρκεια της μέρας, αλλά ο καιρός παραμένει γλυκός στο νησί.

– Πρέπει να ξαναδούμε τη γενιά του ’30, τη λογοτεχνική γενιά που φαίνεται να σημαδεύει ακόμη την ελληνική ποίηση και λογοτεχνία, με πιο διεισδυτική ματιά. Να μην υποβαθμίζουμε το κοινωνικό πλαίσιο, τις ταξικές συγκρούσεις, τις ιδεολογίες, τους πολιτικούς διωγμούς εκείνης της περιόδου μετά τον Μεγάλο Πόλεμο, όπως λεγόταν ο πρώτος παγκόσμιος πριν ξεσπάσει ο Δεύτερος. Με κάτι τέτοια ο *Λευτέρης* σε ανεβάζει στο δέντρο της κριτικής σκέψης, στο δικό του *Δέντρο*, το βιβλιοπωλείο που οι ρίζες του διαχέονται σε όλη την πόλη, σε όλο το νησί της Ρόδου.

– Έξυπνος βιβλιοπώλης ο *Καβαλιέρος*. Για να δεις κριτικά ένα έργο ή ένα συγγραφέα θα πρέπει, σου λέει, να έχεις με κάτι να συγκρίνεις. Κατά συνέπεια να διαβάσεις. Για να διαβάσεις κριτικά μια λογοτεχνική γενιά στο ιστορικό της πλαίσιο, θα πρέπει να διαβάσεις και άλλες γενιές, άλλων ιστορικών περιόδων, που άνθισαν σε άλλες χώρες. Μα, η κάθε ιστορική περίοδος δεν είναι μόνο η λογοτεχνία και οι τέχνες, είναι ολόκληρη η κοινωνία με τις αντιθέσεις της, είναι οι κατακτήσεις και η αποικιοκρατία που ονομάστηκαν ανακαλύψεις χωρών και «εκπολιτισμός», οι απελευθερωτικοί αγώνες, οι κοινωνικές επαναστάσεις. Περιηγήσου λοιπόν σε όλα τα κλαδιά του δέ-

ντρου, ψάχνε τις συνδέσεις, γιατί αν ρίξεις όλο το βάρος σου, άκριτα, σ ’ένα μόνο κλαδί, κινδυνεύεις να πέσεις. Από το ισόγειο, ανέβα στον πρώτο όροφο, ύστερα στο δεύτερο, σκαρφάλωσε και βγες και στην ταράτσα, εκεί μπορεί να ακούσεις μια ενδιαφέρουσα συζήτηση με αφορμή κάποιο καινούργιο βιβλίο που παρουσιάζεται στο *Βιβλιοπωλείο το Δέντρο*.

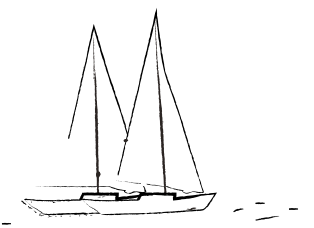
– Πρέπει να ξαναδούμε τις ανθρώπινες ιστορίες πιο διεισδυτικά, πιο ελεύθερα και πιο τολμηρά, δηλαδή μέσα από τη λογοτεχνική γραφή που τις ξαναχτίζει πλάθοντας τ’ απομεινάρια της αλήθειας με τη μυθοπλασία της. Να μην υποβαθμίζουμε την ατομικότητα των προσώπων, αλλά να διερευνούμε πώς ενσωματώνονται στην ταυτότητα των ανθρώπων, στα κίνητρα και στα διλήμματά τους, οι συνθήκες και οι περιορισμοί της κάθε εποχής. Με κάτι τέτοια η *Τίτσα* σε οδηγεί στις ρίζες μιας άλλης κριτικής σκέψης, στο υπόγειο της *Ακαδημίας,* απ’ όπου διαχέονται και οι δικές της συγγραφικές ηλιαχτίδες στη πόλη της Ρόδου, στα χωριά, στα γύρω νησιά που είναι περισσότερα από δώδεκα κι ας τα είπαν Δωδεκάνησα. Λογοτεχνικές ηλιαχτίδες που φωτίζουν την πολιτισμική καταγωγή του εσωτερικού πόνου και της εσωτερικής χαράς στη νησιώτικη κοινωνία, την ιδιόμορφα ανεκτική και ταυτόχρονα κλειστή, με τον ιδιαίτερο τρόπο μιας κοσμοπολίτικης ζωής που συνυπάρχει με τη ματαίωσή της.

– Έξυπνη βιβλιοπώλισσα η *Πιπίνου*. Για να διεισδύσεις, σου λέει, με τη δική σου σκέψη στις ανθρώπινες ιστορίες, για να διακρίνεις τη γυναικεία φωνή μέσα στην επιβεβλημένη σιωπή και την αντίσταση του έρωτα μέσα στην προδιαγεγραμμένη μοίρα, θα πρέπει να ταξιδεύεις βαθιά στη λογοτεχνική και ποιητική γραφή. Να περιηγηθείς σε ανθρώπινες διαδρομές μέσα από διαφορετικούς τρόπους αφήγησης, να σκύψεις χωρίς φόβο στα ανεξίτηλα τραύματα και τις αποσιωπημένες ματαιώσεις. Στα ερωτικά βλέμματα, στις ανεπίτρεπτες σχέσεις, στους υποχρεωτικούς γάμους, στους πολέμους και στις μεταναστεύσεις, στα καράβια που βυθίστηκαν. Οι λογοτεχνικές ιστορίες, σου λέει, ξαναγράφονται με την ανάγνωσή τους. Κατεβαίνοντας στο υπόγειο του *Βιβλιοπωλείου Ακαδημία,* μια

ηλιαχτίδα μπορεί να σου φωτίσει εκείνη την πτυχή που αναζητούσες περιδιαβαίνοντας τα βιβλία και παίρνοντας ένα να το ξεφυλλίσεις στο μεγάλο τραπέζι.

Οι δύο έχουν τώρα αποχωρήσει, αλλά οι σκιές τους συνεχίζουν χαμηλόφωνα τη συζήτηση περί λογοτεχνίας σ' ένα παγκάκι μπροστά στη θάλασσα. Τα βιβλιοπωλεία των δυο άλλων έχουν κλείσει από το καλοκαίρι· δυο μικρά ιστιοφόρα με τα ονόματά τους πλέουν προς το ηλιοβασίλεμα, που όσο το πλησιάζουν σβήνει. Τα χρώματα της δύσης, παρότι αλλάζουν πιο γρήγορα το φθινόπωρο, διατηρούν την ανάμνηση των προηγούμενων χρωμάτων.

Φ.Κ.



Παναγιώτης Χριστοδούλου

Τρία ποιήματα

ΜΙΑ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΕΙΞΗ

$\forall \varepsilon>0\ \exists \delta>0$: $|x-a|<\delta \Rightarrow |f(x)-f(a)|<\varepsilon$.
(Για κάθε έψιλον θετικό υπάρχει δέλτα θετικό...)

1.

Στο γιασεμί τυλίχθηκα
και με φωνή στεντόρεια μου είπε:

«Εκεί που δε σε φτάνει η λογική,
τούτη η ευωδιά σε πάει».

2.

Μέσα απ' το δέλτα το ελάχιστο
που ανοίχτηκε εμπρός μου, είδα.

Είδα τη μέλισσα
ν' αγωνιά
το βάρος του κεντριού
κάπου να ακουμπήσει.

Είδα στις στροφές
τ' αγέρωχα εικονοστάσια
δακρυσμένα
έναν φάρο μια ελιά έναν καταρράκτη
τη νεότητα.

Ώσπου πίσω από τις λέξεις
πίσω απ' τα φθαρτά νοήματα
είδα
το *φως* το *χώμα* το *νερό*
το αεράκι·

το όνομα
που ανθεί μέσα στο πένθος.

Και κραύγασα *«ΘΑΥΜΑ»*
με όση μου απέμενε οσμή.

Και γύρισα τα τέσσερα
στοιχειά του κόσμου
για μια μικρή επέμβαση·

βρήκα μονάχα έλλειψη.

3.

Και μην ακούς τι λένε
αυτοί που ξέρουν:

για κάθε δέλτα
θα υπάρχει πάνταέψιλον.

ΓΡΑΜΜΑΤΑ Ι

Πήρα στο χέρι μου το *άλφα*
το ξέπλυνα με χλιαρό
τρεχούμενο νερό

να φύγουν τα αίματα
κι οι ακαθαρσίες
του πλακούντα

το χτύπησα απαλά
στου τηγανιού την άκρη

κι απλώθηκε
σ' ένα *ωμέγα*
θριαμβευτικό,
με τη μεγαλοπρέπεια του τέλους,

αρχίζοντας να τραγουδά
πάνω στο λάδι το καυτό
ό,τι χρωστούσε.

Νανούρισμα και θρήνο.

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΙΙ

Τόσα τραβήγματα
απ' τη βαρύτητα,
τόση περιστροφή από τη νύχτα,
τόσες απότομες αναταράξεις
στους αιθέρες
και κβαντικές διαταραχές

τόσες φορές που μου 'πεσε
από το χέρι το βιβλίο

κι όμως, τα γράμματα
στις λέξεις
στα ποιήματα
μες στις σελίδες

δεν μπλέχτηκαν ποτέ.

Τασούλα Καραγεωργίου

Δύο ποιήματα

Η ΜΕΤΑΝΑΣΤΡΙΑ

Ἀδόκιμη μοῦ ἔμοιαζε ὡς τώρα
ἡ λέξη αὐτὴ στὸ θηλυκό της γένος.
Σὰν νὰ τὴν ἔσπρωχνε τ' ἀρσενικὸ σ' ἕνα θαμπὸ ἡμίφως.

Εἶναι καὶ τὰ δελτία ποὺ γιὰ κύματα
μεταναστῶν μονάχα μᾶς μιλοῦν,
καθὼς γυναῖκες λιγοστές
μὲ τὶς μαντῆλες τους τὶς σκοτεινὲς
πρώτη φορὰ τὴ θάλασσα ἀντικρίζουνε
—σὰν ἀπειλὴ ναυαγισμένης βάρκας.

Καταλαβαίνετε λοιπόν τὴν ἔκπληξή μου
ὅταν σὲ ἐπιγράμματος ἀρχαίου πρῶτο στίχο
μιὰ *μετανάστρια* πέρδικα συνάντησα,
ν' ἀποζητᾶ ἡ ταλαίπωρη καλύτερη ζωή
καὶ θάνατο κακὸ στὰ νύχια ἀγριόγατου νὰ βρίσκει.

Τὸν στίχο παραθέτω ὡς τεκμήριο
(δεῖγμα πικρὸ τῆς τραγικῆς διάψευσης τῶν ὀνείρων):
οὐκέτι που, τλῆμον, σκοπέλων μετανάστρια πέρδιξ...
«ἄμοιρη πετροπέρδικα ποτέ ξανὰ δὲν θα 'βρεις
φωλιὰ πλεκτὴ μὲ λυγαριές...,»

(Τὸ *οὐκέτι* εἶναι ἐπίρρημα· «ποτέ ξανὰ» σημαίνει
κι εἶναι κλειδὶ καὶ μάνταλο στ' ἀμπάρι τοῦ θανάτου).

ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΟ ΜΕΤΡΟ

Στὸ βαγόνι καθήμενος νέος
(ὥρα αἰχμῆς, στὸ Μετρὸ
συνωστίζομαι πάλι).
Τὸν κοιτάζω στὰ μάτια
καὶ διαβάζει στὸ βλέμμα μου μιὰν ἱκεσία·
τότε ἀμέσως σηκώνεται
καὶ προσφέρει τὴ θέση του
στὴ γερασμένη κυρία.

Εἶμαι τώρα ἡ ἔνθρονη πλέον Ἀρήτη
—τοῦ νησιοῦ τῶν Φαιάκων ἡ ἄνασσα,
κατοικῶ μὲς στὸν μύθο·
δὲν γερνάω ποτέ.

Ἂς προσέλθει λοιπὸν ἱκέτης ἐκεῖνος
νὰ μ' ἀγγίξει στὸ γόνα.
Θὰ τοῦ δώσω δυὸ ροῦχα λαμπρά:
μιὰ χλαμύδα σὰν τοῦ Ὀδυσσέα
καὶ ἕνα καινούργιο χιτώνα.

Στὸν συρμὸ τοῦ μετρὸ
ἡ ὀμορφιά του αἰφνίδια νὰ λάμψει.

Πέτρος Πολυμένης

Τρία ποιήματα

ΑΠΑΓΩΓΗ

Μια τυχαία συνηθισμένη μέρα
έστριψε καταπάνω της το κακό
κεντρί δηλητήριο, σκανδάλη πατημένη
ηλίου η έκλειψη κατάφατσα.

Κοφτερό το κακό κι επιδέξιο
χρόνια ύφαινε σχέδιο απαγωγής.
Έρημος δρόμος, φρενάρισμα ξαφνικό
χωρίς διέξοδο, χωρίς επιλογές
ασφυξία μόνο
κι η ζωή σου να ξεγλιστρά.

Σύμπαντος τρίμματα
Κομήτης αιφνίδιος
Μοχθηρίας βήματα
Ζωής επικήδειος
Ενέργεια σαρωτική
Σκάει στην επιφάνεια
Καλοσύνης αφάνεια
Σκοτεινιά χαοτική.

Κατεύθυνση άγνωστη πια, κάτι ψελλίσματα για λύτρα.
Με κάτι απομεινάρια αθωότητας
πρόσωπο θήραμα στη γύρω ζούγκλα,
η Θάλεια, πώς να ξανασταθεί όρθια και άφοβη
σε ποια εκβολή, σε τι βούρκο, για ποια θάλασσα.
Καχυποψία απλωμένη.
Ένας γλάρος στο παράθυρο σκοτωμένος.

ΕΜΠΡΗΣΜΟΣ

Πιο πίσω φωτιά, να σβήσει κάθε ίχνος
πεταμένο στουπί, στυμμένος βίος απρόσωπος
κουκούλα στο κεφάλι
σχέδιο εμπρησμού ζωής ολόκληρης,
εξαφάνιση στον ερημότοπο.

Πυρκαγιά σαρώνει όλο το χρόνο
όρθια μόνο η απειλή,
στις φλόγες
κάθε φιλοδοξία, κάθε σχέδιο.

Σκότος
Του χρόνου ο κρότος
Οργή
Μαύρη οπή
Αγκαλιά θανάτου
Ονείρου φευγάτου.

Λίγο πριν τον αφανισμό
ένα πύρινο στεφάνι.
Αναλαμπή τελευταία τα λατρεμένα πρόσωπα
κι όσα χτίστηκαν μαζί τους,
ορίζοντας κυκλικός της αγάπης
εκεί το φυλαχτό, εκεί το σωσίβιο
της απώλειας αντίρροπη έλξη.
Μόνο για εκεί
να επιμείνει, να υπομείνει, να συνεχίσει
όσο τ' όνομά της, ηχώ που σβήνει.

ΒΑΛΚΑΝΙΟ ΣΕΛΑΣ

Έχουν απαγάγει τα νιάτα μας
τις άφθονες νύχτες
χορογραφίες αθωότητας
ταξίδια με άφοβες ματιές
στη θάλασσα που ονομάζουν γαλήνη
πλεούμενα κι άσπρα πανιά.

Σκιάζουνε την κορυφή
Σχέδια τιμαλφή
Ο κάθε Κωλέττης
Φτηνός τζαναμπέτης
Ρουσφετάδες, ντιλαδόροι
Με απληστίας το δόρυ.

Στις οθόνες οι διώκτες,
ολημερίς κι ολονυχτίς
φυλάνε το μαντρί τους.

Στον ουρανό μας μαγνητικό πεδίο ισχυρό
η αρχέγονη γλώσσα.
Ξεβράζει αστερισμούς, λαμπερά κεχριμπάρια
Τον ουρανίσκο στερεώνει ο Αντάρης
ο Τρίτωνας, ο λαμπρός ο Βέγας
ο αστεροειδής Π2569.

Μαγνητικό πεδίο ισχυρό
προστασία από ραδιενεργά σπειρώματα,
θεσμούς τοξικούς.
Η αρχέγονη γλώσσα,
ένα βαλκάνιο σέλας με σπάνιους ιριδισμούς[1].

1. Στο ποίημα παρεμβάλλονται στίχοι του Σεφέρη από την ενότητα «Επί σκηνής», *Ποιήματα*, σελ 303, και του Ελύτη από τη συλλογή *«Ήλιος ο Πρώτος»*, σελ. 23.

Μαριγώ Αλεξοπούλου

Τρία ποιήματα και δύο μικρά πεζά

I

Το άλλο μου το μέλος
φτερούγισε και πάει.
Ωστόσο, συχνά με επισκέπτονται
άγγελοι χωρίς φτερά.
Καμιά φορά
αλλάζω πεζοδρόμιο,
μα εκείνοι επιμένουν και με χαιρετούν.
Ανοίγουν το βήμα τους,
αφήνουν ένα αόρατο σωσίβιο:
όπως μια λέξη,
ή τη σκάλα προς τον επόμενο όροφο
και, μόλις τους ρωτάω το όνομά τους,
συστήνονται και φεύγουν ξαφνικά – όπως ήρθαν.
Κάθε Άγγελος χωρίς φτερά
μπορεί κάποια στιγμή
να ξανάρθει, κι ίσως καθημερινά
το νιώθουμε πως μόνο έτσι
μπορούμε να πετάξουμε το κενό
μέσα από την αγκαλιά μας.

ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ

Κάποιος πήρε την σκάλα που ένωνε
το φεγγάρι με τον πάτο του
πηγαδιού.
Τώρα το κρεβάτι μου είναι άδειο,
γιατί δε βλέπω το φεγγάρι

και βρίσκω μόνο το δέρμα
της νύχτας
σκεπασμένο
με ελάχιστο σκοτάδι,
με ένα στεφάνι φως,
φως της αγάπης.

ΕΝΑ ΧΑΡΟΥΜΕΝΟ ΠΟΙΗΜΑ

Με αφορμή την ταινία: 'Un poeta' του Simon Mesa Solo

Να γράψω ένα χαρούμενο
ποίημα
για έναν ποιητή ονειροπόλο
που τα έκανε θάλασσα,
ήταν ευγενικός,
αλλά δεν ήθελε,
δεν ήθελε να ζει
σαν ένα χαρούμενο ποίημα.
Όπως το λουλούδι ανθίζει,
πιο πολύ το σπασμένο λουλούδι
στον δρόμο
του πήγαινε.

ΤΟ ΕΛΟΣ είναι βαθύ. Κάποιες φορές σκοτεινό σαν το μαύρο βελούδο. Αδιάτρητο. Δεν περνάει φως, ούτε μια ηλιαχτίδα. Καμιά στιγμή δεν ανασαίνεις μες στη λάσπη. Κολλάς ολόκληρος. Χρώματα δεν υπάρχουν.

ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΛΟΥΛΟΥΔΙ μες στα ερείπια ανθίζει στα συντρίμμια. Άλλοι το λένε μπάζα. Λουλούδι λευκό, της ειρήνης. Μπορεί και της συμφιλίωσης. Τότε η χαρά είναι πιο γλυκιά για εκείνους που πικράθηκαν. Γεύονται το νέκταρ με ηρεμία, γιατί κι ο πόλεμος τελείωσε και το βουητό πάει να σταματήσει. Μόνο το φαρμάκι έχει μείνει. Πότε-πότε έρχεται, σαν αεράκι που σε φυσάει σύγκορμα.

Αχιλλέας ΙΙΙ

Νύχτα

Κάθε άνθρωπος έχει τις δικές του ιδιαίτερες συνήθειες, οι οποίες στους υπόλοιπους δεν αποκλείεται να φαίνονται παράξενες, ακραίες ή, μερικές φορές, ακόμη και αηδιαστικές. Καθώς ο Μαρσέλο δεν αποτελούσε εξαίρεση, είχε τη συνήθεια, σχεδόν επί σαράντα χρόνια, να μην αποχωρίζεται τα κομμένα νύχια των χεριών του, όπως κάνουν οι περισσότεροι, αλλά να τα φυλάει. Πιστός σε μια τελετουργία που είχε καθιερώσει από νωρίς στη ζωή του, έμπαινε κάθε Κυριακή πρωί μέσα στην άδεια μπανιέρα, καθόταν στο χείλος της και, χωρίς να βιάζεται, χρησιμοποιώντας έναν νυχοκόπτη, απάλλασσε ένα ένα τα δέκα του δάκτυλα από τις λευκού χρώματος προεκτάσεις τους. Στη συνέχεια, μάζευε από την μπανιέρα τα κομμένα άκρα των άνω άκρων του και τα τοποθετούσε σε ένα μικρό διάφανο νάιλον σακουλάκι, πάνω στο οποίο σημείωνε με μαύρο ανεξίτηλο μαρκαδόρο τον μήνα κοπής. Μόλις ολοκλήρωνε τη συγκομιδή και της τελευταίας μηνιαίας σοδειάς, σφράγιζε το σακουλάκι και το τοποθετούσε σε μια μεγαλύτερη σακούλα, πάνω στην οποία είχε σημειωμένο το έτος. Όταν συγκεντρώνονταν δώδεκα τέτοια σακουλάκια-μήνες, έκλεινε τη μεγαλύτερη σακούλα-έτος και την αποθήκευε σε ένα ξύλινο κουτί με ζωγραφισμένα στο καπάκι του τα περιγράμματα δύο παιδικών χεριών. Έπειτα επέστρεφε το κουτί στην κρυψώνα του, στο υπόγειο της μονοκατοικίας όπου ο Μαρσέλο κατοικούσε μόνος.

Ήταν ένα κυριακάτικο πρωινό μετά τα έβδομα γενέθλιά του που ξεκίνησε την παράδοξη συλλογή, λίγο αφότου είχε καταφέρει, με μεγάλη προσπάθεια, να κόψει μόνος για πρώτη φορά τα νύχια των χεριών του με έναν μικρό νυχοκόπτη. Μπορεί να είχε περάσει τόσο πολύς καιρός και πλέον να ήταν ολόκληρος άνδρας, όμως θυμόταν ακόμη με έντονη συγκίνηση εκείνη την ημέρα, και μια φορά την εβδομάδα όταν επαναλάμβανε τις

ίδιες κινήσεις σχεδόν την ξαναζούσε. Τότε, λοιπόν, είχε μόλις κόψει το πρώτο νύχι –αυτό του αριστερού του δείκτη– και εκείνο έπεσε στα πλακάκια του μπάνιου. Σκύβοντας, το μάζεψε αποκάτω και άρχισε να το περιεργάζεται μέσα στην ανοιχτή του αριστερή παλάμη. Εκείνη τη στιγμή ένιωσε μια τόσο πρωτόγνωρα ισχυρή έλξη προς αυτό, ώστε κατάλαβε πως αυτό το μικρό περίσσευμα εαυτού δεν θα μπορούσε ποτέ να το πετάξει, παρότι γνώριζε ότι οι άνθρωποι αυτό ακριβώς κάνουν, αφού αυτό είχε δει να κάνει και η μητέρα του όλες τις προηγούμενες φορές που του είχε κόψει τα νύχια με ένα μικρό ψαλιδάκι με γαλάζια λαβή και στρογγυλεμένες κόψεις ή με εκείνον τον ίδιο νυχοκόπτη που είχε οπλίσει το δεξί του χεράκι. Έκτοτε, τίποτα δεν ήταν το ίδιο. Πλέον ήταν ένας συλλέκτης αποκομμάτων της ύπαρξής του.

Ο Μαρσέλο δεν ήταν σίγουρος για ποιον ακριβώς λόγο αρνούνταν να κάνει με τα κομμένα νύχια του εκείνο που υπέθετε ότι έκαναν χωρίς δεύτερη σκέψη όλοι οι άλλοι –να τα πετάει, δηλαδή, χωρίς να τον απασχολεί η μοίρα τους–, ούτε αισθάνθηκε την ανάγκη να προσδιορίσει τα βαθύτερα αίτια της συνήθειάς του. Επρόκειτο για κάτι που του προσέφερε ευχαρίστηση, μια παράξενη αίσθηση ασφάλειας, αλλά και την ικανοποίηση της κατοχής ενός μυστικού. Για αυτή του την εμμονή δεν χρειάστηκε ποτέ να δώσει εξηγήσεις σε κανέναν, αφού, αν και η συλλογή του συνεχιζόταν να αυξάνεται σε όγκο, είχε καταφέρει να τη διατηρεί μυστική, κρυμμένη στο παλιό ξύλινο κουτί του, μακριά από τα μάτια των άλλων και ιδίως από τα μάτια της μητέρας του, για όσο καιρό εκείνη μπαινόβγαινε στο δωμάτιό του για να συμμαζέψει και να καθαρίσει. Άλλωστε, η κοπή των νυχιών, μετά τα πρώτα χρόνια ζωής τού κάθε ανθρώπου κατά τα οποία χρειάζεται τη βοήθεια των οικείων του, αποτελεί μια υπόθεση αυστηρά προσωπική, η οποία αν και είναι περιοδικώς υποχρεωτική, σπανίως γίνεται αντικείμενο συζήτησης. Αντιθέτως, θεωρείται μάλλον ασήμαντη. Ασήμαντη, παρά το γεγονός ότι το μεγάλωμα των νυχιών είναι ο πιο απλός τρόπος για να αντιλαμβάνεται κανείς το πέρασμα του χρόνου, χωρίς να χρειάζεται

να κοιτάζει ρολόγια, ημερολόγια ή καθρέφτες. Αδιαμφισβήτητα, η αύξηση του μεγέθους των μικρών κερατοειδών αποφύσεων, αυτή η αθορύβως επιτελούμενη εργασία, είναι ένα γεγονός ανάξιο λόγου, κάτι δεδομένο, παρότι συνιστά μια από τις λίγες τόσο οφθαλμοφανείς και πρώιμες προειδοποιήσεις του σώματος, ικανές να προκαλέσουν τον προβληματισμό των πιο παρατηρητικών και να τους ωθήσουν να αναρωτηθούν αν έκαναν κάτι σημαντικό στο διάστημα που μεσολάβησε από το ένα κόψιμο των νυχιών τους μέχρι το επόμενο. Αν μάλιστα, εκτός από οξεία παρατηρητικότητα, διαθέτει κανείς μια έμφυτη ροπή προς τον σκεπτικισμό ή την απαισιοδοξία, αυτή η ιδέα είναι πιθανόν να οδηγήσει στη γέννηση μιας σειράς από λεπτές σαν παρανυχίδες δυσάρεστες σκέψεις σχετικά με τη θνητότητα και το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης. Ίσως αυτή η δυσαρέσκεια να είναι ο λόγος που σπάνια βλέπουμε άλλα κομμένα νύχια πέρα από τα δικά μας. Ίσως αυτό που σκέφτεται ένας, να το σκέφτονται όλοι, και τελικά μια ολόκληρη ανθρωπότητα αγωνίζεται να ξεφορτωθεί, όσο πιο αθόρυβα και γρήγορα γίνεται, τις αποδείξεις μιας πραγματικότητας χειροπιαστής, νυχοπιαστής και αναπότρεπτης, χωρίς να παραδέχεται ανοικτά τη σημασία τους. Επιπλέον, ενδέχεται για τον ίδιο λόγο να τρώνε μανιωδώς τα νύχια τους εκείνοι που διακατέχονται από άγχος, επιχειρώντας με αυτό τον πρωτόγονο τρόπο (υποσυνείδητα ή και συνειδητά) να επιβραδύνουν τον χρόνο ή να καταβροχθίζουν τα πειστήρια της απώλειάς του πριν η παρουσία τους τους καταβάλλει περισσότερο.

Όλα αυτά, φυσικά, δεν απασχολούσαν τον Μαρσέλο όταν, νεαρός ακόμη, λάμβανε την απόφαση να φυλάει τα κομμένα του νύχια. Κατά τη διάρκεια των ετών που ακολούθησαν –όταν σε κάποιες περιπτώσεις το μυστικό του λίγο είχε κοντέψει να αποκαλυφθεί–, είχε αρκετές φορές σκεφτεί να ξεφορτωθεί τη συλλογή του, να την πετάξει στα σκουπίδια ή να ανάψει μια μεγάλη φωτιά και να τη ρίξει μέσα. Όποτε όμως πλησίαζε στην υλοποίηση του σχεδίου του, ανακάλυπτε ότι ήταν πολύ περισσότερο συνδεδεμένος με τα περισσεύματα των νυχιών του απ' ό,τι πίστευε. Έτσι, όσο και αν τον τρόμαζε η ιδέα να μαθευτεί το μυστικό του, στο τέλος πάντα υποχωρούσε μπροστά στην

ακόμη τρομακτικότερη για τον ίδιο ιδέα ότι θα πετούσε ένα κομμάτι του ίδιου του του εαυτού· οπότε συνέχιζε, μαθαίνοντας από παιδί να κρύβει καλά τα σακουλάκια του, καλύτερα απ' ό,τι θα έκρυβε ως έφηβος τα περιοδικά με τις άγνωστες γυμνές κυρίες ή ως ενήλικας τους φόβους και τις επιθυμίες του.

Κάθε φορά που κατέβαινε στο υπόγειο και άνοιγε το κουτί για να προσθέσει ένα νέο φρεσκοκομμένο σετ νυχιών, ο Μαρσέλο χαμογελούσε στη σκέψη ότι, αν του συνέβαινε κάτι ξαφνικό και δυσάρεστο, όλα εκείνα τα νύχια που μάζευε από παιδί θα έπεφταν στα χέρια κάποιου ο οποίος μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν θα είχε ιδέα τι τον περίμενε. Κάποιου δικού του ανθρώπου, όπως η μητέρα του, η πρώην σύζυγός του ή ένα από τα δύο του παιδιά. Τους φανταζόταν να ανοίγουν το ξύλινο κουτί, να πιάνουν ένα σακουλάκι, να το ανοίγουν με περιέργεια και στη συνέχεια να το αφήνουν με αηδία να πέσει κάτω. Και τότε ξαφνικά το σκονισμένο πάτωμα θα γέμιζε με πολύ λεπτά μισοφέγγαρα, προερχόμενα όλα από το απομακρυσμένο τελείωμα των δακτύλων του γιου, του πρώην συζύγου ή του πατέρα τους. Ύστερα από μια τέτοια ανακάλυψη, όπως είναι φυσικό, όλοι τους θα αναρωτιόντουσαν για την ψυχική του υγεία, αλλά και για το τι άλλα απεχθή μυστικά μπορεί να έκρυβε όσο ζούσε κοντά τους.

Η αλήθεια πάντως είναι ότι ο Μαρσέλο δεν έκρυβε άλλα μυστικά. Ήταν ένας «απλός», «συνηθισμένος», «άνθρωπος». «Ήσυχος», «ευγενικός», «άκακος». «Φυσιολογικός». Από εκείνους τους ανθρώπους που κάθε πρωί χαιρετιούνται με τους γείτονές τους φορώντας το ίδιο φθαρμένο –από τη χρήση και τον καιρό– χαμόγελο, παίζοντας τον ρόλο τους στην καθημερινή χορογραφία, η οποία, επειδή μοιάζει οικεία, βοηθά τους συμμετέχοντες σ' αυτή να νιώσουν ασφαλείς και λειτουργικοί εντός των ασφυκτικών της ορίων, όσο καιρό ξεθωριάζουν αργά, μέχρι που κάποια στιγμή εξαφανίζονται εντελώς και σχεδόν κανείς δεν αντιλαμβάνεται την απουσία τους. Ο περιπτεράς γνώριζε την εφημερίδα που διάβαζε, την ποδοσφαιρική ομάδα που υποστήριζε και τη μάρκα τσιγάρων που κάπνιζε. Εκείνο που ο φιλικός με όλους περιπτεράς της γειτονιάς δεν γνώριζε –όπως δεν το γνώριζε και

κανένας άλλος, άλλωστε– ήταν ότι στο υπόγειο του σπιτιού του Μαρσέλο βρίσκονταν σαράντα πλαστικές σακούλες με κομμένα νύχια, εκ των οποίων η μία ήταν ακόμη ανοιχτή και κάθε βδομάδα δεχόταν συμπλήρωμα. Τριάντα εννέα τέτοιες σφραγισμένες σακούλες είχε ήδη συγκεντρώσει, με μια ντουζίνα μήνες η καθεμία, ενώ μαζί τους υπήρχε και μία ανοιχτή σακούλα που αφορούσε το τρέχον έτος, το οποίο κόντευε να ολοκληρωθεί.

Ήταν Κυριακή. Ο Μαρσέλο είχε κόψει λίγο νωρίτερα τα νύχια με τα οποία συμπληρώθηκε ο δωδέκατος μήνας του τεσσαρακοστού έτους της συλλογής του και σφράγιζε συγκινημένος την τελευταία σακούλα όταν αισθάνθηκε μια περίεργη απροσδιόριστη ανησυχία να γεννιέται μέσα του. Κάτι ξεκίνησε να πεταρίζει στο μυαλό του, σαν μικροσκοπικό έντομο που έκανε κύκλους γύρω από τον κάθετο άξονα μιας κεντρικής ιδέας· κάτι που σταδιακά άρχισε να μεγαλώνει σε μέγεθος και να καταλαμβάνει όλο και περισσότερο χώρο, ώσπου έπειτα από λίγο έμοιαζε με ένα μαυρόφτερο πανικόβλητο πουλί που, πασχίζοντας να ελευθερωθεί, χτυπούσε όλο απόγνωση στα τοιχώματα ενός σκοτεινού δοχείου. Ο άνδρας προσπάθησε για ώρα να καταλάβει τι του συνέβαινε. Κάθισε ζαλισμένος στα σκαλιά του υπογείου και, με τα χέρια του να στηρίζουν το έτοιμο να σπάσει κεφάλι του, γρυλίζοντας με σφιγμένα δόντια ομολόγησε στον εαυτό του: «Φτάνει. Αυτό πρέπει να τελειώσει εδώ. Πρέπει να προχωρήσω. Θέλω να προχωρήσω. Φτάνει».

Σηκώθηκε με κόπο, πήρε το κουτί με τους κόπους σαράντα ετών στα χέρια του, το ανέβασε στο σαλόνι και, αφού στοίχισε τις σακούλες με χρονολογική σειρά πάνω στο τραπεζάκι σε τέσσερις σειρές, κάθισε στον καναπέ απέναντί τους, αποφασισμένος να αναμετρηθεί μαζί τους. Έπειτα από τόσα χρόνια δεν ήταν καθόλου εύκολο, όλα όμως έδειχναν πως κάτι είχε συμβεί μέσα του, κάτι που είχε δρομολογήσει ραγδαίες εξελίξεις ως προς την αγαπημένη του μυστική συνήθεια. Το βλέμμα του μετακινούνταν από αριστερά προς τα δεξιά σαν να επιθεωρούσε το έργο του και ταυτόχρονα σαν να εκτελούσε κάποιου είδους ανασκόπηση μέσω της εστίασης στις απτές αποδείξεις της

παρέλευσης σαράντα ετών. Εξακολουθούσε να θεωρεί τα κομμένα του νύχια σημαντικό κομμάτι του εαυτού του, ωστόσο, τρία χρόνια πριν συμπληρώσει μισό αιώνα ζωής, ενώ έδενε τον κόμπο σε ένα απλό νάιλον σακουλάκι, είχε συνειδητοποιήσει πως δεν αισθανόταν ευχαριστημένος με όσα είχε, πως ελάχιστα πράγματα είχαν σημασία για εκείνον. Τώρα επιθυμούσε να επιχειρήσει να αλλάξει κάτι, να πραγματοποιήσει μια τομή στη ζωή του και να προσπαθήσει να αποσυνδεθεί από το παρελθόν του, ως προϋπόθεση να βγει από ό,τι ξαφνικά αντιλαμβανόταν μόνο ως αδιέξοδο. Σφίγγοντας τα χείλη, ο Μαρσέλο σηκώθηκε όρθιος: όχι μόνο θα σταματούσε να μαζεύει τα κομμένα του νύχια, αλλά θα ξεφορτωνόταν οριστικά όσα είχε ήδη μαζεμένα.

Ενθουσιασμένος με αυτή την τόσο νέα για εκείνον επίδειξη αποφασιστικότητας, έχοντας ήδη αρχίσει να νιώθει διαφορετικός άνθρωπος απ' ό,τι ήταν μέχρι πριν από λίγο –όταν κατέβαινε τα σκαλιά του υπογείου με δέκα φρεσκοκομμένα νύχια στη χούφτα–, ο άνδρας αναρωτιόταν ποιος ήταν ο καλύτερος τρόπος να διώξει μακριά του ό,τι είχε με τόση αγάπη και ευλάβεια συλλέξει. Ξόδεψε αρκετές ώρες ακόμη καταστρώνοντας ένα σωρό απίθανα σχέδια, τα οποία θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν από γελοία έως αποτρόπαια, μέχρι που κατάλαβε ότι κινδύνευε να χάσει τον στόχο του. Κουρασμένος από την πνευματική υπερδιέγερση που του είχε προκαλέσει η αναζήτηση πρωτότυπων τρόπων για να κάνει κάτι τόσο απλό όσο το να απαλλαγεί από τις σακούλες με τα νύχια του, σηκώθηκε από τον καναπέ, σέρβιρε στον εαυτό του ένα ποτήρι κονιάκ και βγήκε στη βεράντα για να ηρεμήσει καπνίζοντας ένα τσιγάρο. Καθώς το αλκοόλ του έκαιγε τον λαιμό είδε το φεγγάρι ψηλά στον ουρανό. Βρισκόταν σε μία από τις πρώτες του φάσεις, και, κοίλο και λεπτό όπως ήταν,

> έμοιαζε με φλούδα από πεπόνι,
> έμοιαζε με πλαγιαστό πλατύ χαμόγελο φωτός,
> έμοιαζε με τη λάμα από ένα καλοφτιαγμένο γιαταγάνι που έλαμπε ασημένιο στο σκοτάδι, καθρεφτίζοντας τις ακτίνες ενός μακρινού Ήλιου,
> έμοιαζε με ένα προσεκτικά κομμένο νύχι!

Ξεφυσώντας ένα μικρό σύννεφο καπνού από το στόμα του, ο Μαρσέλο αποφάσισε να θάψει απλώς τη συλλογή του στον κήπο στο πίσω μέρος του σπιτιού του, ξεμπερδεύοντας όσο το δυνατό γρηγορότερα με το όλο θέμα. Ήπιε την τελευταία γουλιά κονιάκ σηκώνοντας τον πάτο του ποτηριού στον αέρα και πριν το κατεβάσει κοίταξε μέσα από αυτό το φεγγάρι, το οποίο είχε σταθεί και, κρεμασμένο από την αόρατη κλωστή του, τον κοίταζε.

Γύρω στις 2 τα ξημερώματα, προσέχοντας να μην τον δει κανείς από τους γείτονες, ο Μαρσέλο πέρασε σαν σκιά από την πίσω πόρτα και βγήκε στον κήπο, με ένα φτυάρι στο ένα χέρι και μια μεγάλη μαύρη νάιλον σακούλα σκουπιδιών στο άλλο. Αφού επέλεξε ένα κενό σημείο, μεταξύ του φράχτη και ενός διακοσμητικού νάνου με κόκκινο σκούφο άρχισε να σκάβει το μαλακό χώμα με αργές κινήσεις. Περίπου μισή ώρα αργότερα είχε τελειώσει το έργο του. Άναψε και κάπνισε ένα ακόμη τσιγάρο δίπλα στον κλειστό λάκκο, υπό τη σιωπηλή εποπτεία του γύψινου νάνου, και επέστρεψε στο σπίτι. Εκεί, αποκαμωμένος από μια ημέρα η οποία έμοιαζε να έχει διαρκέσει πολύ περισσότερο απ' το κανονικό, προσέφερε στον εαυτό του ένα ζεστό και χαλαρωτικό μπάνιο, πριν γλιστρήσει ανακουφισμένος στο κρεβάτι του. Ο ύπνος ήρθε γρήγορα και σχημάτισε γύρω του ένα κουκούλι που κανένας ήχος και καμιά ανησυχία δεν θα μπορούσαν να διαπεράσουν.

Το επόμενο πρωί το πρώτο φως του ήλιου στριμώχτηκε για λίγο στο κενό ανάμεσα στις γρίλιες κι έπειτα κατάφερε να ελευθερωθεί και, πέφτοντας πάνω στα κλειστά μάτια του Μαρσέλο, τον ξύπνησε. Αν και δεν είχε κοιμηθεί και τόσο πολλές ώρες, σηκώθηκε από το κρεβάτι ευδιάθετος και κατευθύνθηκε χαμογελαστός στο μπάνιο. Φτάνοντας, ωστόσο, μπροστά στον καθρέφτη και αντικρίζοντας την αντανάκλασή του, πάγωσε. Το πρόσωπό του ήταν γεμάτο γρατζουνιές, διαφορετικού μήκους και πάχους, οι οποίες διέτρεχαν το δέρμα του προς κάθε κατεύθυνση. Τα κόκκινα σημάδια απλώνονταν άτακτα από το μέτωπο –από το σημείο όπου ξεκινούσαν οι ρίζες των μαλλιών του– ως τη λαιμόκοψη της πιτζάμας του, ενώ έδειχναν να συνεχίζονται και

πιο χαμηλά. Πετώντας αποπάνω του πρώτα την μπλούζα και έπειτα το παντελόνι της πιτζάμας του, ανακάλυψε ότι ολόκληρο το σώμα του από την κορυφή μέχρι –ναι, ακριβώς– τα νύχια ήταν καλυμμένο από φοβερές γρατζουνιές. Ήταν σοκαρισμένος από το θέαμα και τρομοκρατημένος από την ιδέα ότι κάποιος (ή κάτι) του το είχε κάνει όλο αυτό όσο κοιμόταν, ωστόσο ο άνδρας δεν ένιωθε καθόλου πόνο. Έμεινε για ώρα ακίνητος, να κοιτάζει το αγνώριστο, γεμάτο κόκκινα γδαρσίματα, γυμνό του κορμί, όσο προσπαθούσε να καταλάβει αν υπήρχε κάποιο συγκεκριμένο μοτίβο ή αν τα σημάδια είχαν γίνει με έναν τρόπο τόσο τυχαίο όσο έδειχναν, υπό την καθοδήγηση μιας μανιασμένης δύναμης που ο ίδιος αδυνατούσε να κατανοήσει. Όταν τελικά κατάφερε να απομακρυνθεί από το μπάνιο, ντύθηκε όπως όπως και έτρεξε στον κήπο. Εκεί, στο σημείο όπου είχε σκάψει και είχε θάψει το προηγούμενο βράδυ τη μυστική του συλλογή, βρήκε μόνο μια άδεια ανοιχτή τρύπα και δίπλα της τα υπολείμματα από σαράντα ξεσκισμένες νάιλον σακούλες. Γονάτισε στο χώμα και ανακατεύοντάς το με τα χέρια, έψαξε προσεκτικά, αλλά δεν εντόπισε τριγύρω το παραμικρό ίχνος από τα νύχια που είχε παραχώσει μερικές ώρες νωρίτερα. Εξαντλημένος κάθισε στο έδαφος, δίπλα στον θάμνο, απέναντι από τον χαμογελαστό γύψινο νάνο, ο οποίος παρέμενε σιωπηλός όσο κι αν ο Μαρσέλο τον κοίταζε στα ζωγραφιστά του μάτια εκλιπαρώντας να μάθει την αλήθεια για ό,τι είχε συμβεί.

Έπειτα από κάποια ώρα ο άνδρας σηκώθηκε, μπήκε στο σπίτι και πήρε τηλέφωνο στο γραφείο όπου εργαζόταν για να ενημερώσει ότι δεν αισθανόταν πολύ καλά και ότι θα χρειαζόταν μερικές μέρες άδεια. Ο προϊστάμενός του δεν έφερε καμία απολύτως αντίρρηση στο αίτημά του· άλλωστε δεν υπήρχε περίπτωση να υποψιαστεί κάτι παράξενο και θα έβαζε ακόμη και το χέρι του στη φωτιά για εκείνον, αφού όπως συνήθιζε να λέει σε κάθε ευκαιρία: «Ο Μαρσέλο αποτελεί υπόδειγμα εργαζομένου! Οι υπόλοιποι στο τμήμα, ακόμη κι αν προσπαθήσετε να πλησιάσετε το επίπεδο της ταχύτητας, της παραγωγικότητας και της ευσυνειδησίας του, δεν θα τον φτάσετε ούτε στο μικρό του το νυχάκι...»

Αργύρης Κόσκορος

Αγαύη (χαϊμπούν)

ΑΓΑΥΗ Ι

Πριν τη στιγμή, οι φλέβες σου πλημμυρίζουν· το καλούπι που καλούσες εαυτό σπάει και πέφτει ρετάλι στα γυμνά πέλματά σου. Συρρικνώνεσαι αυτάρκης σε μια επιθυμία. Ό,τι υπήρξε σπουδαίο, καθίσταται τώρα απλά εμπόδιο στον νέο σκοπό που τυλίγει σαν κισσός τη βούλησή σου. Η στιγμή ζητά σα μωρό να υπάρξει ψάχνοντας με χέρι τρυφερό και αδέξιο τη μεστωμένη θηλή σου. Είσαι θηλή· όχι μάτια, χέρια, στόμα, δεν υπάρχεις εκεί που η στιγμή δεν έχει ακόμα φτάσει· μα καθώς τυλίγει παντού γύρω τους κλώνους της, σύντομα γίνεσαι πάλι πλήρης, γεννημένη ξανά απ' τον ιδρώτα των φύλλων της. Στα νέα σου μάτια δε βλέπεις θρεφτάρια αλλά σφάγια, δε μετράς τον χορό με βήματα αλλά με σπίθες στα ξέσκεπα πέλματα, δεν ακούς ήχους πουλιών της νύχτας, αλλά φωνές ψυχών που στοιχειώνουν τα ράμφη τους. Η στιγμή είναι η βούληση του θεού, η ενσάρκωσή του που καταλαμβάνει το σώμα σου κάνοντάς σε κομμάτι του. Την κρίσιμη ώρα, η στιγμή είσαι εσύ· λέξεις όπως «αίμα», «κρασί», «ιδρώτας» ή «σφαχτάρι» θα τις βάλεις στα πράγματα αργότερα, όταν ο κόσμος πάρει πίσω ξανά το νόημά του. Τώρα, τον ματωμένο ανθό καθώς κρατάς χαρούμενη, δε σ' ενδιαφέρει από πού τον έκοψες, φτάνει που διαβάζεις σ' αυτόν το χαμόγελο ενός θεού.

Τ' όμορφο βλέμμα
θεού που τον σάρκωσες
κρατάς, Μαινάδα

ΑΓΑΥΗ ΙΙ

Ακολουθεί γαλήνη, μα οι άλλοι αισθάνονται φρίκη στο γέλιο σου. Δεν είναι μέσα σου να νιώθουν όσα νιώθεις, το ρηχό τους βλέμμα παραμορφώνει τα πάντα. Η στιγμή έχει παρέλθει, αλλά σε καίει όπως το κάρβουνο η φλόγα που μόλις σώθηκε. Αυτή λύνει τα μέλη σου όσο υπνοβατείς στην κεντρική πλατεία της πόλης. Φωνάζεις σαν αγγελιαφόρος μιας άλλης πτυχής του κόσμου, απόηχος γλώσσας που οι άλλοι αντιλαμβάνονται μόνο ως προσωδία. Για την ακρίβεια, δεν ξέρεις αν βρίσκεσαι ήδη εκεί ή ακόμα ξαπλώνεις στη χλόη κάτω απ' τ' άστρα που ορίζουν τη μοίρα σου. Η επίγευση της στιγμής ναρκώνει προσωρινά τη σκέψη σου, τη βοηθά να μη γυρίσει. Όταν αυτό όμως συμβεί, στο σκοτάδι του δάσους ή κάτω απ' τα φώτα της πλατείας, θα νιώσεις τον κρύο άνεμο να περονιάζει το είναι σου, κι εσύ θα πρέπει να χαμηλώσεις, να μαζέψεις τον εαυτό σου, να τον φορέσεις ξανά ως ρετάλια. Μα δε βιάζεσαι. Η στιγμή, όσο κρατά, είναι αιώνια.

Βροχή το σπέρμα
μετά θα ναυαγήσεις
πιες το κρασί σου

ΑΓΑΥΗ ΙΙΙ

Σαν φτάσει η στιγμή –μοναδική στον αιώνα του βίου σου– να υπάρξεις, χρειάζονται κινήσεις βίαιες ν' απεκδυθείς από πρόσωπα, θέσεις, σχέσεις, μένοντας ένα εγώ γυμνό, αποκομμένο απ' ό,τι το πλάθει. Όλα τ' άλλα –ραφές, κόμποι, πλέξεις– πέφτουν όπως-όπως στο χώμα· λερά, σχισμένα, λίγο να τα νοιαστείς και το σώμα εχάθη. Σαν έρθει η ώρα κλωστή-κλωστή να τα μαζέψεις, μπορεί να λείψει κάτι φορώντας τα: μια λέξη όπως σκήπτρο, κορμός, πορφύρα ή κεφάλι, κι ίσως τότε μετανοήσεις.

Μα αφού και πίσω να ‘κανες πάλι θα μετάνιωνες, κρατάς τουλάχιστον τη στιγμή που υπήρξες.

Λερναία μοίρα
γραμμένη στα μέλη σου
που μακελεύεις

ΑΓΑΥΗ IV

Κάποιοι θα βρείτε φρικτή την πράξη μου. Το αίμα, όσο κι αν ευωδιάζει, εγείρει αισθήματα οίκτου. Χωρίς ν’ απολογούμαι, απαντώ πως δεν μετρούν όλα τα κεφάλια το ίδιο· θρηνήστε λοιπόν τ’ ανθρώπινα εσείς κι οι λέαινες τα δικά τους. Άλλωστε, για το βλαστάρι αυτό διόλου δεν ευθύνεται το χέρι μου, που ακολουθούσε πιστά άνωθεν εντολές. Ας ρίξει, όποιος τολμά, στον Βάκχο κατηγόρια. Κι ούτε να με φθονείτε που τάχα δίχως συνέπειες με κεφαλές μεθάω· προσφέρω λοιπόν την κούπα μου να πιείτε απ’ το κρασί μου, έτσι τα μοίρασε ο θεός σ’ ανθρώπους και λιοντάρια.

Γλυκά κοιμάσαι
φρουρέ των μαύρων σκύλων
που ’χεις στα σπλάχνα

Τίλσα Όττα

Έξι ποιήματα

Ανθολόγηση-Μετάφραση: Ζωγραφιά Κεφαλοπούλου

ΣΑΝ ΤΟΝ ΑΠΟΗΧΟ ΕΝΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Ανέβασα τη φωτεινότητα στο τέρμα για να μπορέσω να σε φιλήσω
Ήταν σαν να γινόμουν πελώρια
Θαρρείς κι ακολουθούσα
Τη συμβουλή που μου 'χε δώσει ένα κουνέλι
Και να 'χα πέσει σε μια τρύπα βαθιά
Κάποιο δικό σου άνοιγμα
Απ' όπου βλέπω το μέσα σου
Διακοσμημένο με εξαιρετικό γούστο
Όταν επιστρέφω στο σπίτι η φωτεινότητα είναι μηδαμινή
Σαν τον απόηχο ενός μουσικού θέματος
Ή θα μπορούσε να πει κανείς
Ότι νύχτωσε
Ότι ποτέ δεν βγήκα απ' τον καθρέφτη
Ότι η φαντασία προηγείται πάντα της γνώσης

ΕΙΔΑ ΕΝΑ ΚΟΠΑΔΙ ΒΑΤΡΑΧΙΑ

Είδα ένα κοπάδι βατράχια να κοιτάζονται μεταξύ τους
Μάλωναν για τα έντομα στην κοίτη του ειδώλου μου
Δεν ήταν ρομαντικό
Τα λευκά κοστούμια διπλωμένα πάνω στη λίμνη
Και μια χρυσή καρφίτσα σαν το κουνούπι
Που ξεχωρίζει το γαλάζιο αίμα
Από τη γλοιώδη ουσία
Που κυλάει στις βραχώδεις αλυκές

Του χιονισμένου ισθμού του Ακαπούλκου
Ήταν η πιο θλιβερή μου ανάμνηση
Ένιωθα σαν ελληνορωμαϊκό ειδώλιο
Σπασμένο σε χίλια κομμάτια
Ένα ερμαφρόδιτο αεράκι ανέμιζε τις φούστες
Των σκιών στον χώρο στάθμευσης
Μια μυρωδιά λαδιού με απομάκρυνε από τη σκηνή
Και μπήκα στο σκοτεινό σινεμά
Άναψα ένα τσιγάρο
Το πρώτο φως άναψε και σύμφωνα με τον νόμο
Μ' έδιωξαν από τον κόσμο αυτό

ΑΦΟΥ ΟΛΑ ΓΥΡΙΖΟΥΝ

Αφού όλα γυρίζουν
μπορώ να μιλάω πάντα για μένα
κι εσύ ξέρεις ότι θα μιλάω για σένα
Πάντα
είμαστε όλοι το κέντρο του κόσμου
Πίστεψέ με
εκεί που αρχίζεις εσύ
τελειώνω εγώ

ΜΟΥ ΑΡΕΣΕΙ ΝΑ ΣΚΕΦΤΟΜΑΙ ΟΤΙ ΟΤΑΝ ΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ ΛΕΝΕ...

Μου αρέσει να σκέφτομαι ότι όταν οι εραστές λένε πως
θ'αγαπιούνται για πάντα
Η αγάπη τους διαρκεί πράγματι για πάντα
Ακόμη κι όταν χωρίζουν
Και κάποια στιγμή μισηθούν
Και με τον καιρό λησμονήσουν το ταίρι τους
Μια μέρα θα το νοσταλγήσουν
Θα θέλουν να επιστρέψουν μα δε θα μπορούν
Να βρουν την αγάπη τους επειδή

Θα έχει καταψυχθεί σε ειδικό χώρο της καρδιάς όπου
θα συντηρείται για πάντα
σε ιδανικές αλλά απρόσιτες σε εμάς συνθήκες
Και πάλι καλά, αν σκεφτείς όλα αυτά που
Έχουμε καταστρέψει
Ως είδος

ΜΙΣΩ ΤΟΝ ΠΥΡΕΤΟ ΠΟΥ ΞΕΣΠΑ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ ΣΟΥ

Μισώ τον πυρετό που ξεσπά στο μέτωπό σου
Σαν δρυοκολάπτης
Μα τι όμορφο να βρίσκω τα χέρια σου στην άβυσσο
Κι έρχομαι και φιλώ όλα σου τα χείλη
Και πώς πορευόμαστε μαζί στον δρόμο
Και πώς ανακαλύπτουμε ο ένας τον άλλο στα κλινοσκεπάσματα
Και πώς δεν μπορώ να σταματήσω να σ' αγαπώ
Επειδή είσαι η πραγματικότητα που αντιλαμβάνομαι καλύτερα
Η δόνηση που φωτίζει τις αισθήσεις μου
Επειδή αυτό δεν είναι μια ιστορία με αρχή και τέλος
Είναι εσύ κι εγώ
Ένας γαλαξίας σε διαστολή φτιαγμένος από εκατομμύρια φιλιά
Ένα οργανικό γλυπτό του χρόνου
Η αμφιφυλόφιλη ενσάρκωση της αιωνιότητας

ΤΟ ΝΕΟΓΕΝΝΗΤΟ ΠΑΡΑΤΗΡΕΙ...

Το νεογέννητο παρατηρεί για πρώτη φορά το πρόσωπο της μητέρας του
Όπως ένας αστροναύτης κοιτάζει τη Γη απ' το διάστημα
Αναγνωρίζει τον εαυτό του σ' αυτή την ευμετάβλητη τοπογραφία
Η βαρύτητα το κυριεύει
Αφήνει τον ομφάλιο λώρο και χάνεται στην απεραντοσύνη
Τώρα χάνω τις αισθήσεις για να γεννηθώ ξανά χάνω
Τη μνήμη για να μάθω το όνομά μου

Αυτή η αίσθηση του μη-κατακερματισμού
Η καρδιά μου βρίσκεται ήδη αλλού
Έχουμε ξεπηδήσει από το αυγό
Ενός παραδείσιου πουλιού
Τώρα η ομορφιά αναπαράγεται μαζί μου



Η ΤΙΛΣΑ ΟΤΤΑ (Tilsa Otta, Λίμα, 1982) είναι συγγραφέας, ποιήτρια και video artist. Έχει δημοσιεύσει πέντε βιβλία ποίησης, ένα εκ των οποίων απευθύνεται σε παιδιά, μια συλλογή διηγημάτων και ένα graphic novel. Το 2020 κυκλοφόρησε το πρώτο της μυθιστόρημα με τίτλο *Lxs niñxs de oro de la alquimia sexual*. Η Όττα ασχολείται επίσης με την καλλιτεχνική διεύθυνση οπτικοακουστικών έργων, ενώ πραγματοποιεί διαθεματικά εργαστήρια για ενήλικες και παιδιά, εξερευνώντας τη συνάντηση της ποίησης με άλλες τέχνες.

Αλίκη Καμπέρη

Τρία ποιήματα

ΚΑΙ ΑΥΤΟ ΕΙΔΕ ΕΜΑΣ

Τα μαλλιά μου
τα κύματά της
τα μάτια σου
το χρώμα της

Όπως κολυμπούσαμε
είδαμε στον βυθό
ένα ναυάγιο

BIRD WATCHING

Όταν είσαι ντροπαλή
κοκκινίζεις στον λαιμό
αν ήσουν πτηνό
–που είσαι–
θα ήσουν κοκκινολαίμης

Με θυμάμαι
να σου λέω
τα κεράκια
των γενεθλίων
σε νερό με ζάχαρη
για χρόνια γλυκά

Σε θυμάμαι
που είχες ήδη βάλει
ξυπνητήρι

ένα όριο φυσικό
το τελευταίο λεωφορείο
να προλάβεις

Όταν είσαι ντροπαλή
κοκκινίζεις στον λαιμό
αν ήσουν πτηνό
–που είσαι–
θα ήσουν κοκκινολαίμης

ΣΧΗΜΑ ΟΞΥΜΩΡΟ

Τα πιο όμορφα
μάτια
που έχω δει
δυσχρωματοψία
να έχουν

Μαριάννα Νικολάου

Τρίπτυχο: ΤΟΠΟΣ Ι, ΙΙ, ΙΙΙ

ΤΟΠΟΣ Ι
Μήτρα

Περίκλειστος θόλος
Γύρω της
Αεροστεγώς

Στεκόταν στο κέντρο
Κοιτούσε το Σύμπαν
Απορούσε
Τα μάτια της ρόδες
Εξέταζαν τις λεπτομέρειες

Αγίες κι Άγιοι
Ένα σωρό
Βιβλία και Σταυροί
Στη μέση
Η Παντοκράτειρα

Τα μάτια της ρόδες
Κυλούσαν
Μυωπικά

Οι γωνίες τυφλές
Πατρικές παρωπίδες

Αεροστεγώς
Γύρω της
Θόλος περίκλειστος

ΤΟΠΟΣ ΙΙ
Φτερά

Σκάφος αέρινο
Σκάφος υγρό
Ο θόλος πάει

Ακούμπησε
Πρώτη φορά
Τα φτερά της
Στη θάλασσα

Έβρεξε
Πρώτη φορά
Το ράμφος της
Στ' αλάτι

(Απ)Ελευθερώθηκε

Έμαθε να ζυγιάζεται
Να βουτά
Να τινάζει απ' το κορμί της το νερό
Να το στεγνώνει
Να γλείφει την αλμύρα

Πάει ο θόλος
Υγρό σκάφος
Αέρινο

ΤΟΠΟΣ ΙΙΙ
Στεριά

Η ώρα της προσγείωσης
Στη μέση της χώρας (της)
Του χρόνου (της)

Κυλούν στο αίμα της
Ερωτηματικά

Άσπρες ρίζες
Χήνες, αυλάκια
Κούτες βαριές, βιβλία και βρύα
Πώς θα χωρέσουν
Στο σπίτι με θέα τα βουνά;

Από μακριά το είδε
Από μακριά η θάλασσα
Από μακριά τα χρώματα

Από μακριά δικό της

Της προσγείωσης ώρα

Μίκα Ντάκα

Δύο ποιήματα

ΤΟ ΠΥΡΟΦΑΝΙ

Πλέουν όλο και πιο βαθιά
με φανό θυέλλης
σε κάθε προμήνυμα καταιγίδας
οι αλιείς των λέξεων

Ρίχνουν δίχτυα σε σκοτεινά νερά
και περιμένουν...
Όλο και κάτι θα παρασυρθεί προς το φως
Ώσπου στο τέλος πέφτουν εκείνοι στα δίχτυα τους

Τώρα κοιτούν τα γυάλινα μάτια των ψαριών
μαύρους καθρέφτες που φυλούν τα πρόσωπα των πνιγμένων
Τώρα αστράφτουν στον βυθό
πλάι σε κόκκαλα κάποτε ανθρώπων
με σκαλισμένα ονόματα
άγνωστης γεωγραφίας

Κι όταν επιστρέφουν
με λέπια στο σώμα και μάτια τυφλά
ανάβοντας στον κόσμο φανούς θυέλλης
είναι για όσα χάθηκαν κι έμειναν πάντα εδώ
σαν εκείνες τις λέξεις
γυαλιά σπασμένα στον λαιμό τους

Ο ΠΤΗΝΟΤΡΟΦΟΣ

Εξημερώνει άγρια πουλιά
Σπάει λίγο τα φτερά
προσαρμόζει την πτήση
σε περιορισμένες διαστάσεις
Διδάσκει τη γλώσσα των παπαγάλων
και την τέχνη της σιωπής
δεξιότητες χρήσης –ποτέ κρίσης
Με μαθηματική ακρίβεια αφαιρεί διαδοχικά
τον ουρανό
και λύνει εξισώσεις με ποσά
ανάλογα αντιστρόφως
(όπως φόβος κι ορίζοντας)

Μια μέρα εξαφανίστηκε

Οι υποψίες στράφηκαν
στα ματωμένα ράμφη

Τσαμπίκα Χατζηνικόλα

Δύο ποιήματα

ΣΚΗΝΗ ΘΕΑΤΡΟΥ

Σε μία γωνία σκοτεινή
το πιάνο σωπαίνει απειλητικά.
Μορφές σε ένταση
παραιτημένες
κινούνται δίχως λέξεις.
Τα σώματα είναι που φωνάζουν.
Χτυπιούνται κι αντιδρούν
όχι σε ό,τι άλλοι κακά φέρανε στη ζωή τους
αλλά για όσα οι ίδιοι αφέθηκαν να τους συμβούν.
Ὑπάρχει περιθώριο να αλλάξουν όλα
αναρωτιούνται σιωπηλά τα σώματα
που έχουνε μείνει
τώρα καιρό
χωρίς φωνή.
Το «ίσως» θα είναι πάντα μια πιθανή απάντηση.
Μα ούτε το ξέρουν ούτε το θέλουν
κι ας νιώθουν τη ζωή τους να τη χάνουν.
Έτσι θα πρέπει να είναι οι ήρωες οι τραγικοί
που διάβαζαν
και ήθελαν πολύ
κάποτε
να τους μοιάσουν.

ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ

Αγάπησε πολύ
τα ξένα κρεβάτια
αυτά που έκρυβαν
τους έρωτές τους
τη μοναξιά τους
και τη ζωή που δε θα ζούσανε μαζί.
Αγάπησε πολύ
τα δωμάτια που έκρυψαν
τις μέρες της βροχής
και τους χειμώνες τους
τα καλοκαιρινά απογεύματα
και ό,τι βιαστικά θα ζούσανε
σαν σώμα ένα.
Μοιράστηκαν σιωπές
πιο γλαφυρές από τα λόγια
που ξοδεύτηκαν
όλα τα χρόνια της ζωής
ο ένας δίχως τον άλλο.

Μαρία Χαραλαμπίδη

Η ποίηση είναι το καταφύγιο που αγαπάμε

Πέντε ποιήτριες συνομιλούν για την ποίηση

Απ' την αυγή του κόσμου, ο άνθρωπος ψάχνει έναν τόπο να σταθεί. Έναν τόπο τρυφερά οικείο και παρηγορητικά ανοίκειο που να μπορεί να ευδοκιμήσει ζώντας μια αξιοβίωτη ζωή. Κι όταν η πραγματικότητα καταστρατηγεί αυτή του την επιθυμία, η τέχνη μ' όλα της τα εχέγγυα, του την υπόσχεται. Και της ποίησης η τέχνη την ίδια υπόσχεση παρέχει κι ας είναι ο κίνδυνος της αθέτησής της ενεργός, ο ποιητής αναλαμβάνει με θάρρος αυτή τη διακινδύνευση. Από πάντα οι άνθρωποι γράφουν και διαβάζουν ποιήματα για να έχουν κάπου να πάνε, για να γεωμετρήσουν το χάος που τους καταπίνει, για να αρθεί έστω για λίγο η μοναξιά τους. Περνάνε τις λέξεις τους στη βελόνα της επιθυμίας, τα φθαρμένα να μοντάρουν, τον χωρισμό, τον θάνατο, τη μοναξιά, να φοριέται ξανά το ρούχο του κόσμου τούτου.

Ανταποκρινόμενες στην πρόσκληση του περιοδικού Νησίδες, την Παρασκευή 22 Μαΐου 2026 βρεθήκαμε στον φιλόξενο χώρο του Κοινωφελούς Ιδρύματος Σταματίου στη Ρόδο για μια βραδιά αφιερωμένη στις ποιήτριες Αλίκη Καμπέρη, Μαριάννα Νικολάου, Μίκα Ντάκα και Τσαμπίκα Χατζηνικόλα[1]. Εκεί, με τον τρόπο των ανθρώπων που αγαπούν τη γλώσσα σε αυτή την πολύ ιδιαίτερη συνθήκη της πύκνωσης και του ρυθμού, που αισθάνονται ασφαλείς στον ορισμό της ποίησης σαν τον "ήχο του νοήματος", συναντηθήκαμε και μιλήσαμε για την ποιητική τέχνη. Ανταλλάξαμε απόψεις πάνω σε ζητήματα περί ποιητικής

1. Ολόκληρη η εκδήλωση έχει αναρτηθεί στο YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=tp0mAm-0olY

όπως, γιατί γράφουμε, τι επιδιώκουμε, τι είναι ποίηση, ποιοι διαβάζουν ποίηση σήμερα, ποιο είναι το μέλλον της ποίησης, κ.ά., ξετυλίγοντας το νήμα μιας συνάντησης αληθινής και γι' αυτό γνήσιας και ωραίας.

Οι ποιήτριες αναφέρθηκαν στους λόγους που τις ωθούν να γράφουν και να γίνονται ο Κανένας, το μονόφθαλμο τίποτα να τυφλώνουν μήπως του γλιτώσουν. Κι αν κάποιες φορές αυτό που καταφέρνουν να αρθρώσουν δεν είναι ισχνότερο απ' αυτό που επιθυμούσαν να γράψουν, τότε ίσως μαζί τους γλιτώσουν κι άλλοι, αυτοί δηλαδή που θα διαβάσουν τα ποιήματα, στην ευεργετική τους γενναιοδωρία ωφελούμενοι. Ο ρυθμός, η μεταφορά, οι αναπάντεχες συνευρέσεις λέξεων, μπορεί και να είναι μια ευεργεσία των ανθρώπων που είδαν το θαύμα και μίλησαν γι' αυτό. Κάθε ποιήτρια χρησιμοποιεί τη γλώσσα με τον δικό της τρόπο, τον ιδιαίτερα ξεχωριστό, γράφοντας ποίηση που το ατομικό, καθολικό γίνεται κι ο αναγνώστης αναγνωρίζει κάτι δικό του που ως τότε λέξη δεν είχε βρει να το πει. Κι όταν όνομα δεν έχουν τα πράγματα, μας απειλούν. Στις ερωτήσεις που τέθηκαν η καθεμία έδωσε τη δική της απάντηση που όλους εμάς τους ομοιόπτωτους ανθρώπους μας περιθάλπουν τρυφερά εμποδίζοντας το κακό να κατακυριεύσει. Όσο υπάρχουν ποιητές και ποιήτριες που τον κρυμμένο ρυθμό του κόσμου ψάχνουν στον δικό τους ρυθμό να πουν, το κακό δεν μας πλησιάζει και τους ευχαριστούμε από καρδιάς γι' αυτό.

Τήλεφος

του Φώτη Βλαστού

Ένα μεσημέρι, που λες, δίπλα στον Ινωπό ποταμό, η Λητώ αγκάλιασε μια φοινικιά και γέννησε τον Απόλλωνα. *«Χρυσό έγινε τότε όλο το νησί, χρυσάφι έτρεχε όλη τη μέρα στη λίμνη, χρυσά φύλλα έβγαλε η ελιά, από χρυσάφι πλημμύρισε ο Ινωπός ποταμός. Ολόκληρη η Δήλος έγινε η ίδια η Λητώ που απ᾽ το χρυσό της σώμα βγήκε το μωρό»* μου έλεγε η μάνα μου.

Ήτανε μέχρι τότε η Δήλος ένα νησί που ταξίδευε στο Αιγαίο, έως ότου δέχτηκε να φιλοξενήσει την ετοιμόγεννη Λητώ. Έτσι, σταθεροποιήθηκε τελικά και οι υπόλοιπες Κυκλάδες σχημάτισαν γύρω της έναν προστατευτικό κύκλο. Προτού την κατοικήσουν οι άνθρωποι, στο έρημο νησάκι τριγύριζε και μεγάλωνε ο Απόλλωνας. Όχι μόνος. Μαζί του ζούσαν και η Άργη, η Ώπις, η Λαοδίκη, η Υπερόχη –οι Υπερβόρειες Παρθένες, συντοπίτισσες και συνοδοί της μάνας του, της Λητούς. Στον τάφο τους, στο Σήμα, αφιέρωναν οι κοπέλες πριν παντρευτούν μια μπούκλα τυλιγμένη σε αδράχτι για ευγονία και οι νέοι μια πλεξούδα φτιαγμένη από χόρτο.

Τη Λητώ σκεφτόμουνα καθώς με κύκλωνε η ναυτία πάνω στη βάρκα του Ιεροφώντα, εκείνη τη μέρα. Αντί να γεννήσω στο σπίτι μου, εκεί που είχα γεννηθεί κι εγώ κι η μάνα μου, έπρεπε να διασχίσω μια τρικυμισμένη θάλασσα και να πάω στο απέναντι νησί, στη Ρήνεια. Για να μη μολύνω, λέει, με τον πλακούντα μου το ιερό νησί του Απόλλωνα.

Αν και ήταν οι πρώτες μέρες του Εκατομβαιόνα, το καλοκαίρι αργούσε να έρθει εκείνη τη χρονιά. Βροχές και δυνατοί βοριάδες έδερναν τα δυο νησιά μας, τη Δήλο και τη Ρήνεια. Ο Ιεροφώντας, ο πατέρας σου, είχε συμφωνήσει με τον συνέταιρό του στο ψάρεμα να περνούσαμε απέναντι μ᾽ ένα μεγαλύτερο καΐκι. Αλλά, όταν εκείνο το ξημέρωμα έσπασαν τα νερά μου,

το καΐκι έλειπε στη Νάξο και η μόνη μας ελπίδα ήταν η βάρκα μας, η Μυρτώ. Έτσι τη λέγαμε, γιατί ο Ιεροφώντας είχε πάντοτε ένα ματσάκι από μυρτιά δεμένο στα ξύλινα ζωνάρια της. Θυμάμαι, εκείνη τη μέρα, η Μυρτώ έτριζε και μετατοπιζόταν πλάγια, σπρωγμένη από ανέμους που άλλαζαν συνέχεια κατεύθυνση. Αναποφάσιστη, ανάμεσα στη Δήλο και στη Ρήνεια. Σα να ήθελε να ξεγεννήσω εκεί, επάνω της, το μωρό μου.

Ο Ιεροφώντας μια μάζευε τα νερά απ' το σκαρί και μια μου έσφιγγε το χέρι, μη ξέροντας αν έπρεπε να ζορίσει τα κουπιά του προς τη Ρήνεια ή να γυρίσει στη Δήλο και να κρύψει τη βάρκα του σε κάποια θαλασσινή σπηλιά. Κι έβριζε, αναψοκοκκινισμένος κόντρα στο βοριά, τους Αθηναίους που μας δυνάστευαν με τους απάνθρωπους νόμους τους.

Ήμουν μικρή, κοριτσάκι, αλλά θυμάμαι ακόμα τη μέρα που ήρθε ο Αθηναίος στρατηγός και οι άντρες του να κάνουν καθαρμό στο νησί μας. Πριν από πολλά χρόνια, προτού γεννηθώ εγώ, καθαρμούς είχε κάνει και ο Πεισίστρατος, ο παλιός τύραννος της Αθήνας. Αλλά, εκείνος είχε καθαρίσει μονάχα το χώρο γύρω από το ναό του Απόλλωνα. Να μη βλέπει ο θεός πως οι θνητοί είναι θνητοί, πως μια μέρα γεννιούνται και μια μέρα πεθαίνουν. Όμως, οι σημερινοί Αθηναίοι το παρατράβηξαν, ο τελευταίος καθαρμός τους απλώθηκε σ' ολόκληρη τη Δήλο.

Πρώτα, άναψαν φωτιές ένα γύρω στο λιμάνι κι έκαιγαν θειάφι για μέρες. Ύστερα, πήραν νερό απ' τον Ινωπό ποταμό και το διάβασαν στο ναό. Μετά θυσίασαν έναν χοίρο φαρμακό, αφού πρώτα τον έλουσαν με το αγιασμένο νερό του ποταμού. Τρεις μέρες μείναμε κλεισμένοι στα σπίτια μας, κοιτάζοντας μονάχα απ' τις χαραμάδες αυτούς τους δήθεν θεοσεβούμενους με το υπεροπτικό ύφος και το σπαθί στη ζώνη τους. Με το πρόσχημα της θεοσέβειας επέβαλαν στο νησί μας την πιο σκληρή κυριαρχία. Βλέπεις, δεν τους αρκούσε ο στρατός. Έπρεπε να μας δώσουνε κι ουράνια διοίκηση για να διαφεντεύουνε και τα όνειρά μας.

Τρεις μέρες άνοιγαν τους τάφους της Δήλου οι Αθηναίοι. Ξέθαβαν τους θαμμένους και τους φόρτωναν σε μια τριήρη που περίμενε στο λιμάνι. Παιδιά εμείς, τρέχαμε να κρυφτού-

με στην ποδιά της μάνας μας, να μη δούμε το αποκρουστικό θέαμα. Όμως, ακόμα κι εκεί, μας έβρισκαν και τρυπούσαν τα ρουθούνια μας οι μυρουδιές της σάπιας σάρκας ανακατεμένες με τη μυρουδιά του θειαφιού. Ώσπου άδειασαν όλα τα σπίτια του κάτω κόσμου. Οι Αθηναίοι ράντισαν παντού με τ' αγιονέρι κι έφυγαν για τη Ρήνεια, διατάσσοντας να μην γεννηθεί και να μην πεθάνει ποτέ κανείς επάνω στο καθαρισμένο νησί.

Έτσι, η Ρήνεια δέθηκε για πάντα με τη Δήλο, έγινε η σκιά της, η αποθήκη της. Τα ίδια δεν είχε κάνει κάποτε κι ο τύραννος της Σάμου, ο Πολυκράτης, που έδεσε τα δυο νησιά με αλυσίδες ώστε η εξουσία του στη Ρήνεια να απλώνεται και στη Δήλο; Ήμουν και παραμένω θρήσκα. Σ' όλη μου τη ζωή, όταν περνούσα από τον κεράτινο βωμό, ποτέ δε σήκωσα το βλέμμα να δω κατάματα το βλέμμα της Άρτεμης. Ακόμα μέχρι σήμερα, στέλνω καρπούς και όστρακα στο πανηγύρι της θεάς. Όμως, άλλος ο θείος ψίθυρος κι άλλη η ανθρώπινη διαταγή. Εξαιτίας της, πήγαμε να σε χάσουμε και να χαθούμε κι οι ίδιοι.

Μέσα στη τρικυμία, δεν ήξερα πώς να ησυχάσω τη θάλασσα που είχα στην κοιλιά μου, που μέσα της εσύ πνιγόσουν και ζήταγες βοήθεια. Ένιωθα τα χεράκια σου να παλεύουν μέσα στα μέσα κύματα. Αβοήθητα. Πονούσα και ζαλιζόμουν. Ο Ιεροφώντας τα 'χε χάσει. Δε μου έμενε άλλη από τη θεά. Τι να της τάξω; Τι μπορούσα να της τάξω; Μονάχα μια λέξη, ένα όνομα. Την ώρα που ήρθε στο νου μου τ' όνομά σου, είδα τον πατέρα σου να στρίβει τη βάρκα μας με χέρια σταθερά. Είχε πάρει την απόφασή του. Θα επέστρεφε στη Δήλο και θα έδενε σε μια απάνεμη θαλασσοσπηλιά. Βλέποντάς τον να κωπηλατεί αποφασισμένος, ψιθύρισα τ' όνομα. Στην αρχή δεν μ' άκουσε. Ύστερα, γύρισε και με κοίταξε παραξενεμένος. Στο τέλος κατάλαβε χωρίς να με ρωτήσει.

Έτσι, σε γέννησα μέσα στην αγκαλιά των βράχων. Ο πατέρας σου έκοψε το λώρο μ' ένα μαχαίρι. Βάλαμε φύκια στην πληγή στο κέντρο της κοιλίας σου κι εσύ τότε έκλαψες. «Τήλεφος», του ψιθύρισα προτού λιποθυμήσω. Ήθελα να βεβαιωθώ ότι με είχε ακούσει, ότι είχε καταλάβει. «Τήλεφος», αυτός που θήλασε απ' το ελάφι, τον πιστό ακόλουθο της θεάς. Αν δεν ξυπνούσα,

ήθελα να μάθαινες πως αυτή η θεά σε είχε βοηθήσει, αυτή σε είχε φέρει στο φως της Δήλου. Η Άρτεμη.

Όμως, πώς θα σε δηλώναμε στο Πρυτανείο; Από τα αρχεία της Ρήνειας απουσίαζε τ' όνομά σου. Έπρεπε να καταγραφείς στα αρχεία του Πρυτανείου της Δήλου αλλά δεν έπρεπε να έχεις γεννηθεί στη Δήλο. Ο Ιεροφώντας γνώριζε τότε έναν ντόπιο νεωκόρο κι αυτός με τη σειρά του είχε φιλίες μ' έναν από τους Αθηναίους αμφικτύωνες. Έτσι, το όνομά σου γράφτηκε πρώτο σε μια καινούργια στήλη των καταλόγων. Κάτω από τον τίτλο «Αυτοί που γεννήθηκαν στη θάλασσα, ανάμεσα στη Δήλο και στη Ρήνεια».

Σε θυμάμαι ακόμα μικρό παιδάκι, στα Δήλια, κοντά στον Κερατώνα, να σέρνεις το Γέρανο, τον κυκλικό χορό που τόσο τρόμαζε τα άλλα παιδιά. Έπρεπε να γράψετε στο χώμα με τα πόδια σας το σχήμα του λαβύρινθου σε ανάμνηση του Θησέα που τον πρωτοχόρεψε με τους συντρόφους του, επιστρέφοντας από την Κρήτη. Κανένα άλλο παιδί δεν ήθελε να πάρει την ευθύνη να οδηγήσει τα υπόλοιπα στους κύκλους που όλο μίκραιναν. «*Ο Τήλεφος δε φοβάται τα κύματα! Μέσα τους δε γεννήθηκε;*» λέγανε οι γειτόνισσες κι εγώ καμάρωνα.

Και να' μαστε τώρα, εσύ κι εγώ, μάννα και γιός, στη μέση της ίδιας θάλασσας. Όσο φυσούσε τότε, τόση άπνοια έχει σήμερα. Ακίνητοι οι φοίνικες της Δήλου έξω απ' το ναό της Λητούς. Ποιος ξέρει; Ίσως πράγματι κρατήθηκε από έναν για να ξεγεννήσει, όπως λένε. Κάπου εκεί θα είδε την Ειλείθυια, τη θεά του τοκετού, να φτάνει ξέπνοη και καθυστερημένη, αφού η Ήρα εμπόδιζε για μέρες το νέο να φτάσει στ' αυτιά της. Πόσες φορές δεν έσκυψα κάτω από το ιερό ξόανο του ναού της, με το λινό χιτώνα του, το πορφυρό ιμάτιο και τα πάνινα παπούτσια; Της ψιθύριζα «*όπως με βοήθησες στο ταξίδι της γέννας, βοήθα με και στο τελευταίο μου ταξίδι – να είναι η θάλασσα γυαλί κι ο γιός μου καπετάνιος*».

Και να' μαστε τώρα, εσύ κι εγώ, μάννα και γιος, στη μέση αυτής της θάλασσας. Ακριβώς όπως της είχα ζητήσει. Να κάνω το τελευταίο μου ταξίδι με ανοιχτά μάτια. Να ζήσω, φεύγοντας, την ωραιότερη στιγμή της νιότης μου – τη γέννησή σου.

Όσες μέρες και να μου έμειναν στη Ρήνεια δεν τις λογαριάζω για δικές μου.

Ο πατέρας σου μας άφησε απρόσμενα, μέσα στη θάλασσα κι αυτός, αφού η Μυρτώ μας βούλιαξε μια μέρα που βγήκε μόνος του για ψάρεμα. Όμως, το καΐκι σου, Τήλεφε, δεν είναι σαν την παλιά μας βάρκα. Έχει έρμα από μολύβι και ζωνάρια από ιρόκο. Τι ειρωνεία, τόσο γερό σκαρί, με τέτοιο καπετάνιο, να κουβαλάει εμένα, την ετοιμοθάνατη. Είδατε και πάθατε να με κουβαλήσετε από το σπίτι μου μέχρι το λιμάνι. Κι ίσως, μέχρι να φτάσουμε στη Ρήνεια, σας κάνω τη χάρη και σας απαλλάξω από το βάρος της ζωντανής που όλο λέει «*πονάω εκεί, πιάστε με από αλλού*».

Ίσως, κάτω απ᾽ τα γαλάζια νερά τριγυρίζει ακόμα η ψυχή του Ιεροφώντα και με περιμένει. Γαλάζια ψυχή να με πάει στη γαλάζια απεραντοσύνη. Ποιος ξέρει… Αν τύχει και συμβεί έτσι, Τήλεφε, θέλω στο γυρισμό σου να θυσιάσεις στην Άρτεμη που τόσο μας βοήθησε και να τη ρωτήσεις. Το μέλλον σου παιδί μου στο νησί δεν είναι σίγουρο. Οι Αθηναίοι αμφικτύωνες μάς το έχουν πει καθαρά. Μας θεωρούν μολυσμένους. Αργά ή γρήγορα, θα σας ζητήσουν να φύγετε όλοι απ᾽ τα σπίτια σας. Το θέλουν όλο δικό τους. Θα μου πεις «*πώς γίνεται τόση ευσέβεια να καταλήξει σε διωγμό*;» Έμαθα να μην πιστεύω στους ανθρώπους που μιλούν εξ ονόματος των θεών.

Πάρε την οικογένειά σου, έλα κι εσύ στη Ρήνεια. Ή διάλεξε ένα άλλο νησί, μακριά απ᾽ την ευσέβεια των Αθηναίων. Το καΐκι σου είναι τα φτερά σου. Άνοιξέ τα και πέτα.

Σταμάτης Ευσταθίου

Ο λάθος δρόμος

Με το μάτι τουλάχιστον φαινόταν αρκετά κοντά. Είχε βάλει στόχο να φτάσει, παρόλη την ανηφόρα. Έτσι κι αλλιώς, ο Προφήτης Ηλίας, σ' όποια κορφή κι αν βρίσκεται, πάντα μας καλεί να κάνουμε την υπέρβαση.

Πήγαινε κατά μήκος της λίμνης. Δεν μπορούσε να της αντισταθεί. Θα ήθελε να βουτήξει μαζί με τους κύκνους, να έκρωζε τις λαχτάρες τους, να πλατσούριζε χωρίς τις ανθρώπινες αναστολές του. Συγκεντρώθηκε όμως στον δρόμο του. Ο περιπτεράς τού είπε να αλλάξει κατεύθυνση, του επισήμανε ότι πήγαινε σε λάθος δρόμο. Το ξύλινο θερμόμετρο, ωστόσο, που του χάρισε, τον αποπλάνησε. Έκανε το ακριβώς αντίθετο και συνέχισε την πορεία του.

Παρατηρούσε τη χαλαρή ένταση των βλεμμάτων που πετύχαινε στο διάβα του. Βλέμματα της Κυριακής. Της σχόλης και της προσδοκίας, της περισυλλογής και της νέας ευκαιρίας. Επιπλέον, τώρα τα βλέμματα της Κυριακής είχαν και κάτι από τη βουλιμία της εξόδου του φαντάρου: άρπαζαν ομορφιά και αμεριμνησία, έστω και σε αναστολή, μιας και στο σπίτι θα επέστρεφαν οι εργοστασιακές ρυθμίσεις.

Ο παππούλης τού απάντησε σχεδόν τραγουδιστά: «Στρίψε αριστεράααα πάαανω! Προχώρα, προχώωωρα και κάποια στιγμή όοολο δεξιά και θα φτάσεις!»

Μα αυτό δεν ήταν μια απλή κατεύθυνση προσανατολισμού· ήταν πορεία ζωής, σχεδόν απόσταγμα ζωής! Αριστερά, πάνω, όλο δεξιά και φτάνεις. Πού φτάνεις όμως; Εκεί που θέλεις; Εκεί που θέλουν ή εκεί που Θέλει;

Είχε αφήσει για τα καλά πίσω του το χαρούμενο βουητό του κόσμου. Ο ιδρώτας μες στο καταχείμωνο άρχιζε να τον λούζει. Ο Προφήτης είχε χαθεί από τον ορίζοντα. Μόνο θέα, από ψηλά. Γιατί πάντα μας τρελαίνει ο ορίζοντας, και μάλιστα από ψηλά;

Μήπως βρίσκουμε το πραγματικό μας μέτρο, την ελαχιστότητά μας; Παύουμε να σκουντουφλάμε ο ένας πάνω στην αυταπάτη της μεγαλοσύνης του άλλου και ηρεμούμε…

Δεν ήξερε πλέον πού τον πήγαινε ο δρόμος. Ήταν σίγουρα λάθος. Τα πόδια του είχαν αρχίσει να τον καίνε. Μια αλλόκοτη χαρά, ωστόσο, είχε αρχίσει να τον καταλαμβάνει: «Τραβάω προς τον ήλιο, να καίγεται το βλέμμα μου, να σκορπίζει το μυαλό μου!».

Έπιασε ένα μονοπάτι. Το πράγμα γινόταν όλο και πιο κακοτράχαλο. Σε μια στροφή, και ενώ σταθερά προχωρούσε ανηφορικά, ένας πεζοπόρος ορθώνεται μπροστά του: «Τι υπέροχη μέρα! Με τα τσαλίμια της και τις σκιές της!»

Προς στιγμήν νόμισε ότι αυτός ήταν ο Προφήτης Ηλίας αυτοπροσώπως, μιας και λένε ότι δεν έφυγε ποτέ και ζει ανάμεσά μας. Του έδωσε το στίγμα και τη χείρα βοηθείας που χρειαζόταν! Οι σκιές, ναι, σε σώζουν από την κάψα, σου κρύβουν όμως και το φως…

Κάθισε σε μια πετρούλα. «Πώς θα ήταν αν δεν ήμουν μόνος μου εδώ; Εάν όλο αυτό το μοιραζόμουν; Πώς θα ήταν; Πιο ανάλαφρο ή πιο βαρύ; Πιο κοινό ή πιο μοναδικό; Πιο απόκοσμο ή πιο γειωμένο;» Ήξερε ότι κατά βάθος οι βόλτες σού στέλνουν τον λογαριασμό μετά…

Όταν έφτασε στην κορυφή, είδε από μακριά τον Προφήτη Ηλία. Κοντινό και απρόσιτο. Είχε πάρει λάθος δρόμο. Το αν άξιζε ή δεν άξιζε, θα του το έδειχνε ο σωστός δρόμος, που θα πάλευε και πάλι να τον βρει, αφού ούτως ή άλλως και την άλλη εβδομάδα θα είχε Κυριακή.

Ντίνο Μπουτζάτι

Ο βράχος

Μετάφραση από τα ιταλικά: Πέτρος Φούρναρης

Ένας Σικελός φίλος μού είχε πει ότι πολλά χρόνια πριν, στο Νησί Λίπαρι, ένας γέροντας είχε μεταμορφωθεί σε βράχο. Το γεγονός δεν μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση, αν κρίνει κανείς από την όψη εκείνων των παράκτιων γκρεμνών.

Εν συντομία, η ιστορία που μου είχε διηγηθεί ο φίλος μου –και σε αυτόν την είχαν διηγηθεί άλλοι– έχει ως εξής:

Τον προηγούμενο αιώνα ζούσε στη Μεσσήνη ένας άνδρας που είχε δικό του ένα μικρό στόλο από ψαρόβαρκες. Τον μοναχογιό του, όταν ήταν ακόμη νεαρός, τον κέρδισε η αγάπη για τη θάλασσα, κι έβγαινε συχνά με τα ψαροκάικα του πατέρα του. Για το λόγο αυτό ο πατέρας ένιωθε περηφάνια αλλά κι αγωνία μαζί. Όμως μια νύχτα, κοντά στο νησί του Λίπαρι, λίγες δεκάδες μέτρα μακριά από τη δυτική ακτή, ένα κύμα παρέσυρε το νέο και δεν τον βρήκανε ποτέ.

Από εκείνη τη μέρα ο πατέρας, παραλογισμένος από τον πόνο, μεταφέρθηκε στο Λίπαρι, όπου κάθε μέρα, αν το επέτρεπε η θάλασσα, πήγαινε με ένα βαρκάκι στο μέρος που είχε χαθεί ο γιος του κι έμενε εκεί ώρες. Φώναζε τον νεαρό με δυνατή φωνή και συζητούσανε μαζί ώρες ολόκληρες.

Πέρασαν έτσι κάμποσα χρόνια. Ο πατέρας χήρεψε, γέρασε και μόνο τις μέρες της γαλήνης μπορούσε να ικανοποιήσει την παράλογη συνήθειά του. Ώσπου ένα απόγευμα τον περίμεναν μάταια να γυρίσει. Πήγανε στο συγκεκριμένο σημείο αλλά δεν βρήκανε παρά την άδεια βάρκα που λικνιζόταν στην ήσυχη ανάσα της θάλασσας.

Όμως, προς μεγάλη τους έκπληξη, ακριβώς σε εκείνο το μέρος, οι ψαράδες, που γνωρίζανε τα νερά εκείνης της ακτής κα-

λύτερα κι από τα σπίτια τους, πρόσεξαν πως είχε ξεπροβάλλει μέσα από το νερό ένας βράχος που δεν υπήρχε πριν.

Σκέφτηκαν τότε πως ο αγιάτρευτος καημός είχε τελικά μαρμαρώσει τον γέρο. Κι από τότε, μου διηγούνταν ο φίλος μου, τη νύχτα, ακόμη κι οι πιο περήφανοι νέοι δεν το ριψοκινδυνεύουν να περάσουν από εκεί παρά μόνον από κάποια απόσταση. Όμως κι από μακριά, κυρίως όταν το φεγγάρι είναι γεμάτο, ακούγονται οι επικλήσεις, οι λυγμοί, οι κραυγές και οι αναστεναγμοί του απελπισμένου πατέρα.

Μου έλεγε επίσης ο φίλος μου πως από τη μεριά του νοτιά, αυτός ο βράχος έχει τα χαρακτηριστικά του προσώπου ενός αδύνατου γέρου και πως τις ώρες κοντά στα μεσάνυχτα το στόμα ανοίγει και κλείνει καθώς μιλάει, τα μάτια ανοίγουν και δακρύζουν. Μα αλλοίμονο σε όποιον τολμήσει να ενοχλήσει με αδιάκριτα βλέμματα τον μοναχικό του πόνο. Ένας ψαράς που το τόλμησε έχασε μέσα σε λίγους μήνες και τα τέσσερα παιδιά του.

*

Η ιστορία, κατά κάποιον τρόπο, ήταν πολύ όμορφη και φέτος, που γύρισα για αναψυχή στα Νησιά του Αιόλου, έψαξα να βρω πιο ακριβείς πληροφορίες.

Οι θρύλοι ωστόσο, όσο πιο μακριά ταξιδεύουν, τόσο περισσότερο ευδοκιμούν κι απλώνονται. Αν ψάξει κανείς το νόημα τους στον τόπο καταγωγής τους, συνήθως δεν βρίσκει εκεί τίποτα άλλο εκτός από διάσπαρτη ομίχλη.

Στο Λίπαρι μερικοί ψαράδες γνώριζαν, ανάμεσα στις τόσες μικρές και μεγάλες κορφές που αναδύονταν μέσα από τη θάλασσα, το βράχο με το όνομα «Ο γέρος», μα δεν ήξεραν να πουν τίποτα άλλο γι' αυτόν. Τη δακρύβρεχτη ιστορία του πλοιοκτήτη που είχε τρελαθεί από το χαμό του παιδιού του δεν την γνώριζε κανείς. Εκτός από έναν ηλικιωμένο άνδρα με ιδιαίτερα αρχοντική εξωτερική εμφάνιση που προσπάθησα να πλησιάσω σε ένα καφενείο.

Θα ήταν καμιά εξηνταριά χρονών, σωματώδης, φρεσκοξυρισμένος, φορούσε ένα πεντακάθαρο κοντομάνικο πουκάμισο

και μου θύμιζε τον ηθοποιό που έπαιζε τον ρόλο του αρχηγού της Μαφίας στο Φιλμ «Ο μαφιόζος», με τον Αλμπέρτο Σόρντι.

«Συγνώμη», του είπα. «Είστε από εδώ; Από το Λίπαρι;»

«Μάλιστα» απάντησε αργά. «Αλλά δεν μένω εδώ το χειμώνα. Γιατί ρωτάτε;»

«Θα 'θελα μόνο μια πληροφορία. Λαογραφικού χαραχτήρα, θα 'λεγα.»

«Πείτε μου, πείτε μου...»

«Ακούσατε ποτέ μια ιστορία για κάποιον άνδρα από την Μεσσήνη που μεταμορφώθηκε σε βράχο, πολλά χρόνια πριν;»

«Ακούσαμε, ακούσαμε όταν ήμασταν μικροί, πολλά παράξενα πράγματα...», είπε λέξη προς λέξη, και χαμογέλασε διφορούμενα και δύσπιστα. «Μα τα χρόνια περνούν… Τα χρόνια περνούν...»

«Μήπως συμπτωματικά γνωρίζεται πως τον λέγαν και πότε συνέβη το περιστατικό;»

«Το περιστατικό, αν μπορεί να το πει κανείς έτσι, ανάγεται στο 1870 το νωρίτερο, αλλά θα μπορούσε να έχει συμβεί και νωρίτερα ή και να μην έχει συμβεί ποτέ...»

«Γιατί; Πιστεύετε ότι δεν συνέβη;»

«Σας παρακαλώ, μην με κάνετε να λέω πράγματα που δεν…». Κοίταξε το ρολόι χειρός του. «Μα είναι αργά, με συγχωρείτε...». Έφυγε και όλοι οι πελάτες του καφενείου τον χαιρέτησαν με σεβασμό.

Την επόμενη μέρα, στο μόλο του μικρού λιμανιού, ρώτησα δυο νεαρούς πού μπορώ να βρω μια βάρκα με εξωλέμβιο μηχανή για να κάνω τον γύρο του νησιού. Η θάλασσα απλωνόταν ακίνητη, ακύμαντη, δεν χρειαζόταν μεγάλο σκάφος για ένα τέτοιο εγχείρημα.

Οι νεαροί έφυγαν βιαστικοί και σε λιγότερο από πέντε λεπτά ξαναγύρισαν με τον πιο παράξενο βαρκάρη που είχα συναντήσει ποτέ.

Ήταν ψηλός, κάτισχνος, πολύ χλωμός και θα τον έκανες τουλάχιστον ενενήντα χρονών αν το ισχνό του πρόσωπό είχε έστω και μια ρυτίδα. Λόγω του ασυνήθιστου ψάθινου καπέλου του με τον μεγάλο πλατύγυρο θύμιζε ορισμένες μεσημβρινές

παρουσίες φορτωμένες με το αναπόφευκτο κακό που περνούν σαν αστραπή από τις σελίδες του Κόνραντ. Μα αυτό που εντυπωσίαζε περισσότερο ήταν η απόλυτη «απουσία», ίδιον των φαντασμάτων που αγνοούν όλα όσα συμβαίνουν γύρω τους.

Παρατήρησα ότι τα ξέσαρκα μπράτσα του κατέληγαν σε χέρια αρρωστημένα, γεμάτα κόμπους στις αρθρώσεις, που σαλεύανε κουρασμένα και φανέρωναν ότι υπέφερε από συνεχείς πόνους που οφείλονταν σε οστεοαρθρίτιδα. Περπατούσε με δυσκολία κι έτρεμε. Αν η θάλασσα δεν ήταν τόσο ήρεμη δεν θα δεχόμουν ποτέ μια τόσο προβληματική συντροφιά.

«Ξέρεις», ήταν το πρώτο πράγμα που ρώτησα, «πού είναι ο βράχος του Γέροντα;» Χαμήλωσε λίγο το κεφάλι, σημάδι ίσως ότι ήξερε και δίχως πια να με κοιτάζει κατευθύνθηκε προς ένα αξιοθρήνητο καρυδότσουφλο που ήταν αραγμένο και δεμένο με ένα κομμάτι σπάγκο λίγα μέτρα μακρύτερα. Για να ανέβει πήδηξε έχοντας άκαμπτο το σώμα του κι αυτό έκανε το ψηλόλιγνο κορμί του να συσπαστεί από τον πόνο. Τον ακολούθησα. Ο άντρας μού είπε ότι τον λέγανε Κρεσέντσο. Με μια ευκολία που δεν την περίμενα, έβαλε μπρος ένα διαλυμένο μοτόρι τόσο μεγάλο όσο μια φωτογραφική μηχανή. Και ξεκινήσαμε, οι δυο μας, με ένα ρυθμικό μουρμουρητό.

Καθόμουν μπροστά του. Με το 'να του χέρι στο κουμάντο της εξωλέμβιας μηχανής με κοιτούσε, ακίνητος, αλλά δεν με έβλεπε –τουλάχιστον αυτήν τη δυσάρεστη εντύπωση είχα.

Εν τω μεταξύ είχαμε αφήσει πίσω μας το μόλο και η βάρκα είχε πάρει το δρόμο της προς το πέρασμα ανάμεσα Λίπαρι και Βουλκάνο. Με το που περάσαμε το χωριό το τοπίο άρχισε να γίνεται ολοένα πιο άγριο και οι ακτές ορθώνονταν σχηματίζοντας απότομα φαράγγια που είχαν ασυνήθιστες κι απαίσιες μορφές.

Πόσο διαφορετική είναι η αρχιτεκτονική των Νησιών του Αιόλου σε σχέση με τα επιβλητικά, ρομαντικά και τόσο ανθρώπινα τοπία της ακτής του Αμάλφι, για παράδειγμα, ή της Ίσκια ή του Κάπρι. Κι εκεί κάθετες επιφάνειες, βραχώδεις βουνοκορφές και γκρεμνοί. Αλλά συνάδουν με τη φαντασία του ανθρώπου: σκηνικά από μελόδραμα του Βέρντι, σπηλιές και γκρεμνοί στεφανωμένοι με πρασινάδες, άγριοι και τρυφεροί μαζί, έτσι

που να ευνοούν τους ερωτικούς ιλίγγους. Ενώ εδώ κάτω γυμνά και καμένα τείχη και κορφές ελίσσονται και ποζάρουν σε στάσεις αγωνίας και έκστασης θυμίζοντας πάντα την κόλαση, που από κάτω τους σιγοκαίει τη φωτιά της.

Πολλοί μοντέρνοι γλύπτες ίσως θα έκαναν καλά, για να ανανεώσουν την πενιχρή τους έμπνευση, να παραπλεύσουν τα Νησιά του Αιόλου. Εδώ η φύση έχει επινοήσει μια ανεξάντλητη ποικιλία τεράτων: γίγαντες, τυλιγμένες αράχνες, τεράστια εκκλησιαστικά όργανα από κακοφτιαγμένα καλάμια, διεστραμμένες σειρήνες, συντρίμμια από κατασκευές που καταρρέουν, σπαραγμένες μάσκες, βωμοί μαυρισμένοι από τη φωτιά, πέτρινα βέλη, αποτρόπαιες πληγές που πυορροούν, νάνοι και δράκοντες σε τιμωρία, επίβουλα φρούρια, ανίεροι καθεδρικοί ναοί. Έτσι η φύση, σε πολύ λίγο χώρο, δημιουργεί την απόλυτη ερημιά, και πυκνώνει σε κάθε γωνιά αυτό που είναι η ανώτατη ομορφιά, δηλαδή το μυστήριο.

«Αυτός δεν είναι ο Γέροντας;», ρώτησα τον Κρεσέντσο, καθώς είμαστε περίπου στη μέση της δυτικής ακτής του νησιού. Τον είχα αναγνωρίσει αμέσως. Γύρισε για να κοιτάξει κι ένευσε πως ναι.

*

Ακουμπισμένος πάνω σε ένα κατακόρυφο γκρεμνό από τον οποίον εύκολα θα μπορούσε να ξεκολλήσει, στεκόταν ο βράχος. Ήταν κοντόχοντρος και στρογγυλός, χωρίς αιχμηρές προεξοχές κι όχι ψηλότερος από δεκαπέντε μέτρα. Από τη μεριά του νότου, δηλαδή από τη μεριά που πλησιάζαμε, φαινόταν μια ελαφριά κοιλότητα, ανώμαλη λόγω ενός συμπλέγματος από φριχτές κίτρινες και μοβ προεξοχές που καμπύλωναν προς τα κάτω όπως το λειωμένο κερί. Καθώς ο ήλιος φώτιζε το βράχο κάθετα, οι σκιές σχεδίαζαν ένα πρόσωπο ελάχιστα ανθρώπινο, το πρόσωπο ενός συνοφρυωμένου άρχοντα που πέθαινε καθώς διαλυόταν. Από τις υποτιθέμενες κόγχες των ματιών κατέβαινε, κρυσταλλιασμένη πια, σιχαμερή βλέννα έντονου κόκκινου χρώματος και στη βάση του, εκεί που έσπαγαν τα κυματάκια σχη-

ματίζοντας μια ελάχιστη δαντέλα αφρού, ανοιγόταν μια πολύ μικρή σπηλιά.

Όταν πλησιάσαμε πολύ κοντά, αν και η θάλασσα ήταν ήρεμη, ακούστηκε μέσα από το σκοτεινό άνοιγμα η επιστροφή του νερού, που άφηνε έναν ήχο σαν λυγμό.

Παρακάλεσα τον Κρεσέντσο να σβήσει τη μηχανή. Τακτοποίησε με δυσκολία τα δυο κουπιά πάνω στους σκαρμούς της βάρκας έτσι ώστε να μην κουνιέται.

Τώρα μέσα στη βαθιά σιωπή, στο άπλετο φως, ο λυγμός του νερού μέσα στην τρύπα ηχούσε πιο πονεμένος και σπηλαιώδης.

«Είναι αλήθεια», ρώτησα «ότι αυτός είναι ένας Γέροντας από την Μεσσήνη που μεταμορφώθηκε σε πέτρα;»

«Λένε... λένε...», μουρμούρησε με βραχνή φωνή.

«Είναι αλήθεια ότι τις νύχτες καλεί το νεκρό παιδί του και του μιλά;»

«Λένε... λένε...» απάντησε.

«Είναι αλήθεια πως όταν έρθεις εδώ τη νύχτα θα σε βρει συμφορά;»

Με κοίταξε ανέκφραστος, σαν να μην είχε καταλάβει. Κάτω από το ασυνήθιστο μπορ του καπέλου του το χωρίς ηλικία πρόσωπο είχε την διαφάνεια που έχουν οι νεκρές μέδουσες. Μετά είπε:

«Κι εγώ. Κι εγώ είμαι πέτρινος. Εδώ και είκοσι πέντε χρόνια», και με κάρφωνε κουνώντας αργά το κεφάλι.

«Κι εσύ, ένα παιδί...»

Το φάντασμα ένευσε πως ναι.

«Τζιοβάνι, τον λέγαν», είπε. «Υπαξιωματικός του Ναυτικού. Ακρωτήριο Ταίναρο». [1]

---

1. Σ.τ.Μ. Η ναυμαχία του Κάβο Ματαπά διεξήχθη μεταξύ 28 και 29 Μαρτίου του 1941 στα νερά της Νότιας Πελοποννήσου μεταξύ μιας μοίρας τού ιταλικού Βασιλικού Ναυτικού και τού βρετανικού στόλου της Μεσογείου. Σαφής ήταν η βρετανική νίκη. Με αυτόν τον τρόπο αναδείχτηκε η ανεπάρκεια του ιταλικού Βασιλικού Ναυτικού και χάθηκε η κυριαρχία του στη Μεσόγειο για αρκετό καιρό.



Ο Ντίνο Μπουτζάτι (Dino Buzzati,1906-1972) ήταν Ιταλός μυθιστοριογράφος, διηγηματογράφος, θεατρικός συγγραφέας και δημοσιογράφος στην *Corriere della Sera* και θεωρείται από τους μεγάλους συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τη φανταστική λογοτεχνία. Το πιο γνωστό του έργο είναι το μυθιστόρημα του *Η έρημος των Ταρτάρων*, αλλά είναι γνωστός και για τις συλλογές διηγημάτων του, εκ των οποίων, η πιο σημαντική έχει τίτλο *Οι επτά αγγελιοφόροι*. Οι ήρωες του Μπουτζάτι πάσχουν από υπαρξιακή αγωνία –με την αυστηρή έννοια του όρου που αναπτύχθηκε από τους υπαρξιστές φιλοσόφους του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα–, προσπαθούν, δηλαδή, να δώσουν νόημα στην ύπαρξη τους, να θεραπεύσουν τη σαρτρική ναυτία τους, αλλά τελικά ζουν εγκαταλελειμμένοι σε έναν ακατανόητο κόσμο όπου επικρατεί ο παραλογισμός και η παρεξήγηση· τελικά πεθαίνουν εντελώς μόνοι, χωρίς να περιμένουν βοήθεια, αγάπη ή κατανόηση, εξαπατημένοι από τους άλλους, αλλά περισσότερο εξαπατημένοι από τον ίδιο τους τον εαυτό. Το διήγημα που παρατίθεται εδώ είναι από την τελευταία συλλογή διηγημάτων του, που εκδόθηκε λίγο πριν το θάνατο του, με τίτλο *Οι δύσκολες νύχτες*. Το βιβλίο είναι αντιπροσωπευτικό όσον αφορά την θεματική του, αφού εκεί μπορεί κανείς να βρει όλα σχεδόν τα θέματα που πραγματεύτηκε ο Μπουτζάτι σε όλα τα προηγούμενα έργα του: την αναμονή, το ιλιγγιώδες πέρασμα του χρόνου, την αβεβαιότητα του έρωτα, τα ζώα, τους ηλικιωμένους, την ψευδαίσθηση της αλαζονικής ομορφιάς, την ματαιότητα της δόξας, την ανεπανόρθωτη μοναξιά, τους νυχτερινούς εφιάλτες και άλλα. Η καινοτομία του βιβλίου ίσως είναι ότι σε όλα αυτά τα θέματα διαφαίνεται μια διαβαθμισμένη ειρωνεία –όχι ασυνήθιστη για τον συγγραφέα– από το χιούμορ μέχρι την γελοιοποίηση, από το ευτράπελο μέχρι τον σκληρό κι αποκαλυπτικό σαρκασμό.

Πάλι γιὰ τὶς ὑφάντρες τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητας

Εἰσαγωγὴ – Μετάφραση: Τασούλα Καραγεωργίου

Μὲ τὶς ὑφάντρες τῆς ὕστερης ἑλληνικῆς ἀρχαιότητας εἴχαμε ἤδη ἀσχοληθεῖ στὸ τεῦχος 26 τῶν *Νησίδων* (Χειμώνας 2025) μεταφράζοντας καὶ σχολιάζοντας ἐπιγράμματα τῆς *Παλατινῆς Ἀνθολογίας* στὰ ὁποῖα διαφαίνεται ὁ πολύπονος ἀλλὰ καὶ ἐξόχως δημιουργικὸς βίος τῶν γυναικῶν ποὺ ἐργάζονταν στὸν ἀργαλειὸ ἔναντι –κατὰ κανόνα– πενιχρᾶς ἀμοιβῆς. Παρατηρήσαμε παράλληλα πὼς ἡ γυναικεία αὐτὴ ἐργασία –παλαιὰ ὅσο ἐκείνη στὴν πάνδημο Ἀφροδίτη– γινόταν συγχρόνως ἀφορμὴ ποιητικῆς δημιουργίας, ἐνταγμένης στὸν κύκλο, γνωστὸ καὶ ἀπὸ τὰ νεοελληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, ποὺ οἱ μελετητὲς ὀνομάζουν «τραγούδια του ἀργαλειοῦ».

Στὸ παρὸν 28ο τεῦχος τῶν *Νησίδων*, παραθέτουμε μεταφρασμένα ἀκόμα τέσσερα ἐπιγράμματα τὰ ὁποῖα ἀποκαλύπτουν καὶ ἄλλες πλευρὲς τῆς πολύμοχθης ζωῆς τῶν ὑφαντριῶν. Στὸ πρῶτο, μὲ ψευδότιτλο [Οἱ τρεῖς ἀδελφὲς], ποὺ ἀνήκει στὰ ἀναθηματικὰ (ἀφιερωματικὰ δηλαδὴ) ἐπιγράμματα, τρεῖς ἀδελφὲς ποὺ συγκροτοῦν μιὰ μικρὴ συντεχνία ἀφιερώνουν στὴν Ἐργάνη Ἀθηνᾶ ὡς τάματα τὰ σύνεργα τῆς τέχνης τους: ἡ πρώτη τὸ ἀδράχτι καὶ τὴν ἠλακάτη, ἡ δεύτερη τὴ σαΐτα καὶ ἡ τρίτη τὸν τάλαρο, μικρὸ καλαθίσκο στὸν ὁποῖο τοποθετοῦσαν τὰ νήματα. Τὸ ἐπίγραμμα ἀνήκει στὸν Ἀρχία, ἐπιγραμματοποιὸ τοῦ 1ου π.Χ. αἰώνα, ὁ ὁποῖος ἀναφέρεται ὡς Ἀντιοχεύς.

Τὸ δεύτερο ἐπίγραμμα εἶναι θρηνητικὸ ἐπιτύμβιο γιὰ τὴν Κρηθίδα, ὑφάντρα ποὺ τραγουδοῦσε τὶς ἱστορίες ποὺ γνώριζε (ἴσως τραγούδια ποὺ ἔμοιαζαν μὲ τὶς Παραλογὲς τῆς δημοτικῆς παράδοσης). Γιὰ τὴν ἀπώλεια τῆς Κρηθίδας θρηνοῦν οἱ ἄλλες ὑφάντρες ποὺ νοσταλγοῦν τὴν ἡδύτητα τῆς παρουσίας της. Πρόκειται γιὰ ὑπέροχο ποίημα τοῦ Καλλιμάχου τοῦ Κυρηναίου, ἐξόχου ποιητῆ τῆς Ἀλεξανδρινῆς ἐποχῆς (περ. 310–240 π.Χ.).

Στὸ τρίτο ἐπίγραμμα ὁ Ἀντιγένης ἀπὸ τὴ Γέλα, πόλη τῆς Σικελίας τὴν ὁποία ἀποίκισαν Δωριεῖς ἀπὸ τὴν Κρήτη καὶ τὰ Δωδεκάνησα, λίγο προτοῦ πεθάνει, συμβουλεύει τὴ μικρή του κόρη νὰ ἔχει τὴν ἠλακάτη ὡς στήριγμα φτωχικοῦ ἔστω βίου καὶ παράλληλα νὰ διατηρεῖ πρὸ τοῦ νυφικοῦ θαλάμου τὰ χρηστὰ ἤθη ὡς πολύτιμη *προῖκα* (ἀκριβῶς ἡ λέξη στὸ πρωτότυπο). Τὸ ἐπίγραμμα ἀνήκει στὸν Ἀντίπατρο τὸν Θεσσαλονικέα (τέλη τοῦ 1ου π.Χ. ἕως τὶς ἀρχὲς τοῦ 1ου μ.Χ. αἰώνα).

Τὸ τέταρτο ἐπίγραμμα ἔχει μιὰ μοναδικὴ πρωτοτυπία. Δημιουργός του εἶναι ἡ Νοσσὶς (3ος αἰ. π.Χ.), ἐμβληματικὴ ποιήτρια τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας, μὲ καταγωγὴ ἀπὸ τοὺς Ἐπιζεφύριους Λοκρούς. Ἡ Νοσσὶς ἐπαίρεται γιὰ τὸ ἐξαίσιο πάλλευκο λινὸ ὑφαντὸ ποὺ ἔχει ὑφάνει μαζὶ μὲ τὴ μητέρα της Θεοφυλίδα καὶ τὸ ἀφιερώνει στὴν Ἥρα, ἡ ὁποία διατηρεῖ τὸ ξακουστὸ ἱερό της στὸ Λακίνιο. Γιὰ τὸν ναὸ αὐτὸν ὁ ἱστορικὸς καὶ γεωγράφος Στράβων ἀναφέρει χαρακτηριστικά: *Λακίνιον Ἥρας ἱερόν, πλούσιόν ποτε ὑπάρξαν καὶ πολλῶν ἀναθημάτων μεστόν.*

Ὅλες οἱ μεταφράσεις μου τῶν ἐπιγραμμάτων εἶναι ἔμμετρες, σὲ ἰαμβικὰ ἢ ἀναπαιστικὰ μέτρα.

Τ.Κ.

[Οἱ τρεῖς ἀδελφὲς]

Ἡ Σατύρη, ἡ Ἡράκλεια καὶ ἡ Εὐφρώ,
ἀπ᾽ τὴ Σάμο κι οἱ τρεῖς,
θυγατέρες τοῦ Ξούθου καὶ τῆς Μελίτης,
ἡ μὲν πρώτη
τὸ ἀδράχτι, ὑπηρέτη γοργόστροφο ἀραχναίας κλωστῆς,
–μαζὶ πάντα μὲ τὴ μακρουλὴ ἠλακάτη–
ἡ δὲ ἄλλη
τὴν σαΐτα τὴν εὔηχη,
τὴν τεχνίτρα τῶν πέπλων
τῶν πυκνὰ ὑφασμένων
καὶ ἡ τρίτη
τὸν τάλαρο, καλαθίσκο γεμᾶτο μὲ νήματα,
ὅλ᾽ αὐτὰ ποὺ τοὺς χάρισαν μακροχρόνιο χειρώνακτα βίο

σὲ σένα, σεβαστὴ Ἀθηνᾶ, οἱ δικές σου ἐργάτριες τ᾽ ἀφιερώνουν.

Αἱ τρισσαί, Σατύρη τε καὶ Ἡράκλεια καὶ Εὐφρώ,
θυγατέρες Ξούθου καὶ Μελίτης, Σάμιαι·
ἃ μὲν ἀραχναίοιο μίτου πολυδινέα λάτριν,
ἄτρακτον, δολιχᾶς οὐκ ἄτερ ἀλακάτας,
ἃ δὲ πολυσπαθέων μελεδήμονα κερκίδα πέπλων
εὔθροον, ἃ τριτάτα δ᾽ εἰροχαρῆ τάλαρον,
οἷς ἔσχον χερνῆτα βίον δηναιόν, Ἀθάνα
πότνια, ταῦθ᾽ αἱ σαὶ σοὶ θέσαν ἐργάτιδες.

ΑΡΧΙΟΥ, 6.39

[Στὴν Κρηθίδα, ποὺ γνώριζε ἱστορίες ὡραῖα νὰ ψάλλει]

Τὴν Κρηθίδα,
ξακουστὴ γιὰ τοὺς μύθους της,
ποὺ γνώριζε ἱστορίες τόσο ὡραῖα νὰ ψάλλει,
τῶν Σαμίων συνέχεια νοσταλγοῦν τὰ κορίτσια,
τ᾽ ἀργαλειοῦ τὴ γλυκιά τους συντρόφισσα ποὺ ὅλο λαλοῦσε.
Τώρα ἐκείνη κοιμᾶται τὸν ὕπνο ποὺ σὲ ὅλες ὀφείλεται.

Κρηθίδα τὴν πολύμυθον, ἐπισταμένην καλὰ παίζειν,
δίζηνται Σαμίων πολλάκι θυγατέρες,
ἠδίστην συνέριθον ἀεὶ λάλον· ἡ δ᾽ ἀποβρίζει
ἐνθάδε τὸν πάσαις ὕπνον ὀφειλόμενον.

ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΥ, 7.459

[ἡ πιὸ βέβαιη προίκα]

Ὁ Ἀντιγένης ἀπ᾽ τὴ Γέλα
τὰ λόγια αὐτὰ στὴ θυγατέρα του ἔλεγε,
μόλις τὸ νεῦμα δέχτηκε γιὰ τὴν ὁδὸ τοῦ Ἅδη:
«Κορίτσι μου, μὲ τὶς πανέμορφες παρθενικὲς παρειές,

πάντοτε νά ‘χεις συνεργὸ τὴν ἠλακάτη
–κτῆμα ποὺ εἶναι ἀρκετὸ γιὰ βίο φτωχικό·
σὰν ἔρθει ὅμως ἡ ὥρα τοῦ ὑμέναιου,
τῆς ἀχαιίδος μάνας σου τὰ ἤθη νὰ φυλάσσεις τὰ χρηστά,
–τὴν πλέον βέβαιη προίκα στὸν ἄντρα.»

Ἀντιγένης ὁ Γελῷος ἔπος ποτὲ τοῦτο θυγατρὶ
εἶπεν, ὅτ᾽ ἦν ἤδη νεύμενος εἰς Ἀίδην·
«Παρθένε καλλιπάρῃε, κόρη δ᾽ ἐμή, ἴσχε συνεργὸν
ἠλακάτην, ἀρκεῦν κτῆμα πένητι βίῳ·
ἢν δ᾽ ἵκῃ εἰς ὑμέναιον, Ἀχαιίδος ἤθεα μητρὸς
χρηστὰ φύλασσε πόσει προῖκα βεβαιοτάτην.»

ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ <ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΣ>, 9.96

[ἡ ὑφάντρα ποιήτρια]

Ὦ σεβάσμια Ἥρα, ποὺ ἀπ᾽ τὰ οὐράνια συχνὰ κατεβαίνεις
γιὰ νὰ δεῖς τὸ Λακίνιον, τὸ εὐῶδες ἱερό σου,
δέξου τώρα τὸ πάλλευκο ἱμάτιο τοῦτο·
τό ’χει ὑφάνει γιὰ σένα ἡ Θεοφυλίς, τῆς Κλεόχας ἡ κόρη,
μὲ τὴν εὐγενῆ θυγατέρα της,
τὴ Νοσσίδα.

Ἥρα τιμήεσσα, Λακίνιον ἃ τὸ θυῶδες
πολλάκις οὐρανόθεν νεισομένα καθορῇς,
δέξαι βύσσινον εἷμα, τό τοι μετὰ παιδὸς ἀγαυᾶς
Νοσσίδος ὕφανεν Θεοφιλὶς ἀ Κλεόχας.

ΝΟΣΣΙΣ, 6.265

Σ' αυτό το άδειο πιάτο:
Η ποιητική αλήθεια της Μπλάνκα Βαρέλα

του Πάνου Δρακόπουλου



Η Μπλάνκα Βαρέλα (1926–2009) ανήκει σε εκείνη την ιδιάζουσα κατηγορία δημιουργών των οποίων το έργο δεν επιδιώκει να κατακτήσει τον αναγνώστη αλλά να σταθεί απέναντί του. Γεννημένη στη Λίμα, και σε διαρκή συνομιλία με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία του μεταπολέμου –ιδίως κατά την παραμονή της στο Παρίσι– διαμόρφωσε μια φωνή που κινείται ανάμεσα στη λιτότητα και την υπαρξιακή ένταση. Το έργο της, ολιγοσέλιδο αλλά πυκνό, εκτείνεται σε μερικές δεκαετίες και χαρακτηρίζεται από μια επίμονη άρνηση της ρητορικής ευκολίας, καθώς και από μια σχεδόν ασκητική σχέση με τη γλώσσα.

Στα ελληνικά γράμματα η παρουσία της είναι σχετικά πρόσφατη, αλλά ήδη αισθητή. Η έκδοση *Άσμα δημώδες και άλλα ποιήματα* από την Libro Filo & Co (νυν Στίλβη), σε μετάφραση και επιμέλεια πολυμελούς ομάδας υπό τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο, έφερε για πρώτη φορά σε ευρύτερη κυκλοφορία ένα σώμα ποιημάτων που μέχρι πρότινος παρέμενε ουσιαστικά άγνωστο στο ελληνικό κοινό. Η υποδοχή της δεν υπήρξε θορυβώδης –ίσως ούτε θα μπορούσε να είναι– αλλά μάλλον υπόγεια και σταδιακή, καθώς συντονίζεται με ένα έργο που δεν διεκδικεί την άμεση κατανόηση, αλλά επιμένει θαρραλέα να κατοικεί στη δυσκολία.

Δύο στίχοι της Μπλάνκα Βαρέλα μπορούν να λειτουργήσουν ως κλειδιά εισόδου όχι μόνο στο παρόν κείμενο, θαρρώ, αλλά και στο ίδιο το ποιητικό της σύμπαν:

> *«ο πόνος είναι μια υπέροχη κλειδαριά»* από το «Το τελευταίο ποίημα του Ιούνη» (σελ. 67),

και

> *«παρελθόν, παρόν και μέλλον*
> *είναι το σώμα μας»* από το ποίημα «Καθοδόν προς τη Βαβέλ, IV» (σελ. 57).

Αν κρατήσουμε αυτές τις εικόνες –τον πόνο ως κλειδαριά και το σώμα ως χρόνο– μπορούμε να πλησιάσουμε το ποίημα που βρίσκεται στον πυρήνα της παρούσας έκδοσης:

ΑΣΜΑ ΔΗΜΩΔΕΣ
και ξαφνικά η ζωή
στο φτωχικό μου πιάτο
ένα καθαρό κομμάτι ουράνιου χοιρινού
εδώ στο πιάτο μου

να με παρατηρεί
να σε παρατηρεί
ή να σκοτώνει μια μύγα χωρίς κακία
να αφανίζει το φως
ή να το φτιάχνει
να το φτιάχνει
όπως κάποιος ανοίγει τα μάτια κι επιλέγει
έναν ουρανό που ξεχειλίζει
στο άδειο πιάτο

ρούμπενς κρεμμύδια δάκρυα
περισσότερος ρούμπενς περισσότερα κρεμμύδια
περισσότερα δάκρυα

τόσες ιστορίες
μαύρα δύσπεπτα θαύματα
και το άστρο της ανατολής

έγκλειστο

και το κόκαλο του έρωτα
τόσο ροκανισμένο και τόσο σκληρό
να λάμπει σε άλλο πιάτο

αυτή ακριβώς η πείνα
υπάρχει
είναι η λαχτάρα της ψυχής
που είναι το σώμα

είναι το τριαντάφυλλο από λίπος
που γερνάει
στον ουρανό του από σάρκα

mea culpa μάτι θολό
mea culpa μαύρη μπουκιά
mea culpa θεϊκή ναυτία

δεν υπάρχει άλλος εδώ
σ᾽ αυτό το άδειο πιάτο
μόνο εγώ
να καταβροχθίζω τα μάτια μου
και τα δικά σου

(σελ. 23-27)

Το «Άσμα δημώδες» της Μπλάνκα Βαρέλα δεν είναι το κεντρικό ποίημα της συλλογής επειδή δανείζει τον τίτλο του στο βιβλίο. Είναι κεντρικό γιατί συμπυκνώνει την ηθική και αισθητική στάση μιας ποιήτριας που δεν εμπιστεύεται τυφλά ούτε τη γλώσσα ούτε τον ίδιο της τον εαυτό – και ακριβώς γι᾽ αυτό γράφει.

Ο τίτλος λειτουργεί εξαρχής ως πρόκληση. «Άσμα δημώδες»: ένας όρος που παραπέμπει σε συλλογικότητα, σε λαϊκή φωνή, σε κοινή μνήμη. Κι όμως, το ποίημα που ακολουθεί δεν τραγουδιέται· απλώς εκτίθεται.

«και ξαφνικά η ζωή
στο φτωχικό μου πιάτο
ένα καθαρό κομμάτι ουράνιου χοιρινού
εδώ στο πιάτο μου».

Δεν υπάρχει εδώ καμία συμφιλίωση. Το βλέμμα της ποιήτριας μένει καρφωμένο στην υλικότητα της ύπαρξης: το σώμα, την πείνα, τη φθορά.

«αυτή ακριβώς η πείνα υπάρχει
είναι η λαχτάρα της ψυχής
που είναι το σώμα».

Η Βαρέλα δεν μετατρέπει το τραύμα σε σύμβολο. Το αφήνει να υπάρχει — σχεδόν ωμά. Το ποίημα δεν αναπτύσσεται· αποκαλύπτεται. Κινείται με κοφτές, τελετουργικές κινήσεις, αποφεύγοντας την παγίδα της ρητορικής. Η γλώσσα εδώ λειτουργεί παράδοξα: όχι για να απελευθερώσει την εμπειρία, αλλά για να αναγνωρίσει τα όριά της. Και αυτή η αναγνώριση είναι η ακριβή της ειλικρίνεια. Γι' αυτό και το ποίημα καταλήγει σε μια σχεδόν γυμνή ομολογία:



«δεν υπάρχει άλλος εδώ
σ᾽ αυτό το άδειο πιάτο
μόνο εγώ».

Η μοναξιά εδώ δεν είναι μεταφορά. Είναι συνθήκη. Σε αυτό το σημείο αρχίζει να διακρίνεται ένα επίμονο μοτίβο που διατρέχει πολλά ποιήματα της Βαρέλα: η εμπειρία του κόσμου οργανώνεται μέσα από το στόμα — ως λήψη, ως άρνηση, ως αδυναμία κατάποσης.

Στο «Άσμα δημώδες» εμφανίζονται το πιάτο, η πείνα, το φαγητό. Στο «Curriculum vitae», για παράδειγμα, το «*κρασί της νίκης*» δεν πίνεται:

CURRICULUM VITAE

ας πούμε ότι κέρδισες τον αγώνα δρόμου
και ότι το έπαθλο
ήταν ακόμα ένας αγώνας
ότι δεν ήπιες το κρασί της νίκης
αλλά το ίδιο σου το αλάτι
ότι ποτέ δεν άκουσες ζητωκραυγές
αλλά γαβγίσματα σκύλων
και ότι η σκιά σου
η ίδια σου η σκιά
ήταν η μοναδική
και ανέντιμη αντίπαλός σου

(σελ. 37)

Και αλλού η κατάποση εμφανίζεται ως δοκιμασία του ίδιου του λόγου. Στο «*Καθ᾽ οδόν προς την Βαβέλ, VII*»:

«βόηθα με πάναγνο μάντρα
θεότητα του οισοφάγου και του πυλωρού»

και λίγο αργότερα:

«ο άγιος της ερήμου που καταπίνει τη γλώσσα του»

Εδώ το στόμα δεν λειτουργεί ως μέσο έκφρασης αλλά ως *όριο* — το σημείο όπου η γλώσσα συναντά και δεν υπερβαίνει το σώμα. Έτσι διαμορφώνεται ένα συνεκτικό σύστημα εικόνων — πιάτο, στόμα, γλώσσα — που δεν περιγράφει απλώς την εμπειρία αλλά τη μεταβάλλει. Ο κόσμος δεν παρουσιάζεται· προσλαμβάνεται, φθείρεται, και τελικά μένει άπεπτος.

Σε αυτή τη γραμμή διαγράφεται μια ανεστραμμένη ευχαριστιακή σκηνή. Στην παραδοσιακή εκδοχή το σώμα προσφέρεται ως τροφή που υπόσχεται σωτηρία. Εδώ δεν υπάρχει τέτοια υπόσχεση: το σώμα καταναλώνεται χωρίς λύτρωση. Και ακριβώς μέσα από αυτή τη σκληρή υλικότητα γεννιέται η ποιητική της αλήθεια.

Στο βιβλίο της Βαρέλα επανέρχεται και η μορφή του ζώου. Στο «Άσμα δημώδες» το «*κομμάτι ουρανού χοιρινού*», στο «Τελευταίο ποίημα του Ιούνη» το «*γλυκό ζώο, τρυφερότατο θηρίο*».



Το ανθρώπινο σώμα πλησιάζει εδώ μια περιοχή όπου η ζωή παύει να είναι ιδέα και γίνεται γεγονός: σάρκα, φθορά, επιμονή.

Σ' αυτό το σημείο μπορεί να θυμηθεί κανείς τη συγγένεια με τον Σέσαρ Βαγιέχο — όχι ως επιρροή αλλά ως κοινό τρόπο: η γλώσσα φθείρεται για να μπορέσει να αρθρώσει το σώμα. Ο ρυθμός του «Άσματος» είναι εξίσου χαρακτηριστικός: ένας ρυθμός παύσεων και διακοπών — σαν μια λειτουργία χωρίς αποδέκτη.

Στο υπόλοιπο βιβλίο αυτή η στάση επιβεβαιώνεται. Στο «*Λουλούδια για να ακούς*»:

> *«παντού υπάρχουν λουλούδια*
> *μόλις το ανακάλυψα με τα αυτιά μου*
> *λουλούδια για να ακούς»*
>
> *(σελ. 27)*

Η εικόνα δεν είναι διακοσμητική· μετατοπίζει την αντίληψη. Η ποίηση εδώ δεν δείχνει τον κόσμο· τον μετακινεί.

Το ίδιο συμβαίνει και στο «Curriculum vitae», όπου, όπως είδαμε, η βιογραφία μετατρέπεται σε άσκηση απογύμνωσης. Η ανθρώπινη πορεία παρουσιάζεται όχι ως θρίαμβος αλλά ως διαρκής δοκιμασία.

Έτσι, το «Άσμα δημώδες» δεν είναι ένα μεμονωμένο ποίημα αλλά ο πυρήνας μιας συνολικής στάσης. Η ποίηση της Βαρέλα αφαιρεί διαρκώς: την παρηγοριά, τη συνοχή, την εύκολη συγκίνηση. Αυτό που απομένει είναι μια φωνή που αρνείται την ευκολία της πλάνης.

Η ελληνική μετάφραση της συλλογής από τη δεκαεπταμελή ομάδα των μεταφραστών υπό τον συντονισμό και την επιμέλεια του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στέκεται με αξιοπρέπεια και ευρηματικότητα απέναντι σε αυτή τη δυσκολία, διατηρώντας την ξηρότητα και την αποσπασματικότητα του πρωτοτύπου.

Γιατί, εν τέλει, η ποίηση της Μπλάνκα Βαρέλα δεν μας καλεί να την κατανοήσουμε. Μας καλεί να σταθούμε απέναντί της. Η Βαρέλα δεν γράφει για να πείσει. Γράφει για να αντέξει την αλήθεια της. Και το «Άσμα δημώδες» είναι ακριβώς αυτό: ένα άσμα χωρίς υπόσχεση παρηγοριάς — αλλά με ακέραιη την ευθύνη της φωνής του.

Σάρα Θηλυκού

ΠΛΑΓΙΟΣ ΚΑΙ ΕΥΘΥΣ

Γιώργος Μαρκόπουλος, *Σε πλάγιο φωτισμό, κείμενα για πρόσωπα, γεγονότα, ημέρες*, Κέδρος 2025

Όχι, το ανά χείρας βιβλίο δεν διαβάζεται απνευστί. Το ανοιγοκλείνω συνεχώς, σχεδόν σε κάθε χωριστό κείμενο. Όσο χρειάζεται για να μεταβολιστεί το συναίσθημα που ξεχειλίζει από τις σελίδες του. Ο ποιητής δεν φοβάται να δείχνει αισθηματίας, το απολαμβάνει μάλιστα. Αγκαλιές, φιλιά, δάκρυα συνιστούν ένα οιονεί ελιξίριο νεότητας προφυλάσσοντας από τη μεγαλύτερη, θανάσιμη ασθένεια του γήρατος για την ποίηση: τον κυνισμό. Συνεχίζω να ανοιγοκλείνω το βιβλίο. Όσο χρειάζεται για να αφομοιώσω τη συγκίνηση, μια συγκίνηση μεταδοτική, καθώς ανευρίσκω αναλογίες με αυτό το «ζωηρό παιδάκι» από τη Μεσσήνη.

Και νιώθω πάντα μια ξεχωριστή συγκίνηση για τους ανθρώπους που μοιραστήκαμε μαζί σελίδες του περιοδικού *Νέα Πορεία*. Μια αίσθηση συγγένειας ακόμη. Και η συγκίνησή μου αυτή βαθαίνει περισσότερο όταν βλέπω να αναφέρονται και αυτοί όπως κι εγώ σε αυτή τους τη θητεία. Πρόσωπα που φάνταζαν μυθικά στα μάτια ενός παιδιού στη Θεσσαλονίκη που έκανε το ξεκίνημά του στην ποίηση το 1988 μέσα από τις σελίδες της *Νέας Πορείας*. Δημιουργοί που δεν θα γνώριζα ίσως ποτέ και άλλοι που θα γνώριζα πολύ αργότερα, όπως ο Γιώργος Μαρκόπουλος, το τελευταίο πόνημα του οποίου μας απασχολεί εδώ και ο οποίος αποτίνει έναν φόρο τιμής μεταξύ άλλων στο μακροβιότερο λογοτεχνικό περιοδικό της Θεσσαλονίκης και τους ανθρώπους του.

Όταν ένας άνθρωπος σαν τον Μαρκόπουλο γράφει ένα έργο με κείμενα «*ιδιαιτέρως προσωπικά*» όπως μας λέει, βέβαιον είναι ότι θα είναι και έμφορτο ιστορίας. Μνήμης συλλογικής. Στάσης

πολιτικής. Τα πρόσωπα όμως προτάσσει ο Μαρκόπουλος στον υπότιτλο. Και αυτή η περσοναλιστική οπτική και στόχευση, αυτή η προτεραιότητα η προσωποκεντρική, αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα. Τα «*γεγονότα*» και οι «*ημέρες*» έπονται. Η ιστορία μπορεί να περιμένει – ή έστω να ιδωθεί μέσα από τον «*πλάγιο φωτισμό*» του αφηγηματικού υποκειμένου. Λογοτεχνία-ιστορία, σημειώσατε ένα-μηδέν.

Το εκ πρώτης όψεως άναρχο, χαοτικό, ατάκτως ερριμμένο υλικό που δεν υπακούει σε καμιά γραμμικότητα (παρά μόνο των χρονολογιών των δημοσιεύσεων) βρίσκει τη διήκουσα έννοια και συνοχή του: τα πρόσωπα. Όχι οι ιδέες, η πολιτική, η ιστορία... Πρόσωπα ασήμων ή διασήμων, ομοτέχνων ποιητών, πεζογράφων, κριτικών, μελετητών, εκδοτών, βιβλιοπωλών, και καλλιτεχνών εν γένει, ζωγράφων, φωτογράφων, ηθοποιών, σκηνοθετών, μουσικών, αλλά και φίλων, γνωστών, γυναικών, απλών ανθρώπων, εν ολίγοις πρόσωπα που σημάδεψαν τη ζωή του ποιητή, που άφησαν το αποτύπωμά τους στον ψυχισμό ενός ποιητή που δηλώνει πως πατρίδα του είναι η μνήμη και οι άνθρωποι που αγάπησε και τον αγάπησαν.

Κείμενα γραμμένα σε ένα διάστημα πενήντα πέντε ετών συνιστούν μια οιονεί αυτοβιογραφία όσο και πολύτιμη εξάπαντος μαρτυρία. Για τη ζωή στην επαρχία και την Αθήνα, την προσφυγιά, τους δασκάλους, την εκβιομηχάνιση, τη χούντα και τη μεταπολίτευση, την επανάσταση, την αντιπαροχή, το ποδόσφαιρο, τα στέκια, το ρεμπέτικο, τα βιβλιοπωλεία, τα περιοδικά, τα πανεπιστήμια, τις ποιητικές εκδηλώσεις σε μια σπαρταριστή περιγραφή... Μοναξιά, ανασφάλεια, ματαιοδοξία, γυναίκες κι αυτές, συνιστούν τις παραμέτρους μιας ιδιότυπης μοιρολατρίας του χωρίς ποτέ βέβαια να τον εμποδίζουν να υπερασπίζεται την ευαισθησία και τις αξίες του.

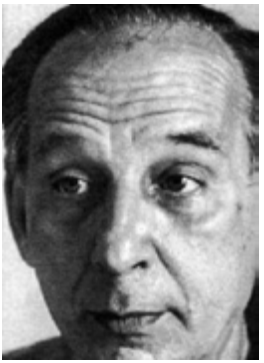
Και είναι όλα τα κείμενα του έργου αυτού τω όντι τόσο λεπταίσθητα, δοσμένα με μια ποιητική εμπνοή, ως πεζοποιήματα – και αλλού ως χάικου. Αλλά και βαθιές δοκιμιακές παρεμβάσεις για την τέχνη ως «*τον καλύτερο δρόμο για να ερχόμαστε σε επαφή με την κρυμμένη ομορφιά του κόσμου και της ζωής*», τον ορισμό της ποίησης ως *τέχνης «που περιγράφει πικρά πράγ-*

ματα συνήθως», τον ποιητή ως «ένα άτομο από τη φύση του ηττημένο», τον έσω χώρο ως τον κατεξοχήν ενός πραγματικού καλλιτέχνη, τη συνομιλία ζωγραφικής και ποίησης, κ.ο.κ. Και ακόμη μια δραματικότητα, λ.χ. όταν φωνάζει δυνατά τα ονόματα «*ξεχασμένων τελείως πια ποιητών*». Διαβάζω κι εγώ εκφώνως μαζί του. Το ανά χείρας εξαίσιο αυτό πόνημα του Γιώργου Μαρκόπουλου θα μπορούσε να δραματοποιηθεί, να παρασταθεί στο θέατρο, να γίνει ταινία ή ντοκιμαντέρ.



Ράνια Αντωνίου

Βιρχίλιο Πινιέρα: Το γκροτέσκο σώμα, ο φόβος και η αισθητική της ρήξης.



Η σύγχρονη λογοτεχνική κριτική εκδηλώνει σαφές ενδιαφέρον προς την κατεύθυνση της επαναξιολόγησης περιθωριοποιημένων φωνών του 20ού αιώνα, συμπεριλαμβάνοντας δημιουργούς που αντιστέκονταν στη συστηματική κατηγοριοποίησή τους. Ο μέχρι πρότινος ακατάτακτος Βιρχίλιο Πινιέρα αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση, λόγω της ιδιότυπης γραφής και της αντικομφορμιστικής του στάσης. Τόσο η αισθητική όσο και η θεματική του τον τοποθετούν πλέον στο πανόραμα του μοντερνισμού, του θεάτρου του παραλόγου, του γκροτέσκο και της υπαρξιακής αγωνίας με έντονη προσωπική εντοπισμένη οπτική.

Γεννημένος το 1912 στην πόλη Κάρδενας της δυτικής Κούβας, σ' ένα περιβάλλον μάλλον συντηρητικό, τίποτα δεν προμήνυε ότι θα εξελισσόταν σε μια από τις πιο ιδιόρρυθμες μορφές της λατινοαμερικανικής γραφής. Ο πατέρας του εργαζόταν ως μηχανικός σιδηροδρόμων και η μητέρα του ήταν δασκάλα, ωστόσο ο ίδιος ξέφυγε της προκαθορισμένης πορείας και αρνήθηκε εξαρχής αυτή τη γραμμική εξέλιξη. Η περίφημη άρνησή του να υποστηρίξει τη διατριβή του στο Πανεπιστήμιο της Αβάνας, επειδή δεν ήθελε να μιλήσει μπροστά σε «μια παρέα ηλιθίων», δεν ήταν απλώς ένα νεανικό ξέσπασμα· ήταν μια πράξη με την οποία ήθελε να δηλώσει τη διάθεση ρήξης και διαφοροποίησης.

Γραφομανία (1957)

Όλοι οι συγγραφείς –οι μεγάλοι και οι γραφιάδες της σειράς– κλήθηκαν σε δίκη στην έρημο της Σαχάρας. Κατά μυριάδες, αυτή η ισχυρή στρατιά περπατάει στην καυτή άμμο, με το αυτί τεντωμένο –το οξυμένο αυτί– για να ακούσει την κατηγορία. Ξαφνικά, από μια σκηνή βγαίνει ένας παπαγάλος. Ορθώνεται γερά πάνω στα πόδια του, φουσκώνει τα φτερά του λαιμού του και με βραχνή φωνή – είναι ένας γέρος παπαγάλος – λέει:

«Κατηγορείστε για το έγκλημα της γραφομανίας».

Κι αμέσως ξαναμπαίνει στη σκηνή.

Ένα παγωμένο ρίγος διαπερνά τους συγγραφείς. Τα κεφάλια ενώνονται όλα μαζί· ακολουθεί μια σύντομη σύσκεψη. Ο πιο σημαντικός ανάμεσά τους ξεπροβάλει από τις σειρές.

«Παρακαλώ...» λέει δίπλα στην πόρτα της σκηνής.

Αμέσως εμφανίζεται ο παπαγάλος.

«Εξοχότατε» λέει ο απεσταλμένος. «Εξοχότατε, εξ ονόματος των συναδέλφων μου σας ρωτώ: Μπορούμε να συνεχίσουμε να γράφουμε;»

«Μα φυσικά» λέει σχεδόν φωναχτά ο παπαγάλος. «Εννοείται ότι θα συνεχίσετε να γράφετε όσο σας κάνει κέφι».

Απερίγραπτη χαρά. Ξεραμένα χείλη φιλούν την άμμο, αδελφικές αγκαλιές, ορισμένοι μάλιστα βγάζουν στη στιγμή χαρτί και μολύβι.

«Αυτό πρέπει να γραφτεί με χρυσά γράμματα» λένε.

Όμως ο παπαγάλος, βγαίνοντας ξανά από τη σκηνή, αναγγέλλει την ετυμηγορία:

«Γράψτε όσο θέλετε» και βήχει ελαφρώς, «αυτό όμως δεν σημαίνει πως θα πάψετε να κατηγορείστε για το έγκλημα της γραφομανίας».

Η συγγραφική του παραγωγή εκτείνεται σε ποικίλα είδη –ποίηση, θέατρο, πεζογραφία και δοκίμιο–, ωστόσο η πλέον χαρακτηριστική του συμβολή εντοπίζεται στα μικροδιηγήματα. Συλλογές όπως το *Cuentos fríos* (1956) αναδεικνύουν την ικανότητά του

να συμπυκνώνει σε σύντομες αφηγήσεις μια έντονη αίσθηση παραλόγου, ειρωνείας και υπαρξιακής δυσφορίας. Το γέλιο και η δυσθυμία συνυπάρχουν, δημιουργώντας μια εμπειρία ανάγνωσης που κινείται μεταξύ του κωμικού και του μακάβριου.

Οι διηγήσεις του, εμποτισμένες με αλλόκοτο χιούμορ, υπαρξιακή αγωνία και αλληγορικές αναφορές, αντανακλούν τις εμπειρίες της φτώχειας, της αποξένωσης και του φόβου που σημάδεψαν τη ζωή του.



Κολύμβηση (1957)

Έμαθα να κολυμπώ στην ξηρά, γεγονός που έχει περισσότερα πλεονεκτήματα από το κολύμπι στο νερό. Δεν υπάρχει φόβος να βυθιστείς μιας και είσαι ήδη στον πάτο και, με την ίδια λογική, έχεις εκ προοιμίου πνιγεί. Αποκλείεται επίσης να μας ψαρέψουν υπό το φως ενός φαναριού ή στην εκτυφλωτική διαύγεια μιας όμορφης ημέρας. Τέλος, το σώμα μας δεν κινδυνεύει να πρηστεί, αφού δεν υπάρχει νερό.

Δεν θα αρνηθώ ότι το κολύμπι στην ξηρά έχει κάτι το αγωνιώδες. Κάτι που εκ πρώτης όψεως μπορεί να θυμίσει επιθανάτιο ρόγχο. Κι όμως, είναι τελείως διαφορετικό: την ίδια στιγμή που παλεύεις με τον θάνατο είσαι ολοζώντανος,

σε πλήρη εγρήγορση, ακούς τη μουσική που μπαίνει από το παράθυρο και παρακολουθείς το σκουλήκι που σέρνεται στο έδαφος.

Στην αρχή, οι φίλοι μου αποδοκίμαζαν αυτή μου την απόφαση. Απέφευγαν το βλέμμα μου και κλαψούριζαν στις γωνιές. Ευτυχώς, εκείνη η κρίση έχει περάσει πια. Τώρα ξέρουν ότι νιώθω άνετα να κολυμπώ στην ξηρά. Πότε πότε βυθίζω τα χέρια μου στις μαρμάρινες πλάκες και τους προσφέρω κανένα ψαράκι που πιάνω στα υποθαλάσσια βάθη.



Μια από τις θεματικές που συχνά επανέρχεται στα έργα του είναι το σώμα. Το σώμα στον Πινιέρα δεν παρουσιάζεται απλώς ως βιολογική οντότητα, αλλά ως τόπος σύγκρουσης, εξουσίας και επιθυμίας. Το σώμα είναι πάντα εκτεθειμένο. Άλλοτε τραυματισμένο, κατακερματισμένο, άλλοτε γελοιοποιημένο, αλλά πάντα υπερβολικό, φέρνει στην επιφάνεια μια σκοτεινή αλλά διεισδυτική εικόνα της πραγματικότητας, καθιστώντας το έργο του επίκαιρο και ουσιαστικό. Σε αυτό το πλαίσιο, η συγγραφική του παραγωγή μπορεί να ερμηνευθεί μέσα από την αισθητική του γκροτέσκο, το οποίο εκδηλώνεται τόσο σε υλικό επίπεδο –μέσω παραμορφωμένων σωμάτων και υπερβολικών εικόνων– όσο και σε αφηρημένο επίπεδο, μέσα από τη διάλυση της ταυτότητας και την αποδιοργάνωση της πραγματικότητας.

Το βουνό (1957)

Το βουνό έχει ύψος χίλια μέτρα. Αποφάσισα να το φάω σιγά σιγά. Είναι ένα βουνό όπως όλα τα βουνά: βλάστηση, πέτρες, χώμα, ζώα ακόμη και ανθρώπινα όντα που ανεβοκατεβαίνουν στις πλαγιές του.

Κάθε πρωί ξαπλώνω πάνω του μπρούμυτα και αρχίζω να μασουλάω το πρώτο πράγμα που θα βρεθεί μπροστά μου. Περνάω έτσι αρκετές ώρες. Επιστρέφω στο σπίτι με το σώμα εξουθενωμένο και τα σαγόνια μου ρημαγμένα. Αφού ξαποστάσω για λίγο κάθομαι στο κατώφλι και το ατενίζω μακριά στον γαλαζωπό ορίζοντα.

Αν έλεγα αυτά τα πράγματα στον γείτονα, σίγουρα θα ξεκαρδιζόταν στα γέλια ή θα με περνούσε για τρελό. Όμως εγώ, που ξέρω τι κάνω, βλέπω πολύ καλά ότι το ύψος του βουνού μειώνεται και το περίγραμμά του χάνει τη στρογγυλάδα του. Οπότε θα μιλήσουν για γεωλογικές αναταραχές.

Κι αυτή είναι η τραγωδία μου: κανείς δεν θα θελήσει να παραδεχθεί ότι εγώ ήμουν αυτός που καταβρόχθισε το βουνό ύψους χιλίων μέτρων.



Η παραμονή του στο Μπουένος Άιρες τη δεκαετία του 1950 υπήρξε καθοριστική. Εκεί ήρθε σε επαφή με τον Βίτολντ Γκομπρόβιτς και τον Χόρχε Λουίς Μπόρχες. Η σχέση του με τον Μπόρχες ήταν ιδιαίτερα στενή, παρότι ο τελευταίος τον αντιμετώπιζε ως μια ιδιάζουσα περίπτωση, εκτός των καθιερωμένων

ρευμάτων. Ο Πινιέρα αποδομεί συστηματικά τις κυρίαρχες πολιτισμικές αφηγήσεις, είτε αυτές αφορούν την εθνική ταυτότητα είτε τη λογοτεχνική παράδοση. Η ρήξη του με τον φίλο και συνάμα ανταγωνιστή Χοσέ Λεσάμα Λίμα, εκπρόσωπο του νεομπαρόκ, είναι ενδεικτική, ο Λεσάμα τον είχε χαρακτηρίσει ως «το σκοτεινό, αρνητικό μυαλό». Στον Λεσάμα διαπιστώνει κανείς την επιδίωξή του για μια περίτεχνη, πυκνή γραφή, ενώ αντίθετα στον Πινιέρα διαπιστώνεται ότι υιοθετεί έναν πιο «αντιποιητικό», άμεσο και συχνά κυνικό λόγο.



Ο Βιρχίλιο Πινιέρα με τον Χοσέ Λεσάμα Λίμα

Η Κόλαση (1956)

Όταν είμαστε παιδιά, η κόλαση δεν είναι τίποτε άλλο παρά το όνομα του διαβόλου στα χείλη των γονιών μας. Έπειτα, αυτή η έννοια περιπλέκεται, καθώς στριφογυρίζουμε στο κρεβάτι τις ατέλειωτες νύχτες της εφηβείας μας, προσπαθώντας να σβήσουμε τις φλόγες που μας καίνε –τις φλόγες της φαντασίας! Αργότερα, όταν πια δεν κοιταζόμαστε στους καθρέφτες επειδή τα πρόσωπά μας αρχίζουν να μοιάζουν με το πρόσωπο του διαβόλου, η έννοια της κόλασης μετατρέπε-

ται σ᾽ έναν διανοητικό φόβο, και για να ξεφύγουμε από την τόση αγωνία, αρχίζουμε να την περιγράφουμε.

Στα γεράματα πια, η κόλαση βρίσκεται τόσο κοντά που την αποδεχόμαστε ως αναγκαίο κακό, σε σημείο που δεν κρύβουμε πια την αδημονία μας να την υποστούμε. Ακόμη πιο μετά (και τώρα πια βρισκόμαστε πράγματι μες στις φλόγες της), ενώ καιγόμαστε, αρχίζουμε να διαβλέπουμε ότι ίσως θα μπορούσαμε να εγκλιματιστούμε. Χίλια χρόνια αργότερα, ένας διάβολος μάς ρωτά με ύφος σοβαρό εάν υποφέρουμε ακόμη. Του απαντάμε ότι η ρουτίνα υπερτερεί κατά πολύ του πόνου. Εντέλει φτάνει η μέρα που θα μπορούσαμε πια να εγκαταλείψουμε την κόλαση, όμως αρνούμαστε κατηγορηματικά μια τέτοια προσφορά, γιατί, ποιος απαρνείται μια αγαπημένη συνήθεια;



Ο Βιρχίλιο Πινιέρα με τον Φιντέλ Κάστρο

Παρότι το έργο του δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως στρατευμένο, εντούτοις συνιστούσε μια έμμεση κριτική απέναντι στο αυταρχικό καθεστώς της Κούβας και, σε συνδυασμό με την ομοφυλοφιλική του ταυτότητα, οδήγησε το 1961 στη σύλληψή του με την κατηγορία περί «πολιτικών και ηθικών εγκλημάτων». Έκτοτε ο Πινιέρα αντιμετώπισε την περιθωριοποίηση, με τα θεατρικά του έργα να προβάλλονται σπανίως και ο ίδιος

να ζει σε συνθήκες κοινωνικής απομόνωσης και οικονομικής δυσχέρειας. Παρότι περιθωριοποιημένος –σχεδόν αιρετικός– δεν έμεινε σιωπηλός, εξακολούθησε να γράφει ακατάπαυστα, προκειμένου να επικοινωνήσει τον φόβο του. Συχνά ομολογούσε με τη φράση «Tengo miedo» τόσο τους προσωπικούς όσο και τους πολιτικούς του φόβους, αντανακλώντας την εμπειρία της ζωής υπό ένα αυταρχικό καθεστώς και ανοίγοντας τη συζήτηση γύρω από την βιοεξουσία και την κανονιστικότητα.

Μια σωτήρια γύμνια (1957)

Κοιμάμαι σ᾽ ένα είδος κελιού. Τέσσερις τοίχοι ολόγυμνοι. Οι αχτίδες του φεγγαριού γλιστρούν μέσα απ᾽ το μικρό παράθυρο. Επειδή δεν διαθέτω ούτε καν ένα άθλιο αχυρόστρωμα, αναγκάζομαι να ξαπλώνω καταγής. Πρέπει να ομολογήσω ότι κρυώνω αρκετά. Δεν είναι ακόμη χειμώνας, όμως εγώ είμαι γυμνός κι αυτή την εποχή του έτους η θερμοκρασία πέφτει πολύ το ξημέρωμα.

Ξαφνικά κάποιος με ξυπνάει. Μισοκοιμισμένος ακόμη, βλέπω μπροστά μου έναν άντρα που, όπως κι εγώ, είναι κι αυτός γυμνός. Με κοιτάζει με μάτια αγριεμένα. Βλέπω στο βλέμμα του ότι με θεωρεί θανάσιμο εχθρό. Ωστόσο, δεν είναι αυτό που με εκπλήσσει περισσότερο, αλλά ότι αρχίζει να ψάχνει πυρετωδώς μέσα σ᾽ ένα τόσο μικρό μέρος. Μήπως είχε ξεχάσει εδώ κάτι;

«Χάσατε κάτι;» τον ρωτάω.

Δεν απαντά στην ερώτησή μου, αλλά μου λέει:

«Ψάχνω ένα όπλο για να σε σκοτώσω».

«Να με σκοτώσεις…;» λέω με φωνή παγωμένη.

«Ναι, θα μου άρεσε να σε σκοτώσω. Μπήκα εδώ τυχαία. Αλλά όπως βλέπεις, δεν έχω όπλο».

«Με τα χέρια σου» λέω άθελά μου, και κοιτάζω με τρόμο τις σιδερένιες γροθιές του.

«Δεν μπορώ να σε σκοτώσω παρά μόνο με όπλο».

«Όπως βλέπεις δεν υπάρχει κανένα όπλο μες σ᾽ αυτό το κελί».

«Σώθηκε η ζωή σου» μου λέει μ᾽ ένα προστατευτικό γελάκι.
«Και ο ύπνος μου επίσης» του απαντώ.
Και αρχίζω να ροχαλίζω γαλήνια.

Το 1978, ο συγγραφέας Αμπίλιο Εστέβες[1], έχοντας περάσει με τον Βιρχίλιο Πινιέρα την τελευταία Πρωτοχρονιά της ζωής του, διαπιστώνει ότι ο Πινιέρα έζησε με τον ίδιο παράδοξο τρόπο που έγραφε. Παρατηρεί, μάλιστα, ότι μέσα από τη μοναξιά, την αγωνία και τον φόβο, ο σπουδαίος δημιουργός έβρισκε τη δύναμη να αναγεννιέται, ισορροπώντας μοναδικά ανάμεσα στην ευθραυστότητα και την εσωτερική του ισχύ. Έζησε και πέθανε υπό το βάρος της καταπίεσης, αλλά κατόρθωσε να μετατρέψει την προσωπική του εμπειρία σε πρωτότυπη καλλιτεχνική έκφραση.

Ακατάλυτη ένωση (1969)

Ο έρωτάς μας πάει απ᾽ το κακό στο χειρότερο. Γλιστράει μέσα απ᾽ τα χέρια μας, μέσα απ᾽ το στόμα, τα μάτια και την καρδιά μας. Το στήθος της δεν βρίσκει καταφύγιο πια στο δικό μου και τα πόδια μου δεν τρέχουν πια να τη συναντήσουν. Έχουμε πάθει το χειρότερο που μπορεί να συμβεί σε δύο εραστές: δεν αναγνωρίζουμε ο ένας το πρόσωπο του άλλου. Εκείνη έχει βγάλει το πρόσωπό μου και το έχει πετάξει στο κρεβάτι· εγώ έχω βγάλει το δικό της και το έχω σφηνώσει με βία στο κενό που έχει αφήσει το δικό μου. Δεν αγρυπνούμε για την αγάπη μας πια. Θα ήταν θλιβερό να πάρει ο καθένας τον δρόμο του.

1. Ο Abilio Estèvez, (Κούβα, 1954) έχει διακριθεί για τα μυθιστορήματα, τα θεατρικά έργα και την ποίησή του, με έντονα αλληγορικά στοιχεία και με μελαγχολική διάθεση. Στα έργα του, μεταξύ άλλων, σχολιάζει ζητήματα, όπως: η «εξορία» μέσα στην ίδια τη χώρα, η εσωτερική απομόνωση και η ιστορία εναντίον του μύθου. Παρότι σε διεθνές επίπεδο έχει θετική αποδοχή, εντούτοις στη χώρα του αντιμετωπίζεται με καχυποψία και συχνά η γραφή του έχει χαρακτηριστεί δυσνόητη, μπαρόκ, αργή και με λογοτεχνική πυκνότητα. Από το 2000 έχει εγκατασταθεί μόνιμα στην Ισπανία.

Ωστόσο, δεν το βάζω κάτω. Καταφεύγω σ᾽ ένα απλό τέχνασμα. Μόλις αγόρασα ένα βαρέλι πίσσα. Εκείνη, μαντεύοντας την πρόθεσή μου, γδύνεται στη στιγμή. Αμέσως, βουτάει στο κολλώδες υγρό. Το σώμα της λικνίζεται μες στην πυκνόρρευστη μαύρη πίσσα. Όταν υπολογίζω ότι ο εμποτισμός έχει φτάσει στις πιο απόκρυφες εσοχές του σώματός της, τη διατάζω να βγει και να ξαπλώσει στις μαρμάρινες πλάκες του κήπου. Με τη σειρά μου, βυθίζομαι κι εγώ στη σωτήρια πίσσα. Ένας πυρωμένος ήλιος πέφτει κατακόρυφα πάνω στα κεφάλια μας. Ξαπλώνω δίπλα της, λιώνουμε σε μια σφιχτή αγκαλιά. Είναι δώδεκα το μεσημέρι. Κάνοντας έναν συντηρητικό υπολογισμό, ελπίζω ότι στις τρεις το απόγευμα θα έχει ολοκληρωθεί η ακατάλυτη ένωσή μας.



Το 1968 ο Πινιέρα τιμήθηκε με το βραβείο Casa de las Américas για το θεατρικό του έργο *Dos viejos pánicos*, σε μια προσπάθεια επανένταξης του έργου του στο λογοτεχνικό προσκήνιο, ωστόσο η αναγνώριση αυτή δεν στάθηκε αρκετή για

να αντιστρέψει τη γενικότερη αδιαφορία που χαρακτήριζε την υποδοχή του έργου του όσο ζούσε.

Ο θάνατός του το 1979 στην Αβάνα πέρασε σχεδόν απαρατήρητος, γεγονός τραγικά ταιριαστό με τη ζωή του. Το έτος 2012, στην εκατονταετηρίδα από τη γέννησή του, ανακηρύχθηκε «Año Virgiliano», δηλώνοντας την πρόθεση για αποδοχή της βαθιά ειρωνικής και ισοπεδωτικής αποδόμησης των αφηγηματικών δομών που εισήγαγε μέσα από το γκροτέσκο, το σκοτεινό χιούμορ και το φανταστικό με πινελιές καφκικής παράνοιας.

Το κατάστημα (1944)

Το κατάστημα –ένα καπελάδικο– βρισκόταν στη γωνιά του πάρκου. Εκείνη τη στιγμή ο ιδιοκτήτης έλεγε κάτι χαμηλόφωνα στον νεαρό που μετέφερε τα ψώνια στους πελάτες. Εκείνος τον άκουγε κάνοντας το τελευταίο σκούπισμα στο μέρος του δαπέδου όπου η κλίση ήταν πιο μεγάλη, ώστε σε περίπτωση γενικής καθαριότητας τα νερά να πηγαίνουν στην εσωτερική αυλίτσα. Για μεγαλύτερη άνεση της αρκετά διακεκριμένης πελατείας που σύχναζε στο κατάστημα, ο ιδιοκτήτης είχε εγκαταστήσει έναν μεγάλο οβάλ καθρέφτη και δίπλα στον καθρέφτη ένα ράφι όπου ήταν ακουμπισμένο ένα τεράστιο ασημένιο χτένι. Κάπου κάπου, όλο και κάποιος περίεργος κολλούσε τη μύτη του στο τζάμι της βιτρίνας, όμως ο σχολαστικός νεαρός έβγαινε αμέσως μ᾽ ένα μεγάλο φανελένιο πανί και καθάριζε ξανά και ξανά το σημείο όπου το τζάμι είχε θολώσει. Εκτός από τον ιδιοκτήτη υπήρχαν και δύο γυναίκες υπάλληλοι, μιας και το κατάστημα πουλούσε αποκλειστικά γυναικεία καπέλα. Στα δέκα χρόνια υπηρεσίας στον οίκο, η υπάλληλος Α. απουσίασε μία μέρα από τη δουλειά, αλλά η υπάλληλος Β. –που ποτέ δεν της συνέβη μια παρόμοια ατυχία– την αναπλήρωσε με τέτοια προθυμία ώστε οι συνήθεις πωλήσεις δεν επηρεάστηκαν καθόλου. Ήταν πια έντεκα η ώρα το πρωί όταν μια κυρία, ιδιαιτέρως κομψή, διέσχισε το πάρκο, ανέβηκε στο πεζοδρόμιο και μπήκε στο κατάστημα. Η υπάλληλος Α. βγήκε να την υποδεχθεί με τη

συνηθισμένη της ευγένεια ενώ η υπάλληλος Β. (αυτή που δεν είχε απουσιάσει ποτέ από τη δουλειά) με την ανάλαφρη περπατησιά της πέρασε για μια στιγμή ανάμεσά τους για να χαθεί, τελικά, στο διάδρομο που οδηγούσε στην αποθήκη. Στο μεταξύ, η κυρία χτένιζε τα μαλλιά της με τη μεγάλη ασημένια χτένα και αμέσως μετά πρόσφερε το όμορφο κεφάλι της στην υπάλληλο Α. για να της φορέσει το μοντέλο που είχε διαλέξει. Λίγο πιο πέρα ο ιδιοκτήτης έχωνε το δάχτυλο στη μύτη, εκμεταλλευόμενος το γεγονός ότι το σώμα της υπαλλήλου Β., που στο μεταξύ επέστρεφε από την αποθήκη με δυο μεγάλα κουτιά καπέλων, εμπόδιζε την κυρία να τον δει. Όμως η κυρία, έχοντας ήδη πληρώσει το αντίτιμο του καπέλου που είχε επιλέξει, απομακρυνόταν προς τον δρόμο καθώς η υπάλληλος Α., μαζεύοντας τα χαρτονομίσματα, διασταυρωνόταν στο κέντρο του καταστήματος με την υπάλληλο Β. που επέστρεφε στην αποθήκη με τα δυο κουτιά.



Ο Πινιέρα, μια πολυκύμαντη μορφή με βαθιά δραματικό βίο, συνιστά ταυτόχρονα μια εξαιρετικά πρωτότυπη φωνή της λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας, η οποία, παρά τη σιωπή και την περιθωριοποίηση που υπέστη όσο ζούσε, άφησε πίσω της ένα έργο διαχρονικής αξίας.

Το τοπίο, μακριά: αφιέρωμα στον ποιητή Γιάννη Κοντό

Της Μαριγώς Αλεξοπούλου

Το τοπίο, μακριά είναι ένας συλλογικός τόμος για τη ζωή και το έργο του Γιάννη Κοντού. Ο Γιάννης Κοντός έγραφε με πρωτογενή ποιητική ευφυΐα. Η φαντασία του ήταν συνειρμική, δηλαδή κατ' εξοχήν στην υπηρεσία της ποίησης και της μεταφοράς. Τον χαρακτήριζαν τα άλματα της φαντασίας, η παρατήρηση και η σύγκλιση ασυναφών. Η ποιητική του φωνή διατηρούσε τη δροσιά και την κινητικότητα και μπορούσε έτσι να συνθέσει έναν προσωπικό, εύκολα αναγνωρίσιμο κόσμο. Αυτός ο κόσμος ζωντανεύει σ' αυτό το βιβλίο με τον τίτλο *Το τοπίο, μακριά*. Πρόκειται για ένα αφιέρωμα στον ποιητή Γιάννη Κοντό που περιέχει αδημοσίευτα ποιήματα, συνεντεύξεις, κριτικές, αφιερωματικά κείμενα από ομοτέχνους του για το έργο του, αδημοσίευτα σκίτσα και πορτρέτα, σχόλια του ποιητή στον ημερήσιο Τύπο, σπάνιο φωτογραφικό υλικό από τη ζωή του και μια πλήρη εργογραφία. Επίσης, η εικαστική πλευρά του βιβλίου –με αδημοσίευτα σκίτσα και πορτρέτα που απεικονίζουν τον ίδιο τον ποιητή αλλά και τη σχέση της ποίησής του με τη ζωγραφική– αναδεικνύει έτσι τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην εικαστική και τη συγγραφική δημιουργία.

Το βιβλίο αυτό απευθύνεται σε πολλαπλούς αναγνώστες. Για το ευρύ κοινό, η ανάγνωση του βιβλίου αποτελεί ένα σύντομο ταξίδι στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όπως διαμορφώθηκε την περίοδο που ο ποιητής καθόρισε με την αδιάλειπτη παρουσία του στα γράμματα. Ας θυμηθούμε ότι η γενιά του, μετά τη λεγόμενη «γενιά της ήττας», άρχισε να εκδίδει μέσα στη δικτατορία. Την περίοδο αυτή, τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποίησαν οι νέοι ποιητές και ποιήτριες ήταν

το αποτέλεσμα της κοινής ανάγκης για αντίσταση απέναντι σε ένα καταπιεστικό κοινωνικό καθεστώς και της διάθεσης ρήξης με ένα μηχανιστικό πρότυπο ζωής. Εξέχουσα μορφή αυτού του νέου ποιητικού τρόπου ήταν ο Κοντός. Όπως λέει και ο ίδιος ο ποιητής σε συνέντευξή του (σελ. 170 στο *Τοπίο, μακριά*): «Στο πρώτο μου βιβλίο, με τον τίτλο *Περιμετρική*, η πολιτική είναι πιο έντονη. Το κλίμα της εξωτερικής βίας στη χώρα μας επηρέαζε πάρα πολύ τότε τη λογοτεχνία». Γενικότερα, διαβάζοντας τον συλλογικό αυτόν τόμο μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τον χάρτη της χώρας, της εποχής που έζησε ο ποιητής, των προσώπων και των περιπετειών της κοινωνίας κατά τα τελευταία περίπου πενήντα χρόνια (γεν. 1943 - πεθ. 2015). Έτσι, *Το τοπίο, μακριά* διασώζει για τους ειδικούς ολόφρεσκα στοιχεία από το εργαστήρι της ποιήσεως και της ζωής του ποιητή, όπως τα τελευταία του αδημοσίευτα ποιήματα, καθώς και το πρωτόλειό του: «Σονάτα για δύο πιάνα», το πρώτο ποίημα που δημοσίευσε ο Γιάννης Κοντός στο έντυπο «Αργώ», τον Απρίλιο του 1967. Κυρίως, όμως, αυτό το βιβλίο αποτελεί μια πρόσκληση για όσους νεότερους επιλέξουν να ακολουθήσουν τον δρόμο της ποιήσεως, καθώς καλούνται να εξερευνήσουν «το τοπίο» που καθόρισε την επιλογή των λέξεων του ποιητή. Ειδικότερα, ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να συγκρίνει το χειρόγραφο κάποιων ποιημάτων του, όπως το «Πρόκες στα σύννεφα», και να το αντιπαραβάλει με την τελική εκδοχή του όπως δημοσιεύθηκε στη συλλογή *Ο αθλητής του τίποτα*. Επίσης, *Το τοπίο, μακριά* απευθύνεται και σε εκείνους τους αναγνώστες που θέλουν, μέσω της ποιήσεως, να παραμείνουν αισθαντικοί και ελεύθεροι χάρη και στο τοπίο που περιγράφεται σε αυτόν τον αφιερωματικό τόμο.

Συγκεκριμένα, ο Κοντός λάτρευε την Αθήνα και από αυτήν αντλούσε μέρος της έμπνευσής του. Κατέγραφε τον ρυθμό της πόλης τόσο στα ποιήματά του όσο και στην καθημερινότητά του. Διατηρούσε έτσι μια μορφή προφορικότητας και συλλογικότητας – στοιχεία που αναδεικνύονται μέσα από το υλικό του αφιερωματικού αυτού τόμου. Ενδεικτικά, αναφέρω από την αγάπη του για τη Σωτηρία Μπέλλου (σελ. 15 του βιβλίου) και

τον Τσιτσάνη, μέχρι τις συναναστροφές του με παλαιότερους ποιητές (από τον Τάκη Σινόπουλο μέχρι και τους νεότερους), όπως φαίνεται και μέσα από τις φωτογραφίες (σελ. 77, στην Εκάτη) και από τα κείμενα του τόμου (π.χ. σελ. 96: Σταμάτης Πολενάκης, «Την μέρα της αποδημίας μου»). Ξεχωρίζουν, επίσης, οι βαθιές φιλίες του και οι επιρροές που δέχτηκε από ζωγράφους, όπως ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, ο οποίος έχει φιλοτεχνήσει και το εξώφυλλο αυτού του βιβλίου. Ο τελευταίος, ενδεικτικά γράφει στο κείμενό του, «Μικρός χαιρετισμός στον Γιάννη Κοντό»: «Η ποίηση είναι το μεγάλο ποτάμι της μνήμης, μια ζωοδόχος μητέρα που τρυφερά παρηγορεί και προφυλάσσει» (σελ. 129). Η ζωγραφική γλώσσα συνομιλεί με τα πρόσωπα της ποίησης σε μια αέναη χορογραφία. Με αυτήν την έννοια, όπως γράφει και ο ίδιος ο ποιητής στην αυτοπροσωπογραφία του: «Μια βρύση από πρόσωπα άνοιξε και δρόσισε τη ζωή μου και τη σκέψη μου». Γενικά, το «τοπίο, μακριά» διασώζει όχι μόνο τις καλλιτεχνικές του συναναστροφές, αλλά και τις επιρροές και τις απόψεις του για την ποίηση, καθώς και την ατμόσφαιρα της πόλης στην οποία ήθελε να ζει και που μάλλον είναι πια μακριά για όλους μας. Είναι όμως και πολύ κοντά, όπως φαίνεται από το οπισθόφυλλο του βιβλίου – όπου οι δύο ποιητές και επιστήθιοι φίλοι, Γιάννης Κοντός και Γιώργος Μαρκόπουλος, είναι μαζί με φόντο τον ουρανό της Αθήνας, ανοίγοντας μια χαραμάδα από όπου μπορούμε κι εμείς –χάρη σε αυτούς– να κοιτάξουμε.



Πρόκειται για ένα από τα 20 χαρακτικά με τίτλο: «Πρόκες στα σύννεφα», που φιλοτέχνησε ο Ψυχοπαίδης για την ανθολόγηση των ποιημάτων του Γιάννη Κοντού, *Πρόκες στα σύννεφα*. Αθήνα: Κέδρος, 1999.

ΠΡΟΚΕΣ ΣΤΑ ΣΥΝΝΕΦΑ

Ξετυλίγω την ιστορία μου
και σε κλείνω σπίτι, σε κοιμίζω.
Τα φώτα του δρόμου χαμηλά.
Μια εφημερίδα πεταμένη
δείχνει τη διάθεση της στιγμής.

Μυγδαλιές ανθίζουν απότομα,
οι αδελφές σου δακρύζουν.
Εσύ αγέρωχη κοιτάζεις
τα καθημερινά θαύματα.
Και τι πεταλούδες μέσα στο σπίτι
– τα δάχτυλα του Θεού μάς αγγίζουν.
Υποψιάζομαι ότι αυτά τα πολύχρωμα
λεπιδόπτερα, αυτές οι ψυχές
είναι οι λέξεις μας.
Πάλι βρέχει και με φιλάς αδιάφορα
κοιτάζοντας πίσω από την πλάτη μου
τις επόμενες μέρες να συνωστίζονται
στην πόρτα. Μαζί έρχεται και ένα άλογο,
ένα παράλογο, λευκό και αγριεμένο.
Ο καιρός χειροτερεύει, οι τηλεοράσεις παίζουν
στο φουλ. Σε άλλο πλάνο, είμαι ποδοσφαιριστής.
Με χιόνι, τρέχω και κλωτσάω
τη σκέψη μου, τη στέλνω στα δίχτυα.
Κλαίνε, ουρλιάζουν οι φίλαθλοι.
Γιατί εκείνη την παρεξηγημένη Πέμπτη,
την άχρωμη, που σε περίμενα
και συνέβησαν αυτά τα μαγικά,
είδα το πόδι του χρόνου.

Το τοπίο, μακριά, αφιέρωμα στον Γιάννη Κοντό, (επιμέλεια-επιλογή υλικού: Μαριγώ Αλεξοπούλου). Αθήνα: Κέδρος, 2025, σ. 21-22.

Αναζητώντας τον ήρωα στους λαβύρινθους του Μπόρχες και του Κορτάσαρ

Του Βασίλη Μακρή

Εκεί όπου συνήθως τοποθετείται η απαρχή του μύθου του Μινώταυρου —στην αναμέτρησή του με τον Θησέα μέσα στον λαβύρινθο— βρίσκεται στην πραγματικότητα η κατάληξή του. Ο μύθος αρχίζει πολύ νωρίτερα, όταν ο Μίνωας αθετεί ένα θρησκευτικό τάμα και προκαλεί τη θεϊκή οργή. Η αμείλικτη θεϊκή βούληση δεν στρέφεται ευθέως εναντίον του, αλλά επιλέγει έναν λαβυρινθώδη δρόμο τιμωρίας: η σύζυγός του κυριεύεται από έναν παράφορο πόθο για τον ταύρο της Κρήτης και με τη βοήθεια του Δαιδάλου, γεννά τον Αστερίωνα, ένα υβριδικό πλάσμα που ενσαρκώνει την ύβρη του βασιλικού οίκου. Ανίκανος να τον θανατώσει χωρίς να προκαλέσει εκ νέου τη θεϊκή οργή, ο Μίνωας διατάζει τον εγκλεισμό του στον λαβύρινθο που λειτουργεί ταυτόχρονα ως φυλακή, ως μέσο απόκρυψης της οικογενειακής ατίμωσης και ως εργαλείο επίδειξης πολιτικής ισχύος.

Στο μεταξύ, ο ταύρος της Κρήτης μεταφέρεται από τον Ηρακλή στις Μυκήνες και καταλήγει στον Μαραθώνα, όπου προκαλεί μεγάλη αναστάτωση. Ο διάδοχος του Μίνωα, ο οποίος διακρίνεται στους Παναθηναϊκούς αγώνες, καλείται να συνδράμει στη σύλληψη του ταύρου. Η επιχείρηση καταλήγει στον θάνατό του, γεγονός που οδηγεί τον Μίνωα σε εκστρατεία εναντίον του Αιγέα. Μετά τη επικράτησή του, ο Μίνωας επιβάλλει ως φόρο αίματος την αποστολή επτά νέων και επτά νεανίδων στην Κνωσσό, όπου οδηγούνται στην φυλακή του Αστερίωνα.

Ο Αστερίωνας γεννήθηκε και πέθανε φέροντας τη διττή σφραγίδα της φύσεώς του: μισός ταύρος, μισός άνθρωπος. Ωστόσο, η παράδοση τον διέσωσε όχι με το κύριο όνομά του

αλλά με εκείνο που έμελλε να τον καταστήσει αθάνατο στη συλλογική μνήμη: το όνομα του Μινώταυρου, ενός ονόματος που τον ορίζει όχι ως αυτόνομο ον αλλά μέσω της σχέσης του με τον ηγεμόνα, ως το «τέρας του Μίνωα». Το όνομα Αστερίων για τον Μινώταυρο συναντάται στον Απολλόδωρο[1], χωρίς όμως να επικρατήσει ποτέ.

Έτσι ολοκληρώνεται η μοίρα εκείνου που από τη γέννησή του υπήρξε καταδικασμένος να πληρώνει το χρέος άλλων: εγκαταλελειμμένος από τη μητέρα του, Πασιφάη, μισητός από τον θετό πατέρα του, Μίνωα, έγκλειστος στον λαβύρινθο και απομονωμένος από κάθε επαφή. Ο ετεροθαλής αδελφός του, Ανδρόγεως, επιχείρησε να σκοτώσει τον βιολογικό του πατέρα, Ταύρο της Κρήτης, και χάθηκε. Η ετεροθαλής αδελφή του, Αριάδνη, τον πρόδωσε για τον πρόσκαιρο έρωτα του Θησέα. Μόνο για να προδοθεί και η ίδια, καθώς εγκαταλείφθηκε αργότερα από εκείνον, ο οποίος επέλεξε να νυμφευθεί τη νεότερη αδελφή της, Φαίδρα.

Μέσα σε αυτή τη γενεαλογία προδοσιών, ο Μινώταυρος δεν είναι πια το κέντρο του λαβυρίνθου, αλλά το κέντρο μιας κληρονομικής ενοχής: όχι το τέρας της ιστορίας, αλλά το πιο αθώο θύμα της. Αυτή είναι, σε γενικές γραμμές, η πλήρης ιστορία του Μινώταυρου, όπως διασώζεται στις αρχαίες πηγές· όχι η απλουστευμένη εκδοχή που οι νεότεροι χρόνοι κληρονόμησαν και παγίωσαν, όπου το μυθολογικό αυτό πλάσμα περιορίζεται στον ρόλο του αναγκαίου τέρατος, του αντιπάλου που οφείλει να ηττηθεί, ώστε να ολοκληρωθεί η πορεία του ήρωα προς τη δόξα. Στην κυρίαρχη αφήγηση, ο Μινώταυρος δεν είναι παρά ένας σταθμός στην πορεία του Θησέα προς την ηρωικότητα· ένα εμπόδιο που πρέπει να υπερνικηθεί, ώστε να δικαιωθεί ο θρίαμβος του ήρωα πάνω στο τερατώδες. Βέβαια, και στις δύο εκδοχές του μύθου η πρόσληψη του ρόλου του Μινώταυρου από αρχαίο και σύγχρονο κοινό ταυτίζεται απολύτως.

Κι όμως, πίσω από αυτή τη λειτουργική απλούστευση του μύθου παραμένει μια άλλη ιστορία, πιο σιωπηλή και πιο τρα-

1. Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη, 3.1.4.

γική: η ιστορία ενός πλάσματος που καταδικάστηκε από τη στιγμή της γέννησής του, ακριβώς εξαιτίας αυτής της γέννησης. Ενός όντος που δεν επέλεξε ούτε τη μορφή του ούτε τη μοίρα του, αλλά κλήθηκε να τις υποστεί ως κληρονομιά ξένης ύβρεως. Φυλακισμένος, απομονωμένος, αποκομμένος από κάθε επαφή, ο Μινώταυρος δεν στερείται μόνο την ελευθερία· στερείται και τον λόγο.

Και αυτή η σιωπή του είναι ίσως η βαθύτερη καταδίκη του. Σε αντίθεση με άλλα τερατώδη πλάσματα της ελληνικής μυθολογίας, όπως ο Πολύφημος ή η Σφίγγα, που διαθέτουν φωνή, λόγο και τη δυνατότητα να αρθρώσουν τη δική τους παρουσία μέσα στον κόσμο, ο Μινώταυρος παραμένει βουβός. Σαν η ίδια η παράδοση να του αρνήθηκε όχι μόνο την ανθρώπινη μορφή, αλλά και το δικαίωμα της αφήγησης.



Sir Edward Coley Burne-Jones, *Theseus and the Minotaur in the Labyrinth*

Αρκεί, ίσως, να απομακρυνθεί κανείς για λίγο από το βλέμμα του Θησέα και να στραφεί προς το κέντρο του λαβυρίνθου. Να επιχειρήσει να κατοικήσει, έστω φαντασιακά, τη θέση του Μινώταυρου. Τι θα είχε άραγε να αφηγηθεί ένα τέτοιο πλάσμα, αν του είχε δοθεί το χάρισμα της ομιλίας; Και ακόμη περισσότερο: τι θα μπορούσε να πει, αν υπήρχε κάποιος πρόθυμος να το ακούσει πραγματικά; Γιατί, εν τέλει, η τραγωδία δεν βρίσκεται πάντοτε στη σιωπή, αλλά συχνότερα στην απουσία ενός ακροατή.

Ο Μινώταυρος γεννήθηκε στην Κνωσσό, όμως, κατά μια παράδοξη λογοτεχνική αναγέννηση, ξαναγεννήθηκε στο Μπουένος Άιρες μέσα από την πένα του Χόρχε Λουίς Μπόρχες (La casa de Asterión, 1947) και του Χούλιο Κορτάσαρ (Los reyes, 1949). Εκεί, μακριά από την Κρήτη και ακόμη μακρύτερα από τη σιωπή των αρχαίων μύθων, δύο Αργεντίνοι συγγραφείς διέκριναν πίσω από το τερατόμορφο περίβλημα μια συνείδηση τραγική και βαθιά ανθρώπινη. Αναγνώρισαν στο πρόσωπό του μια παραμορφωμένη αντανάκλαση του ίδιου τους του εαυτού. Και έτσι, εκεί όπου η παράδοση είχε επιβάλει σιωπή, η λογοτεχνία αποκατέστησε τον λόγο: χάρισε στον Μινώταυρο φωνή, ώστε να μπορέσουμε, έστω καθυστερημένα, να τον ακούσουμε.

Και τα δύο έργα, «La casa de Asterión» και «Los reyes», δημοσιεύθηκαν στο λογοτεχνικό περιοδικό *Los Anales de Buenos Aires*[2], του οποίου αρχισυντάκτης υπήρξε ο ίδιος ο Μπόρχες.

2. Το La casa de Asterión δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1947 στο περιοδικό *Los Anales de Buenos Aires* και αργότερα εντάχθηκε στη δημοφιλή συλλογή διηγημάτων του Μπόρχες *El Aleph* (1949). Στα ελληνικά περιλαμβάνεται στη μετάφραση του Αχιλλέα Κυριακίδη, η οποία δημοσιεύθηκε στον τόμο *Άπαντα Πεζά* (2005) από τις εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα. Το Los reyes δημοσιεύθηκε το 1949 στο *Los Anales de Buenos Aires* και την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε ως αυτοτελές έργο σε περιορισμένη έκδοση 600 αντιτύπων από τον εκδοτικό οίκο Gulab y Aldabahor. Η έκδοση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς αποτελεί το πρώτο έργο που ο Κορτάσαρ δημοσίευσε με το πραγματικό του όνομα, εγκαταλείποντας το ψευδώνυμο Julio Denis. Στα ελληνικά μεταφράστηκε από τον Σπύρο Μαυρίδη και περιλαμβάνεται στον τόμο *Άπαντα τα Θεατρικά* (2017) των εκδόσεων Bibliothèque.

Τον Μάιο του 1947, καθώς ολοκλήρωνε την επιμέλεια του τεύχους, ο Μπόρχες διαπίστωσε πως απέμεναν δύο κενές σελίδες. Ένα μικρό εκδοτικό κενό, σχεδόν ασήμαντο, που επρόκειτο να φιλοξενήσει έναν εμβληματικό λογοτεχνικό λαβύρινθο. Για να συμπληρωθεί το τεύχος, γράφτηκε και εντάχθηκε ο «Οίκος του Αστερίωνα», ένα κείμενο που μοιάζει να γεννήθηκε, σχεδόν τυχαία, αλλά έμελλε να εγκατασταθεί στον λογοτεχνικό κανόνα.

Ήδη από τον τίτλο, ο Μπόρχες στήνει έναν από τους χαρακτηριστικούς του λογοτεχνικούς γρίφους. Ο αναγνώστης που δεν είναι μυημένος στις αρχαίες πηγές δύσκολα θα αναγνωρίσει το απόσπασμα του Απολλόδωρου που παρατίθεται στην αρχή· και συνεπώς δύσκολα θα αντιληφθεί ότι ο «οίκος του Αστερίωνα» δεν είναι παρά ένας άλλος τρόπος να ειπωθεί «ο λαβύρινθος του Μινώταυρου». Ο λαβύρινθος παραμένει το πλέον επίμονο και αγαπημένο σύμβολο του Μπόρχες, διατρέχει το έργο του όχι απλώς ως μοτίβο, αλλά ως τρόπος σκέψης: ως αρχιτεκτονική του χρόνου, της μνήμης και της ταυτότητας.

Με την είσοδο στο διήγημα, ο αναγνώστης εισέρχεται ταυτόχρονα και στον οίκο του Αστερίωνα· και η είσοδος αυτή δεν είναι χωρική, αλλά συνειδησιακή. Ο αναγνώστης δεν παρατηρεί τον Αστερίωνα απ' έξω αλλά τον ακολουθεί από μέσα, ακούγοντας τον μονόλογό του. Ο ίδιος ο Αστερίων συστήνεται μέσα από τις κατηγορίες που του αποδίδουν οι άλλοι: αλαζόνας, μισάνθρωπος, παράφρων και έγκλειστος. Από όλες αυτές, μόνο την τελευταία αρνείται. Και πράγματι, πώς θα μπορούσε να θεωρείται φυλακισμένος, όταν ο λιτός οίκος του, γυμνός από έπιπλα και κλειδαριές, δεν αποτελείται παρά από αμέτρητες διαρκώς ανοιχτές πόρτες;

Κι όμως, η απουσία κλειδαριών δεν συνεπάγεται ελευθερία. Ο εγκλεισμός του δεν είναι αρχιτεκτονικός αλλά κοινωνικός. Ο Αστερίων παραμένει απομονωμένος όχι επειδή κάποιος τον κρατά φυλακισμένο, αλλά επειδή ο κόσμος αδυνατεί να αντέξει τη θέα του. Όταν επιχείρησε να βγει στο φως, οι άνθρωποι

Οι ελληνικές μεταφράσεις που παρατίθενται στη συνέχεια ανήκουν στους δύο προαναφερθέντες μεταφραστές.

υποχώρησαν έντρομοι και έτσι ο φόβος των άλλων έγινε τα πραγματικά τείχη του λαβυρίνθου του. Τα κάγκελα της φυλακής του δεν είναι σιδερένια, αλλά ανθρώπινα: η άρνηση του κόσμου να αναγνωρίσει στο πρόσωπό του κάτι περισσότερο από την τερατώδη του μορφή. Και αυτά τα κάγκελα, ακριβώς επειδή είναι άυλα, αποδεικνύονται ισχυρότερα.

Από αυτή την εμπειρία της απόρριψης γεννιέται και η αμφίσημη αυτοσυνείδησή του. Ο Αστερίων γνωρίζει πως είναι «μοναδικός», όμως αυτή η μοναδικότητα ταλαντεύεται ανάμεσα στην υπερηφάνεια και την καταδίκη: από τη μία τον ανυψώνει, από την άλλη τον απομονώνει. Αρνείται την επαφή με τους κοινούς ανθρώπους, όχι μόνο επειδή εκείνοι τον απορρίπτουν, αλλά και επειδή ο ίδιος, επικαλούμενος την αριστοκρατική του καταγωγή, απορρίπτει κι εκείνος τους άλλους. Η μοναξιά του παρουσιάζεται ως μια συνθήκη επιβεβλημένη και ταυτόχρονα εκούσια. Ωστόσο, σε αυτή τη στάση διακρίνεται λιγότερο η πραγματικότητα της απομόνωσής του και περισσότερο η αλαζονική ανάγκη του να μετατρέψει την απόρριψη σε επιλογή.

Καθώς ο μονόλογος προχωρά, η αφήγηση αρχίζει να αποκαλύπτει σταδιακά και την παραφροσύνη του. Η μακρά απομόνωση έχει γεννήσει έναν δεύτερο Αστερίωνα: έναν φανταστικό συνομιλητή, έναν καθρέφτη του εαυτού του, με τον οποίο συνομιλεί και τον οποίο ξεναγεί στους ατέλειωτους διαδρόμους του οίκου του. Η παραφροσύνη αυτή, δεμένη με τα ζωώδη του ένστικτα, εκδηλώνεται και σωματικά: τρέχει μανιωδώς στους διαδρόμους, ρίχνεται από τις στέγες, πληγώνεται, αιμορραγεί, σαν να δοκιμάζει τα όρια του ίδιου του σώματός του, ενός σώματος που τον κρατά δέσμιο με πολλούς διαφορετικούς τρόπους.

Κάθε εννέα χρόνια, εννιά άνθρωποι εισέρχονται στον οίκο του και ο Αστερίων τους λυτρώνει «απ' το Κακό». Η γλώσσα του εδώ μεταστρέφει τη βία σε σωτηρία. Τρέχει να τους υποδεχθεί με χαρά και εκείνοι «σωριάζονται». Τα πτώματά τους παραμένουν διάσπαρτα μέσα στους χώρους του οίκου, μετατρεπόμενα σε μακάβρια σημεία προσανατολισμού, ώστε να μπορεί να ξεχωρίζει ανάμεσά τους, τους ατέρμονα πανομοιότυπους διαδρόμους του λαβυρίνθου.

Ένας από αυτούς λίγο πριν πεθάνει, του προφητεύει έναν λυτρωτή που θα έρθει γι' αυτόν. Από τότε η μοναξιά του Αστερίωνα απέκτησε έναν ορίζοντα· η αναμονή της λύτρωσης έγινε η παρηγοριά του. Και όπως κάθε ύπαρξη που περιμένει κάποιον, αρχίζει να τον φαντάζεται: «Θα 'ναι ταύρος ή άνθρωπος; Θα 'ναι μήπως ταύρος με ανθρώπινο κεφάλι; Ή θα 'ναι σαν κι εμένα;».

Η απάντηση στο ερώτημά του ήρθε όταν αντίκρυσε τον άνθρωπο Θησέα και η λύτρωση τον βρίσκει μέσω του ξίφους. Η λύτρωση δεν είναι σωτηρία αλλά θανάτωση, δεν αποτελεί υπόσχεση ζωής αλλά τέλος της οδύνης. Το ξίφος του Θησέα δεν κόβει απλώς μια ζωή, διακόπτει μια μακρά ποινή υπάρξεως. Νωρίτερα, ο Αστερίων είχε ελπίσει πως ο λυτρωτής θα τον οδηγούσε «σε κάποιο χώρο με λιγότερες στοές και λιγότερες



George Frederic Watts, *The Minotaur*

πόρτες». Η επιθυμία αυτή αποκαλύπτει πως ο λαβύρινθος δεν υπήρξε ποτέ χώρος απεραντοσύνης, αλλά φυλακή. Ο θάνατος γίνεται έτσι η μόνη έξοδος από την ατέρμονη μοναξιά.

Και ίσως εδώ βρίσκεται η βαθύτερη ειρωνεία του διηγήματος: το θέμα του δεν είναι ο Αστερίων, αλλά ο οίκος του. Ο τίτλος δεν είναι «Ο Αστερίων» αλλά «Ο Οίκος του Αστερίωνα». Το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από το πρόσωπο στον χώρο, από το τέρας στον λαβύρινθο. Ο αναγνώστης εισέρχεται σε αυτόν τον χώρο ακολουθώντας την εξομολόγηση του Αστερίωνα, συλλέγει τα διάσπαρτα ίχνη της αλήθειας και εξέρχεται από αυτόν μόνο τη στιγμή της τελικής αποκάλυψης: όταν αντιλαμβάνεται πως ο αφηγητής που άκουγε τόση ώρα ήταν ο ίδιος ο Μινώταυρος.

Όταν ο Θησέας τον σκοτώνει, ο αναγνώστης δεν γίνεται μάρτυρας μιας ηρωικής νίκης, αλλά μιας μοναδικά αριστουργηματικής αντιστροφής των ρόλων ανάμεσα στον ήρωα και στο τέρας, όπως επισημαίνει ο Μπελ-Βιγιάντα[3]. Η διάκριση ανάμεσά τους ανατρέπεται: το τέρας αποκτά συνείδηση, εσωτερικότητα και πόνο, ενώ ο ήρωας εισέρχεται για να δώσει τέλος στη σκηνή.

Ο λαβύρινθος του Αστερίωνα θα μπορούσε να είναι οποιαδήποτε μορφή κοινωνικού ή ψυχολογικού εγκλεισμού. Μπορεί να είναι το σώμα, η μνήμη, η διαφορετικότητα, η απόρριψη· μια ψυχή αποκλεισμένη μέσα σε ένα περίβλημα που ο κόσμος αδυνατεί να αποδεχθεί, μια ύπαρξη παγιδευμένη σε έναν κοινωνικό λαβύρινθο, όπου η απόρριψη γεννά μοναξιά και η λύτρωση μοιάζει αδύνατη.

Όταν ο Μπόρχες έγραφε αυτό το διήγημα, βίωνε τον χωρισμό από την Εστέλα Κάντο, τη γυναίκα που είχε αγαπήσει και που τον εγκατέλειψε, εν μέρει λόγω της ασφυκτικής σχέσης του με τη μητέρα του[4]. Ο Μινώταυρος του Μπόρχες αντανακλά τον

---

3. Διδάκτωρ λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου του Harvard, υπήρξε καθηγητής λογοτεχνίας και μελετητής του έργου του Μπόρχες. Bell-Villada, G. H. (1999). *Borges and his fiction: A guide to his mind and art*, σ. 279.

4. Για τη διετή θυελλώδη σχέση του Μπόρχες με την Κάντο, χρήσιμες πληροφορίες μπορούν να αντληθούν από τα έργα: Canto, E. (1989), *Borges a contraluz*· Moreiras, A. (1993) και «Borges y Estela Canto: la sombra

επώδυνο εσωτερικό του λαβύρινθο: εκείνον της ερωτικής απώλειας και της βαθιάς μοναξιάς[5], που τόσο συχνά μεταμορφώνεται σε λογοτεχνία.

Σε αντίθεση με τη συναισθηματική φόρτιση που γέννησε τη φωνή του Μινώταυρου του Μπόρχες, το αντίστοιχο ταυρόμορφο πλάσμα του Κορτάσαρ αποκτά φωνή για να εκφράσει πολιτικές ανησυχίες. Ο Κορτάσαρ εργαζόταν πάνω στο θεατρικό «Οι βασιλείς» ήδη από το 1945, αν και το έργο δημοσιεύθηκε τελικά το 1947. Ο συγγραφέας διακατεχόταν από βαθιά αριστερές πεποιθήσεις, που αποτυπώθηκαν τόσο σε δημόσιες δηλώσεις όσο και στο έργο του. Μάλιστα ενστερνιζόταν και υποστήριζε τα επαναστατικά κινήματα της εποχής στη Λατινική Αμερική. Παράλληλα, αρνήθηκε σταθερά να υποκύψει στον λαϊκισμό του Περονισμού και συμμετείχε σε αντι-περονικές κινητοποιήσεις στα μέσα της δεκαετίας του 1940. Ο ίδιος δήλωσε ότι προτίμησε να παραιτηθεί από την διδασκαλία της λογοτεχνίας στο πανεπιστήμιο του Κούγιο μετά τη νίκη του Περόν το 1946, παρά να συμβιβαστεί με το νέο πολιτικό καθεστώς, όπως οι περισσότεροι συνάδελφοί του[6]. Τελικά, απογοητευμένος από το πολιτικό κλίμα της εποχής, εγκατέλειψε οριστικά την Αργεντινή το 1951, αυτοεξοριζόμενος στη Γαλλία δηλώνοντας ξανά ανοιχτά τη δυσαρέσκειά του προς το καθεστώς Περόν.

---

de una dedicatoria» στο *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*. Όσον αφορά την ιδιαίτερη σχέση του Μπόρχες με τη μητέρα του, Λεονόρ Ασεβέδο Σουάρες, σχετικές πληροφορίες παρέχουν τα εξής έργα: Williamson, E. (2005), *Borges: A Life*· και Rodríguez Monegal, E. (1978), *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*.

5. Williamson, E. (2013). *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, σ. 235.

6. «Τα έτη 1944–1945 συμμετείχα στον πολιτικό αγώνα κατά του περονισμού και, όταν ο Περόν επικράτησε στις προεδρικές εκλογές, προτίμησα να παραιτηθώ από την πανεπιστημιακή μου έδρα, αντί να αναγκαστώ να συμβιβαστώ, όπως συνέβη σε τόσους συναδέλφους που επέλεξαν να διατηρήσουν τις θέσεις τους». Harss, L. (1966). «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica», στο *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, σ. 262.

Οι βασιλιάδες, ο τίτλος του θεατρικού έργου, που γράφει και ολοκληρώνει αυτήν την ταραχώδη για εκείνον περίοδο, δεν είναι άλλοι παρά ο Μίνωας και ο Θησέας. Ο Μπόρχες εξέτασε τον Μινώταυρο με αφορμή τον λαβύρινθο, και ο Κορτάσαρ το κάνει μέσα από τις πολιτικές σχέσεις των δύο φαινομενικά συγκρουόμενων αντιπάλων. Ο Μινώταυρος, και όχι ο Αστερίων πλέον, αντιπροσωπεύει τον καλλιτέχνη, τον ποιητή που εκφράζεται ελεύθερα απέναντι στην αδικία και την κατεστημένη πολιτική εξουσία. Ο Μίνωας τον φυλακίζει στον λαβύρινθο και παρόλο που τον κρατά εγκλωβισμένο, ο ίδιος παραμένει δέσμιος του φόβου που του προκαλεί η φωνή του ποιητή. Ο κρητικός μονάρχης το παραδέχεται: «Εγώ είμαι ο φυλακισμένος του κι εσένα μπορώ να σου το εκμυστηρευτώ». Η εξουσία γνωρίζει ότι η ποίηση μπορεί να ξεφύγει μέσα από τις χαραμάδες των τειχών του λαβυρίνθου και να εισχωρήσει στις σκέψεις των καταπιεσμένων· συνεπώς, εγκυμονεί μια σημαντική απειλή.

Όταν ο Μίνωας συναντά τον Θησέα, ο οποίος έχει έλθει ως μέρος του φόρου αίματος ακολουθώντας τον παραδοσιακό μύθο, ξεκινά μια διαπραγμάτευση ανάμεσα σε δύο εξουσίες. Σκοπός τους είναι το πώς θα διατηρήσουν την κυριαρχία τους, επιβάλλοντας την καταπίεση στον λαό. Στον Θησέα διακρίνεται μια κυνικότητα και πολιτική αποφασιστικότητα που θυμίζει τον αντίστοιχο Θησέα του Αντρέ Ζιντ. Ο Αθηναίος πρίγκιπας λέει στον Μίνωα: «…εγώ είμαι ο Θησέας. Δηλαδή, είμαι ταυτόχρονα και ο Μίνως. Ας καταστεί λοιπόν δικό μας ζήτημα, ταυτόσημο των βασιλείων και των ονομάτων μας. Γιατί κι εσύ επίσης είσαι ο Θησέας. Η Κρήτη και Αθήνα δεν είναι τίποτα. Πάνω σε αυτά τα εφήμερα εδάφη οι βασιλείς επιζητούμε μια υπεράνθρωπη τάξη…». Τα λόγια του Θησέα υπονομεύουν τη συμβατική διάκριση ανάμεσα στον λυτρωτή ήρωα και τον ανταγωνιστή βασιλιά, υποδηλώνοντας ότι και οι δύο συγκροτούνται από την ίδια ανάγκη επιβολής τάξης πάνω σε έναν κόσμο εύθραυστο και εφήμερο. Η εξουσία αναγνωρίζει την εξουσία, ακόμη και όταν βρίσκονται αντιμέτωπες.

Ο Μίνωας προσφέρει την ίδια του την κόρη ως αντάλλαγμα στον Θησέα, ζητώντας του να τον απαλλάξει από τον Μινώταυ-

ρο. Η Αριάδνη[7] είναι ερωτευμένη με τον Μινώταυρο, παραδίδει τον μίτο στον Θησέα με σκοπό ο ετεροθαλής αδερφός της να δραπετεύσει από τον λαβύρινθο και να βρεθεί στην αγκαλιά της. Μια ανατροπή του παραδοσιακού μύθου, καθώς πλέον η Αριάδνη δεν προδίδει τον Μινώταυρο. Ο Κορτάσαρ παρουσιάζει έναν αιμομικτικό έρωτα, ένα θέμα το οποίο έχει πραγματευτεί το 1946 στο διήγημα «Casa tomada» που επίσης δημοσιεύθηκε στο *Los Anales de Buenos Aires*.

Βέβαια, ο κυνικός Θησέας, που ξεγέλασε τον Μίνωα προσποιούμενος ότι αποδέχεται το χέρι της Αριάδνης, εξαπατά στη συνέχεια και την ίδια την Αριάδνη, αποδεχόμενος τον μίτο δήθεν για να τον παραδώσει στον Μινώταυρο. Τέλος, εξαπατά και τον Μινώταυρο, λέγοντάς του ότι ο μίτος τού δόθηκε από την Αριάδνη ώστε να μη χαθεί ο ίδιος στον λαβύρινθο, επειδή είναι ερωτευμένη μαζί του. Ο Θησέας δεν δεσμεύεται από ηθικούς φραγμούς· χρησιμοποιεί τα λόγια ως μέσο εξαπάτησης και επιβολής, θυμίζοντας μια διαχρονική μορφή πολιτικού.

Συντετριμμένος ο Μινώταυρος ακούει για την προδοσία της Αριάδνης ενώ ο Θησέας συνεχίζει: «Άλλωστε εγώ σκοτώνω τον ταύρο και όχι εσένα. Μακάρι να μπορούσα να σώσω το υπόλοιπο, το εφηβικό σου σώμα». Ο Θησέας επιθυμεί να αφανίσει τη διαφορετικότητα του Μινώταυρου, την ποιητική του έκφραση· αν μπορεί να αφομοιωθεί και να γίνει όμοιος με τους υπόλοιπους υπάκουους υπηκόους, τότε δεν υπάρχει λόγος να χαθεί ακόμη ένας υπηρέτης της εξουσίας.

Ο Μινώταυρος δεν θα παλέψει με τον Θησέα· θα αποδεχθεί τον θάνατο από το σπαθί του. Πριν όμως πεθάνει, θα του πει: «Ωστόσο, ακόμα δεν με έχεις υποτάξει. Κι ούτε υποπτεύεσαι ότι νεκρός θα είμαι διαφορετικός. Θα αποκτήσω άλλη διάσταση, Θησέα, σαν ένα τεράστιο άγαλμα. Μαρμάρινα κέρατα θα ακονιστούν μια μέρα πάνω στο στήθος σου». Τότε η στιχομυθία κορυφώνεται και ο Μινώταυρος μιλά για τον συμβολισμό του θανάτου του: «Εγώ όμως θα κατέλθω για να εισβάλω στα νυχτερινά

7. Ο Κορτάσαρ την αναφέρει ως Ariana, ενώ στην ελληνική μετάφραση του Μαυρίδη το όνομα αποδίδεται ως «Αριάνη».

τους όνειρα, στα όνειρα των παιδιών τους, της αναπόφευκτης μοίρας της γενιάς τους. Από εκεί θα διαπεράσω με τα κέρατά μου το θρόνο σου, το επισφαλές σκήπτρο της φυλής σου…». Το έργο του ποιητή θα συνεχίσει να υπάρχει και να εξελίσσεται, τα λόγια του θα αγγίξουν το κοινό όταν εκείνο θα είναι έτοιμο να τα ακούσει, εμπνέοντάς το να αντισταθεί απέναντι στην καταπιεστική εξουσία και να διεκδικήσει την ελευθερία του.

Η απομυθοποίηση και η αποδόμηση του Θησέα πραγματοποιείται αριστουργηματικά. Έξαλλος, ζητά από τον ετοιμοθάνατο Μινώταυρο: «Βούλωσέ το επιτέλους! Τουλάχιστον πέθανε σιωπηλός! Βαρέθηκα πια τα λόγια, αυτά τα διψασμένα σκυλιά! Οι ήρωες απεχθάνονται τα λόγια!». Η εξουσία μισεί τα «λόγια», την ποίηση, την αντίσταση, τον διάλογο· αυτό ακριβώς βίωνε και ο Κορτάσαρ απέναντι στους Περονιστές. Όσοι βρίσκονται κοντά στον ποιητή μπορούν να τον νιώσουν. Μια ακόμη ανατροπή του παραδοσιακού μύθου είναι πως τα προηγούμενα μέλη του φόρου αίματος δεν καταβροχθίστηκαν από τον Μινώταυρο, αλλά διδάχθηκαν από εκείνον χορό, τραγούδι και μουσική. Στο τέλος του θεατρικού, παραμένουν δίπλα στο άψυχο σώμα του δασκάλου τους και τον θρηνούν, ενώ στοχάζονται: «Είμαστε ελεύθεροι, ελεύθεροι! …Ελεύθεροι, αλλά όχι επειδή πέθανε. Ποιος θα κατανοήσει την αγάπη μας για κείνον; Να τον ξεχάσουμε… θα πρέπει να πούμε ψέματα, να λέμε μονίμως ψέματα μέχρις ότου ξοφλήσουμε την διάσωσή μας».

Το τι συνέβη πραγματικά στην καρδιά του σκοτεινού λαβυρίνθου το γνώριζαν μόνο ο Θησέας και ο Μινώταυρος. Μάλιστα, μόνο ένας από αυτούς επέζησε από τη μονομαχία τους· και μαζί του επέζησε η δική του εκδοχή. Ο Μπόρχες και ο Κορτάσαρ, γνωρίζοντας τον παραδοσιακό μύθο, αναγνώρισαν την τραγικότητα του Μινώταυρου και ταυτίστηκαν μαζί του: ο πρώτος εκφράζοντας την οδύνη που προκάλεσε η ερωτική του απογοήτευση και την πικρή μοναξιά που ακολούθησε, ο δεύτερος την πολιτική απομόνωση και την καλλιτεχνική αντίσταση απέναντι στην εξουσία.

Στο λογοτεχνικό περιοδικό *Los Anales de Buenos Aires*, ο επί αιώνες βουβός Μινώταυρος του μύθου βρήκε φωνή μέσα

από τους δύο Αργεντίνους λογοτέχνες, μια φωνή που διαπέρασε τα τείχη του λαβυρίνθου που η παγιωμένη αναπαραγωγή του μύθου είχε υψώσει γύρω του. Ο Μινώταυρος δεν μίλησε μόνο, αλλά και ακούστηκε από το λογοτεχνικό κοινό. Αυτή ακριβώς η ακρόαση τον οδήγησε στην έξοδο από τον λαβύρινθο, στην ελευθερία, όπως ακριβώς το παρουσίασε στο έργο του ο Κορτάσαρ.

Ο μύθος δεν άλλαξε· ούτε ο Θησέας ούτε ο Μινώταυρος. Άλλαξαν οι λογοτέχνες και εμείς, το κοινό τους. Στις ζωές μας ενδέχεται να εγκλωβιστούμε μέσα σε έναν τρομακτικό σκοτεινό λαβύρινθο· όμως, όταν λυθεί ο γρίφος του, ο λαβύρινθος παύει να μας προκαλεί τρόμο και μετατρέπεται στην ανάμνηση μιας περιπέτειας. Οι λογοτεχνικοί και θεατρικοί λαβύρινθοι, βέβαια, είναι διαφορετικοί: μπορούν να λύνονται κάθε φορά εκ νέου και παρ' όλα αυτά, να συνεχίζουν να μας παγιδεύουν. Σε αυτούς άλλωστε, χανόμαστε και βρισκόμαστε οικειοθελώς.

Καθώς στεκόμαστε στην έξοδο των λαβυρίνθων του Μπόρχες και του Κορτάσαρ, ατενίζουμε πίσω μας και αναρωτιόμαστε ποιος κατέχει τελικά τον ρόλο του ήρωα και ποιος εκείνον του τέρατος, ενώ δίπλα μας τα λόγια του μπορχεσιανού Θησέα αντηχούν ξανά και ξανά:

> «Θα το πιστέψεις Αριάδνη; Ο Μινώταυρος δεν αντιστάθηκε σχεδόν καθόλου.»

Διαδικασία διασκευής των βιβλίων Διπλωμένα Φτερά και Θολός Βυθός στο σενάριο και την ταινία Θολός Βυθός

της Ελένης Αλεξανδράκη

Το 2009 ήρθα σε επαφή με τα δύο βιβλία του Γιάννη Ατζακά *Διπλωμένα Φτερά* και *Θολός Βυθός* και γνώρισα και τον ίδιο τον συγγραφέα που αφηγείται σ' αυτά την ιδιαίτερη παιδική του ηλικία.

Διαβάζοντας αυτά τα δύο βιβλία ταυτίστηκα περιέργως με το Γιαννούδι, αυτό το παιδί που υπήρξε ο Ατζακάς. Αναγνώριζα σε κάθε περιγραφή και σε κάθε σκέψη του κάτι από τον εαυτό μου ως παιδάκι. Είναι δύσκολο να το εξηγήσω, αλλά αυτή η αθωότητα, η αφέλεια και η απουσία οποιουδήποτε θεαματικού χαρακτηριστικού μού θύμισαν αυτό που νομίζω ότι ήμουν κι εγώ, παρόλο που είχα μεγαλώσει σ' ένα τελείως διαφορετικό κοινωνικό περιβάλλον απ' αυτό που περιγράφει ο συγγραφέας. Ήμουνα ένα εντελώς συνηθισμένο παιδί, χαρούμενο και ζωηρό, ένας μέσος όρος μιας αστικής οικογένειας. Το Γιαννούδι είναι ένα χωριατάκι πολύ ζωντανό και συνηθισμένο που ξέρει ελάχιστα πράγματα και καταλαβαίνει ακόμη λιγότερα. Δεν είναι ένας θεαματικός ήρωας μυθιστορήματος που ξέρει να ελίσσεται με κάποια παιδική πονηριά, δεν έχει καμιά μαγκιά, δεν είναι ένας δυνάμει επαναστάτης. Είναι πιο πολύ ένα «προβατάκι» που ακολουθεί τη μοίρα του στωικά. Κι εγώ έτσι ακολουθούσα τη δική μου και, όπως τα παιδιά των Παιδουπόλεων, ήμουνα ψωνισμένη με τους βασιλιάδες και τις βασίλισσες και είχα παρακολουθήσει με κάθε λεπτομέρεια τους γάμους της Άννας-Μαρίας και του Κωνσταντίνου, της Σοφίας και του Χουάν Κάρλος. Στη συνέχεια, έζησα τα χρόνια του σχολείου μέσα στη δικτατορία. Που, αν και ήμουνα σε προοδευτικό σχολείο, η εκπαιδευτική ύλη και τα βιβλία θύμιζαν πάρα πολύ το κλίμα των

Παιδουπόλεων. Οπότε όλα αυτά μαζί, και βέβαια η καταπληκτική γραφή του Ατζακά, με έδεσαν με το Γιαννούδι δια βίου, γιατί το γεγονός ότι ένας τέτοιος χαρακτήρας βρίσκεται στην δίνη της προπαγάνδας και του ψέματος με συγκλόνισε.

Όπως πολύ όμορφα συνοψίζει την ιστορία στο Flix η Λήδα Γαλανού: *«Πρόκειται για ένα παιδί που θα ξεριζωθεί στο τέλος του 1949 από την οικογένειά του στη Θάσο, για να μεγαλώσει μέχρι το 1955 μέσα στις παιδουπόλεις της Φρειδερίκης –ως μόνη ευκαιρία να μάθει γράμματα–, κουβαλώντας, εκτός από μια μόνιμη αίσθηση του μη-ανήκειν, έναν (εθνικό) διχασμό ταυτότητας ανάμεσα στο παιδί ενός αντάρτη που ήταν και στο τέκνο της Βασίλισσας που κάποιοι αποφάσισαν να τον κάνουν».*

Πολύ σημαντικό ρόλο στην επιθυμία μου να διασκευάσω τα βιβλία σε σενάριο έπαιξαν αυτή η ταύτιση που ένιωσα με το Γιαννούδι και το γεγονός ότι ανακαλύπτοντας, χάρη στην φίλη συγγραφέα Κλαίρη Μιτσοτάκη, τα βιβλία και τον ίδιο τον Γιάννη Ατζακά ανακάλυψα ένα κομμάτι της Ελληνικής Ιστορίας που μου ήταν εντελώς άγνωστο, αφού για χρόνια είχε αποσιωπηθεί.



Άρχισα λοιπόν να διαβάζω και να μαθαίνω ό,τι σχετικό εύρισκα για τον εμφύλιο και τις Παιδουπόλεις, και φυσικά ήρθα σε επαφή με τον συγγραφέα καθώς και με τον εκδότη του βιβλίου, τον Σταύρο Πετσόπουλο, στις Εκδόσεις Άγρα. Και οι δύο δέχτηκαν την πρότασή μου με χαρά αλλά δίχως να φαίνονται απολύτως πεπεισμένοι ότι αυτό το σχέδιο θα κατάφερνε τελικά να πραγματοποιηθεί. Κι εγώ είχα την ίδια αβεβαιότητα που τους την ομολόγησα από την πρώτη στιγμή, καθώς το θέμα των βιβλίων ήταν ένα ιστορικό ταμπού και απαιτούσε τεράστιες οικονομικές και πρακτικές δυνατότητες για να στηθεί ως ταινία. Με πρώτες και κύριες δυσκολίες το ότι οι πρωταγωνιστές της ιστορίας ήταν παιδιά –και μάλιστα πάρα πολλά– και το ότι επρόκειτο για ταινία εποχής, η δράση της οποίας εκτυλίσσεται μέσα στο διάστημα τριών δεκαετιών. Το κόστος μιας τέτοιας ταινίας θα μπορούσε να αποδειχθεί απαγορευτικό.

Παρ' όλα αυτά το θέμα, το βιβλίο και η γνωριμία με τον Γιάννη Ατζακά δεν μπορούσαν να φύγουν από το μυαλό μου. Και κυρίως δεν έφευγε από το μυαλό μου το Γιαννούδι, η ψυχή αυτού του μικρού παιδιού που μου θύμιζε την προσωποποίηση της αθωότητας και της αφέλειας.

Έτυχε τότε, το 2009, να συναντηθώ με τον σεναριογράφο Γιώργο Μακρή και να του προτείνω να δουλέψουμε μαζί το σενάριο. Ξεκινήσαμε να ανταλλάσσουμε συζητήσεις και ιδέες πάνω στο σχέδιο και πρέπει να πω ότι πραγματικά ο Γιώργος με τροφοδότησε με πολλές ιστορικές πληροφορίες και ντοκουμέντα πάνω στο θέμα. Αρχίσαμε να ψάχνουμε την πιθανή δομή του σεναρίου και ο Γιώργος έγραψε μια πρώτη περίληψη της ιστορίας. Πάντα βεβαίως το υπερμέγεθες ρεαλιστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο διαδραματιζόταν η ιστορία εμφανιζόταν σαν εμπόδιο και σαν ανασταλτικός παράγων για την πραγματοποίηση της ταινίας. Εξ ου και ο Γιώργος έχασε σχετικά γρήγορα την πίστη του στην ιστορία και αφού μου παρέδωσε την πρώτη περίληψη εγκατέλειψε την μάχη.

Εγώ όμως εκεί! Συνέχισα μόνη μου να γράφω και να ξαναγράφω το σενάριο, προσπαθώντας να πλέξω την γραμμική αφήγηση με τις αναμνήσεις και τα όνειρα του πότε παιδιού και του πότε

ενήλικα Γιάννη, πράγμα που μου επέτρεπε να συνδυάσω αποσπάσματα και από τα δύο βιβλία από τα οποία είχα εμπνευστεί.

Γράφει ο ίδιος ο Γιάννης Ατζακάς συνομιλώντας ως ενήλικας με τον εαυτό του ως παιδί:

«*Από την ώρα όμως που καταπιάστηκες να γράψεις αυτό το μικρό συναξάρι της άσημης ζωής σου, αργά – γρήγορα ήξερα πως θ' αναζητούσες και τα δικά μου χρόνια τα έξι εκείνα καταχωνιασμένα χρόνια. Εκεί θα μπορούσες ίσως να βρεις το χαμένο κλειδί και ν' ανοίξεις το σκοτεινό κατώγι*».

Ήταν σαφές από την αρχή για μένα ότι για να ανοίξω το «*σκοτεινό κατώγι*», δηλαδή τον ψυχισμό του παιδιού και τον ρόλο που έπαιξε η Παιδούπολη πάνω του, έπρεπε να βρω τρόπο να ομολογούνται τα ανομολόγητα ερήμην της θέλησης και της συνείδησης του παιδιού. Αυτό θα ήταν το κλειδί.

Παράλληλα με τις απόπειρές μου αναπτύχθηκε μια μεγάλη φιλία με τον Γιάννη Ατζακά και την γυναίκα του, την υπέροχη Γιώτα. Στις συναντήσεις μας, στις επικοινωνίες μας, στις συζητήσεις μας λοιπόν μελετούσα όσο πιο προσεκτικά και βαθιά μπορούσα την ψυχή του Γιάννη. Νομίζω ότι από αυτή τη μελέτη κατάλαβα ουσιαστικά τι γινόταν στις Παιδουπόλεις, πολύ περισσότερο από τα διάφορα ιστορικά διαβάσματα. Η υπερευαισθησία του, η ανάγκη του να κλείνεται κάποιες στιγμές σαν στρείδι, και η ανάγκη του να δέχεται επαίνους δείχνουν πολλά για το τι έζησε ως παιδί.

Ο ίδιος γράφει για τον χαρακτήρα του: «*Έτσι κι αλλιώς ήξερε καλά τις σταθερές συνήθειές του, τις ριζωμένες εμμονές του, ακόμη και τις πιο βαθιές φοβίες του. Από κάποια εσωτερική παρόρμηση, κατάφερε να αποφύγει ως τώρα τα αιχμηρά αυτά ψυχολογικά πεδία. Έστρωνε πάντοτε το κρεβάτι του με την πιο σχολαστική τελειότητα. Είχε όλα τα πράγματα που τον περιτριγύριζαν, χαρτιά, βιβλία, ρούχα, σε απόλυτη τάξη. Έβαζε το κεφάλι κάτω, όταν έπιανε μια δουλειά και δεν το ξανασήκωνε ως να τα φέρει όλα σε πέρας – λες και κάποιο μάτι τον επιτηρούσε άγρυπνα.*

Ακόμη και για πολύ πιο σημαντικά πράγματα ποτέ του δεν θέλησε να αναρωτηθεί. Γιατί η τόση απέχθειά του για τα σκληρά και αλαζονικά πρόσωπα, για τα ψυχρά μάτια, τα ειρωνικά βλέμματα; Γιατί αυτή η μόνιμη φοβία για το κάθε δημόσιο Βήμα; Γιατί να τον

ενοχλεί τόσο να τον αγγίζουν οι άλλοι – ακόμη και οι πιο δικοί του; Και το χειρότερο γιατί με το παραμικρό σκληρό φέρσιμο να γίνεται μια πέτρα και να κλείνεται μέσα του σαν τρομαγμένο στρείδι;

Και από πού προερχόταν αυτή η τόσο βαθιά ανάγκη για επιβράβευση που –όταν δεν την είχε– ξοδευόταν σε μια ανυπόφορη περιαυτολογία;

Και πώς εξηγούσε τις τόσες αντιφατικές του όψεις, την συνύπαρξη των πιο αντιθετικών τάσεων, με την εναλλακτική υπερίσχυση πότε του ενός και πότε του άλλου άκρου; Εργατικότητα και απραξία, κοινωνικότητα και αγοραφοβία, ευπιστία και καχυποψία, ευαισθησία, και σκληρότητα. Αντοχή και καρτερία στα μεγάλα και τα δύσκολα, γονάτισμα στα μικρά και τα ασήμαντα».

Για να μπορέσω να μεταφέρω λοιπόν στην κινηματογραφική γραφή την γραφή του συγγραφέα με τα μύχια αισθήματά του, κατάλαβα πως μόνο δημιουργώντας κάποια όνειρα και αναμνήσεις που δεν βρίσκονται μέσα στο βιβλίο αλλά που εμπνέονται από λεπτομέρειες της αφήγησης, θα μπορούσα να υπαινιχθώ το δικό του ανείπωτο.

Έτσι προέκυψε η επαναληπτική σκηνή του πατέρα αντάρτη πάνω στο άλογο, τα κομμένα κεφάλια, και η ταύτιση του αντάρτη με τον Άγιο Ιωάννη και με το ίδιο το Γιαννούδι.

Το 2016, δούλεψα με τον Παναγιώτη Ευαγγελίδη και βάλαμε σε τάξη όλο το υλικό και βοήθησε κι εκείνος πολύ στο να σχηματοποιηθούν τα πράγματα μέσα στο σενάριο και στο να ξεκαθαρίσουν καλύτερα οι πρακτικές της Παιδούπολης και οι φοβίες του παιδιού και να φανεί πεντακάθαρα το τραύμα του σε σχέση με τον πατέρα του. Ο Παναγιώτης σκέφτηκε πως στην σκηνή που το παιδί, 13 ετών, βλέπει στον καθρέφτη, πίσω από το πρόσωπό του το κεφάλι του πατέρα του καρφωμένο σε ένα παλούκι, θα έπρεπε ξαναγυρίζοντας προς τον καθρέφτη να δει (φανταστεί) ζωντανό το πρόσωπο του πατέρα του στη θέση της δικής του αντανάκλασης. Πράγμα που κορυφώνει την σκηνή και της δίνει ακόμη σημαντικότερο σώμα με αποτέλεσμα το παιδί σε μεγάλη ταραχή να σπάσει τον καθρέφτη.

Ως εδώ τα αφηγηματικά θέματα είχαν λίγο πολύ λυθεί. Αλλά παρέμεναν για μένα δύο σημαντικά προβλήματα:

1. Το φινάλε. Για μένα το φινάλε ήταν σαφώς η συνάντηση του

Γιάννη με τον πατέρα του, παρ' όλο που δεν είναι αυτό το τέλος του βιβλίου. Η συνάντηση αυτή καθαυτή δεν περιγράφεται στα δύο βιβλία και ούτε ο Γιάννης μιλούσε σε μένα πολύ ανοιχτά γι' αυτή την τόσο σημαντική στιγμή της ζωής του. Επίσης, ήταν παραπλανητική μια αυθόρμητη τάση να μας γίνει γνώριμος ο πατέρας, πράγμα που θα ήταν λάθος εφόσον όλη η ταινία είναι ιδωμένη μέσα από τα μάτια του παιδιού / ενήλικα Γιάννη, που δεν μπορεί παρά να αντιμετωπίσει αυτόν τον ξένο που είναι ο πατέρας του με δέος, φόβο, ανεπαίσθητη αλαζονεία και μυστήριο.

2. Ο ρεαλιστικός χώρος και χρόνος όπου όλα διαδραματίζονται. Αναζητούσα την αφαίρεση και δεν ήξερα ακριβώς πώς να την βρω. Είχα όμως δει πρόσφατα την ταινία *Κομμούνα* (*La Commune* -Paris 1871) του Peter Watkins και αυτή η ταινία με είχε πολύ εντυπωσιάσει και γύριζε συνεχώς στο μυαλό μου. Είναι γυρισμένη μέσα σε 13 μέρες, μέσα σ' ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο και παρ' όλα αυτά καταφέρνει να δημιουργήσει την ατμόσφαιρα και την ιστορικότητα της περιόδου στην οποία αναφέρεται.

Και ξαφνικά συζητώντας με την φίλη και συμπαραγωγό Gaëlle Jones έλαμψε στα μάτια μου ότι κάπου εκεί βρίσκεται το μυστικό της αφαίρεσης. Η ταινία μου έπρεπε να γυριστεί σε απρόσμενους



αφαιρετικούς χώρους και μόνον μέσα από τα αυθεντικά props, τα έπιπλα και τα κοστούμια, θα αποδιδόταν η εποχή. Διότι όλη η ταινία είναι στην ουσία η κατάσταση μυαλού του παιδιού και του ενήλικα Γιάννη. Και φυσικά η αφαίρεση θα έπρεπε να εφαρμοστεί σε όλα τα επίπεδα και σε όλα τα στοιχεία. Συνειδητοποίησα επίσης εκ των υστέρων ότι, για μένα, μόνο έτσι έχουν ενδιαφέρον οι ταινίες εποχής: όταν επικεντρώνονται στα ελάχιστα χαρακτηριστικά στοιχεία κι όχι όταν προσπαθούν να κάνουν καλλιγραφική, ρεαλιστική απεικόνιση του χώρου και του χρόνου μιας εποχής.

Αυτό ήταν μια αποκάλυψη που με έκανε να σκεφτώ ότι το χέρι και η φωνή του συγγραφέα έπρεπε να γίνουν ένα light motif μέσα στην ταινία.

Κι αυτό με βοήθησε να συνειδητοποιήσω ότι το φινάλε της ταινίας έπρεπε να εμπεριέχει το απαύγασμα της γραφής του Γιάννη, το κομμάτι όπου περιγράφει τι ήταν η Παιδούπολη και πώς λειτουργούσε το σύστημα, «το μανιφέστο του» όπως το αποκαλεί ο ίδιος. Είναι ένα καταπληκτικό κείμενο που συνδυάζει οξυδέρκεια, καθαρή ματιά και πόνο. Στην σκηνή που επινόησα, το διαβάζει στον κουρασμένο και απογοητευμένο πολιτικό πρόσφυγα πατέρα του, ο οποίος έχει απομυθοποιήσει πια την ίδια του την ζωή. Στην ουσία ενώ αντιστέκεται αρχικά, καταφέρνει λόγω της επίμονης απαίτησης του πατέρα του να εξομολογηθεί σ' αυτόν.

Αυτή η σκηνή εξομολόγησης προς τον πατέρα δεν υπάρχει μέσα στο βιβλίο, ούτε έγινε ποτέ στην πραγματικότητα αλλά για μένα είναι συναισθηματικά απαραίτητη και όπως θέλω να πιστεύω, και δεν έχω διαψευσθεί, είναι θεραπευτική ακόμη και μέσα από την ταινία για τον ίδιο τον Γιάννη Ατζακά.

Ο *Θολός Βυθός* είναι μια ταινία όπου η μνήμη αφηγείται. Το σινεμά από τη φύση του για μένα σχετίζεται απόλυτα με τη μνήμη και με το όνειρο. Το γεγονός ότι η αφήγηση ντεκουπάρεται σε στιγμές, σε πλάνα, σε ήχους, συνδέεται απόλυτα με τις λειτουργίες του μυαλού, της ψυχής, του μνημονικού και του υποσυνειδήτου.

Στην ερώτηση της Λήδας Γαλανού: «*Ποιος είναι, για σένα, ο θολός βυθός;*» είχα απαντήσει: «*Η ψυχή του παιδιού, η μνήμη του, η συλλογική μας μνήμη και η σκοτεινή μας Ιστορία. Μνήμη είναι αυτό που είμαστε. Από μνήμη είμαστε φτιαγμένοι*».

Πηνελόπη Τριάντου
Κατάνα
Εκδ. Οδός Πανός, Αθήνα, 2025



Δεν υπάρχει λογοτεχνικό έργο χωρίς ιστορικότητα· τόσο γιατί το ίδιο το υλικό της γραφής (η γλώσσα, οι τεχνικές, τα θέματα που πραγματεύεται) είναι συνυφασμένο με κάποια μορφή κληροδοτημένης παράδοσης, όσο και επειδή η δημιουργικότητα πυροδοτείται από την ανάγκη ν' αναμετρηθεί κανείς με το παρελθόν, είτε εντάσσοντάς το στο παρόν και το μέλλον του είτε εξοβελίζοντάς το. Αυτό όμως που διαφοροποιεί τα έργα και τους προσδίδει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους είναι ο τρόπος με τον οποίο το επιχειρούν.

Η Πηνελόπη Τριάντου στην ποιητική της συλλογή *Κατάνα*, από τα τρία πρώτα κιόλας ολιγόστιχα ποιήματα «φλερτ», «ημέρα» και «κατάνα», διατυπώνει σαφώς την εκφραστική, αισθητική και ιδεολογική της στόχευση. Πρόκειται για μια καταφατική ποιητική ματιά στο παρελθόν με κεντρικό πυρήνα τη φιλοσοφία, ένα ηθικό αντίβαρο στην πεζότητα της καθημερινότητας και ταυτόχρονα μια έκφραση δέους και οδύνης στη σκληρή ομορφιά της φύσης. Το συνεκτικό στοιχείο είναι η έννοια του φωτός, είτε ως παρουσία είτε ως απουσία, ομαδοποιώντας μάλιστα τα ποιήματα σε δύο ενότητες με τίτλο «ημέρα» και «νύχτα» αντίστοιχα (κατ' αναλογίαν ίσως με το σύμβολο Γιν-Γιανγκ της κινεζικής φιλοσοφίας).

Εκκινώντας λοιπόν από τη σχέση της ποιητικής συλλογής με τη φιλοσοφία, η ποιήτρια

εστιάζει (χωρίς να περιορίζεται) στους προσωκρατικούς και την Ανατολή. Η σύνδεσή της αυτή δεν αποτυπώνεται ως δήλωση αλλά ως πράξη· το λιτό και συμπυκνωμένο ύφος των ποιημάτων της παραπέμπει στα ρητά του Ηράκλειτου (που όσο κρυπτικά και «σκοτεινά» αν ερμηνεύονται στο βάθος τους και την εξακτίνωση των σημασιών τους, άλλο τόσο απλά, σαφή και απέριττα είναι στη μορφή και το αρχικό τους περιεχόμενο), καθώς και στα παραδοσιακά χαϊκού ως λογοτεχνική έκφραση του *ζεν* (που συμπυκνώνουν το πολύ του κόσμου στο ελάχιστο 17 συλλαβών/γραφικών συμβόλων με την απόσταξη των ουσιωδεστέρων χαρακτηριστικών του). Ακολουθείται εδώ το πνεύμα όμως και όχι στο γράμμα της παράδοσης: πουθενά δεν μιμείται την αυστηρή μορφή των χαϊκού ή το αρχαίο μετρικό σύστημα, και οι όποιες μυθολογικές ή ιστορικές αναφορές γίνονται με πολύ ελεύθερο τρόπο και σε ίση αναλογία με πιο σύγχρονα θέματα. Στο εναρκτήριο κιόλας ποίημα «Φλερτ» (*Φλέρταρα τη φιλοσοφία/ κι αυτή ενέδωσε σε μια μεταφορά*) η ποιήτρια κάνει μια έμμεση επισκόπηση της ίδιας της δημιουργικής της πορείας: οι φιλοσοφικές της αναζητήσεις την οδήγησαν στην ποίηση ως μια μέθοδο διασκευής νοημάτων από την πλήρη αλλά ακατάληπτη γλώσσα της φύσης και του κόσμου στην ατελή αλλά κατανοητή γλώσσα των ανθρώπων.

Εν συνεχεία, εξετάζοντας το ηθικό υπόβαθρο της συλλογής, αξίζει να σταθεί κανείς στο πλέον ολιγόστιχο και πολύσημο ποίημα «ημέρα»: *αγοραία η δύση/ μα εμείς ανατέλλουμε*. Η «δύση» μπορεί να παραπέμπει στο θάνατο, που είναι «αγοραίος» δηλαδή αδίστακτος και άσπλαχνος, οπότε αν εμείς «ανατέλλουμε» σημαίνει ότι μπορούμε να τον ξεπερνάμε, να βρίσκουμε ως αντιστάθμισμα μια δική μας μορφή αθανασίας· η «δύση» μπορεί όμως εξίσου να σημαίνει και Δύση ως πολιτισμικό πλαίσιο, που είναι «αγοραία» γιατί εξαγοράζεται μέσω της κατίσχυσης του κοινωνικοοικονομικού συστήματος που επιβάλλει, οπότε εμείς «ανατέλλουμε» επιστρέφοντας στις ρίζες του πολιτισμού, στο εξ ανατολών φως· η «δύση» μπορεί επίσης να σημαίνει και τον ίδιο τον φθί-

νοντα κόσμο, την εποχή μας, που είναι «αγοραία» μέσω του καταναλωτισμού και της παγκοσμιοποίησης που πνέει τα λοίσθια οδηγώντας μας σε μια άνευ νοήματος καθημερινότητα, οπότε το να «ανατέλλουμε» σημαίνει το να αντιστεκόμαστε στη φθορά του κόσμου και να προετοιμάζουμε την αναγέννησή του· η «δύση» τέλος μπορεί να σημαίνει τη φυσική πορεία των πραγμάτων, στην οποία οι άνθρωποι από τη φύση μας αντιστεκόμαστε με το να «ανατέλλουμε», είτε υπερβαίνοντας τους περιορισμούς του κόσμου είτε υποπίπτοντας σε κάποια μοιραία ύβρη. Αξίζει να σημειωθεί ότι το σύντομο αυτό ποίημα, έστω και αν στέκεται αυτόνομα, χάνει σημαντικό μέρος της αξίας του αν αποκοπεί από την υπόλοιπη συλλογή, καθώς έχει την ικανότητα να λειτουργεί ως σύνοψη του όλου έργου.

Εστιάζοντας κατόπιν στις θεματικές της συλλογής, που επικεντρώνονται στη φύση και τη σχέση της με τον άνθρωπο, το τρίτο κατά σειρά εισαγωγικό ολιγόστιχο ποίημα «κατάνα» δίνει το απαραίτητο στίγμα: *φτιαγμένο από χάλυβα και αστραφτερό βερνίκι/ κατάνα είναι σήμερα το φως/ και με πληγώνει*. Η φύση στους στίχους αυτούς δεν είναι ένα ουδέτερο αισθητικό φαινόμενο· η ομορφιά της είναι αδυσώπητη, και το φως που αποκαλύπτει τα πράγματα έχει, έστω με τρόπο λανθάνοντα, τη δική του συμπαγή ύλη που τραυματίζει τον θεατή. Όπως όμως διαφαίνεται στα ποιήματα που ακολουθούν, αυτή η σκληρή γοητεία της φύσης ως φως περιέχει και την ουσία του κόσμου· είναι το πρόβλημα, και μαζί, η απάντηση στα μεγάλα ερωτήματα της ζωής.

Εντός του κόσμου όμως περιέχεται ως αντιστάθμισμα και η απουσία φωτός, η «νύχτα», που αποτελεί, μετά την «ημέρα», το δεύτερο διακριτό μέρος της ποιητικής συλλογής. Και όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο εναρκτήριό του ποίημα «νύχτα», το σκοτάδι δεν διαθέτει απαραίτητα αρνητική χροιά, καθώς, αποκρύβοντας μέρος της πραγματικότητας, έχει την ιδιότητα ν' απαλύνει την οδύνη που εκείνη προξενεί, ούτως ώστε να τη διαχειριστούμε: *το μόνο που μας σώζει είναι η νύχτα· / πρέπει να το παραδεχτείς/ καμιά φορά το φως μας πέφτει πολύ [...]*.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον έχει η οπτική της ποιήτριας στα δίπολα ατομικό/συλλογικό και ανθρώπινο/φυσικό, αφού κατ' ουσίαν τα καταργεί. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο ποίημα 1ο λόφος» η δημιουργός, μέσα από την ενδελεχή παρατήρηση, παύει να είναι θεατής του κόσμου και ενώνεται μαζί του: *κοίταζα χρόνια έξω από το παράθυρο/ [...] μέχρι που μια βραδιά εξαφανίστηκε· / [...] χώθηκε μέσα μου έτσι απλά/ έλαβα, έφαγα, ήπια/ φως και γραμμές, γη ουρανό/ ο λόφος έγινα εγώ [...].* Η οπτική αυτή διαπερνά ολόκληρη τη συλλογή, καθώς ακόμα και όταν περιγράφεται ένα φυσικό φαινόμενο, στην ουσία αυτό λειτουργεί ως μεταφορά ψυχικών καταστάσεων ή κοινωνικών συνθηκών.

Λαμβάνοντας υπόψη λοιπόν αφ' εξής τις έννοιες και το περιεχόμενο των ποιημάτων, την ψυχή της συλλογής, αξίζει να τα αντιπαραβάλουμε με τα υφολογικά τους στοιχεία, δηλαδή στο σώμα της. Το λεξιλόγιο που επιλέγεται αρχικά και τα μορφολογικά εν γένει στοιχεία είναι όσο το δυνατόν πιο απλά, όπως ακριβώς τα ρητά του Ηράκλειτου και οι στίχοι των χαϊκού στη γλώσσα της εποχής τους· αποφεύγονται εκατέρωθεν υπερβολές στη χρήση της γλώσσας, χωρίς δημοτικότροπους ή αρχαϊκούς τύπους, και προκρίνεται πάντα η όσο το δυνατόν μεγαλύτερη σαφήνεια ακόμα και στην πραγμάτευση των πιο δύσκολων εννοιών. Ταυτόχρονα όμως, η ποιήτρια δεν διστάζει να παίξει με τη γλώσσα, την ορθογραφία, τις συνηχήσεις, τις ομοιοκαταληξίες, αλλά επί σκοπώ και όχι per se: για να τονίσουν δηλαδή κάποιο νόημα, να συσχετίσουν έννοιες, να αντιπαραβάλουν. Η αρμονική χρήση της γλώσσας είναι επίσης εμφανής, χωρίς όμως να ακολουθείται κάποια σταθερή φόρμα.

Σε καθαρά τεχνικό επίπεδο η ποιητική συλλογή θα μπορούσε να καταταχθεί (όπως η συντριπτική πλειοψηφία των ποιητικών έργων σήμερα) στη μοντέρνα ποίηση σε ελεύθερο/ελευθερωμένο στίχο· κάτι όμως που λειτουργεί μόνο επιφανειακά, καθώς στην πραγματικότητα ακολουθεί τις αρχαίες ποιητικές αρχές της συμμετρίας, της μουσικότητας, της εναρμόνισης των λέξεων με το νοηματικό και συναισθηματικό φορτίο του στίχου. Λείπουν η

θεμιτή ή αθέμιτη επιτήδευση, η εξεζητημένη χρήση των λέξεων, η απροσδιοριστία· και ό,τι δεν διευκρινίζεται, είναι γιατί εκ των πραγμάτων βυθίζεται ακόμα στο σκοτάδι, χωρίς να περιβάλλεται από κάποιου είδους συγγραφική αχλή. Περιστασιακά, δίπλα σε αντίστοιχους παραδοσιακούς ή άχρονους, χρησιμοποιούνται και πιο σύγχρονοι όροι της επιστήμης ή της καθημερινότητας (π.χ. το σωματίδιο Higgs, το Netflix) χωρίς όμως να ξενίζει η χρήση τους, καθώς μια από τις εμφανείς στοχεύσεις της συλλογής είναι η ανάδειξη της διαχρονικότητας και του επίκαιρου των φιλοσοφικών εννοιών, όσο παλιές και αν είναι· και η αντίθεση αυτή, εννοιολογική και λεκτική/ηχητική, παύει να γίνεται αισθητή και εν τέλει εξαλείφεται.

Εν κατακλείδι, η ποιητική συλλογή *Κατάνα* διακρίνεται για τη μοναδικότητά της, όχι τόσο στους θεματικούς άξονες που επιλέγει (φιλοσοφικές παραδόσεις, φως/σκοτάδι, άνθρωπος/φύση), όσο προς την προσέγγισή της που σπάει το φράγμα ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, στο φυσικό και το ανθρώπινο, στο προσωπικό και το κοινωνικό, στο τοπικό ακόμα και το παγκόσμιο, αγγίζοντας το όλον· κατ' αναλογίαν και το ίδιο το σώμα της γραφής λειτουργεί ως όλον με το σώμα της (μορφή) σε αρμονία με την ψυχή της (περιεχόμενο) λειτουργώντας ως αδιάσπαστη ενότητα. Αλλά ακόμα και τα ίδια τα ποιήματα της συλλογής, χωρίς να ακυρώνονται ως αυτόνομα έργα, αλληλοσυμπληρώνονται και δημιουργούν μια δική τους ενότητα, όπως ένας ζωντανός οργανισμός λειτουργεί χάρη στην εναρμόνιση των μελών του.

ΑΡΓΥΡΗΣ ΚΟΣΚΟΡΟΣ

ΥΓ: Ξεχωριστή μνεία αξίζει να γίνει για τη χρήση των σημειώσεων: ενώ άλλοι συγγραφείς επιλέγουν είτε να τις απαλείφουν μεταθέτοντας στον αναγνώστη το βάρος της έρευνας είτε να παρεμβαίνουν στο κείμενο με αστερίσκους στην επίμαχη φράση και με την παράθεσή τους πολλές φορές στην ίδια τη σελίδα του ποιήματος, η ποιήτρια επιλέγει να τις τοποθετήσει διακριτικά στο τέλος του βιβλίου· έτσι, χωρίς να διακόπτει την ομαλή ροή του διαβάσματος, γίνεται εμφανές ότι τα ποιήματα θα μπορούσαν να λειτουργήσουν κάλλιστα και χωρίς αυτές, έστω και αν η παρουσία τους καθίσταται χρήσιμη και εμπλουτίζει εν τέλει την ανάγνωση.

Νίκος Μοσχοβάκος
Αλγηδόνες μνήμης
Εκδ. Κουκκίδα



Ο Νίκος Μοσχοβάκος είναι ένας από τους πιο σημαντικούς και συνεπείς στα οράματα της Γενιάς του ’70 εκπροσώπους της. Η πρόσφατη ποιητική του συλλογή, που κυκλοφόρησε τον Μάρτιο του 2026, έχει τον προϊδεαστικό για το περιεχόμενό της τίτλο *Αλγηδόνες μνήμης*. Ο αναγνώστης εντοπίζει και σε αυτήν τη συλλογή μια δομή, η οποία του είναι οικεία από τις προγενέστερες ποιητικές του συλλογές και ιδιαίτερα αυτές μετά το 2011.

Ακολουθείται η «διαίρεση» σε δύο διακριτά μέρη, εναρκτήρια ποιήματα των οποίων είναι οι «Γόοι» και οι «Αναζητήσεις» θα μπορούσαμε να πούμε, αντίστοιχα, αν και ο αναγνώστης διακρίνει στο τέλος και ένα, πολύ μικρής έκτασης, τρίτο μέρος με τίτλο «Παραδοσιακοί κλαυθμοί».

Το ποίημα «Γόοι», τετράστιχη σύνθεση σε πλάγια γραφή τυπωμένη, το οποίο ανοίγει τη συλλογή, περιέχει ένα από τα διαχρονικά συμπεράσματα του ποιητή, που προήλθαν από το έντονο προσωπικό βίωμα: «μια ανάσα από τη γέννηση η θανή μας». Ο θάνατος παραμονεύει σε πολλά σημεία μέσα στο ποιητικό σύμπαν της συλλογής, πάντα, όμως, θεώμενος από τον ποιητή με την επίγνωση ότι το βίωμα της απώλειας οδήγησε: «κι έγινα έμπειρος μαθητής/σε πανάκριβα μαθήματα οδύνης/ [...]ξέρω καλά πόση δύναμη

χρειάστηκε/για να πορευτώ μέχρι τώρα», παρά τις Αλγηδόνες που τον πολιορκούν.

Στο πρώτο μέρος της συλλογής, η μνήμη μετατρέπεται στην ακίνητη οντότητα της αριστοτελικής αρχής της κινήσεως που θέτει σε κίνηση τα πάντα. Και στο έργο του Μοσχοβάκου ρηματοποιείται σε υπέροχους στίχους που ενσαρκώνουν το συναίσθημα, το βίωμα, τη συνέπεια, την «αναγκαστική» φιλοσοφική διαμόρφωση του ποιητή. Θα μας πει στο ποίημα «Έτσι έχτισα τη ζωή μου» ότι «και διαπιστώνω μ᾽ ευχαρίστηση/πως μ᾽ αυτά τα υλικά που άτακτα/αποθήκευσα εντός μου/έχτισα την ίδια τη ζωή μου». Για τον λόγο αυτό, ο ποιητής ξεδιπλώνει τη βεντάλια της ζωής του στη συλλογή αναφερόμενος στον πύργο του παππού, όπου γεννήθηκε και έζησε τα πρώτα χρόνια του και που, παρόλο που τον έκαψαν «οι δολοφόνοι του Λόρκα», εκείνος «στέκεται πάλι όρθιος όπως τότε/έτοιμος να αντέξει τις ανεμοθύελλες/και τους άγριους βοριάδες του μέλλοντος». Η καταστροφή αλλά και η πεισματική αποκατάσταση των φθορών, ώστε να γίνει πιο δυνατός και αγέρωχος ο πύργος, αποκαλύπτουν την ίδια τη στάση ζωής του ανθρώπου Μοσχοβάκου. Ο γενέθλιος τόπος είναι παρών είτε ρητά είτε υπόρρητα σε πολλά σημεία της συλλογής.

Ο ποιητής αναζητά την αλήθεια στο ποίημα «Conditio sine qua non», ζητά να αποκατασταθεί η δικαιοσύνη, να πληρώσουν όσοι ευθύνονται για τους σφαγιασθέντες στο Δίστομο, για να σηκωθούν οι νεκροί λυτρωμένοι, δικαιωμένοι και μέσω αυτών, «θανάτω θάνατον πατήσαντες», να επέλθει η λύτρωση των ζωντανών από τον πόνο.

Η μνήμη της Θήβας, πόλη γνώριμη στον ποιητή, αλλά και οι ρομαντικοί ποιητές που τον σημάδεψαν συζευγνύονται δημιουργικά στο ποίημα «Μια Κυριακή πρωί μετά τη λειτουργία συνάντησα τον Λαμαρτίνο ανήσυχο στη λίμνη Υλίκη». Πρόκειται για ιδιαίτερα εκτενές ποίημα που αιφνιδιάζει τον αναγνώστη με τη συνάντηση των δύο ποιητών στην Υλίκη, όπου ο ρομαντικός ποιητής ακόμα αναμένει τη Γκρατσιέλα του με μια άσβεστη ελπίδα, που μόνο ο έρωτας διατηρεί άφθαρτη, για ένωση μαζί της.

Την αλήθεια αναζητά εναγωνίως και στο ποίημα «Η αλήθεια είναι ιδιωτική υπόθεση». Ο ποιητής δηλώνει ότι αμφισβητεί «την αντικειμενική αλήθεια», «την αλήθεια της υπέρβασης», καθώς και την αλήθεια της επιστήμης και της θρησκείας, αλλά και ότι είναι έτοιμος να πολεμήσει για τη δική του αλήθεια. Και όλα αυτά, ενώ στη συλλογή κυριαρχεί σε μακρο-επίπεδο μια, θα λέγαμε, αλήθεια πάνω από όλες, μια αντικειμενική αλήθεια, που συναντάμε σε διάφορα ποιήματα της συλλογής, για τη βεβαιότητα του θανάτου, της φθοράς, της περιορισμένης διάρκειας της ανθρώπινης ζωής («ένα πέταγμα περιστεριού/διαρκεί η ζωή μας»), αλλά και της ανάγκης του αγώνα για τη διατήρηση της ελπίδας. Την αλήθεια αυτή συναντά ο αναγνώστης ήδη στο πρώτο εκτενές ποίημα της συλλογής με τίτλο «Καταραμένο απόγευμα».

Ο Μοσχοβάκος γράφει για θέματα αρκετά ετερόκλητα που καλύπτουν, όμως, όλο το φάσμα του ανθρώπινου βίου. Εμπνέεται ακόμα και από τα ηλεκτρόνια και τη διάσπαση του ατόμου, με σαφείς συνδηλώσεις για την ανθρώπινη ύπαρξη. Γράφει για την ελευθερία που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την επανάσταση, με τη σύζευξη των οποίων γεννιέται η ιστορία του κόσμου. Ο ιδεολογικοπολιτικός προβληματισμός του ποιητή αναδύεται μέσα από ποικίλα ποιήματα της συλλογής.

Αφιερώνει και σε αυτή τη συλλογή ποιήματα σε ομοτέχνους και λοιπούς καλλιτέχνες, σε συγγενείς, σε φίλους. Είναι αλληλέγγυος προς τους ομοτέχνους. Καθιστά τον Μιχάλη Κατσαρό ένα ποιητικό «εσύ», με το οποίο συνομιλεί, για να αναδείξει την ανυστεροβουλία της τέχνης του τελευταίου. Σαν ο ίδιος ο Μοσχοβάκος να όφειλε εκ μέρους όλων να αποκαταστήσει την αλήθεια. Αλλού εκφράζει απερίφραστα την ανάγκη να απελευθερωθεί ο ίδιος από συμβάσεις, να συνδεθεί με τα οράματα της νεότητας στο ποίημα «Αναπάντεχα αλήτης». Μιλά για την τυραννία στην οποία υποβάλλουν τον ποιητή οι λέξεις, αναζητά τη διαιώνιση, τη σύνδεση με τα παιδικά χρόνια, δοκιμάζει τα όρια της αντοχής του στα τραγικά πολλές φορές παιχνίδια της ζωής, αναζητά το αύριο, εμπνέεται από

τον έρωτα για εκείνη που δεν τρόμαξε από την τραχύτητα του τοπίου στον γενέθλιο τόπο και παρέμεινε. Μέσα από την «Ποιητική γεωμετρία» προτρέπει τον αναγνώστη να διανύσει την ελάχιστη τελικά απόσταση ανάμεσα στο μηδέν και στο άπειρο. Σε ένα ιδιαίτερα σύντομο ποίημα ποιητικής, «Η ποίηση» ανάγεται σε μέσο προς την αυτογνωσία.

Έντονα υπαρξιακό είναι και το δεύτερο μέρος της συλλογής. Το ποίημα «Αναζητήσεις», τυπωμένο και αυτό με πλάγια γραφή, προετοιμάζει τον αναγνώστη για το φιλοσοφικό υπόβαθρο των ποιητικών συνθέσεων που ακολουθούν, που δεν είναι άλλο από τη γνωσιολογική ανάγκη για αναζήτηση της αλήθειας με κάθε κόστος και τρόπο. Στην ενότητα αυτή ο Μοσχοβάκος μας ταξιδεύει σε ένα ποιητικό σύμπαν αρχαιογνωστικής υφής, καθώς στα περισσότερα ποιήματα σημεία αναφοράς αποτελούν η Σαπφώ, ο Δίας, ο Προμηθέας, ο Ιάσονας, η Πηνελόπη και οι μνηστήρες, ο Όμηρος, οι Μαινάδες, ο Ηρακλής, ο Ευκλείδης, ο Δημοσθένης, η Εύα με τη γνωστή εμμονή της με το μήλο, ο Σπάρτακος και άλλοι. Συναντάμε, όμως, και μεταγενέστερων εποχών πρωταγωνιστές, όπως ο Ταμερλάνος, ο Μαρξ, και σύγχρονους, όπως ο Τσε Γκεβάρα. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η αναφορά στη Μεσαλίνα, η οποία εκπαιδεύει τον νεαρό ιππέα, για να αναρριχηθεί στην εξουσία, όχι ανιδιοτελώς, αλλά με αντάλλαγμα εκείνος να ενδίδει στις ερωτικές επιθυμίες της, ώστε να τονιστεί εμφατικά πώς κανείς αποκτά εξουσία διαχρονικά.

Είναι σαφές ότι τα μυθικά πρόσωπα μεταπλάθονται σε πολλά ποιήματα της συλλογής σε προσωπεία του ποιητή, σε σύμβολα οικουμενικά, για να εκφραστεί η παρόρμηση της νεότητας, η προσμονή, η νοσταλγία, η ελπίδα, η φθορά, η αναγέννηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ποίημα «Επινοήσεις του Κάλχα», όπου ο Μοσχοβάκος με αριστοτεχνικό τρόπο δείχνει τον δρόμο από τη στάχτη στο φως, «Με το έτσι θέλω επαναφέρει /τη χαμένη μας άνοιξη». Ο μύθος προσλαμβάνεται με τρόπο δημιουργικό, λειτουργεί ως μέσο συνταυτισμού του παρόντος με το παρελθόν, για να αποτελέσει τελικά, αφού

μετασχηματιστεί, και μια αντανάκλαση της πολυπλοκότητας της ανθρώπινης ζωής διαχρονικά.

Ποιήματα που συνομιλούν με την τέχνη της ποίησης, είναι και αυτά με έντονη την παρουσία του στοιχείου της διακειμενικότητας, η οποία αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της συλλογής. Έτσι, συναντάμε έντονα σεφερική επίδραση σε ποιήματα, όπως «Ο χορός των χρωμάτων», όπου μέσα από τις γλαφυρές περιγραφές χρωμάτων, που συμβολίζουν τη ζωή, κυριαρχεί στο τέλος «Το σκότος μαύρο σεντόνι απελπισίας» και μόνη ελπίδα είναι να βγει το ουράνιο τόξο. Το ζήτημα της διακειμενικότητας (με τον Σεφέρη, τον Καβάφη, τον Ελύτη κ.λπ.) δεν μπορεί να εξαντληθεί εδώ, όμως αποτελεί ενδιαφέρουσα πτυχή του ποιητικού έργου του Μοσχοβάκου[1].

Στα ποιήματα της συλλογής κάνουν, επίσης, την εμφάνισή τους, αιφνιδιαστικά πολλές φορές, ο Πίνδαρος, η Σαπφώ, ο Λόρκα, ο Καβάφης, ο Ανταλκίδας, ο Νερούδα, ο Πέρσης ποιητής Ομάρ Καγιάμ, αλλά και ο Νταλί, ο Ντελακρουά, ο Πραξιτέλης, ο Σοπέν και άλλοι.

Ιδιαίτερη μνεία οφείλει να γίνει στην αξιοποίηση του θρησκευτικού στοιχείου από τον ποιητή με ιδιαίτερα αιρετικό τρόπο ως προς το πώς διαχειρίζεται ο ίδιος ο Ιησούς το ζήτημα της προδοσίας. Ποιος προδίδει τελικά; Γιατί;

Το τρίτο μέρος περιλαμβάνει μόλις δύο ποιητικές συνθέσεις, η πρώτη με τίτλο «Το άλογο της Αποκάλυψης», κατά το πρότυπο του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου μέτρου. Το περιεχόμενό της είναι οικείο στις συλλογές του Μοσχοβάκου. Η εικονοποιία παραπέμπει στον καλπασμό του Χάροντα και το κακό που φέρνει η παρουσία του ανάμεσα στους ζωντανούς, κατά τη δημώδη παράδοση, εμφανώς όμως τροποποιημένη. Το δεύτερο ποίημα είναι η «Ωδή στη νεκρή ροδακινιά», μια σύνθεση στην οποία η νεκρή ροδακινιά προσωποποιούμενη συμβολίζει τον άνθρωπο

1. Βλ και Ανθούλα Δανιήλ (2026) στο άρθρο που δημοσιεύτηκε στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Περι ου*. https://www.periou.gr/anthoula-daniil-nikos-moschovakos-algidones-mnimis-ekdoseis-koukkida-2026/

που υφίσταται την αναπόφευκτη φθορά του χρόνου και την απώλεια («Κλαδιά νεκρά και φύλλα μαραμένα/οι πεταλούδες πια δε σ᾽ ακουμπάνε»).

Παραπάνω επιχειρήθηκε μια σύντομη παρουσίαση της συγκλονιστικής, κατά τη γνώμη μας, πρόσφατης συλλογής του ποιητή. Και σε αυτήν την ποιητική συλλογή ο Μοσχοβάκος αποδεικνύεται πραγματιστής, ορθολογιστής με όλη την ουσία της λέξης. Δεν έχει ψευδαισθήσεις. Δεν λείπουν, βέβαια, και ρομαντικές επιρροές. Τα ποιήματα της συλλογής είτε έχουν αφορμή τον μύθο είτε την ιστορία ή έστω την «ψευδο-ιστορία» είτε το προσωπικό ή συλλογικό βίωμα αποτελούν συνθέσεις που αποτρέπουν από τη μοιρολατρική θέαση των πραγμάτων.

Η χρήση αντιθέσεων και η αυτοαναφορικότητα, αλλά και τα πλούσια γλωσσικά μέσα αποτελούν μερικά από τα χαρακτηριστικά στοιχεία που διέπουν την ποιητική παραγωγή της ωριμότητας και συνεπικουρούν στην προσπάθεια προσέγγισης του ποιητικού διηνεκούς του Μοσχοβάκου, μιας διαδρομής αέναης που γοητεύει, εκτός των άλλων, για την ειλικρίνειά της.

ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΠΑΠΑΔΟΔΗΜΑ

Βαλερί Αγγέλου

Χάνεμ – Μυστικά της Αλεξάνδρειας

Εκδ. Διόπτρα, Αθήνα, 2026



Το νέο μυθιστόρημα της Βαλερί Αγγέλου με τίτλο *Χάνεμ* ανοίγει τις πύλες μιας άλλης εποχής και μας προσκαλεί να ταξιδέψουμε στην κοσμοπολίτικη Αλεξάνδρεια του 19ου αιώνα. Σε αυτό το ατμοσφαιρικό ταξίδι, ο χτύπος της καρδιάς δυναμώνει καθώς οι προσωπικές ιστορίες ενώνονται με τη συλλογική μνήμη, ζωντανεύοντας μια ολόκληρη εποχή. Η δύναμη της αφήγησης μεταμορφώνει την πόλη σε ζωντανή εμπειρία και παρασύρει εμάς, τους αναγνώστες, στα πλακόστρωτα σοκάκια της. Μαζί με τη Σμαραγδή —την κεντρική ηρωίδα— περιπλανιόμαστε στο παζάρι με τον μοσχομυριστό καφέ και νιώθουμε *«τη θαλασσινή αύρα να χορεύει, ανακατεύοντας την αλμύρα της θάλασσας με μπαχάρι και κανέλα»*. Η συγγραφέας περιγράφει αριστοτεχνικά την Αλεξάνδρεια εκείνου του καιρού όχι μόνο ως τόπο, αλλά ως ιδέα, ως νοσταλγία, αλλά και ως τραύμα.

Διαβάζουμε ένα απόσπασμα:

«Έτσι ήταν η Αλεξάνδρεια. Μια κοσμοπολίτισσα χωρατατζού που δεν κοιμόταν σχεδόν ποτέ· ξελογιασμένη από τα λόγια τα αφράτα, άνοιγε τις πόρτες της σε κάθε λογής μουσαφιραίο και τον κέρναγε φρεσκοψημένο καφέ με κάρδαμο και λουκούμι. Μπέρδευε τις γλώσσες τρυφερά και, φτιάχνοντας δικές της λέξεις, μοίραζε απλόχερα γέλιο και

δάκρυ. Εξαπατούσε τους πάντες και τα πάντα, ξοδεύοντας σπαταλά το κορμί της, μόνο και μόνο για να φυλάξει την ψυχή της για τους λίγους.»

Ποιοι άραγε ήταν στην ψυχή της;

Η Βαλερί Αγγέλου δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση μιας εποχής. Το βιβλίο δεν είναι απλώς ένα ιστορικό μυθιστόρημα ούτε μόνο μια αφήγηση για τον ελληνισμό της Αιγύπτου. Είναι κάτι πολύ βαθύτερο: ένα βιβλίο για τη μνήμη. Για την πατρίδα που δεν εγκαταλείπει ποτέ τον άνθρωπο. Για την Ιστορία που συνεχίζει να επαναλαμβάνεται με άλλα πρόσωπα και άλλες σημαίες. Και πάνω απ' όλα, είναι ένα βιβλίο για εκείνους που προσπαθούν να σταθούν όρθιοι όταν ολόκληρος ο κόσμος γύρω τους αλλάζει. Η μεγάλη δύναμη αυτού του έργου κρύβεται στο ότι γεννήθηκε από την οικογενειακή μνήμη, καθώς η συγγραφέας εμπνεύστηκε την ιστορία από τη ζωή της προγιαγιάς της. Γι' αυτό η «Χάνεμ» δεν διαβάζεται ως μια απλή ιστορική αναπαράσταση, αλλά ως μια κατάθεση ψυχής.

Από τις πρώτες κιόλας σελίδες, ο αναγνώστης εισέρχεται σε έναν κόσμο που αναπνέει. Έναν κόσμο όπου οι άνθρωποι κουβαλούν μέσα τους τραύματα, μνήμες, ξεριζωμούς και σιωπές. Οι ήρωες του βιβλίου φεύγουν πρόσφυγες από την Κάσο, έναν τόπο σημαδεμένο από τη σφαγή και την καταστροφή, αναζητώντας σωτηρία στη Χώρα του Νείλου. Όμως ο ξεριζωμός δεν τελειώνει ποτέ τη στιγμή της φυγής. Ο άνθρωπος μπορεί να εγκαταλείψει έναν τόπο, ο τόπος όμως δεν φεύγει ποτέ από μέσα του. Η Κάσος συνεχίζει να ζει μέσα στους ήρωες. Στη νέα τους πατρίδα, οι σπόροι του φασκόμηλου που φυτεύτηκαν στην αυλή δημιουργούσαν μια νοητή γέφυρα με το νησί που είχαν αφήσει πίσω τους.

Διαβάζουμε σε ένα άλλο απόσπασμα: *«...κάθε ντορβάς και μυριστικό, κάθε μυρωδιά και ανάμνηση. Φλισκούνι, καλεντούλα, θυμάρι και δυόσμος, όλα της θύμιζαν το μακρινό νησί της. Εκεί που ο θαλασσινός αγέρας χάιδευε την κορυφή των καταπράσινων λόφων, όπου τα μονοπάτια σκαρφάλωναν στις καμπυλόγραμμες πλαγιές, ενώνοντας σαν χάντρες σε κομπολόι τα χωριά».* Τον πρώτο καιρό ζούσαν στον μα-

χαλά, δίπλα στο εργοτάξιο της διώρυγας, *«εκεί που* —όπως περιγράφει η συγγραφέας— *τα σπίτια στριμωχτά ανάσαιναν το ένα μέσα στο άλλο, και χαρές και λύπες δεν είχαν ιδιοκτήτη»*. Άνθρωποι πολλοί κατέφθαναν *«από τα κατεστραμμένα νησιά [...] γέμιζαν καράβια τότε και έφταναν στην τάχα μου άλλη Γη της Επαγγελίας»*.

Η Αλεξάνδρεια των τελών του 19ου αιώνα είναι μια πόλη σύνθετη και αντιφατική. Σχεδόν μυθική, κοσμοπολίτικη και ταυτόχρονα βαθιά άνισή· μια πόλη όπου διασταυρώνονταν θρησκείες, γλώσσες, αλλά και οικονομικά συμφέροντα. Η συγγραφέας αποτυπώνει εξαιρετικά αυτή την ιστορική στιγμή. Η Διώρυγα του Σουέζ έχει μόλις ανοίξει. Ο Ισμαήλ Πασάς, *«φορώντας τη χρυσοποίκιλτη λάμψη της εξουσίας»*, επιχειρεί να μεταμορφώσει την Αίγυπτο σε μια σύγχρονη ευρωπαϊκή δύναμη.

Η Αλεξάνδρεια μετατρέπεται σε ένα από τα πιο σημαντικά εμπορικά κέντρα της Μεσογείου. Το εμπόριο ακμάζει, οι επενδύσεις πληθαίνουν και η πόλη γεμίζει αρχοντικά, θέατρα και ξένες επιρροές. Μέσα σε αυτή τη δίνη ανάπτυξης και πλούτου, ανθίζει και ο ελληνισμός της Αιγύπτου. *«Η αφρόκρεμα της ελληνικής παροικίας αποτελούσε τον βασικό κορμό της νεοσύστατης αστικής τάξης της Αιγύπτου»*, όπως αναφέρει η συγγραφέας. Εξέχουσες προσωπικότητες της εποχής, όπως ο Ράλλης, ο Μπενάκης και ο Αβέρωφ, παρελαύνουν μέσα στο κείμενο. Άνθρωποι των γραμμάτων, του πολιτισμού, έμποροι και τραπεζίτες, έχτισαν σχολεία, νοσοκομεία και εκκλησίες, δημιουργώντας έναν από τους σημαντικότερους ελληνικούς πυρήνες εκτός Ελλάδας.

Όμως, η λάμψη της Αλεξάνδρειας στηριζόταν σε σαθρά θεμέλια και, κάτω από τη φαινομενική πρόοδο, άρχιζε ήδη να κυοφορείται η καταστροφή. Η Αίγυπτος δανειζόταν ασταμάτητα από τις μεγάλες ευρωπαϊκές δυνάμεις. Η ανάπτυξη βασιζόταν στο χρέος και το χρέος έφερνε εξάρτηση. Διαβάζουμε στο έργο: *«(...) οι Εγγλέζοι μπαινόβγαιναν στα υπουργεία με ύφος εκατό καρδιναλίων, μοιράζοντας διαταγές δεξιά και αριστερά, όχι σαν μουσαφίρηδες αλλά σαν αφεντάδες»*. Όσο πιο λαμπερή γινόταν η βιτρίνα της χώρας,

τόσο περισσότερο έχανε την ελευθερία της.

Σιγά-σιγά οι ευρωπαϊκές δυνάμεις αποκτούν όλο και μεγαλύτερο έλεγχο. Οι κοινωνικές ανισότητες βαθαίνουν και ο λαός εξαντλείται. Η Αγγέλου μιλά για την καταναγκαστική εργασία, η οποία *«όριζε την ανύπαρκτη αξία της ανθρώπινης ζωής του ταπεινού και φτωχού φελάχου»*.

Η συγγραφέας μετατρέπει την πολιτική ιστορία σε ανθρώπινη εμπειρία. Δεν παρουσιάζει την οικονομική εξάρτηση ως ένα στεγνό ιστορικό δεδομένο, αλλά ως ένα καθημερινό αίσθημα ασφυξίας, ως ταπείνωση και απώλεια αξιοπρέπειας. Κι έτσι, το βιβλίο αποκτά μια σχεδόν οδυνηρή επικαιρότητα. Στα αυτιά του αναγνώστη αντηχούν τα λόγια του πρέσβη: *«αποφασίστηκε να βάλουμε πόδι στην Αίγυπτο [...] χορηγώντας ατελείωτα δάνεια, αγαπητέ! Είναι ο ασφαλέστερος τρόπος για να αποκτήσεις σε βάθος χρόνου τον έλεγχο ενός κράτους»*. Διαβάζοντάς το, αντιλαμβάνεται κανείς ότι η Ιστορία δεν επαναλαμβάνεται αυτούσια, αλλά οι μηχανισμοί της εξουσίας, του χρέους και της εξάρτησης επιστρέφουν διαρκώς με διαφορετικά προσωπεία. Μέσα στην αφήγηση περιπλέκονται αριστοτεχνικά τα ιστορικά αρχεία. Άρθρα από εφημερίδες της εποχής καταδεικνύουν την ενδελεχή μελέτη της συγγραφέως και, συνάμα, μας καθιστούν κοινωνούς αυτής της ιστορίας.

Ωστόσο, εκείνο που κάνει το *Χάνεμ* ένα ξεχωριστό βιβλίο είναι ο ευφυής συγκερασμός της ιστορικής αλήθειας με μια βαθιά λογοτεχνική ατμόσφαιρα. Η λυρική περιγραφή μάς μεταφέρει το φως της Αιγύπτου, που πέφτει σαν χρυσή σκόνη. Προσεκτικά δοσμένο μέσα στο κείμενο, αναδύεται το φως του Καβάφη —το μελιχρό, το κιτρινωπό— που δημιουργεί έναν μαγικό καμβά. Η Αγγέλου γράφει με τρόπο σχεδόν κινηματογραφικό: μετά την έφοδο της αστυνομίας και την κορύφωση του τρόμου, μεταφερόμαστε στο καυτό νερό ενός φλιτζανιού, την ώρα που τα φύλλα τσαγιού ποτίζονται στην περίτεχνη πορσελάνη. Σχεδόν φιλήδονα αναδύεται η μυρωδιά του ιβίσκου, γαργαλώντας τη μύτη και τέρποντας τον ουρανίσκο.

Μέσα σε αυτή την πυκνή πραγματικότητα κινούνται οι

ήρωες. Η Σμαραγδή είναι μια γυναίκα που παλεύει να επιβιώσει σε έναν κόσμο όπου οι γυναίκες υπάρχουν κυρίως μέσα από τους ρόλους που τους επιβάλλονται. Ο τίτλος «Χάνεμ» εμπεριέχει μια αδιόρατη μορφή εγκλωβισμού. Η γυναίκα τιμάται, αλλά ορίζεται από τον ρόλο της. Είναι ορατή και αόρατη μαζί, όπως τόσες γυναίκες της Ιστορίας που έπρεπε να επιβιώσουν μέσα σε ασφυκτικές κοινωνίες, να κρατήσουν οικογένειες όρθιες σε εποχές κατάρρευσης και να αγαπήσουν χωρίς ελευθερία.

Ο έρωτας ανάμεσα στη Σμαραγδή και τον Ταουφίκ —τον γιο του Ισμαήλ Πασά— αποδίδεται με μια φίνα περιγραφή που μεταφέρει όλο το συναισθηματικό βάρος. Όμως, η σχέση αυτή δεν αποτελεί ρομαντική φυγή από την πραγματικότητα. Αντίθετα, είναι το κομβικό σημείο όπου συγκρούονται ταυτότητες, κοινωνικές τάξεις, πολιτισμοί και προσωπικές συνειδήσεις. Ο Ταουφίκ, γεννημένος μέσα στην εξουσία, μοιάζει ταυτόχρονα φυλακισμένος από αυτήν, κουβαλώντας το βάρος μιας αυτοκρατορίας που καταρρέει πριν ακόμη προλάβει να τη διοικήσει.

Ανάμεσά τους, ο Σανού ενσαρκώνει τη δύναμη της τέχνης ως πολιτικής πράξης. Μέσα από το θέατρο και τη σάτιρα αντιστέκεται στην εξουσία, αποδεικνύοντας πως η τέχνη μπορεί να αφυπνίζει συνειδήσεις και να δίνει το έναυσμα στον λαό να διεκδικήσει τη μοίρα που του αξίζει. Ο Αραμπί είναι εκείνος που θα μετατρέψει την οργή του λαού σε φωνή. Το βιβλίο δεν διακηρύσσει ιδεολογίες, αλλά φανερώνει ότι η Ιστορία γράφεται πάντα πάνω στα σώματα και στις ζωές των ανθρώπων.

Συγκλονιστική είναι η περιγραφή του βρετανικού βομβαρδισμού της Αλεξάνδρειας το 1882. Η πόλη μετατρέπεται από κοσμοπολίτικο παράδεισο σε σκηνικό καταστροφής. Η συγγραφέας καταγράφει όχι μόνο την υλική απώλεια, αλλά κυρίως τη διάλυση μιας ολόκληρης συλλογικής ψευδαίσθησης. Οι άνθρωποι χάνουν σπίτια, περιουσίες, πατρίδες. Χάνουν όμως και κάτι ακόμη βαθύτερο: την πίστη ότι ο κόσμος τους θα συνεχίσει να υπάρχει. Σε αυτή τη δίνη, τα ποιήματα του Καβάφη που διατρέχουν το βιβλίο υψώνονται σαν χορικά από αρχαία

ελληνική τραγωδία. Οι ήρωες μοιάζουν να ζουν σε έναν κόσμο που καταρρέει, και όμως επιμένουν να αγαπούν, να ελπίζουν, να αντιστέκονται. Ίσως τελικά αυτό να είναι το βαθύτερο θέμα του βιβλίου: η ανθρώπινη αξιοπρέπεια απέναντι στην Ιστορία.

Το βιβλίο μιλά για τη μνήμη, τον ξεριζωμό, την εξουσία, την ταυτότητα, την πολιτική βία, τον έρωτα και την κοινωνική αδικία. Όμως, πάνω απ' όλα, μιλά για τη δύναμη της ψυχής που επιμένει ακόμη και όταν όλα γύρω μοιάζουν χαμένα. Τελικά, η «Χάνεμ» είναι ένα έργο μνήμης. Ένα βιβλίο που διασώζει έναν κόσμο που χάθηκε, αλλά συνεχίζει να επιβιώνει μέσα από τις ιστορίες των ανθρώπων του. Όταν φτάνεις στην τελευταία σελίδα, μένει μέσα σου εκείνη η βαθιά, σχεδόν ανήσυχη αίσθηση πως οι πόλεις που αγαπήσαμε δεν χάνονται ποτέ πραγματικά. Μεταφέρονται εντός μας. Όπως η Αλεξάνδρεια. Όπως η Κάσος. Όπως κάθε τόπος που έγινε κάποτε πατρίδα της μνήμης μας. Και ίσως αυτή να είναι, τελικά, η μεγαλύτερη νίκη της λογοτεχνίας: να χαρίζει αθανασία σε όσα η Ιστορία κάποτε κατέστρεψε.

Το βιβλίο *Χάνεμ – Μυστικά της Αλεξάνδρειας* δεν προσφέρει απλώς μια όμορφη ιστορία, αλλά ένα βασικό μήνυμα: ότι η ελευθερία, η μνήμη και η αξιοπρέπεια έχουν πάντα κόστος. Μέσα από την ανάγνωση προσφέρει εμπειρία, συγκίνηση, στοχασμό και εκείνη τη σπάνια αίσθηση ότι, για λίγες ώρες, έζησες σε έναν άλλον κόσμο, ο οποίος όμως φωτίζει βαθιά τον δικό σου.

ΜΑΡΙΑ ΚΛΑΔΑΚΗ

Φραγκίσκος Καλαβάσης

Περιττά κι απέριττα

Κι έχουμε την τέχνη για να μην μας σκοτώσει η αλήθεια.

Φρίντριχ Νίτσε

Η κατασκευασμένη αλήθεια· με λέξεις και εικόνες που παγιδεύουν την ελευθερία. Μια αλήθεια που φοβάται την τέχνη· τις λέξεις και τις εικόνες που ανατρέπουν την παγίδευση της ελευθερίας στην κατασκευή αυτής της αλήθειας. Μια κατασκευή διακρίσεων φυλετικών, θρησκευτικών, σεξιστικών· λέξεις και εικόνες που κάνουν εύπεπτη κάθε γενοκτονία και γυναικοκτονία.

Η ποίηση είναι μια πίπα γράφουν τον Δεκέμβριο του 1929 ο Αντρέ Μπρετόν (André Breton) με τον Πωλ Ελυάρ (Paul Eluard) στη στήλη τους *Σημειώσεις για την ποίηση* στο δωδέκατο και τελευταίο τεύχος της επιθεώρησης τέχνης και λόγου *Η σουρεαλιστική επανάσταση (La révolution surréaliste).*

Το 1929 η ανθρωπότητα ζει ακόμη στον απόηχο του Μεγάλου Πολέμου και των χημικών όπλων που εξόντωσε 18 εκατομμύρια ανθρώπους, οι μισοί περίπου από τον άμαχο πληθυσμό. Η καλλιτεχνική δημιουργία και η πνευματική αναζήτηση δεν μπορεί να αποκολληθεί από τον αγώνα εναντίον της βαρβαρότητας και των κοινωνικών καθεστώτων που την αναπαράγουν.

Οι σουρεαλιστές αναζητούν τη βαθύτερη αποδόμηση και ανακατασκευή των συνδέσεων ανάμεσα στη σκέψη και τις πράξεις, διεισδύουν στις εικόνες και στις λέξεις που χτίζουν αυτές τις συνδέσεις. Επιχειρούν κατά συνέπεια μια ποιητική γραφή και καλλιτεχνική έκφραση ελεύθερη από κάθε σύμβαση, με μεταφορές και συσχετίσεις απομακρυσμένες από παρομοιώσεις που περιγράφουν μόνο το αναμενόμενο στις κατεστημένες μορφές της ποιητικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας.


LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

Η ποίηση είναι μια πίπα είναι μια πρόταση που θα κάνει τον αναγνώστη να σκοντάψει. Όπως εάν προσπαθήσουμε να χαράξουμε σ' ένα επίπεδο δύο ευθείες που ούτε τέμνονται, ούτε είναι παράλληλες. Θα σκοντάψουμε, επειδή είναι αδύνατον να *δούμε* την εικόνα τους στον χώρο των δύο διαστάσεων.

Καθώς όμως θα προσπαθούμε να τις φανταστούμε, η σκέψη μας θα αποδομεί τη δισδιάστατη αντίληψη του χώρου και θα κατασκευάζει τον χώρο των τριών διαστάσεων, κι εκεί θα *δούμε* τις ευθείες και τη λέξη που θα τις δηλώνει ως *ασύμβατες*.

Η *ασυμβατότητα* επιτρέπει την μετάβαση από τις βεβαιότητες των κλειστών συλλογισμών σε πιο ευρύχωρες, συμπεριληπτικές και πολύτροπες δομές που αγνοούσαμε ή απωθούσαμε.

Σ' αυτή τη μεταβλητή πλέον πραγματικότητα, οι λέξεις, τα πράγματα και οι αισθήσεις αναμετρώνται εκ νέου με τον εαυτό τους καθώς *συντίθενται σε απρόβλεπτες καταστάσεις* πνευματικής εγρήγορσης και καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Να κοιτάζεις προσεκτικά, γιατί αυτό που πρόκειται να δεις δεν είναι πια αυτό που μόλις είδες.

Λεονάρντο ντα Βίντσι

Αυτό δεν είναι μια πίπα θα σημειώσει ο Ρενέ Μαγρίτ (René Magritte) ως λεζάντα κάτω από την αναπαράσταση της πίπας στον πίνακά του με τίτλο *Η Προδοσία των εικόνων (La Trahison des images),* λίγους μήνες πριν το Δεκέμβριο του 1929.

Και στο κείμενό του με τίτλο *Τα πράγματα και οι λέξεις,* στο ίδιο τεύχος με τους Μπρετόν και Ελυάρ, θα σημειώσει πως *μερικές φορές μια λέξη χρησιμοποιείται απλώς για να εικονιστεί στον εαυτό της.*



La Trahison des images, Rene Magritte, 1929

Η αυτοαναφορικότητα στο έργο του Μαγκρίτ προσλαμβάνει *μια κατοπτρική ιδιότητα*, όπως όταν κλείνουμε το δεξί μάτι στον καθρέφτη κι ενώ το είδωλό μας κλείνει το αριστερό, εμείς είμαστε βέβαιοι πως κλείνουμε το δεξί.

Η *κατοπτρική ιδιότητα*, στις διαφορετικές της εκφάνσεις αποκαλύπτει την *ψευδαίσθηση της μοναδικότητας*, δηλαδή μιας *αμετάβλητης αλήθειας* στην αντίληψη της πραγματικότητας που οδηγεί στην επιβολή της. Ενδεικτικό παράδειγμα η επιβολή μιας *θεοκρατικής* οργάνωσης της κοινωνίας κατά τον *μεσαιωνικό χριστιανισμό,* που ανταγακλάται σήμερα στα *θρησκευτικά καθεστώτα μουλάδων και ραβίνων*, καθώς και στην επιβολή της *πολιτικής ορθότητας* στην έκφραση και στη δημιουργία.

«Η διαδρομή που χαράζει το μολύβι μου στο χαρτί είναι, κατά κάποιο τρόπο, ανάλογο με την κίνηση ενός ανθρώπου που αναζητά το δρόμο του μέσα στο σκοτάδι.»

Ανρί Ματίς (Henri Matisse)

Ήδη τον δέκατο έκτο αιώνα ο Λεονάρντο ντα Βίντσι *έγραφε κατοπτρικά*. Ξεκινούσε να γράφει από τα δεξιά προς τα αριστερά, οπότε για να διαβαστεί το κείμενο έπρεπε να τοποθετηθεί απέναντι από καθρέφτη.

Η κατοπτρική γραφή δεν ήταν ιδιαίτερα σπάνια στους μεσαιωνικούς χρόνους και συνδεόταν είτε με την πιθανολογούμενη αριστεροχειρία ή αμφιδεξιότητα του γραφέα, είτε με *μια κρυπτογραφική εκδοχή της γραφής και επικοινωνίας* απαγορευμένων κειμένων.

Η αναγεννησιακή προτροπή του Λεονάρντο προς τους ζωγράφους *να τοποθετούν οριζόντια κάτω από τον τελειωμένο τους πίνακα έναν καθρέφτη* ώστε να διαπιστώνουν εάν το έργο τους έχει επιτύχει τη σύνθεση με τις *αναγκαίες συμμετρίες*, δείχνει πόσο απασχολούσε την τέχνη της αναγέννησης η *αυτοαναφορικότητα* της εικόνας στις μαθηματικές αναλογίες και την γεωμετρική της προοπτική.

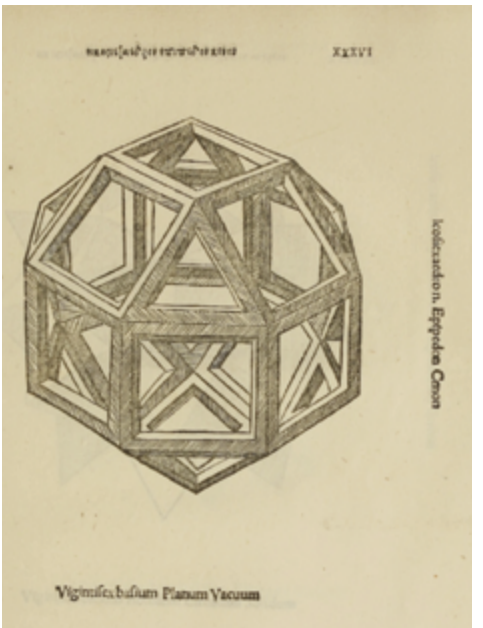
Η *συμμετρικότητα* μετατοπίζει την ανάγνωση, ή την αναγνώριση, από τα στοιχεία της αναπαράστασης προς *αυτοαναφορικές* της ιδιότητες. Ιδιότητες που ενδεχομένως δεν φαίνονται χωρίς την αποδέσμευση κι επανασύνδεση της αναπαράστασης με την κατασκευαστική αναφορά της.

Σχεδιάζοντας τα 5 πλατωνικά κανονικά πολύεδρα για το βιβλίο *Θεία Αναλογία (De Divina Proportione, 1509)* του φίλου και δασκάλου του των μαθηματικών Λούκα Πατσόλι (Luca Pacioli), ο Ντα Βίντσι σημείωνε σε χειρόγραφό του: *Στην ποιητική μυθοπλασία, τα πέντε γεωμετρικά στερεά αποκτούν φωνή για να υμνήσουν τον καρπό της πνευματικής απόλαυσης, σκοπός της οποίας είναι να ανακαλύψει τη φιλοσοφική συλλογιστική που περιέχεται σε αυτά.*

Θεία Αναλογία, ο φραγκισκανός μοναχός Πατσόλι εννοούσε την *αναλογία μέσου και άκρου λόγου*, την ονομαζόμενη χρυσή

τομή ή χρυσό αριθμό. Σε αυτή την αναλογία των μερών a και b ενός ευθυγράμμου τμήματος, που συμβολικά θα εκφράζαμε με τη διατύπωση *το a προς το b είναι όπως το b προς το (a+b), όπου a είναι μικρότερο του b*, εμπεριέχεται μια σύνδεση που δεν είναι ούτε συμβατική, ούτε αναπαραστατική, αλλά συνιστά μια αναγκαιότητα που ορίζει το σημείο της τομής των δύο μερών a και b.

Στο βιβλίο παρουσιάζονται πρίσματα, πυραμίδες, κύλινδροι, σφαίρες, τα πέντε κανονικά *πλατωνικά* στερεά και έξι από τα δεκατρία ημικανονικά *αρχιμήδεια* στερεά, όπου όλα συνοδεύονται από την οπτική τους αναπαράσταση σε σχέδια *από τα χέρια του Λεονάρντο ντα Βίντσι μας, ώστε να μπορεί κανείς να τα καταλάβει καλύτερα με τα μάτια.*



Το πιο διάσημο σχέδιο του Ντα Βίντσι στη *Θεία Αναλογία* είναι το αργότερα επονομασθέν *ρομβοκυβοκτάεδρο*, ένα αρχιμήδειο πολύεδρο, το οποίο κατά τον Πατσόλι *μπορεί να συλληφθεί*

μόνο με τη φαντασία. Συντίθεται από 26 έδρες εκ των οποίων οι 8 είναι ισόπλευρα τρίγωνα και οι 18 τετράγωνα, επομένως δεν είναι κανονικό όπως τα πλατωνικά στερεά που συντίθενται από ένα μόνο είδος κανονικού πολυγώνου, αλλά ημικανονικό όπως όλα τα αρχιμήδεια. Έχει 24 κορυφές και 48 ακμές, όλες ίσες μεταξύ τους. Σε κάθε κορυφή συναντώνται ένα τρίγωνο και τρία τετράγωνα (3,4,4,4).

Στο βιβλίο του 1509 το σχήμα ονομάζεται *κενό επίπεδο με δεκαέξι βάσεις (Vigintisex basium planus vacuus)*.

Τον επόμενο αιώνα ο αστρονόμος Κέπλερ (Johannes Kepler) στο έργο του *Αρμονικοί Κόσμοι (Harmonices Mundi, 1619*) θα ταξινομήσει και ονοματίσει τα *13 Αρχιμήδεια Στερεά* με βάση την αναλυτική περιγραφή τους τον 4ο αιώνα από τον Πάππο τον Αλεξανδρέα, που δηλώνει πως στηρίζεται στο χαμένο έργο του Αρχιμήδη.

Ο Κέπλερ θα εισάγει τη λέξη *ρομβοκυβοκτάεδρο* (γερμανικά *Rhombenkuboktaeder*, αγγλικά *rhombicuboctahedron*, γαλλικά *rhombicuboctaèdre*) η οποία θα καθιερωθεί διεθνώς και αναδρομικά και έκτοτε λέμε και γράφουμε για *το ρομβοκυβοκτάεδρο του Αρχιμήδη*.

Παρατηρούμε κι εδώ πως η γλώσσα και η εικόνα, οι λέξεις και τα σχέδια, είναι απλώς αναπαραστάσεις του νοήματος και όχι το ίδιο το νόημα, το οποίο χτίζεται μέσα στον συνειρμικό ή λογικό συλλογισμό της κατασκευής του.

Σαν να διαμορφώνεται μια συμπεριληπτική σύνθεση της βυζαντινής διαμάχης ανάμεσα στην *εικονοκλασία και την εικονολατρία*, διαμάχη που επανέρχεται σε όλες σχεδόν τις επαναστάσεις ως επαναδιαπραγμάτευση της *εξεικόνισης του επέκεινα με την κατασκευή της αναπαράστασης*.

Η μετάβαση της τρισδιάστατης νοητικής, φυσικής ή ονειρικής πραγματικότητας προς τη δισδιάστατη αναπαράστασή της, με λέξεις ή με εικόνες, είναι μια μορφή αναμέτρησης.

Στη συνειρμική μηχανική της δημιουργίας του *ρομβοκυβοκτάεδρου*, το νόημα των συνδέσμων, το νήμα της Αριάδνης του Λεονάρντο, θα φανεί από τη σημασία των συστατικών στη λογική της κατασκευής της αναπαράστασης.

Η γη είναι μπλε σαν ένα πορτοκάλι

Πωλ Ελυάρ

Οι γλώσσες της ποίησης, της τέχνης και των μαθηματικών επιχειρούν να διεισδύουν σ' εκείνο που δεν μπορεί να περιγραφεί με τον πεζό λόγο, στην ταυτολογία μιας απόδειξης που τεκμηριώνει την ύπαρξη ή στο ονειρικό που ξαφνιάζει την αίσθηση της ύπαρξης στο υποσυνείδητο.

Εξάλλου, όπως σημειώνουν ο Μπρετόν με τον Ελυάρ, *ποιητής είναι κάποιος που κυνηγάει ένα εκφραστικό σύστημα ακατανόητο και αδιανόητο, για την έκφρασή του οποίου θα ενσωμάτωνε και το ίδιο το κυνηγετικό ατύχημα: κάποια λέξη, μια λεκτική ασυμφωνία, μια συντακτική φάρσα –ένα σημείο εξόδου– που συνάντησε, που αφύπνισε, που πάνω του σκόνταψε επίτηδες, δίχως να το έχει προσέξει καν, λόγω ακριβώς της φύσης του ως ποιητή.*

Ο σουρεαλισμός διατήρησε μια διφορούμενη και συναρπαστική σχέση με τα μαθηματικά, ως έναν τομέα που δημιουργούσε μια πραγματικότητα με αφηρημένες μορφές, παράδοξα και παράξενα αντικείμενα στα οποία συνυπήρχε πειθαρχία και φαντασία. Είδε σε αυτά την απόδειξη ότι η επιστήμη μπορεί να οδηγήσει στο θαυμαστό και το παράλογο.

Τα δυο πεδία συγκλίνουν στην εξερεύνηση νέων διαστάσεων, στη γοητεία της αφαίρεσης και τον επαναπροσδιορισμό της πραγματικότητας. Σε αυτή την προοπτική, μείζονα λόγο έχει η αισθητική σύνθεση των λέξεων, η πειθαρχία στην φαντασία των εικόνων, ώστε αυτό που τελικά δημιουργείται να μην είναι ορατό παρά μόνο ως εικόνα που προκύπτει από τον τρόπο της ανάγνωσης.

Πρόκειται για μια πολύπλοκη νοητική διεργασία, που όπως αναφέρει ο Πιαζέ (Jean Piaget) για τη γνώση, *συνίσταται στην κατασκευή μέσα από την αποδόμηση του αντικειμένου της, έτσι ώστε να κατανοούνται οι μηχανισμοί αυτής της κατασκευής.*

Η πρόταση των Μπρετόν και Ελυάρ *η ποίηση είναι μια πίπα* θέλει να διαφοροποιήσει την ποίηση από τις μορφές της λογοτεχνικής αφήγησης, να προσδιορίσει το ποίημα ως αντικείμενο σκέψης, οπότε η ποιητική εικόνα γίνεται ικανή να μεταμορφώ-

σει την πραγματικότητα, ελευθερώνοντάς την από κάθε συμβατικότητα.

Για να εξηγήσει τη λεζάντα *Αυτό δεν είναι πίπα* ο Μαγκρίτ συνήθιζε να επαναλαμβάνει μια εξήγηση κοινής λογικής ώστε να διαχωρίζει το αντικείμενο από την αναπαράστασή του: *Ποιος θα μπορούσε να καπνίσει την πίπα στον πίνακά μου; Κανείς. Άρα δεν είναι πίπα. Είναι απλώς μια αναπαράσταση. Οπότε, αν είχα γράψει κάτω από τον πίνακά μου «αυτό είναι μια πίπα», θα έλεγα ψέματα!*

Μας προσανατολίζει δηλαδή στο γεγονός ότι *το να βλέπεις* δεν είναι μια αντανάκλαση ενός πράγματος, αλλά είναι μια εγκεφαλική δραστηριότητα, μια νοητική δημιουργία. Ότι εκείνο που συνηθίζουμε να αντιλαμβανόμαστε ως πραγματικότητα είναι μόνο μία διάστασή της, κρύβοντας τις άλλες διαστάσεις που συνυπάρχουν και μόνο με τη δική μας ενεργοποίηση αποκαλύπτονται. Γι' αυτό ίσως διευκρινίζει πως *ζωγραφίζει μόνο πίνακες που γεννούν το μυστήριο με ακρίβεια και τη γοητεία που είναι απαραίτητες για τη ζωή των ιδεών.*

Θεώρησα τον υπερρεαλισμό ως το τελευταίο οξυγόνο
που διαθέτει ένας ετοιμοθάνατος κόσμος – τουλάχιστον
όσον αφορά την Ευρώπη.

Οδυσσέας Ελύτης

Στο δεύτερο μανιφέστο του σουρεαλισμού που δημοσιεύει ο Μπρετόν τον Δεκέμβριο του 1929 στο τελευταίο τεύχος της επιθεώρησης τέχνης και λόγου *Η σουρεαλιστική επανάσταση* αναφέρει: *Υπάρχει ένα συγκεκριμένο σημείο στο μυαλό από το οποίο η ζωή και ο θάνατος, το πραγματικό και το φανταστικό, το παρελθόν και το μέλλον, το εκφραζόμενο και το ανέκφραστο, το ψηλά και το χαμηλά παύουν να γίνονται αντιληπτά ως αντιφατικά. Θα ήταν μάταιο να αναζητήσουμε στη σουρεαλιστική δραστηριότητα οποιοδήποτε άλλο κίνητρο πέρα από την ελπίδα να προσδιοριστεί αυτό το σημείο.*

Η ποιητική και καλλιτεχνική αναμέτρηση με *την πραγματικότητα, που είναι πολλές πραγματικότητες* και άλλοτε τέμνο-

νται, άλλοτε εμφανίζονται παράλληλες, άλλοτε γίνονται ασύμβατες και πάντα συνυπάρχουν και μετασχηματίζονται με τη δική μας νοητική ενέργεια, επανέρχεται δυναμικά σε όλες τις περιόδους της ιστορίας.

Ανακαλώντας σήμερα τις αναζητήσεις εκείνης της δεκαετίας του ΄30, καλούμαστε να αναμετρηθούμε με τα όρια και τις δυναμικές της ποιητικής και καλλιτεχνικής ιππασίας στο έδαφος της δικής μας δεκαετίας του ΄30, στους δικούς μας *μεσοπόλεμους* που μετρούν σχεδόν αποκλειστικά αμάχους στις σύγχρονες *γενοκτονίες και λεηλασίες*.

Να αναμετρηθούμε *βέβαια κατ΄ αναλογία*, εφόσον ο δισδιάστατος χώρος που κάποτε περιόριζε την πρόσληψη της ασυμβατότητας είναι σήμερα ψηφιακός, το κάπνισμα είναι απαγορευμένο, οι *πίπες* έχουν διαφορετικές συνδηλώσεις, οι ευθείες γραμμές έχουν καμπυλώσει και το *σημείο του Μπρετόν* δεν φαίνεται να έχει ακόμη κατακτήσει αυτή τη *θεία αναλογία της συμπερίληψης του ονείρου και της επιθυμίας στην ανθρώπινη ιστορία*.

Κάθε έργο τέχνης είναι παιδί της εποχής του

Βασίλι Καντίνσκι (Wassily Kandinksy)

Η πορεία *προς το ρομβοκυβοκτάεδρο* περιλαμβάνει την αποδόμηση των εύπεπτων εκφράσεων και συλλογισμών, την ανοικοδόμηση της αντίληψης με την αποδοχή του υποσυνείδητου, της φαντασίας, της ονειρικής υπόστασης της ανθρώπινης πραγματικότητας και της συμβολής της μαθηματικής σκέψης στην προσέγγιση της αλήθειας. Αλλά ποτέ δεν είναι εύκολο να εξαλείψουμε το εμπόδιο της συνήθειας, *της κοινοτοπίας του κακού*.

Περίπου δέκα χρόνια μετά το 1929 ξεσπάει ο 2ος παγκόσμιος πόλεμος που τελικά αριθμεί περί τα 70 εκατομμύρια νεκρούς ανθρώπους, με τον άμαχο πληθυσμό να περνάει πλέον πάνω από το μισό των θυμάτων.

Στις μέρες μας *η γενοκτονία και γυναικοκτονία δεν είναι λέξεις ούτε εικόνες, είναι η αλήθεια που σκοτώνει*.

Στην αλληλογραφία του με τον φιλόσοφο Μισέλ Φουκώ (Michel Foucault), ο Μαγκρίτ παραπέμπει στον Νίτσε γράφοντας πως *το «αυτό δεν είναι μια πίπα» ισοδυναμεί με το «ο άνθρωπος είναι ένα άρρωστο ζώο»*.

Ίσως να εννοούσε ότι η εικόνα της αναπαράστασης και η εικόνα της γραφής δεν είναι το αληθινό αντικείμενο, με τον ίδιο τρόπο που ο άνθρωπος, παγιδευμένος στην ικανότητά του να κατασκευάζει αναπαραστάσεις, δεν είναι η αληθινή του φύση.

Μόνο η τέχνη και *η ποίηση, που* κατά τους Μπρετόν και Ελυάρ *είναι πίπα*, μπορούν κατά συνέπεια να μας λυτρώνουν από την ψευδαίσθηση της ειδωλολατρίας των εικόνων και των λέξεων, όταν συνειδητοποιούμε την *ανεξαρτησία που έχουν οι σκέψεις από τα πράγματα και από τις λέξεις*.

Το 1966, ο Μαγκρίτ ολοκληρώνει τον τελευταίο πίνακα της σειράς *Η προδοσία των εικόνων* με τίτλο *Τα δυο μυστήρια* (Les Deux mystères), όπου απεικονίζει *μια πίπα* να αιωρείται πάνω από ένα καβαλέτο στο οποία εμφανίζεται μια *άλλη πίπα* με τη διάσημη πλέον επιγραφή *Αυτό δεν είναι μια πίπα*, επαναφέροντας το παράδοξο μεταξύ του πραγματικού αντικειμένου, της ζωγραφισμένης αναπαράστασής του και της γλώσσας.

Παλιότερα εξάλλου είχε δηλώσει πως *ούτε η εικόνα ούτε οι λέξεις είναι πίπα, και τα δύο είναι αυθαίρετα σύμβολα*.



"Les Deux mystères" (Magritte, 1966)

Τι σημαίνει να είσαι συγγραφέας σήμερα;

του Δημήτρη Λαδικού

Την απάντηση σε αυτό το ερώτημα προσπάθησαν να προσεγγίσουν ομιλητές σε διάφορα επιστημονικά συνέδρια και ημερίδες το τελευταίο εξάμηνο, υπό το πρίσμα της διείσδυσης και της ραγδαίας εξάπλωσης της τεχνητής νοημοσύνης (ΤΝ) στη λογοτεχνική γραφή και μετάφραση, στην εκδοτική παραγωγή, αλλά και ευρύτερα στη μυθοπλαστική σκέψη και έκφραση.

Προσπαθώντας να κατανοήσω, εάν αυτές οι αλλαγές των τελευταίων ετών θα αλλάξουν – και μέχρι σε ποιον βαθμό – την ταυτότητα του συγγραφέα, του παραγωγού λόγου, του μεταφραστή, δεν γίνεται να παραβλέψω και να μην ξεκινήσω τον συλλογισμό μου από το αξίωμα πως η εξέλιξη είναι αναπόφευκτο χαρακτηριστικό της ανθρωπότητας και άρα βέβαιη. Το ζητούμενο στο παρόν κείμενο είναι να διερευνήσουμε τον αντίκτυπο – θετικό ή αρνητικό, δύσκολο να τον χαρακτηρίσουμε – που θα φέρει η ΤΝ στο πεδίο του λόγου και της συγγραφής. Ένα δεύτερο ζητούμενο θα μπορούσε να είναι η ανίχνευση των ηθικών προεκτάσεων που έχει η εισχώρηση της ΤΝ στον χώρο της παραγωγής λόγου εν γένει.

Για να γίνει κατανοητό πόση απόσταση χωρίζει τις γνώμες πολλών ενδιαφερομένων και ειδικών του χώρου γύρω από το ζήτημα της ένταξης της ΤΝ στη λογοτεχνία, αρκεί να δώσουμε ορισμένα παραδείγματα. Ο Κώστας Δαρδανός, πρόεδρος της Ένωσης Ελληνικού Βιβλίου, μέλος του Δ.Σ. του ΟΣΔΕΛ και υπεύθυνος των εκδόσεων Gutenberg, σε δημόσια τοποθέτησή του, δήλωσε μεταξύ άλλων πως η ΤΝ για να εξελιχθεί έχει προχωρήσει σε μια πρωτοφανή ιστορικά ληστεία της πνευματικής δημιουργίας των ανθρώπων. Υποστήριξε, επίσης, πως δεν μπορεί ένα δημιούργημα της ΤΝ να δικαιούται πνευ-

ματικά δικαιώματα, καθώς στην πραγματικότητα δεν υπάρχει ιδιοκτήτης. Άρα, ως αποτέλεσμα της μείξης των πληροφοριών του διαδικτύου, ένα κείμενο κατασκευασμένο από την ΤΝ δεν μπορεί και να ανταμείβει τον παραγωγό του για πνευματικά δικαιώματα. Προς την ίδια κατεύθυνση, τον Μάρτιο του 2026, ο γαλλικός εκδοτικός όμιλος Hachette αποφάσισε να αποσύρει ένα μυθιστόρημα επειδή, έπειτα από έλεγχο, αποδείχθηκε ότι είναι σε πολύ υψηλό ποσοστό προϊόν ΤΝ.

Από την άλλη πλευρά, ο Μανώλης Πατηνιώτης, καθηγητής Ιστορίας των Επιστημών και των Τεχνικών στους νεότερους χρόνους στο ΕΚΠΑ, στο διεθνές συνέδριο της Εταιρείας Συγγραφέων (27-28/02/2026, στην Αθήνα) τοποθέτησε την ΤΝ στην κατηγορία των εργαλείων. «Σίγουρα», υποστήριξε, «πρόκειται για ένα παντοδύναμο εργαλείο, αλλά στην ανθρώπινη ιστορία, στις περισσότερες των περιπτώσεων, τα εργαλεία ούτε χρησιμοποιούνται πάντα για τον σκοπό που εφευρέθηκαν ούτε με τον τρόπο με τον οποίο αρχικά χρησιμοποιήθηκαν». Επίσης, πρόσθεσε πως η ΤΝ δεν πρέπει να δαιμονοποιείται, αφού καθοριστικό ρόλο παίζει η πρόθεση του χρήστη του εργαλείου στο αποτύπωμα που αφήνει, και όχι αυτό καθ' αυτό το εργαλείο.

Πολλοί χρήστες των μεγάλων γλωσσικών μοντέλων (Large Language Models, LLMs) υποστηρίζουν πως δεν παρατηρούν τίποτα το μεμπτό, αν κάποιος βελτιώνει το γράψιμό του μέσω της χρήσης τους ή, επίσης, προσθέτουν πως είναι πλέον αρκετά δύσκολο να ελεγχθεί με σύντομο και αξιόπιστο τρόπο εάν κάποια κείμενα έχουν δημιουργηθεί με τη βοήθεια των LLMs. Και αυτό στην ουσία συμβαίνει, γιατί όλοι γνωρίζουμε πως η παρθενογένεση δεν υπάρχει, όπως επίσης η χρήση των LLMs δεν γίνεται από τους περισσότερους με μονοδιάστατο τρόπο. Δεν είναι καθόλου δύσκολο να παραλλάξει κάποιος το παραγόμενο κείμενο της ΤΝ, ώστε να το υπογράψει ως δικό του και παράλληλα να δυσκολέψει τον έλεγχο.

Αυτή η σκέψη μάς οδηγεί και σε έναν άλλο συλλογισμό, τον οποίο έχουν υποστηρίξει, πάντα με επιφυλάξεις, άνθρωποι του χώρου που τοποθετούνται γύρω από το ζήτημα της χρήσης της ΤΝ ως εξής: αφού δεν είναι δυνατό να εντοπιστεί εύκολα και

σύντομα η χρήση της ΤΝ, εκτός από εξόφθαλμες περιπτώσεις, και παράλληλα, πρόκειται όντως για εργαλείο που δεν μπορούμε να αρνηθούμε την ύπαρξη και τη συμβολή του, μήπως θα έπρεπε να αναγράφεται σε κάθε κείμενο, λογοτεχνικό ή μη, το ποσοστό συμβολής της; Η αναγραφή του ποσοστού συμβολής της ΤΝ στη συγγραφή ή τη μετάφραση ενός κειμένου θα άλλαζε πραγματικά το πώς αντιμετωπίζει ο κόσμος την αγορά του βιβλίου και των παραγόμενων κειμένων. Τελικώς, θα τον ενδιέφερε ή όχι, εάν αυτό που διαβάζει είναι ανθρώπινη δημιουργία ή τεχνολογική παραγωγή; Εάν εφαρμοστεί μια τέτοιου τύπου νομοθετική οδηγία, μένει να δούμε το πώς θα συμπεριφερθεί το φιλαναγνωστικό κοινό απέναντι στα βιβλία.

Όμως, πέρα από το εκδοτικό ζήτημα και το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων, η χρήση της ΤΝ αλλάζει πράγματι τον συγγραφέα και γενικότερα κάθε άνθρωπο που έρχεται σε επαφή με τα κείμενά της. Από τη μία πλευρά, ο συγγραφέας μπορεί να υποκύπτει όλο και περισσότερο στον πειρασμό της ευκολίας, της ταχύτητας, της πληρότητας και άρα να γίνεται όλο και πιο πλαδαρός όσον αφορά τις ατομικές ικανότητες. Από την άλλη πλευρά, ο αναγνώστης θα έρχεται όλο και περισσότερο σε επαφή με κείμενα που μπορεί να είναι άρτια γλωσσικά από τεχνικής πλευράς, σε βάθος χρόνου όμως θα υπολείπονται σε πρωτοτυπία, «μαστορική» και βιωματική εμπειρία. Μπορεί αυτό που θα ονομάσουμε εδώ, *ανθρωπινότητα*, να περιέχει τα παραπάνω χαρακτηριστικά ή και άλλα που κάνουν μια ανθρώπινη δραστηριότητα αυτό που πραγματικά είναι. Με άλλα λόγια, μπορεί αυτό να εννοούσε ο Πάπας Λέων ΙΔ' ότι λείπει από τα κηρύγματα των εκκλησιαστικών λειτουργών, όταν προχωρούν στη σύνθεσή τους με τη βοήθεια της ΤΝ, γι' αυτό και ζήτησε δημοσίως τον περιορισμό αυτής της τακτικής.

Όσο ο άνθρωπος θα αναθέτει στην ΤΝ ανθρώπινες δραστηριότητες που θεωρούνται πολυσήμαντες και λειτουργήματα, όσο περισσότερο την εμπιστεύεται σε ανάλογους τομείς, τόσο θα αποκόπτεται από τη διαδικασία της δημιουργίας. Μπορεί να καταλαβαίνει πως αυτό που του παρουσιάζει η ΤΝ είναι τεχνικά σωστό, όμως δεν θα μπορεί να σταθμίσει τα δεδομένα ούτε

να καταλάβει τον αλγόριθμο πίσω από το γιατί αυτό είναι σωστό. Συνεπώς, οι διανοητικές του δυνατότητες σε βάθος χρόνου θα αρχίσουν να ατροφούν.

Έρευνα του 2025, από την ερευνητική ομάδα της Nataliya Kosmyna του MIT, έφερε στο φως στοιχεία που επιβεβαιώνουν τους παραπάνω ισχυρισμούς. Όσο περισσότερο αποφορτίζουμε τη σκέψη μας στα LLMs και σε άλλες μορφές ΤΝ (*γνωστική αποφόρτιση*), οι επιπτώσεις στη μνήμη μας και στην ικανότητά μας να επιλύουμε προβλήματα θα είναι σοβαρές. Συγκεκριμένα, η έρευνα της Kosmyna μέτρησε έως και 55% λιγότερη εγκεφαλική δραστηριότητα στους ανθρώπους που έγραψαν εκθέσεις μέσω της χρήσης του ChatGPT, σε σχέση με όσους τις έγραψαν δίχως βοήθεια, των οποίων ο εγκέφαλος εκείνη την ώρα φαινόταν να βρίσκεται σε πλήρη λειτουργία. Επιπρόσθετα, από την έρευνα φάνηκε πως οι άνθρωποι, όταν χρησιμοποιούν διαρκώς την ΤΝ, γίνονται λιγότερο ικανοί να διατηρούν και να ανακαλούν πληροφορίες.

Ο Σταύρος Ζουμπουλάκης (συγγραφέας, εκπαιδευτικός, πρόεδρος του Εφορευτικού Συμβουλίου της Εθνικής Βιβλιοθήκης), έχοντας κατά νου τη συλλογιστική του εκφυλισμού της σκέψης για τον άνθρωπο μέσω της χρήσης της ΤΝ, ανέφερε χαρακτηριστικά στο διεθνές συνέδριο της Εταιρείας Συγγραφέων στην Αθήνα πως η ταχύτατη εμπιστοσύνη στην ΤΝ και η ανάθεση σε αυτήν όλο και περισσότερων δημιουργικών δραστηριοτήτων, θα αποφέρει όχι μόνο την υποβάθμιση της ποιότητας της λογοτεχνίας και της συγγραφής, αλλά και κάτι βαθύτερο: ποιος μαθητής άραγε, στο απώτερο μέλλον, θα ενδιαφέρεται να μάθει να γράφει; Εφόσον τα πάντα θα δύνανται να δημιουργούνται από τη μηχανή, ποιο θα είναι το νόημα της μάθησης ακόμα και αυτής της βασικής δεξιότητας, που σήμερα θεωρείται δεδομένη και πρωταρχική;

Μια τέτοιου τύπου προσέγγιση, δυστοπική και καταστροφολογική, θα μπορούσε να αποδειχθεί αληθινή, εάν ο άνθρωπος δίχως αντιστάσεις δώσει τα κλειδιά του μυαλού και των πνευματικών ικανοτήτων του στη μηχανή. Το πόσο η μηχανή θα διεισδύσει στην αντικατάσταση του ανθρώπου, αυτό επαφίεται

στον ίδιο και ίσως και στον καθένα ξεχωριστά και ατομικά. Για παράδειγμα, ποιος μπορεί να βεβαιώσει και να δώσει μια απόλυτα περιχαρακωμένη απάντηση για το αν οι χρήστες της ελληνικής γλώσσας έμαθαν καλύτερα την ορθογραφία της γλώσσας τους από τότε που υπήρξε ο αυτόματος διορθωτής στον κειμενογράφο; Άλλοι μπορεί να απώλεσαν τη σκέψη για το πώς γράφεται μια λέξη, απλώς γιατί, δίχως κρίση και εκμάθηση, άφησαν τον κειμενογράφο να διορθώνει μόνος του τα λάθη. Άλλοι πάλι μπορεί, ακόμη κι αν δεν κατείχαν την ορθογραφία, να έμαθαν εν τέλει μέσα από τα συνεχή κόκκινα υπογραμμισμένα λάθη. Αντίστοιχα, ποιος άραγε θα ξαναψάξει σε λεξικά για το ποια λέξη είναι η κατάλληλη σε μία φράση, εφόσον η ΤΝ μπορεί να του προτείνει αναρίθμητες λέξεις σε μόλις λίγα δευτερόλεπτα; Το αν θα υιοθετήσει και θα συμπεριλάβει στον καθημερινό λόγο του κάποιες λέξεις από εκεί και στο εξής, επαφίεται στην ατομική συναίσθηση και συνείδηση.

Τα πράγματα, ωστόσο, δεν φαίνονται και τόσο ευοίωνα για το τι θα σημαίνει συγγραφέας στο μέλλον με την ΤΝ στο πλευρό του, όπως επίσης, αμφίβολο είναι και το μέλλον της ποιότητας των παραγόμενων κειμένων. Και αν η λογοτεχνία ή γενικότερα η συγγραφή κειμένου ήταν εν μέρει μέχρι στιγμής στο απυρόβλητο, όσον αφορά την επίδραση που είχε η τεχνολογία πάνω της, άλλες μορφές τέχνης και δημιουργίας ήδη είχαν δοκιμαστεί από την εξάπλωση και εδραίωση βοηθητικών εργαλείων. Ας παρατηρήσουμε συνοπτικά, λοιπόν, την εξέλιξη του κινηματογράφου και της δημιουργίας βίντεο, ώστε να μπορέσουμε να κάνουμε κάποιες όσο γίνεται πιο ασφαλείς παρατηρήσεις και συγκρίσεις με τη λογοτεχνία και την παραγωγή κειμένων.

Εργαλεία-βοηθήματα κατά την παραγωγή μιας ταινίας θεωρούνται όλα τα special effects και η τεχνική του green screen, τα οποία μείωσαν το κόστος μιας παραγωγής και ταυτόχρονα αύξησαν την ταχύτητα δημιουργίας της. Παρ' όλα αυτά, όσο και άρτια να είναι η ταινία μέσω αυτών των τεχνικών, ο θεατής αντιλαμβάνεται το πλαστό και ψευδές της πραγματικότητας που παρουσιάζεται, καθώς όλο το φόντο σπάνια πια πρόκειται για ένα υπαρκτό ρεαλιστικό τοπίο. Το παράδειγμα της χρήσης

των drones στη δημιουργία βίντεο σήμερα είναι ένα ακόμη πιο πειστικό τεκμήριο για τις εξελίξεις που φέρουν τα τεχνολογικά εργαλεία στη δημιουργία και στην τέχνη.

Η συγκεκριμένη τεχνολογία έδωσε την ευκαιρία σε κάθε έναν άνθρωπο να μπορεί να τραβήξει ένα βίντεο από ψηλά. Ωστόσο, παρά την παραγωγή εκατοντάδων τέτοιων βίντεο, δεν σημαίνει ότι το εντυπωσιακό που προσφέρει αυτή η τεχνολογία το εκμεταλλεύεται ο κάθε χρήστης στο έπακρο, καθώς μπορεί να μην διαθέτει τις κατάλληλες γνώσεις και δεξιότητες. Έτσι, τα περισσότερα από τα παραγόμενα βίντεο δεν εμπνέουν κάποια αισθητική και τις περισσότερες φορές μοιάζουν πειραματικά. Το ίδιο συνέβη και με τη χρήση της κάμερας, η οποία πλέον έχει τεράστιες δυνατότητες απλώς από το κινητό του καθενός μας.

Είμαστε όλοι βιντεογράφοι; Εν δυνάμει, θα λέγαμε. Τα βίντεο που παράγουμε καθημερινά εύκολα και αβίαστα διαθέτουν όλα τα χαρακτηριστικά ενός επαγγελματικού βίντεο; Μάλλον, όχι. Σε αυτό το σημείο φαίνεται να οδηγείται και η σχέση της λογοτεχνίας, της μετάφρασης και της παραγωγής κειμένου με την ΤΝ και τα διάφορα προγράμματα που χρησιμοποιούν LLMs. Θα μπορούν πολύ εύκολα και γρήγορα να παραχθούν κείμενα; Σίγουρα. Θα είναι όλα ποιοτικά; Και βέβαια, όχι.

Τι θα συμβεί, όμως, όταν πλέον η ταχύτητα και ο ανταγωνισμός θα παίζει τον κυριότερο ρόλο; Όπως τα κινηματογραφικά στούντιο κάνουν το παν για να μειώσουν το κόστος παραγωγής τους και φθάνουν μέχρι και σε τακτικές αντικατάστασης ηθοποιών από την ΤΝ, άραγε δεν θα δράσουν έτσι και πολλοί εκδοτικοί οίκοι με στόχο την ταχύτερη και τεχνικά πλέον άρτια παραγωγή ευπώλητων βιβλίων; Ακόμα και αν ο δράστης αυτής της ενέργειας δεν είναι ο εκδοτικός οίκος, θα μπορούσε να είναι ο ίδιος ο συγγραφέας, εάν προσπαθεί απεγνωσμένα να αποδείξει την αξία του κατακτώντας μια θέση στην επιφάνεια της αγοράς για να διασώσει με αυτόν τον τρόπο τη λογοτεχνική ύπαρξή του.

Και τελικά, ποιος θεωρείται καλός συγγραφέας, ποιητής ή μεταφραστής; Αυτός που παραδοσιακά εμπνέεται και δουλεύει ξανά και ξανά πάνω σε ένα κείμενο; Αυτός που βάζει φαντασία

και μεγαλεπήβολα σχέδια στο χαρτί; Ή, απεναντίας, αυτός που θα γνωρίζει καλύτερα το πώς να χειρίζεται την ΤΝ; Μάλιστα, η αγορά της εκπαίδευσης ήδη έχει κατακλυστεί από εμπορικά σεμινάρια χρήσης της ΤΝ. Στην ουσία, ο συγγραφέας θα είναι ένας μάστορας του λόγου ή ένας τέλειος χειριστής των LLMs;

Στην εποχή μας, η ανθρωπότητα έχει να σκεφθεί και να συνειδητοποιήσει προς τα πού θέλει να πορευθεί. Η ΤΝ μπορεί να λύσει τα χέρια πολλών αντικαθιστώντας εργασίες επικίνδυνες, δύσκολες και βαριές, ακόμη και πληκτικές. Από αυτό ο άνθρωπος μόνο θετικά μπορεί να κερδίσει και να βρει ακόμη περισσότερη ελευθερία. Όμως, εάν αντικατασταθούν και εκείνες οι εργασίες που εμπεριέχουν την ανθρώπινη δημιουργία, τη σύνθεση, την επίλυση προβλημάτων, ποια θα είναι τα χαρακτηριστικά του μετα-ανθρώπου σε έναν κόσμο αποκλειστικά μηχανοκίνητο; Σε κάποια τέτοια σενάρια, η λογοτεχνία, για την οποία γίνεται εδώ λόγος, θα είναι ένα ξεχασμένο πεδίο για το μεγαλύτερο μέρος της ανθρωπότητας και ο λογοτέχνης μάλλον ο επαναστάτης, επιμένοντας να μεταφέρει στο χαρτί τις σκέψεις και τα συναισθήματά του για όσα θα αντικρίσουμε. Γιατί, όπως έγραψε στον προηγούμενο αιώνα ο Μανώλης Αναγνωστάκης: «Μα ποιος με πόνο θα μιλήσει για όλα αυτά;»

Σύλλογος για τη διατήρηση της Αρχιτεκτονικής και Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ρόδου

Του Παναγιώτη Βενέρη και της Νατάσσας Ψαρολογάκη

Οι καταστροφές πολλών μνημείων, τραγική επίπτωση του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, οδήγησαν, αμέσως μετά τη λήξη του, στη δημιουργία της UNESCO, ενός παγκόσμιου οργανισμού για τη διαχείριση – διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς, στο πλαίσιο των Ηνωμένων Εθνών με έδρα το Παρίσι. Παράλληλα, ιδρύθηκαν και άλλοι διεθνείς οργανισμοί (ICOMOS κ.λπ.), δημιουργώντας έτσι ένα παγκόσμιο διοικητικό-επιστημονικό πλέγμα που στόχευε στη χάραξη πολιτικής για τη διαχείριση του πολιτισμικού τοπίου.

Η Σύμβαση της UNESCO για την Παγκόσμια Πολιτιστική Κληρονομιά[1] (Παρίσι 1972) έθεσε τον θεμέλιο λίθο για τη διαμόρφωση επιμέρους πολιτικών τόσο σε διεθνές όσο και σε εθνικό επίπεδο. Σύμφωνα με τη Σύμβαση, τα κράτη πρέπει να λαμβάνουν τα κατάλληλα μέτρα για τη διαφύλαξη και μεταβίβαση της πολιτιστικής αλλά και φυσικής κληρονομιάς στις επόμενες γενιές, στοχεύοντας στην ένταξή τους στις λειτουργίες του κοινωνικού συνόλου μέσα από κατάλληλο σχεδιασμό, αναπτύσσοντας παράλληλα τις κατάλληλες επιστημονικές τεχνι-

1. Στην έννοια της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς συμπεριλαμβάνονται τα μνημεία (αρχιτεκτονικά έργα, γλυπτά, ζωγραφική κ.λπ.) που αποτελούν εξαιρετικές παγκόσμιες αξίες υπό το πρίσμα της ιστορικότητας, της τέχνης και της επιστήμης καθώς και οικιστικά σύνολα, αλλά και τόποι με δημιουργήματα ανθρωπογενή, φυσικά ή σε συνδυασμό, καθώς και περιοχές που εμπεριέχουν αρχαιολογικούς χώρους που επίσης αποτελούν εξαιρετικές παγκόσμιες αξίες υπό το πρίσμα της ιστορικότητας, της αισθητικής της εθνολογίας και ανθρωπολογίας.

κές. Αργότερα, το 2003 προσδιορίστηκε και η έννοια της «*άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς*»[2].

Το ίδιο έτος (1972), πραγματοποιείται στη Στοκχόλμη η πρώτη διάσκεψη των Η.Ε. για το Περιβάλλον. Είναι η αφετηρία για τη λεγόμενη περιβαλλοντική επανάσταση 1972 – 1986. Στη διακήρυξη της Στοκχόλμης αναγνωρίστηκε ότι «*το κράτος πρέπει να σέβεται το περιβάλλον των όμορων κρατών*» και ότι «*η οικονομική ανάπτυξη της Ε.Ε. δεν είναι αυτοσκοπός*». Αρχίζουν έτσι να τίθενται ζητήματα περιβαλλοντικής προστασίας ως υπέρτατου κοινωνικού αγαθού.

Έτσι, Περιβάλλον και Πολιτισμός αρχίζουν σταδιακά να συγκλίνουν ως έννοιες, δημιουργούνται θεσμικά πλαίσια σε διεθνές επίπεδο τα οποία διαρκώς διευρύνουν το πεδίο αναφοράς του προστατευταίου αντικειμένου περνώντας από το «μέρος» στο «όλον», διαμορφώνοντας εν τέλει μια «ολιστική αντίληψη» τόσο για τη μελέτη του όσο και στην εφαρμογή του. Σταδιακά άρχισε να δημιουργείται και μια νέα αντίληψη ως προς τη συμμετοχική διαδικασία, θεωρώντας ότι η επιστημονική γνώση πρέπει να συνδυάζεται με τη συμμετοχή της κοινωνίας στα επιμέρους δρώμενα.

Το 1987 προσδιορίζεται από τον ΟΗΕ η έννοια της «*βιώσιμης ανάπτυξης*» στόχος της οποίας είναι «*να καλύπτονται οι ανάγκες των σημερινών γενεών χωρίς να τίθεται σε κίνδυνο η δυνατότητα των μελλοντικών γενεών να καλύπτουν τις δικές τους ανάγκες*».

Η έννοια αυτή, εμπλουτιζόμενη συνεχώς, περιλαμβάνει πλέον μια ολοκληρωμένη δέσμη πολιτικών μέσα από οικονομικές, κοινωνικές και περιβαλλοντικές πτυχές οι οποίες αλληλοτροφοδοτούνται και αλληλοενισχύονται. Τόσο το περιβάλλον όσο και ο πολιτισμός εντάσσονται στις στοχεύσεις της βιώσιμης ανάπτυξης.

---

2. Ως άυλη πολιτιστική κληρονομιά νοούνται «*...οι πρακτικές, αναπαραστάσεις, εκφράσεις, γνώσεις και τεχνικές – καθώς και τα εργαλεία, αντικείμενα, χειροτεχνήματα και οι πολιτισμικοί χώροι που συνδέονται με αυτά και τα οποία οι κοινότητες, οι ομάδες και τα άτομα αναγνωρίζουν ότι αποτελούν μέρος της πολιτιστικής κληρονομιάς τους...*».

Στη χώρα μας, η μετάβαση από τη δικτατορία σε ένα δημοκρατικό καθεστώς, σήμανε μια νέα ιστορική περίοδο. Αυτή της λεγόμενης μεταπολίτευσης.

Με το Σύνταγμα του 1975 κατοχυρώνονται οι ελευθερίες και τα θεμελιώδη δικαιώματα του πολίτη. Παράλληλα κατοχυρώνεται η προστασία της Πολιτιστικής Κληρονομιάς και του Περιβάλλοντος ως έννοιες αλληλοσυνδεόμενες που χρήζουν ιδιαίτερης κρατικής μέριμνας, ενώ σταδιακά το προστατευταίο αντικείμενο ιδίως στον τομέα του περιβάλλοντος αρχίζει να μπαίνει στον Δικαιωματικό Κώδικα του κάθε πολίτη.

Μέσα από τις καταιγιστικές αλλαγές που ακολουθούν στον χώρο των κοινωνικών, ατομικών δικαιωμάτων και ελευθεριών, δημιουργείται η λεγόμενη Κοινωνία των πολιτών η οποία διαμορφώνει το δικό της διεκδικητικό πλαίσιο. Ιδρύονται έτσι συλλογικότητες που παρεμβαίνουν στα δρώμενα του κάθε τόπου ανάλογα με τις στοχεύσεις τους.

Σ' αυτό το πλαίσιο, μια σημαντική στιγμή στα πολιτιστικά δρώμενα της Ρόδου, ήταν η ίδρυση του Συλλόγου για την Προστασία της Αρχιτεκτονικής Κληρονομιάς. Ιδρύθηκε το 1981, με ιδρυτικά μέλη τριάντα εξέχουσες προσωπικότητες του τόπου, στοχεύοντας στη βελτίωση της ποιότητας της ζωής των πολιτών της Ρόδου μέσα από δράσεις για τη διάσωση και τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς. Έδρα του είναι το Κατάλυμα της Αγγλίας, ένα ιπποτικό κτίριο στην καρδιά της παλιάς πόλης της Ρόδου. Πρόεδροι του Συλλόγου διετέλεσαν κατά σειρά οι: Σταύρος Αυγουστάκης (ο πρώτος εκλεγμένος Δήμαρχος Ρόδου μετά τη μεταπολίτευση), Νικόλαος Καράβας, Γεώργιος Βρούχος, Κυριάκος Παπασσάβας, Στάμος Παπασταματίου, Μαρία Μιχαλάκη Κόλλια και σήμερα η Νεκταρία Δασακλή.

Από την ίδρυσή του μέχρι και σήμερα, ο Σύλλογος ανέλαβε σημαντικές πρωτοβουλίες. Ήδη από το 1984, επί προεδρίας Σταύρου Αυγουστάκη, πρωτοστάτησε για την ένταξη της παλιάς πόλης της Ρόδου στον κατάλογο των Μνημείων Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO, διαδικασία που τελεσφόρησε τέσσερα χρόνια αργότερα ως προϊόν μιας εξαιρετικής δουλειάς αλλά και σύμπραξης ανθρώπων σε τοπικό και εθνικό

επίπεδο (Υπ. Πολιτισμού η Μελίνα Μερκούρη, Δήμαρχος Ρόδου ο Σάββας Καραγιάννης, Έφορος Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Δωδ/σου ο Ηλίας Κόλλιας κ.λπ.) με εξαιρετικά οφέλη τόσο για το μνημείο όσο και για το νησί στο σύνολό του.

Στις αρχικές δράσεις του Συλλόγου ήταν επίσης η επανέκδοση του σημαντικού βιβλίου *Η νήσος Ρόδος* των Εδουάρδου Μπιλιότι και Αββά Κοτρέ (πρώτη έκδοση 1881 με μετάφραση των Μ. Μαλλιαράκη και Σ. Καραβοκυρού).

Μια σειρά από άλλες δράσεις και εκδηλώσεις ιστορικού και πολιτιστικού περιεχομένου αλλά και συνεργασιών με αντίστοιχους φορείς, καθιέρωσαν σταδιακά τον Σύλλογο ως μια σημαντική ψηφίδα στη διαμόρφωση του πολύχρωμου μωσαϊκού ιδεών και ανθρώπων που αντανακλά αυτή την πόλη. Μια πόλη, που η ιστορία της και η ιδιαίτερη θέση της στο Μεσογειακό τοπίο, διαμορφώνει εν τέλει την ταυτότητά της.

Το έργο του Συλλόγου είναι πολύ μεγάλο και δεν μπορεί να συμπεριληφθεί αυτούσιο σε μια παρουσίαση όπως η παρούσα. Έτσι, χάριν συντομίας θα παραθέσουμε ορισμένες από τις δράσεις του Συλλόγου που υλοποιήθηκαν την τελευταία πενταετία.

Η περίοδος της πανδημίας περιόρισε αναπόφευκτα, όπως συνέβη στο σύνολο σχεδόν της συλλογικής και πολιτιστικής δραστηριότητας, τη δυνατότητα του Συλλόγου να αναπτύσσει δράσεις με φυσική παρουσία. Από τον Νοέμβριο του 2022, με την ανάληψη καθηκόντων από το τότε νέο Διοικητικό Συμβούλιο μέχρι και το νυν, επιχειρήθηκε μια συστηματική επανεκκίνηση και ένα ευρύτερο άνοιγμα προς την κοινωνία της Ρόδου, με στόχο τη διεύρυνση της συμμετοχής. Το Κατάλυμα της Αγγλίας αναδείχθηκε εκ νέου σε ανοιχτό χώρο γνώσης, συνάντησης και δημόσιου διαλόγου, ενώ ένα πυκνό πρόγραμμα εκδηλώσεων, εκδρομών και συλλογικών πρωτοβουλιών εθελοντικού χαρακτήρα, παράλληλα με μια σειρά ανακοινώσεων και δημόσιων παρεμβάσεων γύρω από την κατάσταση και την προστασία των μνημείων και του περιβάλλοντος, επιχείρησαν να ενισχύσουν την ενημέρωση και την ενεργό συμμετοχή των πολιτών.

Στο πλαίσιο αυτό εντάχθηκαν, μεταξύ άλλων, η παρουσίαση της οριστικής μελέτης αποκατάστασης του Εθνικού Θεά-

τρου Ρόδου, η εκδήλωση με προσκεκλημένο τον αρχαιολόγο και συγγραφέα Δρ. Θεόδωρο Παπακώστα (Archaeostoryteller), οι ομιλίες για τις τοιχογραφίες του Felice Vellan στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου και για την απεικόνιση της Ρόδου από χαρτογράφους, περιηγητές και πολεοδόμους, καθώς και η ανάδειξη σύγχρονων προκλήσεων που αφορούν τη Μεσαιωνική Πόλη, όπως οι επιπτώσεις του υπερτουρισμού και η αξιοποίηση των Γεωγραφικών Συστημάτων Πληροφοριών ως εργαλείου τεκμηρίωσης και διαχείρισης. Επιπλέον, μέσα από δράσεις όπως η ομιλία –βιωματική άσκηση «Καθρέφτη, καθρεφτάκι μου– Η ζωή με έναν νάρκισσο» και η εκδήλωση για την ενδοοικογενειακή και έμφυλη βία, ο Σύλλογος διεύρυνε το πεδίο του δημόσιου διαλόγου, αναδεικνύοντας ότι η φροντίδα του πολιτιστικού αποθέματος δεν μπορεί να είναι αποκομμένη από τις αγωνίες και τις ανάγκες της κοινωνίας που το περιβάλλει.

Παράλληλα, η θεματολογία των δράσεων διευρύνθηκε ακόμη περισσότερο με τη φιλοξενία του Διεθνούς Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους Micro μ, εκθέσεων σύγχρονης αλλά και μαθητικής δημιουργίας και άλλων καλλιτεχνικών δράσεων. Ιδιαίτερη σημασία είχε το άνοιγμα προς τους χειροτέχνες της Ρόδου και της Δωδεκανήσου, το οποίο κορυφώθηκε τον Δεκέμβριο του 2025 με την εξαιρετικά επιτυχημένη Έκθεση Καλλιτεχνικής Χειροτεχνίας, όπου διαφορετικές μορφές τοπικής δημιουργίας συνδέθηκαν με την επανάχρηση, τη βιωσιμότητα και τη συμμετοχή του κοινού, επιβεβαιώνοντας ότι η πολιτιστική κληρονομιά δεν αποτελεί μόνο αντικείμενο προστασίας, αλλά και ζωντανή πηγή έμπνευσης και δημιουργίας. Η σύνδεση Πολιτισμού και Περιβάλλοντος αναδείχθηκε επίσης μέσα από ομιλίες και βιωματικές περιηγήσεις, όπως η παρουσίαση για τα φαρμακευτικά και αρωματικά φυτά που χρησιμοποιούσαν οι Ιωαννίτες Ιππότες και ο βοτανολογικός περίπατος που ακολούθησε. Στο ίδιο πνεύμα εντάχθηκαν η συμμετοχή του Συλλόγου στις Ευρωπαϊκές Ημέρες Πολιτιστικής Κληρονομιάς του 2025, με δράσεις για τη βιώσιμη χρήση των ιστορικών κτιρίων, και, πιο πρόσφατα, η ενεργή παρουσία του στο 1ο Φεστιβάλ Οικολογίας Ρόδου, μέσα από την εικαστική έκθεση «Φύση και Πολιτισμός»,

προβολές και εργαστήρια. Οι συνεργασίες με δημόσιους φορείς, συλλόγους, επιστημονικές και εκπαιδευτικές ομάδες, καλλιτέχνες και ενεργούς πολίτες (Σύλλογο Προστασίας Περιβάλλοντος Νήσου Ρόδου, Όμιλο Cine Εκπαίδευση, Rhodes Project, Μεσαιωνικό Ρόδο, Όμιλο φίλων Μουσείου Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου, Διεθνές Κέντρο Συγγραφέων και Μεταφραστών Ρόδου, Rhodes Jazz Festival) επιβεβαιώνουν στην πράξη τη σύνδεση της προστασίας της κληρονομιάς με τα ζωντανά ζητήματα της σύγχρονης κοινωνίας.

Παρότι έχει περάσει σχεδόν μισός αιώνας από την ίδρυσή του και στο μεταξύ έχουν αλλάξει πολλές παράμετροι στη λεγόμενη συμμετοχική διαδικασία, η κοινωνία των πολιτών εξακολουθεί να αναζητά νέα πεδία έκφρασης και παρέμβασης. Ο Σύλλογος, επιχειρώντας να συμβαδίσει με αυτές τις μεταβολές, έχει διάρκεια, συνέχεια και συνέπεια στις δράσεις του, ενώ διαρκώς εμπλουτίζει τη θεματολογία του με δράσεις που ενισχύουν το γνωστικό υπόβαθρο των πολιτών σε σχέση με την πολιτιστική μας κληρονομιά, υλική και άυλη, με την προστασία του περιβάλλοντος, με την ανάδειξη ιστορικών στιγμών του τόπου, αλλά και με την καλλιτεχνική δημιουργία. Ήταν και παραμένει ένα ζωντανό πολιτιστικό κύτταρο του τόπου προς όφελος του ίδιου του τόπου.

Οι συγγραφείς του τεύχους

Η ΕΛΕΝΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗ (Αθήνα, 1957) σπούδασε κινηματογράφο στην Σορβόννη, Paris I, και στο National Film and TV School της Αγγλίας. Είναι σεναριογράφος / σκηνοθέτης / παραγωγός ταινιών μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ γιατί πιστεύει ότι δεν υπάρχει ουσιώδης διαφορά ανάμεσα στα δύο είδη. Ταινίες της έχουν βραβευτεί στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

ΜΑΡΙΓΩ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ: τ. 27, Χειμώνας 2026.

Η ΡΑΝΙΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ είναι εκπαιδευτικός με διπλή ειδίκευση (Ιταλικής Φιλολογίας & Σχεδιασμού και Παραγωγής Προϊόντων) και διδάκτορας Α.Π.Θ. με ειδίκευση στις κινηματογραφικές μεταφορές. Διδάσκει στο Ε.Α.Π. στο Μ.Π.Σ. Σύγχρονος Ιταλικός Πολιτισμός και Ειδικά Ζητήματα Ορολογίας και Ερμηνείας. Η επιστημονική της δράση περιλαμβάνει έργο στη λαογραφία, την ένδυση και τη μετάφραση.

Ο ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΙΙΙ γεννήθηκε στην Καβάλα το 1979. Το πιο πρόσφατο βιβλίο του, με τίτλο *Απέξω*, κυκλοφόρησε τον Μάρτιο του 2026 από τις εκδόσεις Ίκαρος, ενώ, εκτός από αυτό, είναι υπεύθυνος για *ένα Κομπλεξικό* (2016) και για τις συλλογές διηγημάτων *Παραχαράκτης* (2019, Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας), *Δεσμοφύλακας* (2022) και *Τέλος Πάντων* (2024).

Ο ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΕΝΕΡΗΣ είναι Διπλωματούχος Αρχιτέκτων Μηχανικός με δυο μεταπτυχιακούς τίτλους σπουδών και υποψήφιος Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και του Εθνικού Κέντρου Κοινωνικών Ερευνών. Διετέλεσε Γενικός Διευθυντής Ανάπτυξης και Γενικός Διευθυντής Αειφόρου Ανάπτυξης και Καινοτομίας της Περιφέρειας Νοτίου Αιγαίου. Εισηγητής σε πλειάδα διεθνών, εθνικών και τοπικών συνεδρίων με θεματολογία κυρίως τη Χωροταξία και το Περιβάλλον και ανάλογο συγγραφικό έργο. Το διάστημα 2001-2010 διετέλεσε αιρετός πρόεδρος του Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος Τμ. Δωδ/σου.

Ο ΦΩΤΗΣ ΒΛΑΣΤΟΣ γεννήθηκε και σπούδασε ιατρική στην Αθήνα. Κατάγεται από τη Ρόδο, όπου και περνά τα καλοκαίρια

του. Ειδικεύτηκε στο Παρίσι στις αναπνευστικές παθήσεις και υπηρέτησε ως γιατρός του ΕΣΥ στο Νοσοκομείο Νοσημάτων Θώρακος Αθηνών. Ασχολείται με την αφήγηση και τη διδασκαλία της εδώ και 30 χρόνια. Δημοσίευσε βιβλία μυθοπλασίας και συμμετείχε σε συλλογές δοκιμίων. Έργα του: *Η ανατομία του κύματος*, *Αίτνα*, *Homo Nebulus*, *Άκρα*.

ΠΑΝΟΣ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ: τ. 26, Χειμώνας 2025.

Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ έχει ασχοληθεί και ασχολείται με διάφορα πράγματα στη ζωή του ως νομάς, με τη μεταφορική και την κυριολεκτική έννοια της λέξης. Από το θέατρο, στη διδασκαλία Γαλλικών μέχρι την αφήγηση και τη συγγραφή. Έχει συγκεντρωμένο συγγραφικό υλικό το οποίο προσεχώς θα ήθελε να εκδώσει. Μια ιδέα από γραπτά του στο προσωπικό του ιστολόγιο: https://myhiologio.blogspot.com/

Η ΣΑΡΑ ΘΗΛΥΚΟΥ είναι ιδρυτικό μέλος του PEN Greece, πρωτοεμφανίστηκε στο περιοδικό *Νέα Πορεία* το 1988. Έχει δημοσιεύσει επτά ποιητικές συλλογές καθώς και μεταφράσεις έργων του Gabriel Rosenstock στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ ΚΑΛΑΒΑΣΗΣ: τ. 27, Χειμώνας 2026.

ΑΛΙΚΗ ΚΑΜΠΕΡΗ: τ. 26, Χειμώνας 2025.

ΤΑΣΟΥΛΑ ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ: τ. 27, Χειμώνας 2026.

Η ΖΩΓΡΑΦΙΑ ΚΕΦΑΛΟΠΟΥΛΟΥ (Πτολεμαΐδα, 1992) είναι απόφοιτος του Τμήματος Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου, όπου πραγματοποίησε και τις μεταπτυχιακές της σπουδές. Εργάζεται ως μεταφράστρια από την ισπανική, την αγγλική και τη γερμανική ενώ μεταφράσεις της έχουν εκδοθεί σε διάφορα έντυπα και ηλεκτρονικά λογοτεχνικά περιοδικά.

Η ΜΑΡΙΑ ΚΛΑΔΑΚΗ είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Το ερευνητικό και συγγραφικό της έργο εστιάζει στην παιδαγωγική του θεάτρου, το θέατρο για ανηλίκους, τις διαφυλικές σχέσεις στη θεατρική αγωγή και την ενσωμάτωση ψηφιακών μέσων. Έχει πλούσιο έργο με δημοσιεύσεις σε επιστημονικά περιοδικά και συμμετοχές σε ερευνητικά προγράμματα.

ΑΡΓΥΡΗΣ ΚΟΣΚΟΡΟΣ: τ. 26, Χειμώνας 2025.

Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΛΑΔΙΚΟΣ γεννήθηκε στη Ρόδο το 1986. Σπούδασε

Ελληνική Φιλολογία στο ΕΚΠΑ και Διεθνείς Σχέσεις στο τμήμα Μεσογειακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Είναι υποψήφιος διδάκτωρ Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του ΠΤΔΕ του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Κατά καιρούς αρθρογραφεί και έχει συμμετάσχει σε συλλογικούς τόμους διηγημάτων. Από το 2019 έχει εκδώσει μία νουβέλα και μία συλλογή διηγημάτων.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΑΚΡΗΣ: τ. 27, Χειμώνας 2026.

Η ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΝΙΚΟΛΑΟΥ είναι διδάκτωρ Θεατροπαιδαγωγικής και Αρχαίου Δράματος και εργάζεται ως καθηγήτρια Αγγλικών στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Οι σπουδές της εκτείνονται από τη Συγκριτική Γραμματολογία και τη Δημιουργική Γραφή έως τη Δημοσιογραφία και το Σύγχρονο Τραγούδι. Γράφει ποίηση, θέατρο, διηγήματα και παραμύθια. Πολλά από τα έργα της είναι δημοσιευμένα σε συλλογικούς τόμους και περιοδικά. Η πρώτη της ποιητική συλλογή με τίτλο *Εκ Γυναικός* κυκλοφορεί από τις Εκδόσεις Γερμανός.

ΜΙΚΑ ΝΤΑΚΑ: τ. 26, Χειμώνας 2025.

Η ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΠΑΠΑΔΟΔΗΜΑ είναι φιλόλογος ελληνικής και ισπανικής φιλολογίας. Εργάζεται στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Σπούδασε στο τμήμα Φιλολογίας και στο τμήμα Ισπανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ. Έχει δύο μεταπτυχιακά (Ε.Κ.Π.Α. και Πανεπιστήμιο Αιγαίου) και είναι υποψήφια Διδάκτωρ του Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Αιγαίου στη Λογοτεχνία, με επιβλέπουσα την κ. Λουίζα Χριστοδουλίδου.

Ο ΠΕΤΡΟΣ ΠΟΛΥΜΕΝΗΣ σπούδασε μηχανικός στην Αθήνα και το Λονδίνο, και φιλοσοφία των επιστημών στην Αθήνα και την Οξφόρδη. Έχει δημοσιεύσει πέντε ποιητικές συλλογές, μία φιλοσοφική μονογραφία, κριτικές και δοκίμια σε συλλογικά έργα και περιοδικά. Η εικονοποίηση για το ποίημα «*Οι φίλοι εκείνοι*», το οποίο περιλαμβάνεται στη συλλογή του *Αίθουσα αναχωρήσεων* (2013), έλαβε το βραβείο «Οδυσσέας» στο 6ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου του Λονδίνου, στην κατηγορία «Πειραματικές ταινίες».

ΠΕΤΡΟΣ ΦΟΥΡΝΑΡΗΣ: τ. 27, Χειμώνας 26.

Η ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΦΡΑΓΚΕΣΚΑΚΗ γεννήθηκε στη Ρόδο και έζησε τα παιδικά της χρόνια στη Νίσυρο. Σπούδασε Πολιτικές Επιστήμες και Δημόσια Διοίκηση στη Νομική Σχολή Αθηνών. Έχει εκδώσει βιβλία για παιδιά και για ενήλικες.

Το βιβλίο της, *Η Ορτανσία φυλάει τα μυστικά*, εκδόσεις Κέδρος 2011, τιμήθηκε με το Κρατικό Βραβείο Παιδικού Λογοτεχνικού Βιβλίου. Το βιβλίο της, *Πιάνεις Χώμα*, εκδόσεις Κέδρος 2016, μεταφράστηκε στην αλβανική γλώσσα από τον εκδοτικό οίκο, media print.

Η ΜΑΡΙΑ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗ ζει στη Ρόδο κι εργάζεται στο Βενετόκλειο Λύκειο. Έχει εκδώσει τις ποιητικές συλλογές: *Αχίλλειος γραφή*, (Διάττων, 1996), *Ορυκτός πλούτος*, (Το Ροδακιό, 2002), *Γενναιολογικό δέντρο*, (2014), *Μικρές ιστορίες καλοσύνης με τον συνοδό τους*, (Το Ροδακιό, 2021). Γράφει στίχο για τραγούδια.

Η ΤΣΑΜΠΙΚΑ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑ γεννήθηκε στη Ρόδο. Με σπουδές στην αρχαιολογία, εργάστηκε ως αρχαιολόγος πεδίου και σήμερα ως καθηγήτρια στη μέση εκπαίδευση. Έργα: *Ακροδάχτυλα*, και *Χωρίς ενεστώτα δε γίνονται τα όνειρα* (εκδ. Πόλις, ποίηση), *Η λατρεία και η απεικόνιση της θεάς Εκάτης στα Δωδεκάνησα* (εκδ. Παπαζήση, διδακτορική μελέτη).

Ο ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ είναι Ηλεκτρολόγος Μηχανικός και Μηχανικός Υπολογιστών του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου και διδάκτωρ Φυσικής του Πανεπιστημίου του Κέμπριτζ. Ζει στη Ζυρίχη, όπου εργάζεται ως ερευνητής στο ΕΤΗ με αντικείμενο την κβαντομηχανική. Παράλληλα ασχολείται με τη λογοτεχνία. Το 2023 εξέδωσε την ποιητική συλλογή *Η ξένη ιτιά* από τις εκδόσεις Ιωλκός.

Η ΝΑΤΑΣΣΑ ΨΑΡΟΛΟΓΑΚΗ σπούδασε αρχαιολογία στο Πανεπιστήμιο του Λίβερπουλ και απέκτησε μεταπτυχιακό τίτλο σπουδών στην αρχαιολογία της Ανατολικής Μεσογείου. Εργάζεται στο Υπουργείο Πολιτισμού και από το 2012 υπηρετεί στην ΕΦΑ Δωδεκανήσου.

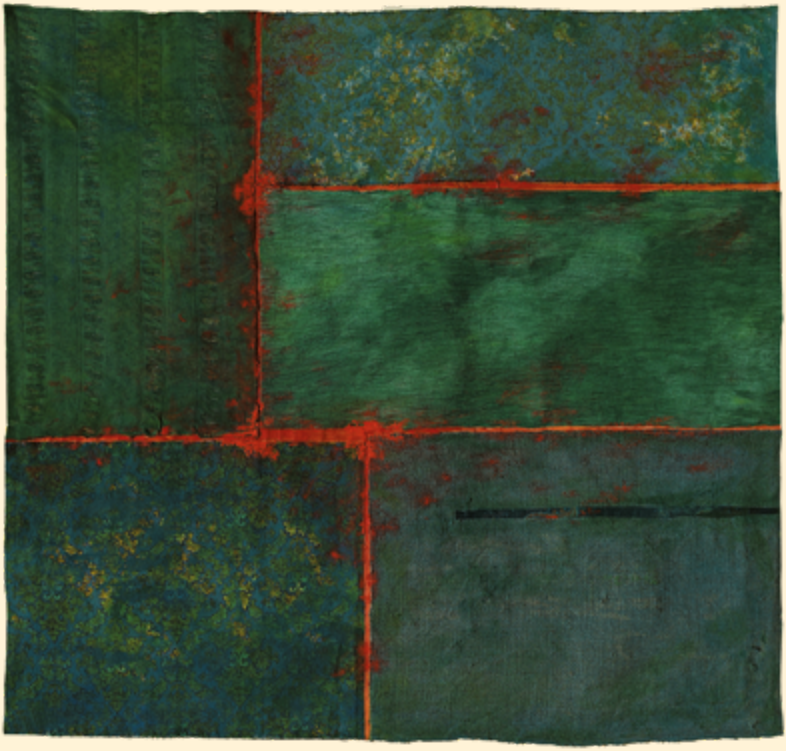
Τα επιστημονικά ενδιαφέροντα και οι δημοσιεύσεις της επικεντρώνονται στην κεραμική και στη διαχρονία των εμπορικών σχέσεων της ανατολικής Μεσογείου. Το διάστημα 2022-2025 διετέλεσε Γενική Γραμματέας του Συλλόγου Αρχιτεκτονικής και Πολιτιστικής Κληρονομιάς Ρόδου.

Νησίδες
Περιοδικό τέχνης & λόγου

Ελένη Κρίκκη



Αφιερώσεις (λεπτομέρεια εγκατάστασης) 200cm x 180cm x 235cm



Συντελεσμένο 94cm x 88cm



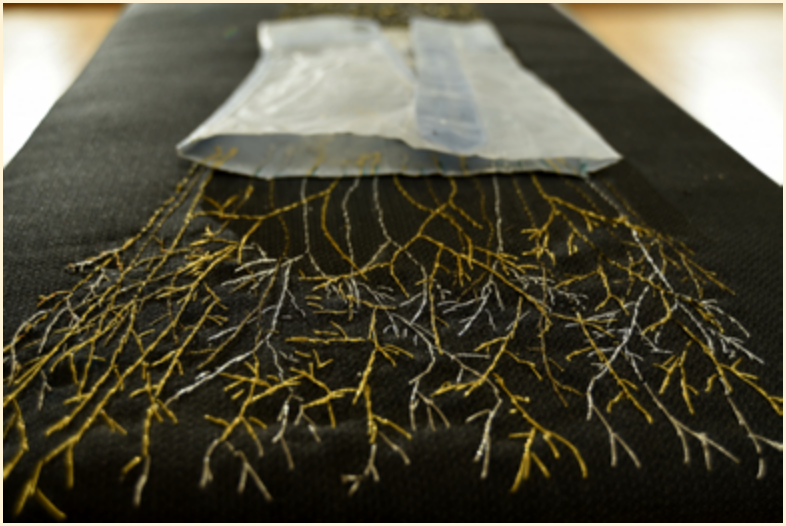
Τραύματα 164cm x 278cm



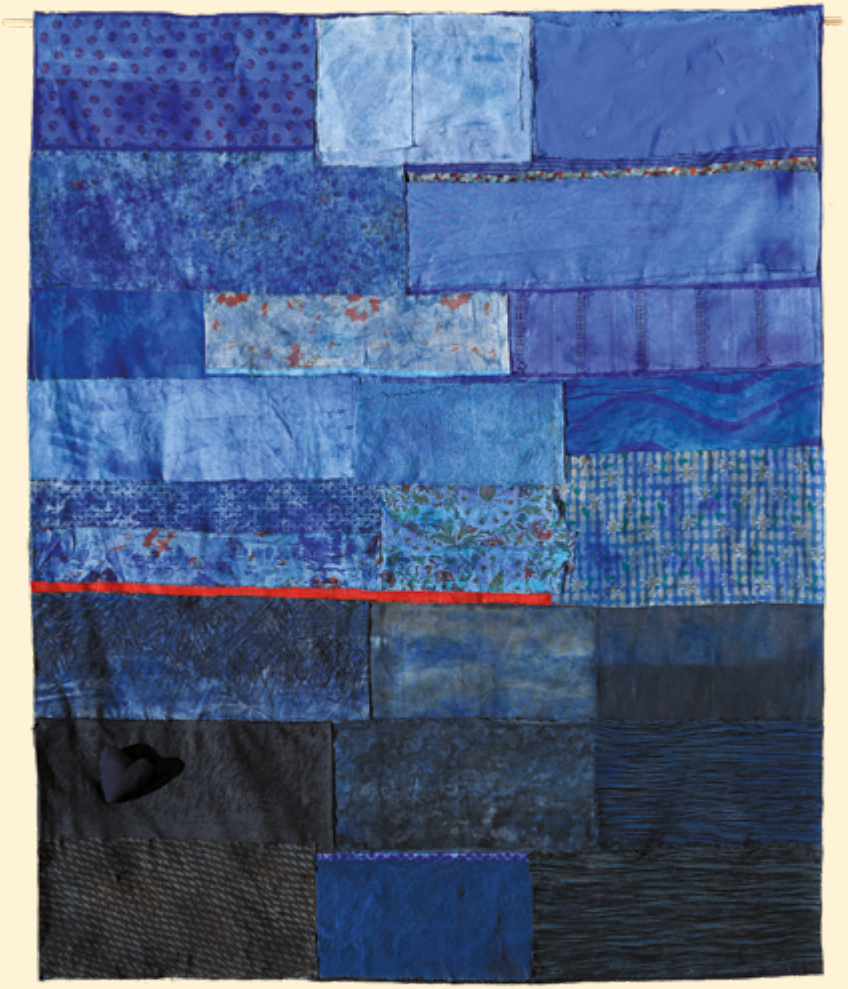
Χαϊκού 120cm x 150cm



Ψίθυροι στο κόκκινο, 80cm x 120 cm



Τα χέρια (λεπτομέρεια έργου) 32cm x 85cm



Τότε 116cm x 95cm



Θαλπωρή 120cm x 80cm

Από ύφασμα: στους οικείους κόσμους της Ελένης Κρίκκη Μια ανάγνωση

Της Χριστίνας Φραγκεσκάκη

Επιτοίχιες υφασμάτινες συνθέσεις και εγκαταστάσεις, ποιητικές εικόνες που αγγίζουν τα ενδότερα, αντηχούν τα καλέσματα του καταγωγικού παρελθόντος, κι έτσι όπως φέρουν τις βιωμένες εμπειρίες, μας «μιλούν», γίνονται με κάποιον τρόπο και δικές μας.

Στην αίθουσα του Πολιτιστικού Κέντρου «Μελίνα» του Δήμου Αθηναίων, η εικαστικός Ελένη Κρίκκη εκθέτει τα έργα της, κάτω από τον πολύσημο τίτλο «Μα»[1], σε επιμέλεια του Χριστόφορου Μαρίνου.

Η ανάμνηση μας γυρίζει πίσω, στην παιδική ηλικία, στα υφασματάδικα της μικρής πατρίδας. Καθώς οι υφασματέμποροι ήταν στενοί συγγενείς, στις τακτικές επισκέψεις με τη μητέρα, μπορούσαμε να τα δούμε όλα από πολύ κοντά. Τα μυστικά των πανιών και τις επιτελέσεις, τα τόπια και τις υφές, τα κοφτερά παλιά ψαλίδια, τους ξύλινους χιλιοχρησιμοποιημένους πήχεις με τα χαραγμένα χιλιοστά και τις φθαρμένες ράχες. Νιώθουμε πως η έκθεση αυτή μας αφορά. «Μα», το μισό της λέξης μαμά.

Τα έργα της Κρίκκη, μέσα στις ευρύχωρες αίθουσες του ψηλοτάβανου εκθεσιακού χώρου, μας υποδέχονται θεμελιωμένα πάνω στο μάγμα των εύφορων κοιτασμάτων τους, μας κυκλώνουν με τη θέρμη των υλικών και της μορφής τους, μας ξαφνιάζουν με τα καθολικά ερωτήματα που θέτουν, καθώς συλλα-

1. Με τη λέξη «Μα», στους γιαπωνέζικους κήπους οι Ιάπωνες προσδιορίζουν τον κενό χώρο που δημιουργείται ανάμεσα σε δύο δέντρα. Τα κλαδεύουν έτσι ώστε να έχουν αυτό το κενό που επιτρέπει τη συνομιλία τους. Ένα αόρατο δίχτυ συνδέσεων δημιουργείται στο «Μα».

βίζουμε μαζί τους τα ονόματα που η δημιουργός τούς δίνει και ψηλαφούμε τα νοήματα:

Τραύματα
Μέρες
Τότε
Του σπιτιού

Βρισκόμαστε αναντίρρητα μέσα στο σπίτι. Δωμάτια θαλπωρής, δωμάτια ονειροπόλησης, δωμάτια πένθους, δωμάτια ενός αλησμόνητου παρελθόντος που έχουν χαθεί και άλλα που συγκροτούνται σε νέα, δωμάτια επιθυμίας, παιχνιδιού, λαχτάρας για τη ζωή, περάσματα, δωμάτια προσευχής, δωμάτια εξόδου. Σπίτι των δωματίων αλλά και «σπίτι των πραγμάτων». Μικρά τραπέζια, σεντούκια, χαλάκια, μπαούλα με πανιά, παλιοί καθρέφτες φέρουν τα έργα, χειροποίητες κατασκευές του πατέρα, που μετά το κλείσιμο του υφασματάδικου, «Υφάσματα, αδελφοί Κρίκκη», δημιουργεί στον ελεύθερο χρόνο του, μικρούς τόπους υποδοχής, συρμάτινα δοχεία, που βρίσκουν το ακριβές σημείο ενσωμάτωσής τους στο «Μα».

«*Ο πατέρας μου ήταν έμπορος υφασμάτων*», διαβάζουμε στο βιογραφικό της Ελένης Κρίκκη, «*μεγάλωσα μέσα στα υφάσματα και γι᾽ αυτό έχω τόση αγάπη και οικειότητα για τούτο το υλικό. Οι υφές και τα χρώματά τους ξεχύνονταν όπως άνοιγαν τα τόπια στους πάγκους του καταστήματος. Μαγικός κόσμος για μένα, όπως και ο κόσμος των μοδιστράδικων που πηγαίναμε με τη μητέρα μου*».

Περιδιαβάζουμε την αίθουσα με σειρά αλλά και άτακτα, την διασχίζουμε ξεκινώντας από την αρχή, από το τέλος μετά, κυκλικά, κάθετα και οριζόντια. Τα επιζωγραφισμένα, κεντημένα υφάσματα μας νεύουν:

Θαλπωρή
Κήπος
Επιθυμία

Τα τέσσερα ξύλινα μπαούλα, στην εσοχή του εκθεσιακού χώρου, ξεχειλίζουν από μικρά και μεγάλα ρετάλια, περισσεύματα της

χειροποίητης, μεταμορφωτικής τελετουργίας που έχει προηγηθεί. Πρώτη ύλη, πάντως, σε κάθε περίπτωση, αμεταποίητη ακόμα, αρχετυπική. Το εργαστήριο της Ελένης Κρίκκη με όλη του την ένταση, εδώ, ανάμεσα στα εκτιθέμενα έργα, ερμάρι μνήμης και σημείο αιχμής.

Οι πάνινοι οικείοι κόσμοι της μας κρατούν καλά γύρω από το στέρεο κέντρο τους, μας οδηγούν ξανά σε προσωπικό ρεμβασμό:

Αυλή
Εσωτερικά σπιτιών
Μέσα μου
Προγονικό

Βαδίζουμε από ύφασμα σε ύφασμα, από λέξη σε λέξη. Εικόνες, συμβάντα, γέφυρες και σύνδεσμοι, τόποι του συντελεσμένου, «Χίλιοι κόμποι». Μικρό λεξικό συναισθημάτων. Πώς θα ήταν η έκθεση χωρίς τα ονόματα των έργων της, πώς θα ήταν με άλλες λέξεις;

Ο συνειρμός πανταχού παρών τρέχει στην έκθεση «Ονοματοποιΐα», του Ιάπωνα αρχιτέκτονα Κένγκο Κούμα, στο παλιό καπνεργοστάσιο, στην Αθήνα. Η σημασία των λέξεων σε μακέτες κτιρίων και εγκαταστάσεων.

Μια άλλη ονοματοποιΐα, εδώ, εκείνη της τέχνης των υφασμάτων, που άδει την υφή και δίνει στα έργα τον ήχο τους.

Άθροισμα
Απόπλους
Ροές
Χαϊκού

39 Χαϊκού μπροστά μας, σε μια μαγνητική σύνθεση από ύφασμα, χρώμα και κλωστές. Η ομορφιά τού πολύ μικρού, «η γοητεία που προέρχεται από τη δύναμη και την πυκνότητα του υπαινιγμού». Παραφράζοντας ελαφρά τον Μπασό:

Κλωστές, ύφασμα
και τι δε μου θυμίζουν…
πολλά πράγματα…

Είμαστε μπροστά στο έργο «Θάλασσα», 2022, μεγάλη επιτοίχια σύνθεση, 260 επί 450 εκ., έργο εμβληματικό, έργο που με κάποιον τρόπο κλείνει την έκθεση κρατώντας την ταυτόχρονα ολάνοιχτη σε αυτό που ανατέλλει. Κοιτάζουμε τη «Θάλασσα» που όπως αιωρείται ελεύθερη από ψηλά είναι ορατή και η πίσω όψη της, η ανάποδη, η διαφάνεια των γαλανών της νερών. Γίνεται έτσι πέρασμα από το Προγονικό Τότε στο Άπειρο Μέλλον και τανάπαλιν, αέναη κίνηση, εκείνο που δεν θα πάψει να αναδεύεται και να κυματίζει.

Η «Θάλασσα» της Ελένης Κρίκκη, όπως ατενίζει πανοραμικά το σύνολο των έργων της, φανερώνεται αίφνης μπροστά μας ως η θερμή πηγή, η ζείδωρος γη, η ίδια η δημιουργία.

Η Ελένη Κρίκκη γεννήθηκε το 1962 στα Τρίκαλα. Σπούδασε Φυσική στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και Αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Παρακολούθησε σεμινάρια γλυπτικής στο Μουσείο Γλυπτικής Ν. Περαντινού. Είναι μέλος του Εικαστικού Επιμελητηρίου. Ζει στην Αθήνα, όπου έχει και το εργαστήριό της. Έχει πάρει μέρος στην Art Athina τρεις φορές και έχει συμμετάσχει σε πολλές ομαδικές εκθέσεις ζωγραφικής και design. Πρόσφατες ομαδικές: «Ρεμπέτικο», Κέντρο Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη, Τρίκαλα, 2024 και «Η εσωτερική πλευρά του ανέμου», Αρχοντικό Χρυσανθόπουλου, Πύργος Κύμης, Εύβοια, 2024.

Περισσότερες πληροφορίες για το έργο της Ελένης Κρίκκη στην ιστοσελίδα της https://**elenikrikki**.com/

Τα έργα είναι κατασκευασμένα από ύφασμα, χαρτί, χρώμα και κλωστές.

ISSN 1792-0744