

πόρφυρας

ΤΕΥΧΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ

Δημήτρη Καλοκύρη

ΓΡΑΦΟΥΝ:

Ευγένιος Αρανίτσης

Δημήτρης Αρβανίτης

Αναστάσης Βιστωνίτης

Ιάκωβος Βούρτσης

Τάκης Γραμμένος

Γιάννης Ευσταθιάδης

Νάσος Θεοφίλου

Ελένη Κεφάλα

Ξ.Α. Κοκόλης

Γιάννης Κοντός

Μ.Ζ. Κοπιδάκης

Γιώργος Κοροπούλης

Αχιλλέας Κυριακίδης

Μαρία Κυρτζάκη

Κατερίνα Κωστίου

Βασίλης Λαμπρόπουλος

Τάκης Μενδράκος

Άρης Μπερλής

Βίκυ Πάτσιου

Μάριος Ποντίκας

Θεοδόσης Πυλαρινός

Γιώργος Σκαμπαρδώνης

Μίμης Σουλιώτης

Βαγγέλης Χατζηβασιλείου

Γιώργος Χουλιάρης

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Αφιερωματικά τινα : Γνωριμία με το λογοτεχνικό παρόν . . . 325

ΙΑΚΩΒΟΣ ΒΟΥΡΤΣΗΣ: Δημήτρης Καλοκύρης <Χρονολόγιο-
Εργογραφία-Κριτικογραφία> 327

ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΑΡΑΝΙΤΣΗΣ: Identificazione coll' aggressore 340

ΔΗΜΗΤΡΗΣ Θ. ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ: Σχεδιάζοντας με σιγαστήρα 366

ΑΝΑΣΤΑΣΗΣ ΒΙΣΤΩΝΙΤΗΣ: Η μεταφυσική της φαντασμαγορίας . 369

ΤΑΚΗΣ ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ: Ο Δημήτρης Καλοκύρης (II) 373

ΓΙΑΝΝΗΣ ΕΥΣΤΑΘΙΑΔΗΣ: «Κ.λπ.» 375

ΠΑΝΟΣ ΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ: Ο Παρατατικός 378

ΝΑΣΟΣ ΘΕΟΦΙΛΟΥ: Αειθαλής φαντασία με λαμπερή γραφή . . 382

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ: Το αρνητικό του δημιουργού 384

ΕΛΕΝΗ ΚΕΦΑΛΑ: Η (Μυθ)ιστορία του σύμπαντος 389

Ξ. Α. ΚΟΚΟΛΗΣ: Προς μελλοντικό αναγνώστη 398

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΝΤΟΣ: Ο Δημήτρης Καλοκύρης, τα πρωτοπο-
ριακά περιοδικά, τα ποιήματα, η φίλια μας 402

Μ. Ζ. ΚΟΠΙΔΑΚΗΣ: Augur augurem 404

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΟΠΟΥΛΗΣ: Φράκταλ 408

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ: Ξέναι δημοσιεύσεις 414

ΜΑΡΙΑ ΚΥΡΤΖΑΚΗ: Ένας συνομιλητής ήχων επικών 417

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΩΣΤΙΟΥ: Η «λευκή ιδεολογία» της γραφής 421

ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΣ: Η λογοτεχνία μετά τη νεωτερι-
κότητα 444

ΤΑΚΗΣ ΜΕΝΔΡΑΚΟΣ: Η ανακάλυψη της Ομηρικής 447

ΑΡΗΣ ΜΠΕΡΑΝΗΣ: Εικονογραφώντας το χάος του συντε-
ταγμένου κόσμου 448

ΒΙΚΥ ΠΑΤΣΙΟΥ: Το Μουσείο των αριθμών 453

ΜΑΡΙΟΣ ΠΟΝΤΙΚΑΣ: Υπεύθυνη Δήλωση 454

ΘΕΟΔΟΣΗΣ ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Χαρτογραφώντας το Χάρτη 456

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΑΜΠΑΡΔΩΝΗΣ: Δίχτυα στα βράχια 477

ΜΙΜΗΣ ΣΟΥΛΙΩΤΗΣ: Προνεκρολογία 478

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ: Ο λεξιμογράφος και τα
αρχεία του 481

ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ: Ο ταμίας των ανέμων 488

Π Ε Ρ Ι Π Λ Ο Ύ Σ

Σχόλια της σύνταξης 491

Επιστημάνσεις 498

Το βιβλίο 503

Αιχμές του λόγου 510

Στο 103ο τεύχος του περιοδικού (Απρίλιος-Ιούνιος 2002), αφιέρωμα στον πεζογράφο **Θανάση Βαλτινό**, γράφαμε στο προλογικό σημείωμά μας ότι «προχωράμε και σε νεότερους πεζογράφους με απώτερο στόχο κάποτε να φθάσουμε και στους νεότατους, ώστε να προσφερθεί μία εποπτεία του σημερινού γίγνεσθαι». Με τους νεότερους εννοούσαμε, προφανώς, τον Θανάση Βαλτινό· όσο για τους νεότατους, το παρόν αφιέρωμα αποτελεί την αρχή της προσέγγισής τους και έπεται, ευελπιστούμε, σε εύλογο χρόνο η συνέχεια.

Ο **Δημήτρης Καλοκύρης** δεν επιλέχθηκε ειική και ως έτυχε. Δεν προτιμήθηκε εξαιτίας της έξωθεν καλής μαρτυρίας της πρόσφατης βράβειυσής του ούτε επειδή αποτελεί λογοτέχνη όμαιμο της γενιάς του περιοδικού. Προκρίθηκε η αναφορά στο έργο του και στην ευρύτερη προσφορά του, γιατί θεωρήθηκε ένας από τους χαρακτηριστικότερους, πληθωρικότερους και αντιπροσωπευτικότερους σύγχρονους λογοτέχνες μας.

Η δυναμική θητεία του στα γράμματά μας ως πρωτότυπου δημιουργού, ποιητή, πεζογράφου, δοκιμιογράφου, συγγραφέα φανταστικών ταξιδιών και οδοιποριών για ευφάνταστους, μεταφραστές, κριτικούς, εκδότες και διευθυντές περιοδικών, σχεδιαστή και γραφίστα αποτέλεσε βασικό λόγο της παρουσίας του α) στους πρεσβύτερους από τους αναγνώστες του *Πόρφυρα*, που δεν έτυχε, για διάφορους λόγους, να γνωρίσουν σφαιρικά και κυρίως ενταγμένο στην εποχή μας το έργο του, οπότε έχουν στρεβλή ή ελλιπή εικόνα του· β) στους συγχρόνους του και τους ομηλίκους του, γιατί θα αναρριπίσει τα πιθανώς υπνωμένα συναισθήματά τους· γ) κυρίως όμως στους νεότατους, εφόσον μπορεί να αποτελέσει ψυχωφέλές βοήθημα και ταξιδιωτικό οδηγό για τη γνωριμία με το ιδιότυπο έργο του.

Το ενδιαφέρον, επίσης, της έκδοσης του τεύχους αυτού έγκειται στην προσπάθεια ένταξης του Δημήτρη Καλοκύρη στην εποχή μας, που ήδη υπαινιχθήκαμε, μέσω των μελετημάτων συνεργατών που περιττεύουν οι συστάσεις για το κύρος και την αξιοπιστία τους. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι η καλλιτεχνική διαδρομή του συμπίπτει με μια ταραγμένη περίοδο της

λογοτεχνίας μας, την οποία και αποδίδει θαυμάσια. Στη διάρκεια της, μάλιστα, έδωσε πο-λύμορφα το στίγμα του ως ενεργός άνθρωπος των γραμμάτων, κρίνοντας διαμαρτυρόμενος, πρωτοτυπώντας, εισάγοντας ποικιλοτρόπως το νέο και το ρηξικέλευθο, σχετιζόμενος με τους κορυφαίους ανθρώπους της λογοτεχνίας μας και με άγνωστους στο ελληνικό κοινό ξένους –ιδίως Λατινοαμερικανούς– δημιουργούς, ακολουθώντας, τέλος, μια προσωπική γραμμή βασισμένη τόσο στον νεοϋπερρεαλισμό, όσο και στη δικαιωμένη παράδοση, αλλά και στους κατά καιρούς διαλάμφαντες στα ελληνικά γράμματα.

Ο Δημήτρης Καλοκύρης αποτελεί –και αυτό έχει τη μεγαλύτερη αξία για τον Πόρφυρα– έναν λογοτέχνη που γεύτηκε και έκανε και άλλους να απολαύσουν κορυφαίες στιγμές του ελληνικού πνεύματος και λόγου, από τον Όμηρο και τον Λουκιανό μέχρι τον Ελύτη και τον Εγγονόπουλο, μέσω του Σολωμού, του Μακρυγιάννη, του Καβάφη και του Παλαμά, και που μέσα από το έργο του προβάλλει αφομοιωμένα με το δικό του τρόπο και ενισχυμένα από τις προσθήκες σπουδαίων ξένων λογοτεχνών τα διδάγματά τους.

Θα σημειώσουμε επιλογικά ότι η έκδοση του αφιερώματος αυτού ενισχύθηκε οικονομικά από το υπουργείο Πολιτισμού στο πλαίσιο της χάραξης της εθνικής πολιτικής βιβλίου. Και θα προσθέσουμε ότι την επιμέλειά του είχε ο σύμβουλος έκδοσης του Πόρφυρα Θεοδόσης Πυλαρινός



Οι παππούδες
Ιωάννης Βούλγαρης
και Δημήτριος Καλοκύρης
συναντώνται ψηφιακά
για πρώτη και τελευταία φορά
επί Κρητικής Πολιτείας.

IDENTIFICAZIONE COLL' AGGRESSORE

Θα δώσουμε μιαν εντύπωση για το πώς αντιλαμβανόμαστε την πρόοδο ενός μαθήματος λογοτεχνίας, επιλέγοντας ένα απ' τα ωραιότερα κείμενα ενός απ' τους πιο επιδέξιους έλληνες συγγραφείς, του Καλοκύρη. Ίσως γίνει φανερό, παρεμπιπτόντως, ότι αυτοί οι υπερθετικοί βαθμοί δεν είναι δίχως αντίκρισμα, όπως θα το ήθελε η συνήθεια των επετείων. Το κείμενο, με τίτλο «Η παραβολή του τυφλού», ανήκει στον κύκλο της *Ποικίλης Ιστορίας* και η ιδέα έχει αντληθεί από το *Λειμωνάριον* του Μόσχου, κεφ. 77.

Ένας τυφλός, που ήξερε τα ονόματα όλων των ανθρώπων, διηγόταν στον Μόσχο ότι κάποτε ήταν κλέφτης και ακολουθούσε μια πλούσια κηδεία, να δει πού θα θάψουν τον νεκρό για να του κλέψει τα ρούχα.

«Όταν βράδιασε, κατέβηκα στο μνήμα, τα πήρα όλα και άφησα τον πεθαμένο μόνο με το πουκάμισο. Εκεί που έφευγα όμως, κάτι μ' έπιασε και είπα να γυρίσω να του πάρω και το πουκάμισο. Ξαναγύρισα και, όπως το τραβούσα, πάει έτσι το χέρι του, μου απλώνει τα δάχτυλα στα μάτια και με βουτάει στην ασέληνη νύχτα».

Ύστερα έκασε ο τυφλός στον ήλιο και είπε:

«Εδώ είν' ο κόσμος».

Μία αρμένικη παροιμία λέει ότι «ο Θεός βλέπει τον τυφλό, έτσι όπως βλέπει κι ο τυφλός τον Θεό».

Σκοπεύουμε τώρα να ακολουθήσουμε τη ροή του κειμένου λέξη προς λέξη, σχολιάζοντας τόσο τη λέξη όσο και το «προς», σαν να λέμε τις ρωγμές όπου φωλιάζει η λοξή επιθυμία του συγγραφέα για τη διατύπωση όσων δεν γίνεται να διατυπωθούν ούτε ευθέως (μετωνυμία) ούτε καθέτως (μεταφορά). Δηλαδή:

Ένας τυφλός

Στην περιοχή ευθύνης του Κ., το θέμα τυφλός αναδύεται αδιαχώριστο από το φάντασμα του Μπόρχες, κυρίως τη στιγμή που τίθεται σαν *εναρκτήριο* σημαίνον, δηλαδή πριν το περιεχόμενό του προσδιοριστεί διαφορετικά. Η λόγια αντήχηση που παράγεται από τη μνεία της περίπτωσης του Αργεντινού, βεβαιώνει ότι το σημαίνον τυφλός, χάρη σ' έναν ανθεκτικό μύθο, εξακολουθεί σήμερα να αναγγέλλει μιαν εκλεκτή και μυστικοπαθή καλλιέργεια, που εν προκειμένω εξαντλείται συμβολικά στη μνημοτεχνική των ονομάτων. Αυτή η

αρχετυπικής υφής συγγένεια ανάμεσα στην τυφλότητα και την πολυμάθεια είναι ποικιλοτρόπως κατοχυρωμένη, είτε επειδή η μάθηση συνδεόταν ανέκαθεν με το Κακό και την τιμωρία του, όπως στον καταγωγικό μύθο του καρπού της γνώσης, ανάλογοι του οποίου φιλοξενούνται στις μαγικοθησκευτικές πεποιθήσεις όλων των λαών, είτε αντιστρόφως, όταν η γνώση βαραίνει ως υπερανάπληρωση της χαμένης όρασης, στο μέτρο που η τελευταία συνδέεται ευθέως (π.χ. στον Πλάτωνα) με το ειδέναι. Ως προς αυτό, δεν υπάρχει τίποτα πιο ομιλητικό από το θρόλο της τύφλωσης του Ομήρου ή του Τειρεσία. Φυσικά και του Οιδίποδα. Ο Μπρεχτ επεξεργάστηκε το θέμα στον *Γαλιλαίο*, ο οποίος τυφλώνεται απ' τους φακούς των τηλεσκοπίων με αντάλλαγμα τον ρεαλισμό στη χαρτογράφηση των ουρανών. Το πορτρέτο του ποιητή ή προφήτη που γεννιέται τυφλός ή τυφλώνεται καθ' οδόν ώστε να έχει απερίσταλτη τη δυνατότητα πανοραμικής ενατένισης των εσωτερικών αληθειών, απαντάται σε όλους σχεδόν τους πολιτισμούς και μπορούμε κάλλιστα να το παραλάβουμε από κοινού με την ωραία εκείνη λαϊκή παράδοση σύμφωνα με την οποία τα αηδόνια βγάζουν τα μάτια τους ώστε να τραγουδούν μελωδικότερα. Τέτοιο είναι λοιπόν το νόημα του *ήξερε*, που ακολουθεί. Να μην ξεχνάμε πως οι τυφλοί έχουν εξαιρετικά οξυμμένη την αίσθηση της ακοής, συνεπώς και της κυκλοφορίας του λόγου μέσα στην κοινότητα, οπότε, με δεδομένο ότι ο λόγος είναι ο ιμάντας της γνώσης, καταλήγουν υποτίθεται να γνωρίζουν τα πάντα. Αλλά, μια και αυτό αφορά αποκλειστικά τον προφορικό λόγο, ο τυφλός γίνεται άθελά του εκπρόσωπος του Θαμούς, του αιγυπτίου βασιλιά (του Άμωνος Ρα, του παγανιστικού Ηλίου ως θεού Πάνα, του πριν-τον-Λόγο-Ηλίου), ο οποίος στάθηκε καχύποπτος απέναντι στην εφεύρεση της γραφής από φόβο ότι, με τη χρήση της, οι άνθρωποι θα άρχιζαν να ξεχνούν. Μη γράφοντας, ο τυφλός θυμάται (*ήξερε τα ονόματα όλων των ανθρώπων*)· το σκοτάδι όπου ζούσε ήταν μια άβυσσος υπομνήσεων, κάτι σαν ληξιαρχικός ιλιγγος.

Υπαινικτικά πιστοποιούμενη από την προστασία ενός ήλιου που τυφλώνει αντί να φωτίζει (Φαέθονα ή Αιθίοπα Ηλίου), η αρνητική χαρακτηρισολογική όψη του ήρωα προδιαγράφεται επίσης στον ιουδαϊκό αντίλαλο του τίτλου· προβλέπει κανείς ότι θα ακολουθήσει η περιγραφή κάποιου σοβαρού παραπτώματος και η απαγγελία της ποινής που θα επιβληθεί. Συν τοις άλλοις, οι τυφλοί είχαν ανέκαθεν χρεωθεί με το στίγμα της λαθρακρόασης και διακίνησης φημών που η προέλευσή τους ήταν κακόβουλη ή συκοφαντική. Είναι δύσκολο να ανακαλέσουμε έναν συμπαθή τυφλό ήρωα της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

που ήξερε τα ονόματα όλων των ανθρώπων

Πρβλ. με Βίο Αγίου Πολυκάρπου. Πριν πεθάνει, ο Άγιος Πολύκαρπος θυμήθηκε έναν προς έναν όλους τους ανθρώπους που είχε συναντήσει από την ημέρα που γεννήθηκε και τους ευχαρίστησε, με τη σειρά, ονομαστικά. Το ότι ο τυφλός είναι γνώστης (όχι άλλου πράγματος αλλά) των ονομάτων όλων των

ανθρώπων αποτελεί προανάκρουσμα της οικειότητας του ήρωα με τον θάνατο (το κείμενο οργανώνεται στον κοινό άξονα προΐδεασμών και σημείων διαρραφής, τα οποία θα εξετάσουμε στη συνέχεια· είναι μια κλίμακα διστακτικών αποκαταστάσεων της σημασίας, της οποίας τα θραύσματα εισχωρούν στον αόριστο προερχόμενα από τον τετελεσμένο μέλλοντα). Ο Κεβέδο γράφει: «Όπως ο θάνατος, που δεν κοιμάται ποτέ και ξέρει όλα τα ονόματα όλων των πλασμάτων»· ο δε Καρούζος: «Λέω τον θάνατο συλλέκτη ονομάτων.» Κι έπειτα, σαν τη δικαιοσύνη ή σαν την τύχη ας πούμε, ο θάνατος είναι τυφλός, ο θάνατος στρατολογεί τόσο τον πλούσιο, όπως εδώ, όσο και τον φτωχό με την ίδια ευκολία – δεν διακρίνει (μήπως δεν είναι κατεξοχήν αδιάκριτος;).

Ίσως φωτιζάμε το ζήτημα της νεκρικής οικονομίας του ονόματος αν αναζητούσαμε τις ψυχολογικές προϋποθέσεις της επιδεξιότητας του Κ. στον χειρισμό των λεξικών, των εγκυκλοπαιδειών, των ανθολογιών, των καταλόγων και των γλωσσικών μηχανισμών που λειτουργούν με βάση ηχοποιητικές και μετωνυμικές εγγύτητες σε επίπεδο λογοπαιγνίου. Αυτή η αιτία δεν είναι εγγεγραμμένη στο φετιχιστικό ανακλαστικό που συνδέει φυσιολίφες, εντομολόγους, φιλόλογους και βιβλιοθηκάρχους, αλλά διαθέτει θεολογική ποιότητα ανάλογη εκείνης που στηρίζει τη θανάσιμη στιχομυθία Σφίγγας και Οιδίποδα περίξ του ονόματος Άνθρωπος. Κατ' ουσίαν, όλη η πεζογραφία του Κ. είναι μια καλειδοσκοπική ανάπτυξη της έντασης του Ονόματος· συγγραφείς όπως αυτός ονειρεύονται ότι, μια μέρα, θα κατέχουν όλες τις κλητικές εκφωνήσεις του σύμπαντος, όλα τα ονόματα όλων των υπαρκτών, έμφυχων και άψυχων, ώστε να απαλλαγούν από το άγχος της λογοτεχνίας ως απარიθμητικής προσέγγισης του Μυστικού διά της εις άτοπον απαγωγής εν προόδω. Έχοντας επωμιστεί την μεθοδική φιλοδοξία που κατευθύνει τον καμπαλιστικό οίστρο, αν και με ύφος πολύ λιγότερο σκυθρωπό, το γράφειν εξωθείται στο να συμπέσει με την εκδίπλωση του καταλόγου των Ονομάτων-του-Θεού-μείον-Ένα. Μόνον που, στον Κ., ο Θεός είναι κενός όπως στο Ζεν. Η νομιναλιστική φαντασίωση περικλείει και αξιοποιεί την ιδέα ότι, κατονομάζοντας τον Θεό στην ουσία του, αυτός τίθεται «υπό έλεγχο», οπότε παύει να φλυαρεί μέσα από τον ψυχισμό του ανθρώπου, τον οποίο κρατούσε σε ομηρία ως ακροατή (= υπ-ακοή). Το άγχος απαλλαγής από την εσωτερική λογοτεχνική υπαγόρευση, που η πηγή της εντοπίζεται συμβολικά στον θείκο υποβολέα, γίνεται ακόμη πιο αισθητό εδώ πέρα, στο μέτρο που τα ονόματα συνιστούν ακριβώς το αμετάφραστον, σε αντίθεση με τα άλλα παράγωγα του γράφειν ως μετάφρασης της εσωτερικής φωνής. Περιττό να θυμίσουμε ότι ο Σαμπολιόν μετέφρασε τα ιερογλυφικά της στήλης της Ροσέτης ειδικά χάρη στα ονόματα, επειδή αυτά μένουν αμετάβλητα σε οποιαδήποτε γλώσσα και αν μετακινηθούν. Για τον Κ., το ιδεώδες θα ήταν να υπαχθούν όλες οι λέξεις στο καθεστώς του κυρίου ονόματος. Η ίδια αυτή «παραφροσύνη» είχε κυριεύσει τον Δαπόντε στον Κανόνα του και τον Ελύτη στο τρίτο μέρος του *Άξιον Εστί*. Το ήξερε τα ονόματα όλων των ανθρώπων μπορεί βάσιμα να εξισωθεί με τη διαπίστωση της αντιπαλότητας Θεού και θανάτου στο παιγνίδι της κατοχής

των ονομάτων. Όπλο του πρώτου παραμένει η απόκρυψη, του δεύτερου η ατέρμονη μετάβαση από το ένα όνομα στο άλλο, διά της οποίας παράγεται άλλωστε το λογοπαίγνιο.

Είναι, επομένως, άξιον απορίας ότι στην παραβολή μας δεν αναφέρεται ούτε ένα όνομα (πλην του ονόματος του Μόσχο). Στεγάζονται συλλήβδην στο σημαίνουν όλα, σαν στη γιορτή των Αγίων Πάντων, αρνητικά φορτισμένη ημέρα για την οποία οι λαογράφοι ισχυρίζονται ότι ευνοεί την καταγραφή παραφυσικών φαινομένων. (Άραγε, η ίδια η ανάγνωση, στο κατώφλι της οποίας, όπως θα δούμε, ο τυφλός είναι καταδικασμένος να σκοντάψει, δεν αποτελεί παραφυσική κατάσταση; Πώς να χαρακτηρίσουμε αυτή την πράξη, αυτή τη σκηνή όπου το αντικείμενο είναι και δεν είναι παρόν;)

διηγίτοαν στον Μόσχο ότι κάποτε ήταν κλέφτης

Η είσοδος της πληροφορίας που προωθείται με το σημαίνουν κλέφτης δεν αιφνιδιάζει ίσως αρκετά ώστε να διακοπεί η πρόοδος του βλέμματος ενός οιοδήποτε καλοπροαίρετου αναγνώστη, εφόσον αυτός, εναρκτηρίως, δηλαδή ανοίγοντας ένα βιβλίο του K., θα είχε σίγουρα προετοιμαστεί απέναντι στο ενδεχόμενο να πέσει σε δόκανα ή καταπακτές ποικίλων εκπλήξεων· εκείνο που συμβαίνει στην πραγματικότητα είναι ότι ο αιφνιδιασμός παγώνει και αποθηκεύεται για να ενεργοποιηθεί στην ώρα του μέσω του μηχανισμού αναδρομικής νοηματοδότησης. Υπομονή.

Κατά τα λοιπά, τυφλοί που υπήρξαν κλέφτες μπορεί να μην αποτελούν συνηθισμένη παρουσία στη λογοτεχνία, δεν είναι όμως κάτι το αδιανόητο. Αξίζει να μνημονεύσουμε εκείνη τη σελίδα από τον κύκλο του Κλέφτη της Βαγδάτης, όπου ο τυφλός ζητιάνος εξασχεί την τέχνη της κλοπής χρησιμοποιώντας έναν πανέξυπνο σκύλο, για τον οποίο κάποιος έμπορος θα κάνει το ανεπανάληπτο σχόλιο: «Είναι [ο σκύλος] μετενσάρκωση φοροεισπράκτορα!» Αναφέρω επίσης, ενδεικτικά, το *Εθελοντές και ταχυδρόμοι* του Τζον Λουίς Μοριάτσι καθώς και το *Η πόρτα που έγραφε «Ιούνιος»* του Ναθάνιελ Πέρσκον, όπου δύο τυφλοί εκμεταλλεύονται τον αλτρουισμό των περαστικών οι οποίοι τους βοηθούν να διασχίσουν τους δρόμους, αφαιρώντας πορτοφόλια και ταμπακέρες. Και να μην ξεχνάμε βέβαια το περίφημο *Blind Thief and Other Stories - With Moral Insights Based on the Parables of the Dubno Maggid* του Ραβίνου Yisroel Pesach Sochertov. Ο Καρλ Πίτερσον, στο «Poem against the instructor of writing», από τη συλλογή *For Anna Akhmatova and Other Poems* δίνει μια πιο λυρική εκδοχή:

*I remember the day your shadow fell
across the wild roses and they wilted.
The hush of trees passed over everything
like a blind thief. My fear
begs you to return at least the roses.*

όμως κι αυτό ακόμη το εαρινό αλλά μελαγχολικό *hush of trees* μπορούμε να το δούμε σαν προσωποποίηση ενός πνεύματος που θησαυρίζει, στα τυφλά, με τα ανεμομαζώματα της ανάμνησης, κάτι σαν δανεικά και αγύριστα, όπως δηλώνεται με το *return at least...* Ούτως ή άλλως, το ζήτημα που εξετάζουμε κυριαρχείται από σαφή υπονοούμενα για τη σχέση μεταξύ της αφής, ως τυφλής αίσθησης, και της επιδεξιότητας των δακτύλων που αναπτύσσεται χάρη στην εμπειρία του κλέφτη. Στο λαφυραγωγικό τους πασπάτεμα, τα δάκτυλα θα δουλέψουν δίχως τη βοήθεια των ματιών· εξ υποθέσεως, η δουλειά του κλέφτη γίνεται στα σκοτεινά.

Η συσχέτιση των τυφλών με την εγκληματική συμπεριφορά απαντάται επίσης στον Ουγκώ και άλλους συγγραφείς της κλασικής λογοτεχνίας, ιδίως της γαλλικής, μολονότι δεν λείπει μια νύξη από το πρώτο σχεδιάσμα του Όλιβερ Τουίστ (1838), την οποία ο Ντίκενς, κατά την εξέλιξη της επεξεργασίας, καρατόμησε. Τέλος, κορυφώνεται με επικό τρόπο στην άνιση τριλογία του Ερνέστο Σάμπατο, ειδικά στο *Περί ηρώων και τάφων*, όπου οι τυφλοί του κόσμου γίνονται εν ενί σώματι ο εκτελεστικός βραχίονας του Κακού. Δεν θα ήταν εντελώς αυθαίρετο να πούμε πως η συσχέτιση έχει πολύ πρώιμη καταγωγή, ενδεχομένως με παλαιοδιαθηκική αφετηρία, π.χ. από το επεισόδιο της προσευχής του Ααρών στην Κιβωτό της Διαθήκης μετά τον θάνατο του Μωυσή, όταν ο Θεός καθησυχάζει τον πατριάρχη λέγοντάς του να μην ανησυχεί για τους κακούς ανθρώπους και ότι θα τους σημαδέψει εκείνος (δηλαδή με κάποια αναπηρία) ώστε αυτός (ο Ααρών) να τους διακρίνει «με την πρώτη ματιά». Παρόμοια καταγωγή έχει η πρόληψη σύμφωνα με την οποία οι σκύλοι γαβγίζουν τους ανάπηρους. Ωστόσο, στην περίπτωση της τύφλωσης υπεισέρχονται και παράγοντες άλλης τάξεως, όπως αυτοί που συνδέονται με το πρωτείο της πολυτιμότητας του χαμένου αγαθού, επομένως και με το μέγεθος του αποτροπιασμού που αναφύεται σαν απάντηση στην απώλεια, ή και με την ίδια την όψη των τυφλών (αυτός που δεν βλέπει δεν «βλέπεται», σύμφωνα με το ειρωνικό αμερικάνικο λογοπαίγνιο: «The better you look, the better you see», όσο πιο ωραίος φαίνεσαι, τόσο πιο καλά βλέπεις). Λέγοντας όψη, αναφέρομαι εξίσου στην πραγματική όψη (καμία κατοπτρική ταύτιση δεν τρομάζει το υποκείμενο τόσο όσο αυτή που συντελείται κατά τη συνάντηση με έναν τυφλό) και στη μυθική, δηλαδή εκείνη την οποία δανείζεται το φαντασιακό απ' την παραδοσιακή πινακοθήκη των αποδιοπομπαίων τράγων (τυφλοί, λεπροί, γέροι Εβραίοι με γαμφές μύτες κ.τ.λ.). Ίσως πάλι να πρόκειται για αντιστροφή της πεποιθήσης ότι ο εγκληματίας είναι ήδη «τυφλός» (τυφλωμένος από τα πάθη, από το μίσος ή την απληστία).

Θυμίζουμε πως η όραση αφαιρείται από τον Τειρεσία μετά από το ηδονοβλεπτικό επεισόδιο με την Αθηνά ή, κατ' άλλους, επειδή χώρισε τα δύο φίδια (το Σημαινόν από το Σημαινόμενο). Αυτό σχετίζεται λογικά με το στοίχημα γύρω από τον βαθμό ερωτικής απόλαυσης της γυναίκας: ο Τειρεσίας, έχοντας δείξει ασέβεια απέναντι στο δισυπόστατον του Σημείου (δύο φίδια), γνώρισε αυτή τη μονοδιάστατη και αποστραγγιστική απόλαυση

(= πρόδωσε τον Λόγο, έγινε γυναίκα) με αποτέλεσμα να τυφλωθεί. Θα δούμε στη συνέχεια τη σχέση της απόλαυσης εκείνης με το σημαίνον *πουκάμισο*, του οποίου το σημαρινόμενο στηρίζεται στην ιδέα του απροσπέλαστου.

Τέλος, νοηματοδοτείται αναδρομικά το *ήξερε τα ονόματα*, σε συμφωνία πλέον με το Κακό, και ο ευπροσήγορος μνήμων Πολύκαρπος πάει περίπατο. Στη διήγηση του δαιμονισμένου των Γεργεσηνών, ο Ιησούς ρωτάει τον δαίμονα: «Ποιος είσαι, ποια είναι η φύση σου;» Το δαιμόνιο απάντησε: «Το όνομά μου είναι Λεγεώνα, γιατί είμαστε πολλοί» (Μάρκ. 5: 9). Ο Απόστολος Παύλος περιγράφει τον δαίμονα ως το *ον* που έχει τεμαχιστεί υπό του Κακού (Ρωμ. 12: 5). Ο τυφλός γνωρίζει ονομαστικά τα μέλη μιας κακής ανθρωπότητας, που η γλώσσα στεγάζει κατά συγχώνευσιν στο σημαίνον *όλων*: ο κανόνας της ονοματογνωσίας, εδώ, είναι δίχως εξαίρεση, άρα δαιμονικός. Αυτό, μεταφορικά μιλώντας, αναφέρεται στην αρχική ασάφεια της γλώσσας, η οποία μαστίζεται από μίαν άβυσσο πληθυντικών. Πριν μεσολαβηθεί από το υποκείμενο, η γλώσσα είναι ένας τυχαίος κατακλυσμός διαφοράς. Όμως η γλώσσα προορίζεται να μεσολαβηθεί από τα ομιλούντα πρόσωπα κι έτσι ο δαίμονας είναι, ταυτόχρονα, *δυνάμει καλός*: εξαρτάται από τη στάση του έλλογου όντος, δηλαδή απ' το κατά πόσον θα κατορθώσει να οργανώσει τη διαφορά σε νόημα. Υπ' όψιν ότι ένα απ' το ονόματα του Ερμή, του Κυρίου της γλώσσας και ρυθμιστή του σημαίνοντος, ήταν Αγαθοδαίμων. (Π.χ., μπορούμε να πούμε ότι «ο Κ. είναι ένας δαιμονικός συγγραφέας», δίχως αυτό να άφπει να αποτελεί έπαινο.)

και ακολουθούσε μια πλούσια κηδεία

Το σημαίνον *κηδεία* εισάγει στη σκηνή της αφήγησης τον νεκρό. Αυτός, πριν καν εμφανιστεί πανηγυρικά, δρα σαν σημείο διαρραφής ως προς το κλέφτης. Το σημείο διαρραφής (*point de capiton*), συνιστά το σχήμα στο οποίο ένα σημαίνον παίρνει τη σημασία του αναδρομικά, με την πτώση ενός επόμενου σημαίνοντος της ακολουθίας (συχνά, του τελευταίου), πράγμα που το «δένει», το σταθεροποιεί προσωρινά πάνω από ένα σημαρινόμενο, δηλαδή πάνω από μια ψευδαίσθηση σημασίας, δυνητικά ανοιχτή με τη σειρά της σε τροποποίηση, *ad infinitum*. Στον Κ., αυτές οι πρωθύστερες μεσολαβήσεις διατηρούν την ευθύνη κινητήριας δύναμης. Π.χ., η αντήχηση της λέξης τυφλός είναι αρκετά αόριστη και συγκεκριμενοποιείται με την πρόοδο της εκφοράς: τώρα ξέρουμε ότι επρόκειτο για κάποιον που θα έρθει αντιμέτωπος με το χάσμα του θανάτου και ίσως η τυφλότητα, σαν συνώνυμο της στωικής αταραξίας, να αποβεί πλεονέκτημα. Όπως θα δείξουμε, ο τυφλός μας, μεταφορικά μιλώντας, είναι ένας υποψήφιος αναγνώστης. Αυτό επικυρώνεται πρωτίστως, άπαξ και το θέμα του παντογνώστη τυφλού διασταυρωθεί με εκείνο του νεκρού, οπότε η σκηνή μεταφέρεται στην καρδιά του ερμητικού σύμπαντος, όπου το γράφειν, ως φανέρωση και συνάμα λήθη, είναι ακριβώς η διαπόρθηυση του ζωντανού στον Κάτω Κόσμο (με σημερινούς όρους, θα λέγαμε: στον κόσμο των σημαρινόντων, στο ασυνείδητο, στον τόπο του Άλλου).

Εκεί, στο σκοτάδι, η γλώσσα αναπαύεται μέχρι νεοτέρας διαταγής, σε κατάσταση διαθεσιμότητας. Επιφορτισμένος με τον καλλωπισμό της σορού, ο Ερμής είναι κηδευτής, τελετάρχης, περάτης του Άδη, συνοροφύλακας και θυρωρός. Προς το παρόν, εννοείται, δεν υπάρχει εδώ τίποτα το μακάβριο· ο συμβολισμός έχει το νόημα ότι το υποκείμενο της γλώσσας, εισερχόμενο στον λόγο, εγκαθίσταται υποχρεωτικά στη θέση του νεκρού: ο χρήστης του σημαίνοντος, θυμίζουμε, δεν *Είναι* αλλά *αναπαριστά*. «Μπαίνει στη θέση του νεκρού» θα πει ότι εγκαταλείπει τη ζωή ως αυτοπαρουσία, δηλαδή αυθόρμητη ενύπαρξη, της οποίας το έλλειμμα ανακατασκευάζει μεταφορικά στη συνείδησή του μέσω (γλωσσικών) παραστάσεων. Το γλωσσικό σύμβολο του αντικείμενου σημαίνει ακριβώς ότι το αντικείμενο *λείπει*, ότι ο εμπράγματος κόσμος της καθεαυτότητας έχει απωθηθεί. Μιλάμε τότε για μεταφορικό θάνατο, συνώνυμο κάθε γέννησης, ο δε Ερμής, με το να κατεβαίνει στον Άδη, κατέρχεται στην ουσία από το σημαίνόμενο στο σημαίνον (ο γλωσσολόγος θα έλεγε: κατεβαίνει στον παρονομαστή του κλάσματος S/s). Από κει και τα υπόλοιπα κατηγορήματα που του αποδίδονται, ψυχοπομπός, ταχυδρόμος, διαβιβαστής, μεσολαβητής, δικολάβος, παραγγελιοδόχος, ερμηνευτής, μεταφραστής, αρχειοφύλακας και κρυπτογράφος. Η αφήγηση που εξετάζουμε ενεργοποιεί την ερμητική συνθήκη με τη συνδυασμένη χρήση αυτών των μεγάλων αρχετύπων: τυφλός, νεκρός, κλέφτης: χωρίς αμφιβολία, πρόκειται για τη δομική και συμβολική φυσιογνωμία του Ανθρώπου Ως Αναγνώστη (ή Γραφέα· σύμφωνα με τα πιο μετριοπαθή πορίσματα των κειμενικών σπουδών, αυτά τα δύο πρόσωπα συγχέονται στο ίδιο προφίλ).

Έτσι, στη σφαίρα της συμβολικής κατανομής ρόλων, ο ήρωας, ως υποδοχέας ενός τροποποιούμενου περιεχομένου (το κλέφτης συνιστά το σημείο διαρραφής του τυφλός· το νεκρός είναι το σημείο διαρραφής των δύο προηγούμενων), συνδέεται ευλόγως με τον Ερμή, τον διερμηνέα και ξεναγό του Κάτω Κόσμου. Είναι ο αναγνώστης (ή γραφέας) στην παρθενική του προσπάθεια, ενώ η κηδεία αντιστοιχεί στο κείμενο («ήταν γραφτό [να πεθάνει, δηλ. ο αναγνώστης, ο πρωταγωνιστής της ερμητικής σκηνής]»: *γραφτό* = *πεπρωμένο* και *συνάμα κείμενο*: ο Κόσμος είναι ένα κείμενο, όπως το πρωτότυπο του Κορανίου ή το Liber Mundi· κοινός τόπος σε όλες τις μυστικές παραδόσεις). Επιπλέον, στην περίπτωση της παραβολής μας, η σύνδεση είναι πολύ λιγότερο ακροβατική, επειδή ο Ερμής τυγχάνει επίσης, και κυρίως, *προστάτης των κλεφτών*. Αυτό συμβαίνει, όπως έχουμε εξαντλητικά εξηγήσει σε ένα πλήθος κειμένων μέσα στα οποία είμαστε και εμείς ενταφιασμένοι με τη σειρά μας, για τον λόγο ότι ο Ερμής είναι ο επόπτης του κοινόκτητου σημαίνοντος, αυτού που βρίσκεται στην κατοχή της κοινωνίας και των θεσμών της (σε αντίθεση με τον Απόλλωνα, θεό του τραγικού σημαίνοντος, το οποίο έχει υποστεί συνειδησιακή επεξεργασία). Ο Ερμής (εξού και προηγείται του Απόλλωνα· ο Απόλλωνας δέχεται απ' αυτόν τη λύρα) είναι ελεγκτής και διανομέας (= δαίμων· αλλά και διανοούμενος) του λεξιλογίου και των κανόνων της γλώσσας (όπως και ο αιγύπτιος ομόλογός του, ο Θωθ) τους οποίους το παιδί βρίσκει ήδη να αιωρούνται γύρω του όταν εισάγεται στον

λόγο και που, ως εκ τούτου, ανήκουν στους πάντες, με αντάλλαγμα εννοείται την παραίτηση από την άμεση, ενστικτώδη φύση του ζώου. Υπ' αυτήν την έννοια κάθε ανθρώπινο ον που μαθαίνει να χειρίζεται τη γλώσσα, δεν κάνει τίποτα διαφορετικό απ' το να κλέβει τα σημαίνοντα του Άλλου. Πίσω απ' τον κλέφτη αχνοφέγγει ο Ερμής ως ανάδοχος του συνόλου των θεσπίσεων. «Ο Ερμής προ-ίσταται όλων των συνθηκών», λέει ο Πρόκλος.

Κι έπειτα, το ότι ο τυφλός ανήκει στον θίασο του Ερμή της μυστικής παράδοσης, την οποία χρησιμοποιούμε εδώ εν είδει μεταφοράς, μαρτυρείται επίσης μέσω της ιδέας του σκύλου, που είναι ιδιότητα, γνώρισμα ή μετωνυμία όλων των ψυχοπομπικών θεοτήτων από τον Ίντρα ως τον Ασκληπιό και την Εκάτη ή τον Γιάμα των Ινδιάνων του Νέου Κόσμου· ο Ερμής ως σκύλος είναι οδηγός νεκρών, ο σκύλος οδηγεί τους τυφλούς: ο τυφλός έρχεται στη συμβολική θέση του νεκρού ως δυνάμει αναγνώστης της ζωής του.

να δει πού θα θάφουν

Από τυπική άποψη, το ερώτημα σχετικά με το πώς θα έβλεπε ο τυφλός εφόσον ήταν τέτοιος ζητάει, αν και όχι επιτακτικά, μιαν απάντηση· το παράδοξο του πράγματος αγκιστρώνεται στο βλέμμα του αναγνώστη, δίχως αυτός να συνειδητοποιήσει την αγκίστρωση, και μένει εκεί σαν ένα σκουπιδάκι στο μάτι. Ο ασυνείδητος νους παρηγορεί αυτή την ανωμαλία με τη θολή βεβαιότητα ότι το «να δει» σημαίνει απλούστατα «να μάθει», «να καταλάβει», μια που η ελληνική ταυτίζει τις κατηγορίες της γνώσης μ' εκείνες του βλέπειν (θεωρία, άποψη, σκοπιά κ.τ.λ.· μέχρι και οι μανάδες λένε: «Διάβασε κανένα βιβλίο να ξεστραβωθείς!»). Ας επαινέσουμε το γεγονός πως αυτή η αναλογία θα κριθεί, τώρα, σε μια γλωσσική σχηνή όπου αναπαριστάται ειδικά η περιπέτεια της τυφλότητας· ένα αριστούργημα καλοκυρικής πανουργίας.

Η παρήχηση ΘΑ ΘΑφουν μοιάζει σαν τρεμίζουσα βολιδοσκόπηση της άκρης του μπαστουνιού καθώς ο τυφλός γίνεται, ολόκληρος, το τραύλισμα της ίδιας του της μοίρας: αυτό τροφοδοτείται περαιτέρω από τη συμφωνία ανάμεσα στον βραδύ ρυθμό της κίνησης μιας κηδείας και στον εξίσου βραδύ ρυθμό της ανασφαλούς κίνησης του τυφλού, κάτι σαν την παραπαίουσα ορθοφωνία ενός παιδιού που συλλαβίζει, κάνοντας τα πρώτα του αδέξια βήματα στην ανάγνωση. Η προοπτική της φράσης ανοίγει σ' ένα είδος ράθυμης αλλά χοροπηδηκής λιτάνευσης του σημαίνοντος προς τον τάφο του. Όπως διαπιστώσαμε ήδη, η κηδεία εκείνη είναι μια αλληγορία της εισόδου στο σύμπαν της γραφής.

τον νεκρό

Κάλυφα ήδη, πιστεύω, τη λειτουργία του σημαίνοντος αυτού (νεκρός), έστω με την επί τροχάδην σκιαγράφιση ενός μείζονος ερμητικού υπαινιγμού. Στην ερμητική γλώσσα, το ακολουθούσε μια πλούσια κηδεία, να δει πού θα

θάψουν τον νεκρό σημαίνει ακολουθούσε το νόημα ενός κειμένου ώστε να συναντηθεί με τον γραφέα: ο νεκρός είναι πάντοτε ο γραφέας (ή αναγνώστης) ή Ερμής ή Θωθ, ο Κύριος Των Βιβλίων ή Του Βιβλίου ή Βιβλίου Τ, δηλαδή του Κάτω Κόσμου. Α propos, οι σύγχρονες θεωρίες σχετικά με τον θάνατο του συγγραφέα ως θεσμικού Υποκειμένου δεν είναι παρά μια σκιά της αναβίωσης της ερμητικής μεταφοράς η οποία, για λόγους που δεν θα αναλύσω εδώ, γίνεται αντιληπτή κυριολεκτικά: θα ήταν μάλιστα άστοχο να αποδώσουμε σε σύμπτωση το ότι ο Τρισμέγιστος θεωρείται, σήμερα, η κυρίαρχη θεότητα του Διαδικτύου. Ως Πνεύμα που προστατεύει την τυχαία προσπέλαση, θεωρείται τοποτηρητής του σημείου σύγκλισης όλων των διευθύνσεων. Σε ό,τι μας αφορά, αρκεί να σκεφτούμε το «Μακάριοι οι νεκροί που λησμονάνε» (Μαβίλης) σε σχέση με το «Γράφουμε όχι για να θυμόμαστε αλλά για [να μπορούμε] να ξεχνάμε» (Φρόιντ) και, αυτομάτως, ο δεσμός μεταξύ γραφέα και νεκρού γίνεται πανοραμικά θεατός. Στο έργο *Πλάτωνος φαρμακεία*, ο Ντεριντά σχολιάζει (και εμείς υπογραμμίζουμε): «Αφού, είναι αυτονόητο, ο θεός της γραφής είναι και θεός του θανάτου.»

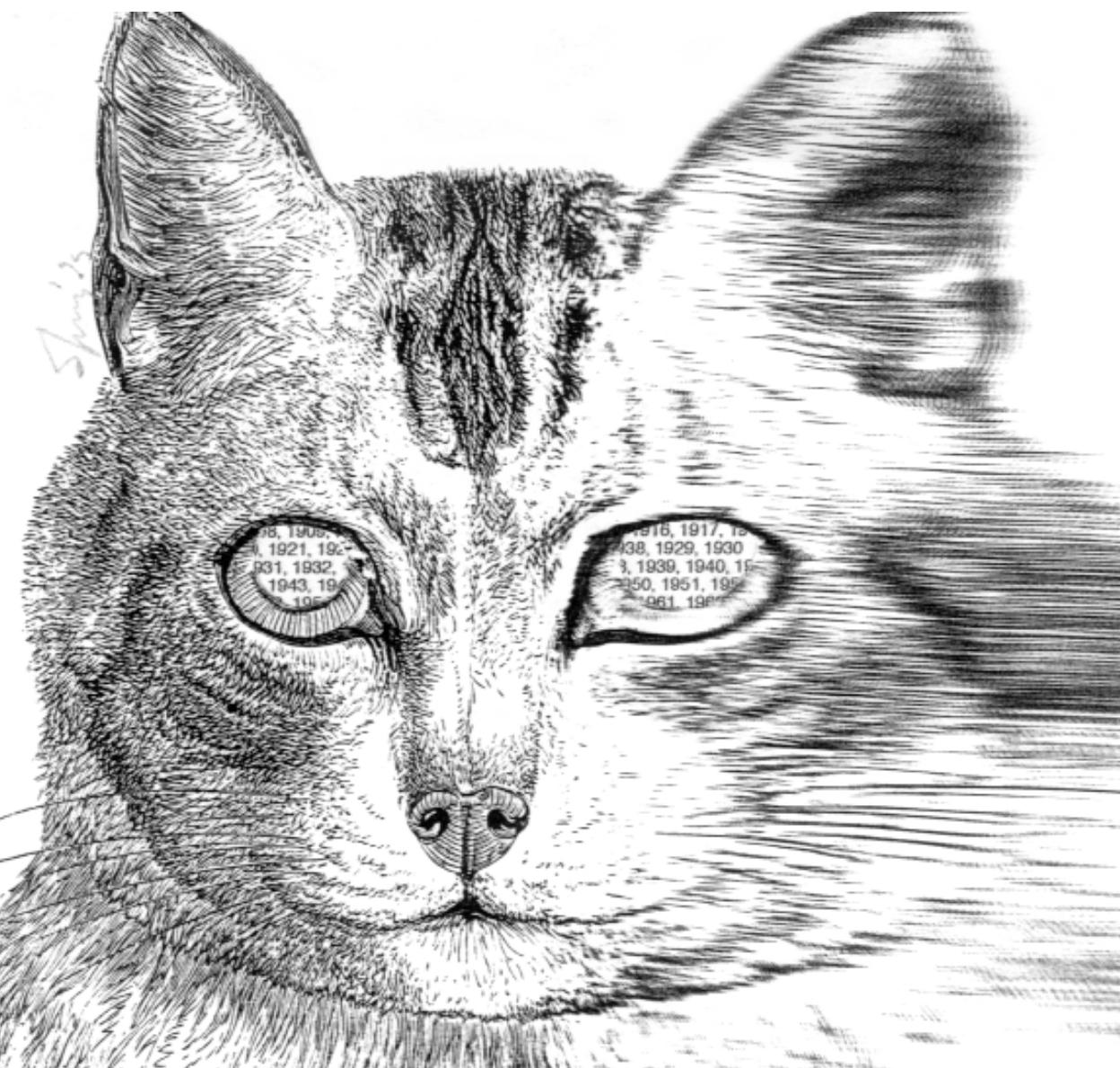
για να του κλέψει τα ρούχα

Η έμφαση (κλέφτης... για να του κλέψει...) είναι σίγουρα σκόπιμη, αφού υπάρχουν αμέτρητα ρήματα («πάρει», «αρπάξει», «αφαιρέσει», «υπεξαιρέσει» κ.τ.λ.) ώστε να αποφύγει κανείς την παρήχηση. Από την άλλη, η χρήση της έκφρασης *για να του κλέψει*, προκειμένου για νεκρό, εγκαρδιάζει με τρόπο αδιόρατο μια συνθήκη μεταθανάτιας αφύπνισης ή νεκροφάνειας, υπό την έννοια ότι μόνον από έναν ζωντανό μπορείς να κλέψεις, εφόσον στον νεκρό, στο καταργημένο υποκείμενο, δεν ανήκει τίποτα πια. Ο προϋδεασμός αυτός μαρτυράει την επιδεξιότητα ενός συγγραφέα εντυπωσιακά εξοικειωμένου με τις αραβουργηματικές περιπλοκότητες που συνθέτουν τον χάρτη των διαβαθμίσεων της σημασίας, καθώς αυτή ενισχύεται μέχρι τη μοιραία δόση. Αναπότρεπτα, ο αναγνώστης αισθάνεται, εκ των υστέρων, παραδομένος σ' εκείνο το είδος αμηχανίας που ο Παπαδιαμάντης, στο *Ολόγυρα στη λίμνη*, περιγράφει με τη φράση «Εις όλα ταύτα ήσο παρών, φίλε, και όλα σχεδόν δεν τα έβλεπες». Το σχήμα αυτό είναι, το είπαμε, το αντίστροφο του σημείου διαρραφής. Εν πάση περιπτώσει, στη συνείδηση του ήρωα, ο νεκρός μας αντιστέκεται στο πένθος, εξακολουθεί να είναι ένας «νεκροζώντανος». Δεν έχει ακόμη ταυτιστεί απολύτως με τον συμβολικό Αναγνώστη (ή Γραφέα) – άρα ούτε και ο ήρωας θα ταυτιστεί, οικειοποιούμενος τα εμβλήματα ενός τέτοιου ατζαμή νεκρού, ενός τέτοιου ψευδο-γραφέα.

Η κλοπή των ρούχων των νεκρών της ανώτερης τάξης, δηλαδή εκείνων που ταξίδευαν στον θάνατο πρώτη θέση, ευδοκίμουσε στην αρχαία Αίγυπτο και όχι μόνον. Τιμωρείτο αυστηρότατα επειδή το ιερατείο έπρεπε να προστατεύσει πάση θυσία το μυστικό του θανάτου (της ανάγνωσης, της γραφής). Επιπλέον, ξέρουμε πως η μεταφυσική του θανάτου, στην κοιλάδα του Νείλου, ήταν

κατεξοχήν ταριχευτική· ο νεκρός παρέμενε καθηλωμένος στη σκηνή μιας πλασματικής αιωνιότητας ή στάσης του χρόνου, όπου η μαγικοτεχνική μέριμνα αναλάμβανε την αναστολή της δράσης των βακτηριδίων. Πρόκειται επομένως για έναν κακό θάνατο, που διευθύνεται όχι από τον αποχωρισμό αλλά από το έλλειμμα ζωής, όπως στην παραβολή μας (όπου ο νεκρός επιστρέφει ως εκδικητής· με μια λέξη: *στοιχειωμένος*). Γι' αυτό εξάλλου η Αίγυπτος δεν ανέπτυξε υψηλή ποίηση. Το ίδιο το γράφειν των Αιγυπτίων αντιστοιχούσε σ' έναν μεσοβέζικο θάνατο και απόδειξη ότι αποτελούσε μείγμα συλλαβικής γραφής και απεικονίσεων (όπως τα όνειρα). Εδώ, στην παραβολή, η τυμβωρυχία με σκοπό την κλοπή του ρουχισμού του νεκρού μεταφράζεται σε επιθυμία του τυφλού ως υποψήφιου αναγνώστη (κλέφτης [σημαινόντων], ακολουθούσε μια κηδεία [προσερχόταν στο γραφτό, στο κείμενο]) να ταυτιστεί με το υποκείμενο της γραφής (τον νεκρό) διά της κατάσχεσης των πιστοποιητικών του (ρούχα), δηλαδή: *διαβάζοντας*. (Μήπως δεν λέμε: «Πήγε αδιάβαστος;» Κηδευτικό είναι επίσης το σχήμα «Διάβασα τον Ντοστογιέφσκι», «Διάβασα τον Προυστ», αντί «Διάβασα το έργο του Ντοστογιέφσκι» κ.τ.λ.).

Προς στιγμήν, η πολικότητα κλέφτης/τυφλός μοιάζει να διαφεύδει ή να υπονομεύει την ταύτιση του ήρωα με το ερμητικό υποκείμενο (τον Γραφέα ως Θωθ, Κύριο του Σημαίνοντος), επειδή νεκρός και θάνατος, γραφή και μνήμη, συγχέονται· προκαλείται ένα κυμάτισμα, μια αναρρίπιση της ταυτότητας ή της θέσης από την οποία ο ήρωας δρα. Κατ' ουσίαν, το δίλημμα που θέτει στον κλέφτη η πράξη του, στο κατώφλι της επικείμενης (επί-κείμενο) ταύτισης, έχει ως εξής: είμαι ο νεκρός ή ο θάνατός του; – είναι το ασυνείδητο ερώτημα του οποίου η εκκρεμότητα παρεμποδίζει το πένθος. *Είμαι ο νεκρός ή ο θάνατος* σημαίνει: *Πρέπει να διαβάσω (ή να γράψω)*, δηλαδή να εμπιστευθώ την καταγεγραμμένη υπόμνηση (= ν' ακολουθήσω την κηδεία), ή όχι (= να θυμάμαι όλα τα ονόματα); Υπ' όφιν ότι η ταύτιση είναι πάντοτε ταύτιση με τον επιτιθέμενο (το παιδί μεταμφιέζεται, στα παιχνίδια του, σε κάτι «κακό», «εχθρικό», φοράει π.χ. ένα σεντόνι παριστάνοντας το φάντασμα· ο άγριος φοράει μάσκες που αναπαριστούν απειλητικά όντα, π.χ. λιοντάρια, λύκους κ.τ.λ.· ο ομοφυλόφιλος κατοπτρίζει τα σκέρτσα μιας τυραννικά εναγκαλιστικής μητέρας κ.ο.κ.) και ο ήρωας, στην περίπτωσή μας, δεν ξέρει αν εκείνος που του επιτίθεται είναι ο νεκρός ή ο θάνατος, δεν ξέρει αν πρέπει να αφομοιώσει τον νεκρό ή να τον κλάψει (= να τον γράφει [ο λαός λέει: «τον έχει γραμμένο» = δεν τον φοβάται!])· δεν ξέρει αν πρέπει να διαλέξει την ταυτότητα του κλέφτη (είμαι αναγνώστης, ακολουθώ μια κηδεία) ή του τυφλού (θυμάμαι όλα τα ονόματα, οι νεκροί μου είναι τυπικά αθάνατοι [= εκτός γλώσσας, αμετάφραστοι] μέσα στον ουσιαστικό θάνατο του Είναι τους), δηλαδή εκείνου που είδε το αποτρόπαιον εν δράσει και τρομοκρατήθηκε, παραιτούμενος από το βλέπειν. Κοντολογίς, δυσκολεύεται να απαντήσει στο κατά πόσον ο φόβος που καλείται να ξεπεράσει ισοδυναμεί με αγωνία μπροστά στον πεθαμένο, πίσω απ' τον οποίο αχνοφέγγει το μειδίαμα του βαμπίρ ως ρήτρα αποτυχίας, ή με τρόπο από τη μοίρα του θανάτου στην οποία



και ο ίδιος υπόκειται (τρόμος από το είναι γραφτό, το κείμενο = αυτό που κείται· ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ). Τέτοιο είναι λοιπόν το νόημα της επανάληψης (κλέφτης... για να του κλέψει...), σαν το κεκέδισμα ενός αναποφάσιστου λόγου (ΘΑ ΘΑΨουν)· ο αποχαιρετισμός ταλαντεύεται στο χείλος του Αχέροντα. Σ' αυτό συνηγορεί άλλωστε η κλασική φροϋδική ερμηνεία της επανάληψης ως ενστίκτου ή ενορμήσεως του θανάτου (Todestriebe).

Όταν βράδιασε

Εξυπακούεται ότι η νυχτερινή δράση αποτελεί το Α και το Ω των προφυλάξεων κάθε επαγγελματία κλέφτη. Προκειμένου όμως για τυφλό κλέφτη, και μολονότι δεν αλλάζει τίποτα ως προς την ανάγκη να εξαπατηθεί η παρατηρητικότητα τρίτων, το σχήμα εγκυμονεί μιαν εκδήλωση της πολύπλοκης αμοιβαιότητας μεταξύ βλέπω και με βλέπουν (ή μάλλον δεν βλέπω ούτε με βλέπουν, που είναι το ίδιο· ακριβώς όπως στο αμερικάνικο λογοπαίγνιο). Αυτή άλλωστε κορυφώνεται στην καταληκτική φράση του κειμένου, εν είδει επιμυθίου, σοφά εξαρτημένου από το διφορούμενον της αρμένικης παροιμίας.

Αξίζει να συγκρίνουμε το Όταν βράδιασε με την Ώρα ή Πύλη του Θανάτου, καθώς ο Θάνατος φέρεται αν όχι πάντα σαν γιος της Νύχτας, όπως στην ελληνική μυθολογία, τουλάχιστον σαν η οντότητα που συνδέεται στενότερα απ' οποιαδήποτε άλλη με το σκοτάδι. Η σχέση νύχτας, θανάτου, τυφλότητας και κλοπής βρίσκει έτσι τη συμβολική και μυθοπλαστική της υπόληψη ενισχυμένη στο έπακρο. Είναι ευχής έργον ότι όλα τα παραπάνω επιτυγχάνονται με μικρές, αμυδρές πινελιές, σχεδόν περιστασιακές· ο συγγραφέας μόλις και μετά βίας αγγίζει το πληκτρολόγιο. Δεν φοβάται: τον νεκρό τον έχει ήδη «γραμμένο»· στέκει ο ίδιος στη θέση του (του νεκρού, του Ερμή) θέτοντας υπό έλεγχο τα ενδεχόμενα που θα προκύψουν εφόσον το κείμενο πάρει από μόνο του τις αποφάσεις που του αναλογούν. Αυτή η πρόνοια της διπλωματικής συμφιλίωσης με τους ερήμην του γραφέα ελιγμούς του κειμένου, διατρανώνεται στη συντομία του τελευταίου, ομολογουμένως τηλεγραφική. Το μακρηγορείν, που βασανίζει πολλούς γραφείς (φέρ' ειπείν τον υποφαινόμενο) δεν είναι κάτι διαφορετικό απ' τον σισύφειο κατευνασμό της ανησυχίας μήπως το κείμενο αρχίσει να μιλάει αυτεπαγγέλτως και να λέει ό,τι αυτό θέλει, έχοντας τον συγγραφέα «γραμμένο». «Το ποίημα γράφει τον ποιητή του», λέει ο Μπλανσό. Το μακρηγορείν είναι η ατέρμονη συσσώρευση σημείων διαρραφής ώστε το νόημα να σταθεροποιηθεί σε θέση αντικειμένου, πράγμα αδύνατον. Μοντερνισμός ή filioque, πείτε το όπως θέλετε, το ουσιώδες είναι ότι το νόημα δεν εκπορεύεται μόνον απ' τον Πατέρα (του). Ενώ τα σημεία διαρραφής, στο υπό εξέτασιν, δίνουν τον τελικό λόγο στον Πατέρα (Θεό).

κατέβηκα

Αρχικά, το κατέβηκα ηχεί περίπου σαν το κατασχιμένα του Κάλβου, που

σχολιάζει τόσο έξυπνα ο Σεφέρης στις *Δοκιμές* (Α' 59-60). Κατεβαίνει κανείς στον λάκκο αλλά όχι στον τάφο· δεν λέμε κατέβηκα στον τάφο εκτός και αν εννοούμε μια μεγαλοπρεπή κάθοδο σ' έναν τύμβο, ένα μνημείο, σκαλοπάτια που οδηγούν σε νεκροθάλαμο, υπόγειες σήραγγες και ούτω καθεξής. Αυτό το κατέβηκα ελάχιστα δικαιολογείται λοιπόν από την οικονομική επιφάνεια του μακαρίτη, αναγνωρίσιμη μεν αλλά όχι αυτοκρατορική αφού, αν ήταν έτσι, δεν θα επιτρεπόταν η είσοδος σε αγνώστους και δη αναπήρους. Βρίσκεται μάλλον εδώ για να υπογραμμίσει την ενδόμυχη φύση του προς κλοπήν αντικειμένου (του σημαίνοντος), την υπόγεια στάθμη της γλώσσας ως περιεχομένου του ασυνειδήτου. Κατέβηκα πα' να πει: θέλησα ή προσπάθησα να διαβάσω («εμβαθύνω») να (ξανα)γράψω (το κείμενο που διαβάζω), να μπω στη θέση του γραφέα, να ολισθήσω στη συνάντησή με το ήταν γραφτό. Ξέρουμε πως οι Έλληνες ονόμαζαν τον τάφο *σήμα* (= σημαίνον).

στο μνήμα

Μνήμα < μνήμη· ο συσχετισμός με τη μνήμη του επίδοξου αναγνώστη (ήξερε τα ονόματα όλων των ανθρώπων) είναι αδιόρατος αλλά σαφής· τώρα ο κλέφτης τείνει να ξαναγίνει ο θάνατος (= ο μνήμων· μήπως δεν λένε για τους μαθουσάλες «τον ξέχασε ο θάνατος»);, τείνει να πάψει να είναι ένας νεκρός (επιλήσμων), ένας που καλωσορίζει το αγαθό της γραφής (όπως ήταν με το κατέβηκα). Η θέση αυτή αλλάζει από λέξη σε λέξη· οι δύο θέσεις οργανώνουν, στη συνείδηση του χρήστη της παραβολής, μια διαλεκτική συμφερόντων και ανακλαστικών που αλληλοενισχύονται. Πράγματι, σημαίνον, όνομα και τάφος υπάρχουν αλληλένδετα κατά μήκος των περιπετειών μιας πυκνότητας δοσοληψίας, το ελατήριο της οποίας κινεί το σύστημα νεκρός/θάνατος παλινδρομικά.

Τι άλλο είναι ο τάφος, άπαξ και λιώσει ο νεκρός, αν όχι ένα σκέτο όνομα, μια λέξη που η σημασία της πολιορκείται από τις δυνάμεις της λήθης; Το όνομα βρίσκεται εκεί χαραγμένο ως αναπαριστάνον ώστε, ακριβώς, οι άνθρωποι (όχι να το θυμούνται, όπως μας λένε διαρκώς αλλά) να το «ξεχάσουν» (με την έννοια της ουδετεροποίησης), δηλαδή να το αφοπλίσουν: τα ονόματα όλων των ανθρώπων εναποτίθενται στους τάφους ώστε να πάψουμε να τα μεταφέρουμε ως τυφλοί αχθοφόροι. Τέτοια είναι η λειτουργία κάθε γραφής και επιγραφής: θυμάται αντί για μας. Και αντίστροφα: οι λογοτεχνίες αποκτούν υπόσταση ακριβώς επειδή οι πεθαμένοι που πρωταγωνιστούν εξαφανίζονται αφήνοντας χώρο για την αναπαράστασή τους, όπως συμβαίνει με την ευαγγελική γλώσσα, η οποία γεννήθηκε όταν (και επειδή) ο τάφος του Θεού βρέθηκε άδειος. Το σχήμα επιβεβαιώνεται ακατάπαυστα, π.χ. στον θρύλο του κόμη Αλεσάντρο Καλιόστρο· ο Ναπολέον μπήκε στο κελλί όπου ο κόμης είχε μόλις πεθάνει και δεν βρήκε κανέναν: απ' αυτό το κενό κελλί ξεπήδησε ένας ανθεκτικότερος θρύλος που διαρκεί μέχρι σήμερα και τροφοδότησε πλήθος μυθιστορημάτων, Σιδηρούν προσωπίον, Ο Κόμης Μοντεχρίστος και δεν συμμαζεύεται. Το ζήτημα του μνήματος, λοιπόν,

θα ταλαντευτεί στο χείλος της αναποφασιστικότητας: είναι λίκνο του νεκρού ή λίκνο του θανάτου; Θα είμαι μνήμονας (βλ. τον εφιάλτη του Φούνες, ενός από τα προσώπια του Μπόρχες) ή θα επωμιστώ την ευθύνη του γραφέα, του ποιητή, του μουσικού, του Ορφέα; Η αναποφασιστικότητα αυτή συνοδεύει όλα τα κείμενα από κτίσεως κόσμου και το τρέμισμα του κλέφτη την αντιπροσωπεύει χαρακτηριστικά: ο κλέφτης είναι μπερδεμένος (*Εκεί που έφευγα... Ξαναγύρισα*), θέλει και τον σκύλο (του τυφλού) χορτάτο και την πίτα (του θανάτου) ολόκληρη. Το Ταό λέει: «Αν είναι να βαδίσεις, βάδισε· αν είναι να καθίσεις, κάθισε. Μην αμφιταλαντεύεσαι.» Θα δούμε αυτό το «κάθισε» προσεχώς.

τα πήρα όλα

Το *όλα* δεν είναι σαν το *όλων* που συναντήσαμε (*όλων των ανθρώπων*) εφόσον ακυρώνεται απ' το *μόνο το πουκάμισο*, που ακολουθεί. Η έκφραση «τα πήρε όλα [κι έφυγε]» αναφέρεται συνήθως σε ιλιγγιώδεις κερδοφορίες τυχερών παιγνιδιών. Θυμίζουμε ότι ο Ερμής είναι θεός της τύχης, εφευρέτης των ζαριών, γεγονός που οφείλεται σε μια πρώιμη κατανόηση του ότι το τυχαίο ρυθμίζει τη γέννηση του σημαίνοντος ως οιωνού (απ' αυτό το τυχαίο κατάγεται η περίφημη *αυθαιρεσία του σημείου*, του Σοσίρ). Εννοείται ότι ο Ερμής κερδίζει εδώ (κερδώς) επειδή το *όλα* είναι μόνον ένας τρόπος του λέγειν: *όλα μείον το πουκάμισο*. Το *όλα* στην κυριολεξία του, καθώς αφήσαμε να εννοηθεί, είναι το *όλα* του θανάτου. Η γραμματική, πατέρας της οποίας ήταν επίσης ο αγγελιαφόρος των θεών, μας μαθαίνει ότι, για να υπάρξει ένας κανόνας, προϋποτίθεται μία τουλάχιστον εξαίρεση (π.χ. λέμε ότι δεν μνημονεύεται κανένα όνομα [στην παραβολή], πλην του ονόματος του Μόσχου). Αυτή (η εξαίρεση) πέφτει και πάλι ως σημείο διαρραφής (*μόνο με το πουκάμισο*).

και άφησα τον πεθαμένο μόνο με το πουκάμισο

Η σωστή σύνταξη θα ήταν: *εκτός απ' το πουκάμισο ή έστω: άφησα στον πεθαμένο μόνο το πουκάμισο*. Με την έκφραση που διαλέγει ο Κ., παράγεται μια ελαφρώς ιερόσυλη ή κωμική απόχρωση, σαν ο πεθαμένος να ήταν ένα αντικείμενο, π.χ. ένα έπιπλο που το αφήνεις δίχως τραπεζομάντιλο. Ταυτόχρονα, η έκφραση *άφησα τον πεθαμένο* συντελεί στο ανάποδο: κάνει ακριβώς τον μακαρίτη να ζωντανέψει λίγο περισσότερο (μετά το *να του κλέψει* κ.τ.λ.) υπό την έννοια ότι, κατ' ουσίαν, ένα τραπέζι *ας πούμε* είναι «πιο» ζωντανό από έναν νεκρό άνθρωπο. Η διαπάλη αυτών των δύο διαστάσεων εικονογραφεί διακριτικά το δίλημμα του τυφλού (να υποθέσει ότι τα βάζει με τον νεκρό ή με τον θάνατο;). Η κωμική χροιά ενισχύεται από το σκάνδαλο ενός κακομοίρη που βρέθηκε στο φέρετρο φορώντας μόνο το πουκάμισο, με τα αποτέτοια του σε κοινή θέα. Εντελώς γυμνός, σαν τον Αδάμ, ο πεθαμένος θα σκανδάλιζε λιγότερο.

Πρβλ. με τον μύθο του Νέσσου και της Δηιάνειρας, όπου το πουκάμισο

γίνεται σύμβολο της πλαστής ταυτότητας την οποία η γυναίκα απαιτεί απ' τον άντρα. Ο Καβάφης αναφέρει το πουκάμισο σαν νόμισμα εξαγοράς ερωτικού συντρόφου – νόμισμα, ψεύδος. Στον Ελύτη, ναι μεν το πουκάμισο παρεμβάλλεται ως σύμβολο ελευθερίας, νιότης, ανεμελιάς κ.τ.λ., όμως σε δύο περιπτώσεις, καθώς ανεμίζει, συνδυάζεται ή συγχέεται με το πανί της βάρκας ή το σεντόνι (όπως και στον Ελιάρ), που η χρήση του είναι *a priori* παραπειστική (ομίχλη, ψευδαίσθηση, κυμάτισμα κάποιας αύρας· ο Νερούντα έγραψε τον στίχο «Ο αέρας κατοικείται από φωτεινά πουκάμισα»). Κάτι τέτοιο ελάχιστα αντιφάσκει προς την κοινή εμπειρία (το σεντόνι του «φαντάσματος» κ.τ.λ.). Κι ακόμη, σεντόνι = οθόνη: άραγε, η οθόνη δεν είναι ο τόπος της αυταπάτης, τόπος εκτύλιξης των διαθλάσεων που παράγουν τα κάθε είδους φασματοσκοπία; Θυμίζουμε, την έξοχη σκηνή στην *Παναγία των λουλουδιών* του Ζενέ, όπου ο μικρός Κιουλαφουά βυθίζεται στην παραισθητική επίδραση του θεάματος μιας απλωμένης μπουγάδας, όταν πουκάμισα και νυχτικά, αλλά και σεντόνια, σαλεύουν σαν τις οπτασίες των πνιγμένων. Αναλόγως, στο σεφερικό «Για ένα πουκάμισο αδειανό, για μιαν Ελένη», ετυμγορία περιλάλητη, το σημαίνουν πουκάμισο έχει την έννοια του φενακισμού, της προσομοίωσης ή μιας σκιώδους ειδωλοφάνειας που εκλαμβάνει κανείς ως αυθεντική υλική οντότητα. Βέβαια, το πουκάμισο στον Σεφέρη δηλώνει ουσιαστικά το δέρμα που εγκαταλείπει το φίδι ή το κέλυφος του τζίτζικιού πάνω στο κλαδί, αλλ' αυτό δεν μειώνει το φως της παρομοίωσης· απεναντίας! Μάλιστα, η απάντηση στο γιατί τόσο το τζίτζικι όσο και το φίδι σχετίζονται, στο συμβολικό λεξιλόγιο πολλών μυθολογικών συστημάτων, με το ιδεώδες της αθανασίας αφορά το αξιοπεριεργον της αένης αλλαγής δέρματος, σχήμα εξ αγχιστείας συγγενές προς την εικονική αυτοκτονία του πτηνού φοίνιξ. Στον μύθο της Ωραίας Ελένης η αθανασία εγγράφεται στη λογική του τρόπαιου, έχουμε εδώ μια σαφή ομολογία εξιδανικευτικής απαθανάτισης (η Ελένη γίνεται μια ανεξίτηλη «Ιδέα»· αν ο χρόνος παρασύρει τη γυναίκα στο γήρας, η «Ιδέα» ξαναγεννιέται καθημερινά, με την ανατολή του ηλίου, απaráλλακτη).

Όμως μια βαθύτερη προσέγγιση της κενότητας του πουκαμίσου υπαγορεύεται από την οικονομία του ονόματος, του «αμετάφραστου», που εξετάσαμε. (Μήπως η Ελένη δεν κατέληξε να είναι απλώς ένα όνομα;) Αυτό οδηγεί κατευθείαν στο καταστατικό ζήτημα της έλλειψης (από το γυναικείο ασυνείδητο) του σημαίνοντος της γυναίκας-ως-γενικότητας, όπως το θέσπισε ο Λακάν. Η γυναίκα είναι «πουκάμισο αδειανό» στο βαθμό που αντιπροσωπεύει, για τον εαυτό της, μια θεμελιώδη έλλειψη, αυτήν του ίδιου της του σημαίνοντος. «Στο ασυνείδητο», σημειώνει ο Ντάρριαν Λίντερ, «η γυναίκα υφίσταται μόνον ως ένα χάσμα, μια έλλειψη αναπαράστασης». Ο Σεφέρης άλλωστε δεν αναφέρεται παρά στον μύθο σύμφωνα με τον οποίο η Ωραία Ελένη, διαρκούντος του Τρωικού πολέμου, βρισκόταν όχι στην Τροία αλλά στην Αφρική (κατ' άλλους, στην Κύπρο)· έτσι οι Έλληνες πολεμούσαν για ένα σκέτο περίγραμμα, ένα φάσμα ή φάντασμα (πουκάμισο φαντάσματος). Θα δαπανούσαν δέκα ολόκληρα χρόνια με στόχο την



Δημήτρης Καλοκύρης: «Ο βυθός των φωτογράφων», κολάζ 1979

απόσπαση ενός κενού, ή μάλλον αδιανόητου σημαίνοντος· ο ομφαλός, το κεντρικό σημείο στον χάρτη όλων εκείνων των περιπετειών, ήταν μια οπή, περίπου σαν αυτή για την οποία ο λαός λέει ότι «σέρνει καράβι». Μπορείς να ονομάσεις τα χείλη της οπής, την ανατομία του σκεύους που τη σχηματίζει αλλά όχι το περιεχόμενό της, διότι δεν υπάρχει. Έτσι, το περιεχόμενο μοιάζει να βρίσκεται εκείθεν της γλώσσας και να την αναχαιτίζει. Δεν μπορεί να θιγεί από οιαδήποτε διατύπωση (είναι «άπιαστο» μεταφορικά και κυριολεκτικά). Οι Έλληνες δεν πολεμούσαν καν για μια μαρμαρυγή αλλά για το *despejo* όπως το αποκαλεί ο Μπαλτάσαρ Γκρασιάν, αυτό το «κάτι τι» της γοητείας, αυτό το δεν-ξέρω-τι που αντιστεκόταν στην γλωσσική αναπαράσταση ριζικά. Εν ολίγοις, όλη η φασαρία έγινε με στόχο την αρπαγή εκείνου που αποκαλούν στην ψυχανάλυση Πραγματικό (ή Πράγμα), εκείνου που έπρεπε ακριβώς να λείπει ώστε να έχει ο πόλεμος νόημα. Απ' την άποψη που σκιαγραφούμε εδώ, η Ελένη-ως-πουκάμισο δεν υπάγεται στα φαντασιακά μορφώματα (η δε σεφερική διάσταση του φαντασιακού πουκαμίσου αντιστοιχεί απλώς στην αυταπάτη ότι το Πράγμα μπορεί να ειπωθεί), πόσο μάλλον στα συμβολικά (της γλώσσας, της ανάγνωσης, της γραφής), αλλά σ' ένα κριτήριο εκτός έλλογης συνείδησης, όπου το ον ανασαίνει ως ένα Είναι αποκλειστικά ζωικό ή φυτικό. Επιπλέον, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι το Πραγματικό είναι η έδρα της απόλαυσης (*jouissance*) και ότι συνεπώς συνδέεται με το αίνιγμα που προκάλεσε την τύφλωση του Τειρεσία, στην οποία αναφερθήκαμε ήδη (και όχι άσκοπα). Δεν θα διστάζαμε, τέλος, να τραβήξουμε την προσοχή του αναγνώστη στο γεγονός ότι η Ελένη μεταφέρεται στην Αφρική από τον Ερμή, προστάτη των κλεφτών και αρχικλέφτη (η Αφρική, μυστηριώδης, παρθενική, αδιάβατη, αλλά και εξαιτίας της θέσης της στο χάρτη, αντιπροσωπεύει το ασυνείδητο· αποδειξη ότι, καθώς κυλάει ο 19ος αιώνας, τα μυθιστορήματα με ήρωες που δραπετεύουν στην Αφρική αρχίζουν να πληθαίνουν· «Η Αφρική και όλα τα θαυμαστά της βρίσκονται μέσα μας», λέει ο Σερ Τόμας Μπράουν· είναι *l'Afrique de l'esprit*). Ο Ερμής «κλέβει» την Ελένη και την οδηγεί στον συμβολικό κόσμο, στη θέση που της αναλογεί μέσα στην τάξη των (κλεμμένων) σημαίνοντων, αφήνοντας στους εμπόλεμους ένα κενό διακύβευμα. Αποπειράται έτσι να δείξει τι ήταν εκείνο (το μη διατυπώσιμο) που έκανε την Ελένη επιθυμητή· μήπως δεν είναι αυτός που λύνει τα μάγια; Η Τροία εκπορθείται χάρη στον διαέγγονό του τον Οδυσσέα, με όχημα τον Δουρείο Ίππο· το άλογο, ως γνωστόν, συμβολίζει το Σημαίνον, όπως ο κριός, το βόδι, η μέλισσα και ο φαλλός. Η Ελένη-πουκάμισο διαφεύγει· η σκιά της αποσύρεται στο συμβολικό σαν αμιγές όνομα ή «Ιδέα», αφήνοντας πίσω μιαν άδεια τρύπα που αποκλείει τη γλώσσα. Η γλώσσα (ο Ερμής) την κατονομάζει τώρα, επιτέλους, με την απονομή του χαρακτήρα μιας έλλειψης (μεταφορά στην Αφρική). Τέτοια είναι η σκηνοθεσία της Γυναίκας ως φορέα ή πυκνωτή της *jouissance*. Βέβαια, στην παραβολή του Κ., ο νεκρός ήταν άντρας, ωστόσο το πουκάμισο εξακολουθεί να αποτελεί το απαγορευμένο «κάτι». Θα δεχόμαστε τουλάχιστον να παρηγορηθούμε χάρη στη φαλλική έκφραση «Άντρας με τα όλα του», συγκρίνοντάς την με τη διατύπωση του τυφλού «τα πήρα όλα».

Η αφήγηση γίνεται τώρα κατά πολύ διαυγέστερη. Ο κλέφτης παίρνει στην αρχή τα ρούχα, δηλαδή τα σημαίνοντα, αποκτώντας πρόσβαση στη συμβολική βαθμίδα του Είναι, όχι την Πραγματική (εισέρχεται στην πρόοδο ενός αναγνώστη ή έστω μιας ομιλούσας οντότητας)· όταν επιστρέφει για να αρπάξει το ίδιο το Πραγματικό (τι να το κάνει; Αφού είναι ένα πουκάμισο αδειανό; Κι όμως αυτό τον δαιμονίζει!), τιμωρείται με σκληρότητα και, παράλληλα, γίνεται κάτοχος του κοινού συμπεράσματος όλων των φιλοσοφικών αξιολογήσεων που σκοντάφτουν στους περιορισμούς της γλώσσας, τουτέστιν: ότι το Πραγματικό δεν γράφεται.

Εκεί που έφευγα

Διαφαίνεται πάλι η πρόθεση του Κ. να ενισχύσει τα συνειρμικά υποστυλώματα της αναλογίας τάφου/Άδη. Δεν κατέβηκε απλώς σ' έναν λάκκο ο κλέφτης· κατέβηκε στο νεκρομαντείο απ' όπου εκκινεί κάθε γραφή και αλίμονο αν δεν φύγει. Μήπως ο ίδιος ο Κ., καταλαμβάνοντας επιλεκτικά τα σημεία ελέγχου ποικίλων διαχειμενικών links σαν ευαίσθητος ακροατής των νεκρών συγγραφέων, δεν έχει σαν πρώτο μέλημα την απόδραση; Διαφορετικά γίνεσαι εσύ ο νεκρός συγγραφέας, η αγωνία της επίδρασης για την οποία μιλάει ο Μπλουμ μπορεί να είναι φονική. Εκείνο που χαρακτηρίζει τους μεγάλους τενόρους της διαχειμενικής αταξίας είναι η ικανότητα να φεύγουν, είναι κλέφτες που φεύγουν. Αυτό υπονοείται με το *scripta manent*, τα γραπτά μένουν, δηλαδή σε αντιδιαστολή προς τον συγγραφέα, που φεύγει. Το γραπτό (ήταν γραφτό του) παραμένει λοιπόν αλλά εσύ, ως γραφέας ή αναγνώστης, όχι.

όμως κάτι μ' έπιασε

Στην συντακτική οικονομία της φράσης ο αντιθετικός σύνδεσμος (όμως) είναι εντελώς περιττός. Χρησιμεύει μάλλον σ' έναν ζωηρό, ταραγμένο λόγο, όπου η λέξη αναλαμβάνει χρέη αυτόπτη μάρτυρα του ξαφνιάσματος, το οποίο εγκαινιάζεται με την έκφραση *κάτι μ' έπιασε*. Αυτή, όπως όλες οι νεκρές μεταφορές, περνάει εύκολα τον έλεγχο νομιμότητας. Ασφαλώς, δηλώνει μια σημασία αντίστοιχη του «κάτι σκέφτηκα», «κάτι ένιωσα», «κάτι μου συνέβη» κ.τ.λ., εννοώντας ότι ο τυφλός μετάνιωσε για την επιπολαιότητα της απόφασης να αφήσει τη λεηλασία του ιματισμού του πεθαιμένου ανολοκλήρωτη. Ωστόσο, εδώ λανθάνουν μαρμαρυγές υπαινιγμών άλλης υφής, επειδή το *κάτι* που τον *έπιασε*, αν το ακούσουμε στην κλίμακα αντηχήσεων της κυριολεξίας του, δεν αποκλείεται να ήταν το χέρι του Χάρου ας πούμε, όπως στις απομιμήσεις γοθικών μυθιστορημάτων ή σε ορισμένα σενάρια της ζωής. Αρκεί για παράδειγμα να θυμηθεί κανείς το επεισόδιο στο Α' Νεκροταφείο Κερκύρας, πριν από τριάντα πέντε χρόνια, όταν κάποιος Κόερος, υδραυλικός το επάγγελμα και αμετανόητος φαρσέρ, κρύφτηκε πίσω από έναν θάμνο με σκοπό να τρομοκρατήσει μιαν ηλικιωμένη κυρία που

πενθούσε πάνω από τον τάφο του συζύγου της. Είχε σκοτεινιάσει και η άτυχη γυναίκα πίστευε πως ήταν μόνη στο κοιμητήριο με τις αναμνήσεις της όταν, καθώς γύριζε για να αποχωρήσει, ο ασυνείδητος «ήρπασεν την άκρην του φορέματός της εκβάλλων υποκώφους μυκηθμούς, με αποτέλεσμα να υποστή [η χήρα] καρδιακήν προσβολήν» (Κερκυραϊκά Νέα, 3/11/1968). Ευτυχώς η συγκεκριμένη γυναίκα επιβίωσε της δοκιμασίας, όμως έκτοτε, μεταξύ των Φαιάκων τουλάχιστον, το «κάτι μ' έπιασε», αναφορικά με νεκροταφείο, προσέλαβε διαστάσεις παροιμιώδους προσφυγής σ' έναν τύπο λαϊκού γκροτέσκ, ήδη καλοδεχούμενο ένεκα των επιδράσεων του Καθολικισμού, για τις οποίες και ο ίδιος ο Κ. μεμψιμοιρεί, με το δίκιο του. Κι έπειτα, όλο το παραπάνω, δηλαδή η αμφισημία τού κάτι μ' έπιασε, δεν θα ασκούσε αποτελεσματικό βέτο στη μεταφορική τάξη αν δεν λειτουργούσε επίσης, και κυρίως, ως ένας ακόμη προϊδεασμός· είναι μια κακή προφητεία.

και είπα να γυρίσω να του πάρω και το πουκάμισο

Είπα αντί σκέφτηκα ή αποφάσισα, δύο υποτακτικές κατά παράταξιν, ένα περιττό και. Αυτό κάνει τον κλέφτη να μοιάζει κάπως σαν μεθυσμένος (από τη βουλιμία; Όχι: από την πίση του διλήμματος· είναι η σκοτοδίνη της πρώτης επαφής του παιδιού με το αναγνωστικό — Φου! φού, φωτιά, είπε η Φώφη... Αννα, να ένας ανανάς...).

Ξαναγύρισα

Ανορθόδοξη εκφορά διπλώ λακτίσματος: πρώτα η παρήχηση γυρίσω/ ξαναγύρισα, ύστερα το ξανα-γύρισα αυτό καθεαυτό ως πλεονασμός. Αναμφίβολα, η χρήση του σχήματος αποσκοπεί στην παροχή έμφασης. Τι είδους, όμως; Όχι βέβαια υπέρ της ηθικολογίας, π.χ. του *δix εξαμαρτείν*. Αν ο τυφλός κατεβαίνει δύο φορές στον Κάτω Κόσμο, αυτό πάντως δεν του εξασφαλίζει μια θέση στη χορεία εκείνων που αναστήθηκαν, όπως ο Λάζαρος και η κόρη του Ιάειρου· ο παραλληλισμός πρέπει μάλλον να γίνει με τον Ορφέα. Ο Ορφέας γυρίζει (το κεφάλι) να δει την Ευρυδίκη (να δει τον Άδη για δεύτερη φορά) και τη βλέπει, τότε, όπως όντως είναι, εγκλιβωτισμένη τρόπον τινά στο Πραγματικό της (στο «άπιαστο», σ' αυτό που η γλώσσα δεν μπορεί να συλλάβει παρά σαν πουκάμισο· ο Ορφέας βλέπει πως αυτό που κυνηγούσε είναι ασύλληπτο, πως το επιθυμητό, λογικά, θα έπρεπε να είναι πλέον ανεπιθύμητο), γεγονός που του εμπνέει ένα βαθύ σκίρτημα συνειδησιακής αφύπνισης και, εντέλει, του εξασφαλίζει τη λύτρωση: ανεβαίνει στον ήλιο θεραπευμένος από την κατανόηση των ορίων του κόσμου και του καλλιτέχνη. Μπορείς να έχεις το ψυχικό ισοδύναμο της νεκρής Ευρυδίκης αλλά όχι το Πραγματικό της· μπορείς να ταυτιστείς μ' αυτήν (με τη νεκρή) αλλά δεν μπορείς να είσαι το Πράγμα της (να γίνεις ο θάνατός της, το ενστικτώδες της, η ζωή-του-ζώου μέσα της σαν έλλειμμα γλώσσας). Παρομοίως, ο τυφλός ξεκινάει επιθυμώντας να κατέχει και το πουκάμισο, και δυστυχώς επιχειρεί να

το αποκτήσει «εν τοις πράγμασι» με αποτέλεσμα να χάσει, πέραν των ρούχων, και τον νεκρό του (την Ευρυδίκη ως υποκείμενο του ήταν γραφτό [= της γραφής και ανάγνωσης του πένθους]), αφού ο νεκρός βρικολακιάζει αντί να επιστρέφει στην Περσεφόνη (= Εκάτη, Σελήνη, θεότητα ερμητική [= του Σημαινόντος]). Μη κατορθώνοντας να ταυτιστεί με τον νεκρό-ως-υποκείμενο, ο επίδοξος κλέφτης θα ταυτιστεί με τον θάνατο και, όπου να 'ναι, θα του έρθει κατακέφαλα ο νεκρός-αντικείμενο, το φρικαλέο νευρόσπαστο. Αποτυγχάνοντας να είναι κλέφτης (σημαινόντων) θα γίνει άρπαγας σημασινομένων που δεν υφίστανται. Το 'χει η μοίρα του (το ήταν γραφτό του, το γραπτό του Κ.) να μεταφέρει ανάως τα στοιχεία εκείνα που δεν μεταφράζονται (τα ονόματα), όπως ο Ηρακλής που τριγύριζε όλη νύχτα στα δάση της Μυσίας, τυφλός από αγωνία, φωνάζοντας και ξαναφωνάζοντας το όνομα του Άλα (μετά απ' αυτό δεν απορούμε που το υπερφυσικό νήπιο έπεσε στην παγίδα και φόρεσε το πουκάμισο του Νέσσου).

«Ξαναγυρίζοντας» ο τυφλός –αντί απλώς να γυρίσει–, ενισχύει λοιπόν τις υποψίες μας ότι, και πάλι, αποτελεί ο ίδιος στιγμιαία προσωπίδα του θανάτου, δηλαδή ενός θανάτου που, μοιραία, επιστρέφει αιωνίως. Εξετάσαμε κιόλας την αναγωγή της περίπτωσης στο λεξιλόγιο του ορφεικού διλήμματος (: να ταυτιστεί με τον θάνατο της Ευρυδίκης, κι έτσι να μείνει εσαεί στοιχειωμένος απ' την εικόνα της, κυνηγός του απρόσιτου Πραγματικού, ή να «μπει στη θέση της» συμβολικά, δηλαδή να την πενήθει; Να δεχτεί να διαβάσει και να τον «διαβάσουν» ή να κρατήσει αποστάσεις απ' το αλφάβητο;) Έχουμε εδώ, για μιαν ακόμη φορά, το «ξανά» ως *Todestriebe*, φροϋδική επιθυμία του οργανικού να επιστρέφει στην κατάσταση του ανόργανου. Για να το θέσουμε απερίφραστα, είναι ο θάνατος που σπρώχνει τον κλέφτη να ξαναγυρίσει, υπαγορεύοντας την επιθυμία κατευθείαν από τα βάθη του υποκειμένου (κατέβηκα), όπου ο επαναληπτικός μηχανισμός έχει το στρατηγείο του. Αντί να βρει τον πεθαμένο στον τάφο, ο ήρωας βρήκε τον θάνατο. Αντί να ακολουθήσει τον θάνατο όπως κάνει ο αναγνώστης κατά την ανάγνωση (= ο γραφέας όταν γράφει, ο άνθρωπος όταν αναγνωρίζει τις σημασίες), δηλαδή ως συμβολική προϋπόθεση και μόνον, παρουσιάστηκε σαν ένας άπληστος που του καρφώθηκε να διαβάσει το μη αναγνώσιμο σε επίπεδο νεκρικής ακαμψίας, να γράφει εκείνο που δεν γράφεται, το Πραγματικό, το ίδιο το Είναι ως εκτός γλώσσας.

και, όπως το τραβούσα

Καμία σχέση με τον Πούκιο Σανκάτο, που συναντάμε στην Κόλαση του Δάντη να βασανίζεται, αλλά με μειωμένη ποινή διότι διέπραττε, λέει, κλοπές *furti e legiardi*, πολιτισμένες και κομψές (Inf., XXV). Αυτός ο κλέφτης, της παραβολής μας, συμπεριφέρεται σαν ναρκομανής σε κατάσταση στέρησης, η αρπακτικότητά του μπροστά στο δέλεαρ του Πραγματικού είναι άνευ προηγουμένου. Ο κλέφτης τραβάει λαχανιασμένος, ιδρωμένος, ξεσχίζει, μουγκρίζει. Ο ρηματικός τύπος τραβούσα εγγράφεται σε μια πρόθεση και μια χειρονομία απόσπασης, εκμόχλευσης, ξεκολλήματος, βίαιης αποσύνδεσης,

ξεχαρβαλώματος, μια παραφορά ανάλογη εκείνης που εκφράζει ο Βουγιούκας στο πασίγνωστο *Παιδί με την κούκλα*. Μέσα στην ίδια τη λέξη (τραβούσα), ακούγεται το τρίξιμο ενός δοκαριού που σπάει. Μετά απ' αυτό, το πουκάμισο θα χρειαζόταν σίγουρα σιδέρωμα. Αλλά το Πραγματικό δεν υπακούει σε καμιά μετακίνηση, βρίσκεται πάντα εκεί, κλειστό και απόρθητο, αβυσσαλέο.

πάει έτσι το χέρι του, μου απλώνει τα δάχτυλα στα μάτια

Το έτσι με αφήνει να φανταστώ κάτι ΤΡΟΜΑΚΤΙΚΟ. Πώς έτσι, δηλαδή;;; Και γιατί μου απλώνει τα δάχτυλα στα μάτια αντί απλώνει τα δάχτυλα στα μάτια μου; Το ρήμα απλώνει, όπως και το έτσι, οριοθετούν το χάσμα όπου θα κινηθεί αυτή η ψυχρή ανατριχίλα, ένα μακάβριο άγγιγμα των πλοκαμιών του υποβρύχιου δέντρου που ελλοχεύει στο Γιούσουρι του Καρκαβίτσα, στα Λόγια της πλώρης. Είναι γεγονός ότι το Πραγματικό προσβάλλει πρωτίστως τα μάτια, εξού και συμβολίζεται με τον ήλιο τον οποίο αδυνατούμε να κοιτάξουμε ευθέως. Μια άλλη μεταφορά του Πραγματικού είναι το πρόσωπο της Μέδουσας (και σ' αυτή την ιστορία ο Ερμής ήταν συμβουλάτορας). Αναγνωρίζοντας την παρουσία του Πραγματικού εντός του βλέμματος, ο Λακάν, στο 11ο σεμινάριο, το συνδέει με τη δεισδιαιμονία τη σχετική με το κακό μάτι. Όχι μόνον αδυνατούμε να γράψουμε το Πραγματικό αλλά και να το ατενίσουμε. Επαναβεβαιώνεται λοιπόν η αλληλεγγύη μεταξύ βλέπειν και γράφειν, για την οποία μιλήσαμε.

και με βουτάει στην ασέληνη νύχτα

Πρόκειται για τη δεύτερη κορύφωση της αφήγησης, απείρως πιο θεαματική απ' την πρώτη, σύμφωνα με τη διαλεκτική μιας φούγκας αλλά και χάρη σ' ένα γιγαντιαίο γλωσσικό επεισόδιο άρσης του αντιπερισπασμού. Συναντάμε εδώ το σημείο διαρραφής όλων των μέχρι τώρα σημείων διαρραφής, το Σημείο Των Σημείων. Για να μη μακρηγορούμε, δέχομαι τώρα την πληροφορία ότι ο κλέφτης δεν ήταν ανέκαθεν τυφλός και ότι μάλλον εγώ – ο αναγνώστης ήμουν αρκετά μύωπας ώστε να μη διακρίνω το προφανές – αδεξιότητα που χρεώθηκα ένεκα του σατανικού τεχνάσματος με το οποίο ο συγγραφέας τραβούσε διαρκώς την προσοχή μου στο παράδοξο ενός τυφλού που ακολουθεί έναν νεκρό. Στη βιασύνη μου να προβάλω το παράδοξο στον ορίζοντα του φυσικού (μια και διάβαζα Κ.), είχα αμελήσει να παραξενευτώ αρκετά, να διαμαρτυρηθώ ίσως για το ότι το υποκείμενο αυτό σκαρφαλώνει στη μάντρα του νεκροταφείου και εντοπίζει τον τάφο στο πι και φι. Παραλίγο να πιστέψω ότι ο τυφλός, σαν τα αηδόνια να πούμε, είχε βγάλει τα μάτια του για να κλέβει καλύτερα. Η συνήχηση εξάλλου είναι παταγώδης και ταυτόχρονα περίτεχνη: η πτώση του τελευταίου σημαίνοντος, αναδρομικά δηλωτικού της λογικής συνοχής μιας εξιστόρησης που κορυφώνεται με την αποκάλυψη της ταυτότητας του ήρωα (διότι μόνον όταν διαβαστεί και η τελευταία λέξη της πρότασης, συνειδητοποιώ πως ο πεθαμένος έβγαλε τα μάτια του κλέφτη, ο οποίος επομένως δεν ήταν τυφλός μέχρι εκείνη τη στιγμή), συντελείται ακριβώς

με την ανάδυση της έκφρασης *ασέληνη νύχτα*.

Το *με βουτάει* φωτίζεται από μίαν αστραπή βίας («*με βούτηξε απ' τον γιακά*» κ.τ.λ.) και συνάμα παραμένει μια αθόρυβη, ύπουλη κίνηση, κάπως μουλωχτή (το βουτάει ήταν, παλιότερα, συνώνυμο του κλέβει). Αυτές οι ηχο-συνειρμικές συγγένειες δεν είναι άμοιρες μιας ορισμένης σχέσης με το δίλημμα του ήρωα. Διότι, απ' την άλλη, η μεταφορά (*με βουτάει στην ασέληνη νύχτα*) καταλήγει να διατηρεί μίαν απτική γλυκύτητα, κάτι απ' τη χαδιάρικη εκφραστικότητα του Μπασλάρ στη μελέτη του της ποιητικής των νερών: «Στο βάθος της ύλης φυτρώνει μια σκοτεινή βλάστηση. Μέσα στη νύχτα της ύλης, ανθίζουν μαύρα λουλούδια. Έχουν ήδη την απαλότητά τους...» Εξαιτίας της φωνητικής και εικονοποιητικής ευγένειας του σημαίνοντος *ασέληνη*, η κατάδυση μοιάζει με βάπτισμα στο μέλι: «Το μέλι της νύχτας καταναλώνεται αργά;» ρωτάει ο Ρενέ Σαρ. Βελούδινα νερά, πηχτά σαν μαύρο γάλα, όπως στη φαντασία των νεκρικών υδάτων που αναπτύσσει ο Πόε. Θυμίζει ακόμη τη «*νύχτα του μελανοδοχείου*» για την οποία μιλάει ο Μαλαρμέ. Κορωνίδα των ερμητικών μεταφορών: ο νεκρός βουτάει τον κλέφτη στο μελάνι της σκοτεινιάς σαν να ήταν φτερό χήνας, για να γράψει (ήταν γραφτό να τυφλωθεί): «*μελάνι που διαχέεται όπως το γάλα των φυτών ή το αίμα*» (ο Michel Truffet για τον Κλοντέλ). Όχι μόνον δεν παραδίδει το πουκάμισο ο πεθαμένος αλλά τον βέβηλο τον έχει «*γραμμένο*», όπως και ο Κ.

Ύστερα έκατσε

Ασφαλώς θα 'ταν πιο κόσμια η διατύπωση *Ύστερα κάθισε ο τυφλός στον ήλιο* κ.τ.λ...· θα διακινδυνεύσω την εικασία ότι ο Κ. επιλέγει εδώ το αγοραίο «*έκατσε*» ώστε να ενθαρρύνει συνειρμούς ψυχοσωματικής κατάρρευσης του μόλις τυφλωμένου άντρα, ο οποίος σκιαγραφείται έτσι, δηλαδή μέσα στον ρηματικό τύπο *έκατσε*, σαν ανθρώπινο ερείπιο ή ράκος, ενώ το «*κάθισε*» θα παρακινούσε την αντίληψη του αναγνώστη να μεταφράσει τον ήχο με την εικόνα μιας πιο ψύχραιμης κίνησης, πιο πολιτισμένης. Μήπως δεν λέμε «*Κάτσε ήσυχος*» αντί «*Κάθισε ήσυχος*»; Το *κάτσε* ξυπνάει ένα πλατάγισμα μαστιγίου, είναι επιτακτικό και ίσως βάνανσο. Νά ο κλέφτης μας, ξαφνικά καθισμένος στο μάτι του κυκλώνει μιας ησυχίας σχεδόν απόκοσμης. Το *έκατσε* πέφτει σαν ληξιπρόθεσμη συγκατάθεση στην προτροπή του Ταό που προαναφέραμε· η αμφιταλάντευση λήγει.

ο τυφλός στον ήλιο

Κάτι σαν «*Δεν έχει στον ήλιο μοίρα*», «*Δεν τον βλέπει ο ήλιος*», εκφράσεις που δηλώνουν το άκρον άωτον της κακομοιριάς. Στο γλωσσικό ασυνείδητο (μήπως υπάρχει κι άλλο;) ο τυφλός είναι τώρα όχι ο κατηγορούμενος αλλά ο δικαστής! (ο λύτης του διλήμματος). Πλήθος εκφράσεων συνηγορούν σ' αυτό: «*του στραβού το δίκιο*», «*η δικαιοσύνη είναι τυφλή*», «*η αδικία βγάζει μάτι*»! Σημειωτέον ότι ο Θωθ-Ερμής κρίνει τις ψυχές των νεκρών με τη ζυγαριά του.

Δεύτερη λοιπόν γειτνίαση της θέσης του ήρωα με τη θέση του νεκρού, αλλά όχι μέσω του γράφειν.

Πολλές ακόμη συνηγήσεις δραστηριοποιούνται αυτόματα, π.χ. λέμε για τον ήλιο ότι είναι «εκτυφλωτικός»: μια παράδοξη αλλά συνήθης κίνηση της γλώσσας φέρνει συνεχώς σε αντιπαράβολή τις δικαιοδοσίες του φωτός με τη συνέπεια του αντιθέτου, «με τύφλωσε ο προβολέας», «στραβώθηκα απ' το φως»: το φως είναι μεν η σταθερή μεταφορά της διευρυμένης συνείδησης αλλά μπορεί κάλλιστα να εκμηδενίσει το βλέπειν με μιαν υπερβολική δόση ορατού. Αποδείχτηκε αδύνατον να κοιτάξεις τον ήλιο, εκτός κι αν είσαι ο Γουλιέλμος Ποστέλ ή επίδοξος τυφλός. Πηγή όλων των μορφών προσωπικής διαχείρισης του συμβολικού συστήματος (ως Απόλλων), ο ήλιος είναι επίσης ο πυρήνας του Πραγματικού (ως Φαέθων, Αιθίοψ, Άμων Ρα κ.τ.λ.). Ο Ενρίκε Λιν το θέτει πιο εύγλωττα:

Η διαύγεια της μέρας δεν είναι άλλο

παρά ο βλεφαρισμός ενός τυφλού που προσανατολίζεται με τον ήλιο

Θυμίζω ότι, για τον Διογένη τον Κυνικό ή Διογένη τον Σκύλο, πρόσωπο του κύκλου του Ερμή (εξού το όνομα) και της ερμικής Εκάτης, υπήρχαν τρεις ήλιοι, αυτός που βλέπεις (Απόλλων), αυτός που σε βλέπει (Ηλιος) και αυτός που θα σε έβλεπε και θα τον έβλεπες αν δεν στεκόταν στη μέση ο Μέγας Αλέξανδρος (Φαντασιακό, Πραγματικό, Συμβολικό). Εδώ ο βασιλιάς παίζει τον ρόλο του θανάτου στον βαθμό που διακόπτει την αντιστοίχιση ορώντος/ορώμενου η οποία, όπως όλες οι θεσμικές διττότητες, δεν είναι παρά αυτή που διέπει το ζεύγος Σημαινοντος και Σημαινόμενου. Για τους μαθηματικούς, ο Διογένης έλεγε ότι είναι τυφλοί, αφού παρατηρούν προσεκτικά τον ήλιο και τη σελήνη αλλά παραβλέπουν τα πράγματα που βρίσκονται μπροστά στα πόδια τους, αποβλέπειν μεν προς τον ήλιον και την σελήνην, τα δ' εν ποσί πράγματα παροράν (Διογ. Λαέρτ., VI 27-28). Της ίδιας τάξης είναι το happening με το φανάρι μέρα μεσημέρι. Ο Κυνικός έλεγε ακόμη: και γαρ ο ήλιος εις τους αποπάτους, αλλ' ου μαινείται (ό.π., VI 63). Αργότερα, βεβαιώνεται η υπόθεση της εναρκτήριας ταύτισης του τυφλού με τον Θαμούς ή Άμωνα Ρα, που τα ιερογλυφικά του ονόματός του γράφονταν αντεστραμμένα. Ξεκινώντας σαν κλέφτης, ο ήρωάς μας απέτυχε να προσαρμοστεί στον νόμο του γράφειν (να περιοριστεί στη συμβολική διάσταση όπου το γράφειν ευδοκιμεί φυσιολογικά) και ερχόμενος σε αντοφία με το Πραγματικό, γκρεμίζεται στην τυφλότητα. Συνάμα (εξαιρετικό διφορούμενο!) «φωτίστηκε»: η ματαίωση υψώνεται στη βαθμίδα του διδάγματος. Το κείμενο παραπαίει, ηδυπαθώς, ανάμεσα στη συνείδηση-που-δεν-γράφει, ως κακή μοίρα, και στη συνείδηση-που-δεν-γράφει, ως εντελέχεια του υποδειγματικού ανθρώπου. Βρισκόμαστε ενώπιον του ζητήματος της ανεπίλυτης έντασης μεταξύ των δύο σιωπών, της σιωπής του ηλίθιου κι εκείνης του φιλοσόφου.

και είπε: Εδώ είν' ο κόσμος

Η φράση είναι απ' τις ομορφότερες που έχουμε συναντήσει τα τελευταία χρόνια. Όχι αυτή καθαυτήν (στο λέξη-προς-λέξη, δεν εξετάζουμε τώρα τη λέξη αλλά το προς), όσο ως προς τη θέση στην οποία αρθρώνεται, δηλαδή ανάμεσα σ' ένα λυρικό φορτίσιμο (το με βουτάει στην ασέληνη νύχτα είναι το μοναδικό λυρικό στοιχείο του κειμένου) και σε μια στατική, σχεδόν μυστικοπαθή αναμονή του επιμυθίου. Όλη η μέχρι τώρα διευθέτηση της αλληλουχίας των δισταγμών και των υπαναχωρήσεων αναστέλλεται, όλα τα κέρδη απ' τη συνάρθρωση σημείων διαρραφής και προΐδεασμών μένουν μετέωρα. Είναι μια τέλεια στιγμή ανάπαυλας του νοήματος, με αξία μεγαλοπρεπούς μουσικής παύσης, που δίνει νόημα ανάλογο μ' εκείνο που προσφέρουν τα κενά της Leerstele, όταν η αφήγηση πέφτει στο μηδέν. Εδώ είν' ο κόσμος. Γαλήνη στο σημείο ισορροπίας όλων των διλημμάτων, όπου η σιωπή επιτρέπει να ακούσεις το καρδιοχτύπι του γραφέα. Κυριολεκτικά, πιστεύουμε ότι η φράση αυτή είναι ο ομφαλός όλης της Ποικίλης Ιστορίας, ή καλύτερα ολόκληρου του έργου του Κ.

Τέτοιες φράσεις, οριακής απλότητας, που λειτουργούν ως αρχιμήδεια σημεία ως προς το σύνολο των συμφοραζομένων, διακηρύσσουν ένα είδος μνημειώδους τελεσιδικίας: είναι το *Εγώ ειμί ο Ων*, η θείκη ταυτότητα που γράφτηκε στο φωτοστέφανο γύρω απ' τη φλεγόμενη βάτο, ή το πασίγνωστο στους ερμητικούς κύκλους αξίωμα:

Το ρόδο υπάρχει, δεν έχει γιατί –

του Άγγελου Σιλέσιου, με το οποίο, παρεμπιπτόντως, οριοθετούνται τα σύνορα γλώσσας και άρρητου – δεν μπορείς να τα πεις όλα (τα πήρα όλα), δεν μπορείς να πεις το Πραγματικό, αυτό θα είναι διηνεκώς εγκιβωτισμένο στην ταυτολογία (εξού και ο Λακάν έλεγε ότι ο Θεός είναι το κατ' εξοχήν Πραγματικό), όσο και αν το σφυροκοπάει η γλώσσα απ' όλες τις πλευρές για να εξασφαλίσει κάποιο άνοιγμα. Υπάρχει μάλιστα μια αμυδρότατη νότα ευθυμίας σ' αυτό το αναφιλητό της ματαιότητας (το *Εδώ είν' ο κόσμος*): θυμίζει κάπως την περίφημη φράση του λοχαγού Τζον Τζ. Χούμπαρτ, πριν ξεφυχήσει, στον αμερικανικό Εμφύλιο: «Τέσσερα, τρία, ένα, μηδέν». Αυτό ήταν το τελευταίο που είπε, πολύ καλύτερο, ασυζητητί, από το *laboremus* του Σεπτίμιου Σεβήρου. Εν κατακλείδι, θα το συνέχρινα με τα λόγια που ήταν γραμμένα στο οικόσημο της οικογένειας Ρούσκιν: «ΣΗΜΕΡΑ, ΣΗΜΕΡΑ, ΣΗΜΕΡΑ». Χωρίς αμφιβολία, το *Εδώ*, όπως και το *Εκεί* (*Εκεί που έφρευα*), είναι ταυτόχρονα χωρικό και χρονικό: τώρα είναι ο κόσμος: ιδού ο κόσμος τού τώρα! Το τώρα, ως *nunc stans*, ενοποιεί το Συμβολικό, το Φαντασιακό και το Πραγματικό κατά τρόπο κεραυνοβόλο και αδιαμεσολάβητο. Γι' αυτό και το νήπιο, όταν μάθει να μιλάει, το πρώτο που σκέφτεται είναι: «Και τώρα τι κάνουμε;» Μιλάω για ψυχικώς υγιή παιδιά, που τους μέλλεται να ταυτιστούν με τον νεκρό, όχι με τον θάνατο.

Ασφαλώς, η απλότητα της φράσης είναι παράξενη· δεν πρόκειται ακριβώς για τον αναστεναγμό που αφήνει ένας κατεστραμμένος άνθρωπος, τυφλός ή όχι, αλλά για μια ταυτολογία που μας βάζει σε υποψίες· το αυτονόητο που ενσαρκώνει περιβάλλεται από μίαν αύρα χρησμού. *Εδώ είν' ο κόσμος* θα πει ότι, επιτέλους, στη συνείδηση του κλέφτη, βασιλεύει η άπνοια – όμως τι είδους άπνοια; Απελπισία; Μα ο άνθρωπος αρμενίζει σ' έναν ουρανό ευρυχωρίας, όπου η ψυχή αφήνει πίσω της όλα κακά, την τύφλωση, το θάνατο, το έγκλημα, τη γνώση, την πείνα για το Πραγματικό. Η άπνοια είναι νηνεμία· η ψυχή του τυφλού έγινε μια άρπα που σωπαίνει με μια σιωπή από ηλιοφάνεια, της οποίας αντιλαμβάνεται αποκλειστικά τη θερμότητα, όχι τις οφθαλμαπάτες – όμως τι είδους θερμότητα; Υπάρχει θερμότητα έξω από τη γλώσσα; Τα ζώα, τα πουλιά, αγαπούν αλήθεια; Κι έπειτα, η σκηνή έρχεται σαν επιβεβαίωση του ορφικού αδύνατου: κατά κάποιον τρόπο, αν ο τυφλός ονειρεύεται τον ήλιο (αν «φωτίστηκε» εσωτερικά) είναι ακριβώς επειδή δεν τον βλέπει!, συνεπώς τι θα έπρεπε να αποφανθούμε; Αντικρίζουμε άραγε τον Ήλιο-σύμβολο ή τον Ήλιο-Πάνα, τον Άμωνα Ρα; Άραγε, ο τυφλός είναι σε θέση να γράψει τον ήλιο (να κλέψει το σημαίνον του) ή απλώς λιάζεται στην αβυσσάλεα φωταψία του Πραγματικού σαν τα βόδια των Αχαιών; Και τα δύο μήπως; Για να είμαστε ειλικρινείς, ο επαμφοτερισμός δεν είναι και τόσο αδιόρατος. Αίφνης, το *Εδώ είν' ο κόσμος* μοιάζει με το ελαφρύ ρέψιμο του θεού μετά από ένα πλούσιο γεύμα.

Μία αρμένικη παροιμία λέει

Κύριος οίδεν αν υπάρχει όντως τέτοια παροιμία στην αρμενική γλώσσα· το πιο φρόνιμο θα ήταν να την αποδώσουμε σε επινόηση του Κ., μια απ' τις άπειρες αυτού του είδους. Η επιλογή του προσδιορισμού *αρμένικη*, αντί ας πούμε *περσική* ή *κινέζικη*, ίσως σχετίζεται με κρυπτομνηστές πικάντικων κλισέ, όπως η *αρμένικη βίζιτα* (υπαινιγμός ατέρμονης παραμονής, μονιμότητας, αιωνιότητας) ή το «Εδώ καράβια χάνονται, βαρκούλες αρμενίζουν», μολονότι το «αρμενίζω» (άρμενο < *άρμενα* από τη μετοχή παρακειμένου *άρμενος* [= συνδεδεμένος, προσαρμωμένος] του ρήματος *αραρίσκω* [= «κατασκευάζω, συνδέω»]) δεν διασταυρώνεται ετυμολογικά με το «Αρμένης» (< Αρμενία < Aram, όνομα ενός από τους γενάρχες της φυλής). Θα πείτε: και επειδή δεν συνδέεται; Εδώ ο Πλούτωνας, στον Άδη, κρατάει διπλά βιβλία! – αυτό μας πείραξε;

ότι «ο Θεός βλέπει τον τυφλό, έτσι όπως βλέπει κι ο τυφλός τον Θεό»

Η φράση θα έπρεπε να είναι: ο Θεός βλέπει τον τυφλό όπως βλέπει ο τυφλός τον Θεό. Το έτσι, που περισσεύει, αντηχεί σαν νότα στωικού αποχαιρετισμού, κάτι πένθιμο, όπως είναι κάθε συμπέρασμα, τελειώς διαφορετικό απ' το πρώτο έτσι (πάει έτσι το χέρι του). Αποχαιρετώντας μας ωστόσο, η φράση παραπέμπει, σχεδόν ανελαστικά, στον μυστικισμό του Μάιστερ Έκαρτ, που είχε αποφανθεί: «Το μάτι με το οποίο βλέπω τον Θεό

είναι το ίδιο μάτι με το οποίο με βλέπει ο Θεός. Το μάτι μου και το μάτι του Θεού είναι ένα μάτι και ένα όραμα και μια γνώση και ένα αίσθημα.» Μια ταντρική ρήση του ινδουισμού λέει: «Ένας Θεός δεν μπορεί να λατρευτεί παρά μόνο από ένα Θεό» και ο Θεός δεν γράφει (ο Ιησούς έγραψε μόνον μια φράση στην άμμο, που το περιεχόμενό της δεν μαθεύτηκε ποτέ). Ήταν γραφτό λοιπόν να μη γράφει ο ήρωας, να μην εξελιχθεί ως κλέφτης, να μη γίνει ισότιμος του Ερμή: ανεξαρτήτως της τόσο χαριτωμένης καταγραφής του Κ., αυτό που του συνέβη (του τυφλού) ήταν από τ' άγραφα. Πέρασε απευθείας απ' το δεν γράφω του απελέκτου ξύλου στο δεν γράφω μιας ανώτερης συνείδησης ή ενός δέντρου, ενός άνθους, ενός εντόμου ή μιας πέστροφας: διέσχισε το είναι γραφτό ως γραπτό ο ίδιος (εξού και η παραβολή σαν λογοτεχνικό τεκμήριο). Αυτή είναι η παράδοση «ταχύτητα» της μετάλλαξης, το ακαριαίον που απεικονίζεται στη λακωνική μορφή του κειμένου.

Ο Μπρεχτ αφηγείται την ιστορία του αριθμού δεκαεπτά. Τρεις νεαροί επισκέφθηκαν έναν γέρο Άραβα και του είπαν ότι ο πατέρας τους πέθανε, αφήνοντάς τους δεκαεπτά καμήλες και ορίζοντας, στη διαθήκη του, να πάρει ο μεγαλύτερος τις μισές, ο δεύτερος το ένα τρίτο και ο μικρότερος το ένα ένατο. Είχαν διαπιστώσει πως αυτή η διαίρεση ήταν αδύνατη. Ο Άραβας τους χάρισε τη δική του μοναδική καμήλα και τους ζήτησε να ξαναπροσπαθήσουν. Έτσι, οι τρεις κληρονόμοι μοίρασαν τις δεκαοκτώ πλέον καμήλες ώστε ο μεγαλύτερος να πάρει τις μισές, δηλαδή εννέα, ο δεύτερος το ένα τρίτο, δηλαδή έξι, και ο μικρότερος, ένα ένατο, δηλαδή δύο. Όταν τελείωσαν, είδαν έκπληκτοι ότι περίσσευε μία, την οποία και επέστρεψαν στον γέρο. Αυτή είναι η ιδανική δοσοληψία. Έτσι κι εμείς, ο Κ. και ο υποφαινόμενος, μπορούμε τώρα, αφού η δουλειά μας τελείωσε, να επιστρέψουμε την ιδέα στον Ιωάννη Μόσχο, όχι σύμφωνα με το ρωμαιοδικανικό *si displicuisse, reddetur* (αν δεν σ' αρέσει αυτό που πήρες, το επιστρέφεις) αλλά έχοντας μοιράσει (μοιράζω: δαίμων = διανομέας αλλά και διανοούμενος) το σύνολο (τα πήρα όλα) διά του τρία (Μόσχος, Καλοκύρης και εμείς) δίχως να λείπει τίποτα. Αυτή η αιθέρια χειρονομία ολοκλήρωσης της δανειοληπτικής περιπέτειας ίσως δώσει, στο μέλλον, το πράσινο φως για την οριστική συγχώνευση του ύπερου με τον στήμονα· η ρευστότητα και το μέταλλο εν ενί, όπως έγινε με τον υδράργυρο ή *mercurius*. Εδώ είν' ο κόσμος, στην πρώτη νύχτα του γάμου ανάγνωσης και γραφής. Που θα πει να παροπλίσουμε το χέρι, τον υπηρέτη της κούρασης.

Γένοιτο.

ΣΧΕΔΙΑΖΟΝΤΑΣ ΜΕ ΣΙΓΑΣΤΗΡΑ

Ο σχεδιαστής Δημήτρης Καλοκύρης

Θα ήταν πολύ εύκολο να μιλήσω με χρονολογίες. Το αποφεύγω. Θέλω μόνο να αναφερθώ σε εποχές. Σε τέρμινα.

Αρχές της μεταπολίτευσης. Κολυμπάω πελαγοδρομώντας. Ψάχνω εναγωνίως να ορίσω το στίγμα μου. Έχω πλήρη συνείδηση του «commercial design» και είναι επιλογή μου να εργασθώ ως «commercial designer». Ο όρος «μακετίστας» ηχεί άσχημα στο μυαλό μου. Μπαίνω στη δουλειά. Γνωρίζω μερικούς επαγγελματίες. Απογοητεύομαι. Οριστική μου απόφαση είναι να μην ασχοληθώ με τη διαφήμιση. Ο τίτλος του επιτηδεύματός μου στην εφορία είναι «Ζωγραφικές εφαρμογές». Προτιμώ άλλους ως συναδέλφους. Ο Μιχάλης Κατζουράκης και ο Φρέντι Κάραμποτ είναι τα ορόσημά μου.

Εκείνη την περίοδο εργάζονται στη διαφήμιση. Η λατρευτική μου μεροληψία δεν μου επιτρέπει να μην τους παρακολουθώ. Ο Γιώργος Βακιρτζής είναι άλλο ένα σινιάλο. Ο Τάσος (Αλεβίζος) επίσης.

Και οι νέοι; Η γενιά μου δηλαδή, ή η γενιά λίγο πριν από μένα; Έρεβος. Χαμένοι εδώ κι εκεί. Το κύμα στρέφεται προς την διαφήμιση, που τότε αρχίζει να δηλώνει παρουσία επιστημονικής βάσης, ξεπερνώντας την οικοτεχνική της καταγωγή. Γιώργος Ζανιάς, Νίκος Σαξώνης. Ο Γιάννης Σβορώνος κλείνει τον κύκλο του, παρέχοντας υπηρεσίες στη διαφήμιση. Αναζητώ τους Έλληνες πρωτοπόρους. Απόντες πια από τη δράση. Στράτος Σπαχής, Καστανάκης, Περβολαράκης. Σινιάλα παίρνω από το έργο του Γιάννη Κεφαλληνού, ανακαλύπτω τον σχεδιαστή του πρώτου μου σχολικού βιβλίου. Κώστας Γραμματόπουλος. Τον Κάρολο Τσίζεκ θα μου τον γνωρίσει λίγο αργότερα ο Σάκης Παπαδημητρίου μέσα από τις εκδόσεις «Διαγώνιος» του Ντίνου Χριστιανόπουλου. Οι έρευνές μου για σημεία ζωής του αγαπημένου μου εικονογράφου Σπυρίδωνος αποβαίνουν άκαρπες.

Διαβάζω πολύ. Επιλέγω, αλλά προσπαθώ να παρακολουθήσω και όλη την εκδοτική δράση. Τα βιβλιοπωλεία είναι φορτωμένα με Μαρκούζε, με Βίλχελμ Ράιχ, με αναλύσεις της κυβερνητικής, με δοκίμια ψυχανάλυσης με ιστορικούς απολογισμούς του Μάη του '68 και άλλων κινημάτων. Από την ανάγνωσή μου λείπει η Μαγεία. Το «modern» το έχω βρει στην ομάδα Grilliet, στον Κούντερα, τον Κοζίνσκι και στους Beat εν γένει.

Ένα βιβλίο του Μπόρχες με κρατάει ένα ολόκληρο Σαββατοκύριακο «ένδον»: πολλαπλές αναγνώσεις. Επιτέλους. Στα credits το όνομα του μεταφραστή: Δημήτρης Καλοκύρης. Ωραίο όνομα. Νομίζεις ότι είναι διαλεγμένο.

Μέχρι σήμερα –λες και γίνεται επίτηδες– βρίσκω κομμάτια από ένα τεράστιο puzzle, απλωμένο σε τραπέζι στρατιωτικών επιχειρήσεων που δεν λέει να κλείσει. Και κάθε φορά ανακαλύπτω κι άλλο κομμάτι.

Ο Δημήτρης Καλοκύρης είναι ένα παράξενο κράμα. Πιστεύω, από τα πλέον σπάνια στον κόσμο. Ποιητής και συγγραφέας, σχεδιαστής. Όχι από αυτούς που λόγω των ατελείωτων ωρών κοντά σε τυπογράφους δηλώνουν ειδικοί της τυπογραφίας και της οπτικής επικοινωνίας. Αν το puzzle που αναφέρω, κάποια στιγμή μονταριστεί, η εικόνα του θα είναι τόσο σουρεαλιστική όσο και τα κολάζ και οι εικονογραφήσεις, που κατά εκατοντάδες έχει σχεδιάσει.

Έχουμε την ίδια ηλικία. Λίγο πολύ ίδια βιώματα. Στο σχεδιασμό ίσως άλλες προσεγγίσεις. Υπάρχουν σχεδιαστές διάσημοι, πρόσωπα ιστορικά στην εξέλιξη της παγκόσμιας γλώσσας του «design», που με μανία σχεδόν τους παρακολουθώ εδώ και τριάντα χρόνια. Αντλώ ασταμάτητα επιρροές από το έργο τους κι όμως τίποτα από αυτά που σχεδιάζω δεν θυμίζουν αυτούς. Με τα χρόνια αποκόμισα νομίζω την ουσία του design. Να αναδεικνύεται η διαφορετικότητα. Η περίπτωση Καλοκύρη έχει για μένα μεγάλο ενδιαφέρον και πολλές αναγνώσεις.

Δεν υπήρξε ποτέ «κυνήγος» της ιδέας. Μιας ιδέας, μέρους του κυρίαρχου ρεύματος, που αγωνίζεται να σου αποδείξει την εξυπνάδα του εισηγητή της. Άλλωστε οι ιδέες εγκυμονούνται δεν προβάλλονται ως ανέκδοτα για να γελάσουμε και να απονεύμουμε στον δημιουργό ένα «μπράβο ρε μπαγάσα». Ο Καλοκύρης, αν και εικαστικός κατά βάθος, επιλέγει ως εκκίνησή του την τυπογραφία, το ένα δηλαδή από τα δύο σκέλη που συνθέτουν την οπτική επικοινωνία. Η εκπαίδευσή του έγινε μέσα στα τυπογραφεία την εποχή που αυτά αποτελούσαν τους μοναδικούς χώρους διαμόρφωσης της πλήρους διαδικασίας του έργου αναπαραγωγών. Ως ταλαντούχος παρατηρητής φρόντισε για την σχεδιαστική αυτομόρφωσή του. Γνώρισε με πλήρη επάρκεια την τυπογραφική σύνθεση κι όλα τα στάδια των εκτυπώσεων. Την εποχή της ανόδου των χαρτιών «illustration», αυτός δοκίμαζε τα «γραφής» και τα «Bri-stol». Κι όταν άρχισαν να γεμίζουν οι κατάλογοι των φωτοσυνθέσεων με ανόητες προσαρμογές Λατινικών γραμματοσειρών σε Ελληνικές, ο Καλοκύρης πρότεινε τα «Ελζεβίρ» και τα «Απλά». Ως σχεδιαστής περιοδικών και βιβλίων (με ευθύνη για την πλήρη τυπογραφική τους εμφάνιση), έχει το επιπλέον μοναδικό προσόν του δόκιμου επιμελητή. Αυτό κατά τη γνώμη μου τον διαφοροποιεί από κάθε επιμελητή που δεν είναι όμως και σχεδιαστής κι από κάθε σχεδιαστή που δεν έχει το ιδιαίτερο προνόμιο της γνώσης του λόγου. Έτσι αυτό που απορρέει εμφανώς από τις εκδοτικές εργασίες του είναι το «μέτρο». Γνώση του οφθαλμού σελίδας, σωστή επιλογή γραμμάτων για κάθε ιδιαίτερη περίπτωση, άψογη σύνθεση τυπογραφικής εμφάνισης, μοναδικό «item» στην τελική παραγωγή. Περιοδικά όπως ο *Χάρτης*, το *Τραμ*, η σειρά «Ύψιλον», το *Τέταρτο*, φέρουν την σφραγίδα της ιδιαιτερότητας του γενικού επιμελητή τους.

Δεν γνωρίζω πόσα από τα δύο χιλιάδες εξώφυλλα βιβλίων που έχει μέχρι στιγμής σχεδιάσει, διαλέγει ο ίδιος ο Καλοκύρης ξεχωρίζοντάς τα από τα εφήμερα. Πόσα δηλαδή μπορεί σήμερα και ο ίδιος να τα κρίνει ικανά για να φέρουν την υπογραφή του. Άλλωστε το ίδιο συμβαίνει με κάθε σοβαρό σχεδιαστή με τέτοιο εύρος σχεδιασμού ομοειδούς ενδιαφέροντος. Πολλά από αυτά –ως γνωστόν– ολοκληρώνονται με απίθανες πιέσεις, πανταχόθεν. Ο σχεδιαστής διδάσκει το ήθος της ποιότητας που προκύπτει μέσα από την ποσότητα. Η άσκηση που κερδίζει μέσα από μια τέτοια ενασχόληση τον αναδεικνύουν σε «leader». Ο σχεδιαστής του ενός, των δύο ή και λίγων ακόμα περιπτώσεων που ανήκουν σε ένα συγκεκριμένο είδος, δεν δικαιούται την ειδικότητα και δεν μπορεί να έχει την άποψη του Καλοκύρη. Δεν γνωρίζω προφανώς και τα δύο χιλιάδες εξώφυλλα που έχει σχεδιάσει ο Καλοκύρης. Αναγνωρίζω όμως πλήθος από αυτά ως έργα με ταυτότητα, που συμβάλλουν στην διαμόρφωση του σχεδιαστικού μας τοπίου καταθέτοντας την μοναδικότητά τους.

Μα με ό,τι κι αν ασχολήθηκε, είναι γιατί το επέλεξε. Πάντα προβάλλοντας μια αίσθηση και όχι μια ιδέα τραβηγμένη από τα μαλλιά. Αφίσες, έντυπα προώθησης, περιοδικά και αναρίθμητα εφήμερα, γεμίζουν το portfolio του σχεδιαστή.

Η θητεία του στη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή εκδόσεων και σχεδιασμού για την Θεσσαλονίκη, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, υπήρξε κατά τη γνώμη μου ιδιαίτερα θετική στην συγκρότηση της ταυτότητάς της.

Υψηλής έμπνευσης και αισθητικής αγωγής ήταν τα χαρτιά περιτυλίγματος με ποίηση που σχεδίασε και μοιράστηκαν στην αγορά. Η ιδέα χλευάστηκε από μερικούς ανόητους, αθεράπευτα κουτσομπολόηδες, λαϊκιστές ξερόλες και αναποτελεσματικούς φαταούλες. Όταν όμως το περίπτερο της ελληνικής συμμετοχής στην έκθεση της Φραγκφούρτης όχι μόνο εντυπώσισε τους πάντες αλλά κυρίως έδειξε ότι η χώρα διαθέτει δυνάμεις προόδου με συγκροτημένη σκέψη και άποψη, οι γνωστές «γλώσσες» σιώπησαν. Ο Καλοκύρης επιμελήθηκε με ανυπέρβλητο τρόπο το γενικό στήσιμο και απέδειξε πως μπορεί να υπερηφανεύεται ότι τελικά είναι ένας από τους πρώτους εισηγητές του νέου τομέα της οπτικής επικοινωνίας που είναι το environmental design.

Αδυνατώ να κλείσω το puzzle της σχεδιαστικής ταυτότητας του Δημήτρη Καλοκύρη.

Θέλω όμως να τονίσω με έμφαση πως, αν και δόκιμος κήρυκας ιδεών και πληροφοριών, εννοεί να λειτουργεί με «σιγαστήριο», τουλάχιστον σε ό,τι τον αφορά προσωπικά.

Χαίρομαι που τον γνωρίζω.

Η ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΜΑΓΟΡΙΑΣ

Οι αφορισμοί και οι παραδοξολογίες είναι τα ευεργετικά παράσιτα των κοινών τόπων. Ο Ρόμπερτ Φροστ λ.χ. ισχυρίστηκε κάποτε ότι «η κόλαση είναι μια μισογεμάτη αίθουσα διαλέξεων». Ο Σαρτρ, ότι «είναι οι άλλοι». Σήμερα θα μπορούσε κανείς παίζοντας να τους πάρει πολύ στα σοβαρά και να τους εντάξει στην τοπογραφία της κόλασης που έγραψε ο Νεύτων. Ο φίλος μου Δημήτρης Καλοκύρης προτίμησε να τους διακωμωδήσει ισχυριζόμενος ότι «Η κόλαση είναι οι (Γ)άλλοι». Δεδομένου ότι την κοινοτοπία τη διαδέχεται κατά κάονα η αφασία και ο κομπορμισμός, το γέλιο που δημιουργεί η παρωδία ως διακωμώδηση του προφανούς, ή αλλιώς: των πάσης φύσεως έμμονων ιδεών, είναι το καθαρτήριο πυρ που μας απαλλάσσει από τους αφορισμούς, τα ξόρκια και την πλήξη. Μόνον έτσι μπορεί ο δημιουργός, αλλά και ο καθένας γενικώς, να δει και να ανοιχτεί στο καθαρότερο, από καταβολής κόσμου, πεδίο: τη φαντασία.

Αλλά η φαντασία είναι προ-δημιουργικό πεδίο, στο οποίο κανείς δεν εισέρχεται, αν πιο μπροστά δεν έχει περάσει μέσα από όσα έχουν προηγηθεί, για να τα χρησιμοποιήσει στη συνέχεια άλλοτε ως πρόπλασμα και άλλοτε ως κατασκευαστικό σχέδιο των νέων τοπίων που έχει συλλάβει. Επαναλαμβάνοντας, ανασυνθέτοντας, επαναφορτίζοντας ή και διαστρέφοντας ακόμη αυτό που προϋπήρξε, τουτέστιν με τη βαθιά πεποίθηση πως αλλάζοντας τη μορφή του αλλάζουμε και την ουσία του, ο Καλοκύρης μετατρέπει το παρελθόν σε κρυπτογράφημα του μέλλοντος. Είναι σα να μας λέει πως ό,τι ενδιαφέρον έχει γραφτεί ως τώρα βρίσκεται εκτός εποχής. Πρόκειται για έναν ιδιότυπο σολιψισμό του σολιψισμού, ή αλλιώς για εκείνο που βαραίνει τον πραγματικό κόσμο: τη σκιά του.

Στη λογοτεχνία έτσι λειτουργούν όσοι έχουν συνείδηση ποιητή, όσοι επομένως θεωρούν ως προϋπόθεση της έκφρασης την απαλλαγή από τα δεσμά του αιτίου και της ιστορικότητας ή από ό,τι συνηθίζουμε να αποκαλούμε άγχος του χρόνου. Τα δαιμόνια της Ιστορίας ωστόσο τα εξορκίζει κανείς μετερχόμενος ποικίλα τεχνάσματα. Τα τεχνάσματα του Καλοκύρη συνιστούν γλωσσικά ποικίλματα στα όρια του μπαρόκ, φαντασιώσεις του μελλοντικού χρόνου, αναμνήσεις που λειτουργούν κι αυτές φαντασιωτικά, μείξεις της ατομικής εμπειρίας και των ποικίλων προβολών από εμπειρίες άλλων, από γεγονότα και καταγραφές ή και από περιθωριακά περιστατικά όπου το πραγματικό παρωδεί τον εαυτό του. Η σύνθεσή τους υπακούει σε μια βασική αρχή που διέπει όλα σχεδόν τα γραπτά του: την αναγωγή της Ιστορίας σε χρονικό, που προϋποθέτει έναν υψηλό βαθμό εξοικείωσης όχι μόνο με τα πρόσωπα και τα κείμενα, που παρελαύνουν

άλλοτε ως ζιζάνια και άλλοτε ως εσωτερικά σχόλια στις αφηγήσεις του, αλλά και με το περίπλοκο, το απρόοπτο και το κρυπτικό της ατομικής εμπειρίας.

Καμιά εμπειρία ως εκ τούτου δεν θα πρέπει να θεωρείται πρωτογενής, δεδομένου ότι όλες τους λειτουργούν, είτε το θέλουμε είτε όχι, παραθλαστικά στη συνείδηση, καθότι και η φαντασία είναι παραθλαση του πραγματικού κόσμου, μια παράφραση ή μια έμμεση προβολή. Ο Καλοκύρης όμως δεν γράφει μόνο ποίηση αλλά και πρόζα. Αν βεβαίως σκεφτεί κανείς ότι, πέραν των άλλων, το στοιχείο της παρωδίας εκφράζει την άρνησή του στην καθαρολογική, ξεπερασμένη και ως εκ τούτου βαρετή πίστη στην αυτονομία των ειδών, τον διαβάξει καλύτερα – κάτω από το πεδίο του ευφυούς και το ευεργετικό γέλιο, το οποίο όμως σαρκάζει ταυτοχρόνως τις σκιές και τα φαντάσματα του χρόνου. Η γραφή κατά συνέπεια αξίζει μόνον όταν μετατονίζει το πραγματικό, προκειμένου να το φωτίσει καλύτερα κι αν χρειαστεί να το πετάξει στη χωματερή των κοινοτοπιών. Η πρωτοτυπία δεν είναι παράγωγο και σύνθεση του τι επιλέγει κανείς κάθε φορά αλλά και του τι απορρίπτει. Όμως η σύνθεση και των επιλογών και των απορρίψεων στο γλωσσικό τουλάχιστον πεδίο δρα συσσωρευτικά. Κάθε φαντασμαγορία επομένως είναι μπαρόκ, μια αναγωγή κι ένα τεράστιο ποίκιλμα ταυτοχρόνως, που μας οδηγεί στην απεικόνιση του φάσματος.

Η απόρριψη της ιστορικότητας: του πριν, του τώρα και του μετά, δεν σημαίνει εντούτοις διασπορά τού νοήματος, αθροιστική συσώρευση της εμπειρίας η οποία δεν λαμβάνει υπόψη όσα στοιχεία συνεκτικότητας προϋπάρχουν ή απόρριψη της οργανικής λειτουργίας του λόγου. Προϋποθέτει επιπλέον κάτι εξαιρετικά δύσκολο: μιαν αρχιτεκτονική του φάσματος κι ένα προσχέδιο, που συνεπάγεται αντιστικτική λειτουργία των μορφών, στοιχεία ταυτότητας που να λειτουργούν ανατρεπτικά και μια μορφολογία των ειδώλων απαλλαγμένη από τα όποια ταυτολογικά σχήματα. Κάθε ομοιότητα επομένως είναι στην ουσία διαφορά. Το κάθε τι είναι αυτο που δεν δείχνει ή πιο σωστά η σχέση του με την αθέατη πλευρά του, με τη σκιά του και την εικόνα του. Από *Τα χρώματα του υγρού ζώου* ως *Το μουσείο των αριθμών* η σχέση τούτη παρουσιάζεται πολύ πιο ιδιότυπη κι εκφράζεται πολύ πιο emphatic. Ό,τι είχε ως τότε κατατεθεί ήταν σαν να προετοιμάζε τη διατύπωσή της. Επ' αυτού δεν είναι άσκοπο να τονίσει κανείς ότι η εμμονή του Καλοκύρη στη γενική πτώση, που τη χρησιμοποιεί αριστοτεχνικά, όπως λ.χ. και ο Ελύτης, δεν υπακούει μόνο στις απαιτήσεις του ιδιότυπου γλωσσικού του μπαρόκ αλλά και στην ανάγκη συνεχών υπαγωγών του μέρους στο όλο μέσω του γλωσσικού κυματισμού, της αντιστικτικής λειτουργίας του λόγου του που υπερβαίνει το γλωσσικό σχήμα όπως και το σχήμα των πραγμάτων, αναγόμενο σε διαφορετικά σχήματα, εικονιστικά τώρα, που αναδύονται όμως από το βυθό άλλων εικόνων. Το ερώτημα δηλαδή που θέτει, σε ένα άλλο επίπεδο βεβαίως, είναι: πώς μπορεί κανείς να είναι απολλώνιος στην κατασκευή και διονυσιακός στη διάθεση; Αυτό, από μόνο του, καθιστά ανύπαρκτα τα πάσης φύσεως θεωρήματα σχετικά με την ανθρώπινη φύση. Ο Καλοκύρης ούτως ή άλλως είναι αγνωστικιστής. Τον κόσμο των άλλων τον

συνθέτουν οι επαγω-γές, τουτέστιν οι ψευδαισθήσεις, που ευφημιστικά τις αποκαλούμε με μια λέξη: χρόνο. Ο δικός του κόσμος είναι αναστρεπτικός –και ανατρεπτικός– του προηγούμενου.

Από τούτη τη λειτουργία των συνεχών επαγωγών προκύπτει φυσικά ένα ερώτημα: πώς αντιλαμβανόμαστε τις ιδιότητες των πραγμάτων ή, για να προχωρήσω ένα βήμα πιο πέρα: πώς επιδρά ο πραγματικός κόσμος στη φαντασία και τη συνείδηση; Ακόμη περισσότερο: πώς μεταβαίνουμε από τη μια στην άλλη περιοχή; Τα ερωτήματα αυτά σε σχέση με τη γραφή του Καλοκύρη, που αναπτύσσεται φασματικά, είναι πλασματικά και δε σημαίνουν απολύτως τίποτε. Η συνείδηση αναπτύσσεται στα όρια του μυθολογημένου χρόνου κι αυτόν τον ερμηνεύει κάθε φορά το εκάστοτε αλγεβρικό σχήμα της φαντασίας, η οποία δεν αναδύεται από μια παρακαταθήκη μορφών αλλά δημιουργείται *ad hoc*. Για να παραφράσω τον Χούσερλ, κάθε φαντασία είναι φαντασία ενός και μόνον ανθρώπου. Το ότι πολλοί δεν τα καταφέρνουν να ανοίξουν διάλογο μαζί της, οφείλεται είτε στο ότι κατατράχονται από το φόβο της επαφής είτε στην αδυναμία τους να συμφιλιωθούν με τη σκιά τους είτε στη λειψή τους παιδεία, που αναπόφευκτα οδηγεί στην αμβλυμένη ευαισθησία και τα απλοϊκά σχήματα.

Μια τέτοια γραφή είναι επόμενο να βριθεί αυτοαναφορικών σχολίων και ανεστραμμένων (ακυρωτικών δηλονότι) ταυτολογιών, μέσα στις οποίες περνούν τα είδωλα του αθέατου κόσμου. Ο Καλοκύρης, όπως δεν έχουν πάψει να τονίζουν οι ποιητές, μας θυμίζει πως ο πραγματικός κόσμος είναι άλλος. Η αποκάλυψή του μέσω της γλώσσας μπορεί να επιτευχθεί μόνον μέσω της καταρράκωσης των κοινοτοπιών. Μια τέτοια λειτουργία προϋποθέτει την απόρριψη κάθε έννοιας του κενού, γιατί το ψυχολογικό και υπαρξιακό κενό του συγγραφέα γεννάται από τον *horror vacui* της φαντασίας. Η γραφή του ως εκ τούτου δεν είναι αυτό που λέμε πληθωρική αλλά ποικιλιματική και πρισματική, διαστρωματική σε μια σχεδόν δαιμονική επαλληλία αποχρώσεων. Τι σημαίνει αυτό; Απλούστατα: ότι η λογοτεχνία είναι ο μετατονισμός του πραγματικού που εν προκειμένω το συνθέτουν η ειρωνεία, το χιούμορ, το λυ-ρικό και ιλαρόν ταυτοχρόνως των εκδοχών του.

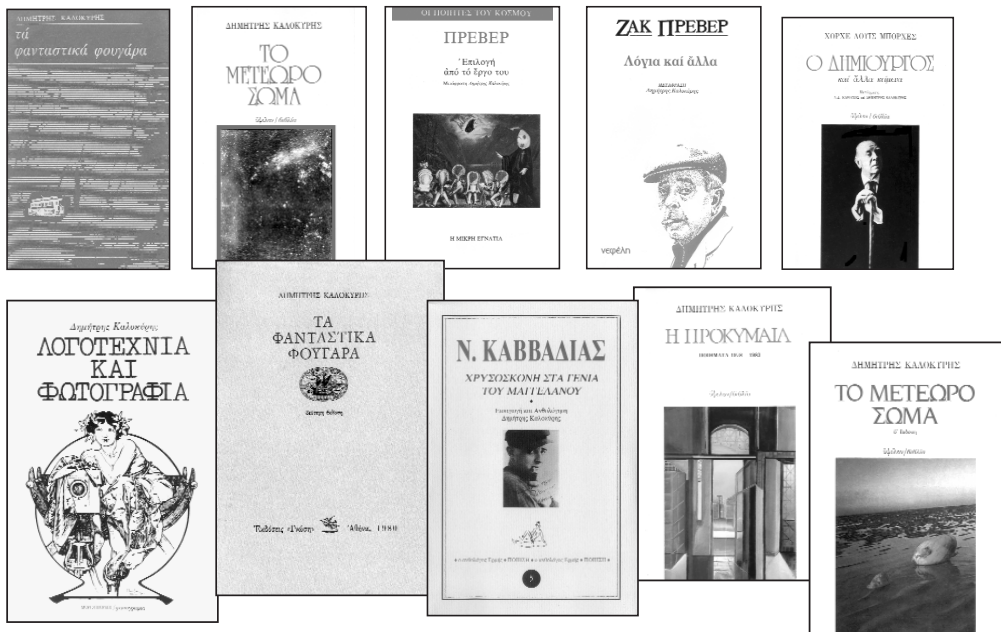
Όταν κινείσαι σε αυτό το πεδίο δεν μπορεί παρά η γραφή σου να ακολουθεί σταθερά τις διακυμάνσεις των μεσαίων τόνων, να είναι δηλαδή αντιστικτική και ενίοτε μελαγχολική ή αλλιώς να συνθέτει έναν κόσμο που, αν θέλουμε να τον δούμε, θα πρέπει να κλείσουμε τα μάτια. Στη φαντασία εφαρμόζεται κατ' εξοχήν ο νόμος της άνωσης, μια λειτουργία του υποσπρώματος, της σκιάς και του σκοταδιού, που την ενισχύει η τρομερή δύναμη του ματιού να φέρνει στην επιφάνεια τις φυλακισμένες εικόνες του.

Για να καταλάβουμε τον κόσμο δεν αρκεί η ιστορική μετατόπιση, που σημαίνει πως το πραγματικό πάντοτε θρυλείται, πως η ουσία των πραγμάτων είναι εκείνο που μας διαφεύγει. Άρα η κάθε εμπειρία είναι απατηλή και μόνο αυτή η επίγνωση μας βοηθά να προσλάβουμε την αίσθησή της. Έτσι και η λογοτεχνία δεν μπορεί παρά να τρέφεται από την αδιάκοπη μεταποίησή της που, για να έχει αποτέλεσμα, θα πρέπει να προηγηθεί η καταρράκωση

παραδεδομένων απόψεων, η κοροϊδία των μορφωμάτων και των κοινών τόπων, η παράφραση των στερεοτύπων, ο σχετικισμός και η ειρωνεία.

Όλα τούτα υπάρχουν –και μάλιστα όσο περνά ο καιρός φαίνεται να κυριαρχούν– στο έργο του Καλοκύρη. Η στάση του ορίζει και τον κόσμο του ή αν θέλετε την ευαισθησία του. Όπως υπάρχει κίνηση μέσα στον ιστορικό χρόνο έτσι και στις αφηγήσεις, που δεν τον συνοδεύουν απλώς αλλά συνιστούν το υπόστρωμά του. Το ζήτημα επομένως δεν είναι να δημιουργήσουμε μορφές αναγνώρισης του πραγματικού (γιατί τότε καταντούμε κι εμείς θύματα των κοινών τόπων), αλλά να το ξαναδημιουργήσουμε. Με τρόπο άλλοτε δοξαστικό και άλλοτε ειρωνικό, καταργώντας τις χρονικές αποστάσεις, που είναι και ο ασφαλέστερος τρόπος να κατακτήσει κανείς την οικειότητα ή αλλιώς: τη χαρά της έκπληξης που καθιστά πρωτογενή τον σκόρπιο κόσμο.

Δεν θα ήθελα να κλείσω με το αυτονόητο: ότι ο Καλοκύρης είναι από τους πλέον πρωτότυπους ποιητές και πεζογράφους της λογοτεχνίας μας και της γενιάς μας αλλά με αυτό που προσωπικά θεωρώ εξαιρετικά σημαντικό: ο κόσμος που δημιουργεί βγαίνει μέσα από μια παράδοση με μεγάλο βάθος χρόνου αλλά ως πρόταση είναι βαθύτατα ανατρεπτικός, σε μια εποχή μάλιστα ασύδοτου μινιμαλισμού, αναμασημένων ρεαλισμών και ατελεύτητης παρέλασης κοινοτοπιών. Η παράδοση είναι ελληνική –και άρα οικουμενική–, όμως ο χειρισμός της απολύτως σύγχρονος. Στο ίδιο μήκος κύματος άλλωστε βρίσκονται μερικοί από τους πιο ενδιαφέροντες σύγχρονους συγγραφείς σε όλο τον κόσμο.



Τάκης Γραμμένος

Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ (II)

Θεωρούσα ήδη δεδομένο ότι, με το πέρασμα του καιρού, όλοι σχεδόν οι τίτλοι πρόσφατού μου βιβλίου (Σελίδες για ημερολόγιο, εκδ. Αλτιντζή, 2003) θα μπορούσαν να επαναλαμβάνονται, ίσως και αενάως. Όσο ο Θεός μας έχει καλά. Και ιδού. Στο κείμενο αυτού του βιβλίου, τον Καλοκύρη τον άφησα λίγο πριν τον Κακό Αέρα, κυρίως σ' εκείνες του μικρού σχήματος συλλογές του «Υψιλον». Είχε ήδη αρχίσει, έγκαιρα για τα λογοτεχνικά δεδομένα, η στροφή στο παρελθόν, κυρίως του Ρεθύμνου. Δεν γινόταν διαφορετικά. Ή μάλλον γινόταν. Να καθόταν να γράφει χωρίς σημείο αναφοράς τόπου. Αν θα ήταν δυνατό, ειδικά για την ποίηση του Καλοκύρη! Η αθηναϊκή χράνη ή η νεοελληνική κοινή θα ήταν το αποτέλεσμα.

Στο μεταξύ εκείνοι οι φιλοί τόμοι επληθύνθησαν φοβερά σε σελίδες, μέγεθος και ποικιλία και πάνε να πιάσουν σχεδόν ολόκληρο ράφι, μαζί με τις μεταφράσεις κ.λπ. Πάντα αισιόδοξος με τα βιωτικά, πάντα δυναμικός, χωρίς παράπονα. Και ταυτόχρονα μία συνεχής μηχανή μετασχηματισμού της πραγματικότητας. Πώς συμβιβάζονται και τα δύο, είναι ένα από τα κλασικά και μονίμως ακατανόητα φαινόμενα της ιστορίας της λογοτεχνίας. Τελευταία, εκτός από γραφίστας κ.λπ, είναι και δημιουργός εκθέσεων. Το υπόλοιπο ράφι το αφήνω κενό πεισματικά. Θα γεμίσει και θα ψάχνω για άλλο. Το ξέρω.

Μια φορά, γυρνώντας από Νέα Υόρκη, μου έφερε ένα μικρό μπλοκάκι που, φυλλομετρώντας το γρήγορα, ένας άντρας και μια γυναίκα χορεύουν. *Dance Lesson. From the good old days*, © B. Shackman, N.Y. 10003, No 1941, Printed in Hong Kong. Μετά από μερικά χρόνια, θυμάμαι, είχε φέρει από έξω για την καημένη τη Σκοπετέα και μου το 'δειξε, ένα χρωμιωμένο ανθρωπάκι από αυτά που, μια ώθηση να τα δώσεις, κινούνται σχεδόν αενάως. Γιατί στηρίζονται σε δύο σημεία.

Γυρίζοντας πριν μερικές μέρες από Αθήνα για λόγους υπηρεσιακούς, κοίταξα αφηρημένα επανεγγραφές παλιών δίσκων σε CD στο Ελευθέριος Βενιζέλος και έπεσα σε τριπλό CD με τζαζίστικα και ένα από τα κομμάτια ήταν το *Nature Boy* με τον Nat King Cole και φυσικά το αγόρασα αμέσως. Μας άρεζε τότε πολύ. Μόνο ακούγοντας αυτό το τραγούδι μπόρεσα να ξεκινήσω αυτό το κείμενο.

Αλλά ας ξαναγυρίσουμε στο ράφι. Ό,τι ίσως θα απομείνει τελικά. Αρχισε, εδώ και καιρό, να καλύπτει όλα σχεδόν τα είδη του γραπτού λόγου: Στο *ΕπέΚινα* γράφει μικρά παραμύθια, όπως αυτά των ανθολογιών μας (π.χ. Ιωάννου), λες και έχουν τύπους ανάλογους με αυτούς του Propp (δεν έχουν βέβαια στο βάθος). Συνδυάζονται με τις φωτογραφίες της καθημερινότητας του Πεκίνου, ενώ ταυτοχρόνως λειτουργούν και ως ταξιδιωτικές εντυπώσεις. Τη σχέση του με τη φωτογραφία την οριοθετεί με την ανθολογία *Λογοτεχνία*

και φωτογραφία και την απογειώνει με το Φωτορομάντσο, δοκιμιακά πεζά με το γνωστό του ύφος που αναφέρονται σε συγκεκριμένες φωτογραφίες. Το ύφος αυτό, ή μάλλον το λογοτεχνικό είδος που εισηγείται, μπορχεσιανής καταγωγής αλλά μετεξελιγμένο μέσα από τους ατραπούς του υπερρεαλισμού αλλά και του Πεντζίκη, χαρακτηρίζει και διατρέχει όλες τις θεματικές των πεζών του: τα δοκίμιά του για τον Μπόρχες (Μπεθ), για τα Νεοελληνικά λογοτεχνικά περιοδικά. Επίσης, για κείμενα που αναφέρονται σε πάσης φύσεως θέματα. Έτσι, στην *Ποικίλη Ιστορία*, σε επιστήμες, τέχνες, γράμματα. Στην *Ανακάλυψη της Ομηρικής* και στην *Πλώρη στον Εωσφόρο* σε διάφορα θέματα.

Στα *Ελιξήρια της φωνής τους* και στο *Μουσείο των αριθμών* κινείται μεταξύ παραμυθιού, ποίησης, διηγήματος, δοκιμίου, βιογραφίας και αυτοβιογραφίας. Στην *Αργοναυτική εκστρατεία* κυριαρχεί ο γνωμικός ποιητικός λόγος. Τα *Ελληνικά* είναι ένα ποιητικό δοκίμιο. Το ύφος, αντίθετα, του βιβλίου του για τον Καββαδία είναι σχεδόν ακαδημαϊκό, σχεδόν σα να αποτελεί κεφάλαιο μιας μεγάλης και εμπεριστατωμένης ιστορίας της λογοτεχνίας. Στη μεγάλη αυτή παραγωγή προσθέτονται βιβλία για παιδιά, μεταφράσεις βασικών έργων του Μπόρχες και θεατρικών του Λόρκα.

Ανάφερα προηγουμένως το λογοτεχνικό είδος. Μετά την περίοδο των μικρών ποιητικών συλλογών και ύστερα από συνεχείς αναζητήσεις, καταλήγει, ή φαίνεται να καταλήγει, σε δύο: στο μεγάλο σύνθετο ποίημα (*Καχός Αέρας* κ.λπ.) και σε πεζά που είναι δοκίμια, ή πραγματείες, ή ιστορικές διερευνήσεις, ή διηγήματα (*Το Μουσείο των Αριθμών* κ.λπ.). Η βασική ειδοποιός διαφορά από τις επιρροές που δέχτηκε, είναι οι τελείως «απροσδόκητοι» ή «απίθανοι» συνδυασμοί. Και βέβαια, όπως συνάγεται από ό,τι δήλωνε και ο ίδιος το 1996 με αφορμή τη βράβειυσή της *Ποικίλης Ιστορίας*, όλα αυτά τα θεωρεί ποίηση:

«Ο λόγος χωρίζεται σε κατηγορίες από τους καταναλωτές». Επίσης «... διηγούμαι εικονογραφίες λόγου τότε με την τεχνολογία του λυρισμού, τότε με τη μνημοτεχνική της μυθοπλασίας, τότε με το μηχανισμό δοκιμίου – παρωδίας».

Τα κρατάω κάτι τέτοια χαρτάκια απ' τις εφημερίδες. Μόνο κάτι τέτοια.

Γιάννης Ευσταθιάδης

«Κ.ΛΠ.»

Σε ένα από τα πιο πνευματώδη βιβλία του, την *Αργοναυτική εκστρατεία* του '96, ο Δημήτρης Καλοκύρης προτάσσει στο αφτί του βιβλίου το ευφυέστερα λακωνικό βιογραφικό που γνωρίζω, έτσι ώστε το δικό του ελάχιστο να φτάσει στα αφτιά της αμετροπέπιας. Πλάι στη φωτογραφία του παρατίθεται η επιτομή της ζωής του σε τέσσερις λέξεις: «Ο Δημήτρης Καλοκύρης κ.λπ.»

Το υπόλοιπο μέρος του προσδιορισμένου γι' αυτή την ανάγκη χώρου μένει κενό και, επειδή περιβάλλεται από ένα ορθογώνιο περίγραμμα, δικαιούμαι να προσθέσω: «ερμητικά κενό».

Το εξάιρετο εύρημα θα παρέμενε ένα ακόμα εκθαμβωτικό πυροτέχνημα, όπως αυτά που με μεγαλοθυμία εκτοξεύει συχνά ο Καλοκύρης στους αναγνώστες του, αν δεν υπήρχε και μια δεύτερη, υποδόρια, ανάγνωση.

Ήτοι: ο Καλοκύρης δεν απαξιού μόνο να παραθέσει τα βιογραφικά του στοιχεία, αλλά, πολύ περισσότερο, μέσα από το έργο του αρνείται να καταθέσει βιωματικές εμπειρίες.

Διορθώνω: κι όταν το κάνει (και το κάνει συχνά), ξέρει να μεταμφιέζει το εμπύρετο του ενδοσκοπισμού και να αναθέτει το ρόλο σε τρίτο αφηγητή, με μόνη τη διαφορά ότι αυτός ο τρίτος παραμένει πεισματικά ο ίδιος.

Μ' αυτή την έννοια, το έργο του Καλοκύρη παραμένει ελάχιστα αυτοβιογραφικό (λίγους συγγραφείς γνωρίζω με τόσο αποστασιοποιημένη θεώρηση), αλλά υποδειγματικά βιογραφικό, εμφυσώντας τα λόγια και την οξύτητα της παρατήρησης σε ποικίλα προσώπια.

Δεν είναι τυχαίο, ίσως, το γεγονός ότι αποκηρύσσει στωικά τη μνήμη –ουσιώδες υλικό της προσωπικής αναδρομής– με τους αφοριστικούς στίχους: «Η μνήμη, απ' όσο ξέρω, δεν έχει σοβαρό λόγο ύπαρξης».

Η υποχρεωτική λογική είναι προφανής: άλλοι θυμούνται για λογαριασμό του.

Εν τω μεταξύ, αξιοποιώντας τον κερδισμένο από τη μνήμη χρόνο, ανασκάπτει περίτεχνα ως λεπτολόγος αρχαιολόγος τη γλώσσα και, μετά την ανακάλυψη μιας πολυσήμαντης *Ομηρικής* (ένα από τα εντελέστερα πεζά του), την εκθέτει στο *Μουσείο των αριθμών*.

Εκτενής ποίηση ή σύντομα πεζά (συχνά η φόδρα του ενός για το άλλο), ιδιότυπα δοκίμια και ποιητικότροποι αφορισμοί, αποτελούν ένα έργο που, μολονότι κατανέμεται σε τόμους (και μάλιστα, εντυπωσιακού αριθμού), διατηρεί αξιοσημείωτη ενότητα, αλλά και δαψιλή πολυμορφία που παραπέμπει σε ένα αισθαντικό κολάζ.

Πράγματι, στον Καλοκύρη δεν επαναφέρεις εύκολα έργα (άλλωστε, οι

πολυδουλεμένοι σαν σπουδές τίτλοι δεν προσφέρονται για απομνημόνευση), αλλά ανακαλείς περισσότερο υφολογική μαστοριά.

Παρά τη διαφορά γλωσσικής και σωματικής ωριμότητας –των πρώτων και των τελευταίων του ποιημάτων–, ο μηδέποτε κακός, αλλά ευεργετικός, αέρας που τα διατρέχει, αφήνει σύστοιχα λεκτικά αρώματα.

Η ενασχόλησή του με τη φωτογραφία είναι ένα ακόμα πρόσχημα για να εισχωρήσει στον μαύρο θάλαμο των λέξεων και να τις εμφανίσει επαρκώς πάνω στο ματ χάρτι της γλώσσας.

Η (επαγγελματική του) ενασχόληση με τη γραφιστική, όχι μόνο δεν αφαιρεί από την συν-γραφιστική του, αλλά και προσθέτει σ' αυτήν την τέχνη της συμμετρίας.

Κάθε πεζό του έχει την απόλυτη ακρίβεια του layout (της δομικής, δηλαδή, σύνθεσης της εικαστικής μακέτας), έτσι που να κλιμακώνει τη μυθοπλασία με ενάργεια και να παρηγορεί το εσώτατο μάτι του αναγνώστη.

Παράλληλα, επειδή ο ίδιος είναι, καταπώς δείχνουν τα πράγματα, προσκολλημένος σε καισαρικά δόγματα, πιστεύοντας πως τα κείμενά του δεν αρκεί να είναι αλλά και να φαίνονται ωραία, φροντίζει μόνος του, με σχολαστική λεπταισθησία, την τυπογραφική τους ένδυση.

Αποτέλεσμα: η αύρα του αισθητισμού περνά από το πνεύμα του κειμένου στο γράμμα.

Αν ο Καλοκύρης είναι ανεπιτήδευτα μοντέρνος, αυτό κυρίως οφείλεται στην απορρόφηση της εικόνας που δημιουργεί αναπάντεχα ζεύγη, ενίοτε αρμονικά και ενίοτε με μια ενδιαφέρουσα *dissonance*: ήτοι: οι λέξεις πίσω από την εικόνα και η εικόνα πίσω από τις λέξεις που εναλλάσσονται σαν λευκά και μαύρα πλήκτρα πιάνου.

Σ' αυτό το πιάνο, ο μοναχικός σολίστ έχει την ικανότητα να παίζει με βιρτουοζιτέ –σαν ιδανικός μονόχειρ– μόνο με το αριστερό χέρι, να εκτελεί με τα δύο στοχαστικές συγχορδίες ή να αυτοσχεδιάζει à quatre-mains με άφθονη προσθετική φαντασία. Αλλά, παράλληλα, διεκδικεί πάντα το δικαίωμα να εκτελεί δυικά το υπερρεαλιστικό του ρεπερτόριο, με δυο επάλληλα πιάνο από την ίδια μοναχική θέση.

Ο Καλοκύρης είναι ένας ψύχραιμος συγγραφέας, αλλά αυτή η ψυχραιμία δεν μεταβάλλεται, όπως θα περίμενε κανείς, σε ψυχρότητα και δεν χάνει ποτέ τα αντανάκλαστικά του συναισθήματος.

Ο συχνά φαινομενικός εγκεφαλισμός δεν αυτονομείται ποτέ –εδώ φαίνεται με πόση μαεστρία ελέγχει και το υλικό του και, κυρίως, τις καταβολές των ορυκτών του εμπνεύσεων–, αλλά πλουτίζεται από διαρκείς δόσεις εμπύρετης θερμοκρασίας που ισορροπούν την εντύπωση με ακρίβεια ζυγού φαρμακοποιού.

Ο Καλοκύρης, συμβιώνοντας και εξασκούμενος «με την τέχνη των μιγμάτων και των συριγμών», καταφέρνει να προσδίδει στα γραπτά του μια όχι συνήθη –τουλάχιστον για τα ελληνικά γράμματα– υγεία, δορυφορώντας μόνο στο εξίσου υγιές και καλόγουστο ένστικτό του.

Θρηνεί ουσιαστικά, αλλά αδακρύτως (εν μέσω των μουσικών παύσεων

των στίχων του), και ο ηχηρός γέλωτάς του διατηρεί όλη την εσωστρέφεια που δεν του επιτρέπει να εξοκέλλει.

Αποσυνθέτει τη λέξη «ευφυολόγημα», κρατώντας μόνο το συνθετικό της «ευφύιας», και πετά το υπόλοιπο κλισέ της ευκολίας στον κάλαθο των αχρήστων.

VITA BREVIS:

Όν, *off*.

Στον δικό του κάλαθο των ευχρήστων συσσωρεύονται οι ανατροπές που δυναμιτίζονται πάντα ευφρόσυνα από τον ποιητικό υπαινιγμό:

«Κάποιος τριγυρνούσε την παραμονή / κάθε αιώνα, μ' ένα αηδόνι στο κλουβί / (Πιάνονται μόνο οι νεοσσοί όταν / πιαστούν μεγάλα δεν κελαηδούν· μαγειρεύονται / όμως με σέλινα σε σιγανή φωτιά.)»

Το «ελιξήριο της φωνής του», που δεν σχετίζεται με τα ερωτικά ελιξήρια των αγυρτών, αποτελείται από κοινόχρηστα και έντιμα υλικά:

«Χώμα, άμμος της θάλασσας, κονιορτός, ταπεινό κοκκινόχωμα, ιζηματογενές και αργιλοφόρο, των προσχώσεων και των κατολισθήσεων. Όλα από εδώ κατάγονται κι όλα στη γλώσσα τους τελειώνουν».

Όλα αυτά τα «λοιπά» του Καλοκύρη που δύσκολα κατονομάζονται, αλλά ήδη αριθμούνται σε 25 βιβλία, συνιστούν μεσοπέλαγα «έναν στόλο χελάνδια, δρόμωνες, τρικάταρτα, ναρκαλιευτικά ή καραβέλες, φρεγάτες, πετρελαιοφόρα, καταδρομικά».

Αίθριος πλους. Γενναίος καπετάνιος. «Πηδάλιο στον καιρό».

«Πτέρωσον».

Ακυμάντως πλέει «στη Μεσόγειο της ηλικίας».

Ο ΠΑΡΑΤΑΤΙΚΟΣ

Οι αρχαίοι έρωτες εμπνέουν την θυμηδία, όχι το πάθος. Πρωτογνώρισα τον Δημήτρη Καλοκύρη δύο φορές. Μήνα Φεβρουάριο του 1966, το συγκρότημα στο οποίο συμμετείχε ως μπασίστας έπαιζε στην Αμικάλ του μετέπειτα γαλλικού ινστιτούτου. Η Βάνα μού τον έδειξε ανάμεσα στους καπνούς και στις ράχες με τα σακάκια των καβαλιέρων που είχαν (όλα) δύο σχισίματα. Οι ντάμες μας φορούσαν ακόμη σουτιέν με μπαλένες και πολλές έναν ελαφρύ κορσέ. Η Βάνα ήταν ερωτευμένη με τον Δημήτρη. Ανταλλάξαμε μια χειραψία με τις χούφτες γεμάτες φανταστικά παγάκια. Ήταν πάντως μπουζί. Αργότερα η φίλιά μου με την Βάνα μετετράπη σε κάτι εποπτικότερο. Ήταν ο προηγούμενος, και ως επόμενος ήμουν υποχρεωμένος σε στερεότυπη συμπεριφορά. Κάποια μέρα, Μάρτη του 1967, πάλι η Βάνα μού έφερε το βιβλίο του. *Ηλιάδες κοντά στην θάλασσα*. Χειροποίητο, γαλλικό ύφος, διαβάσματα που το διέτρεχαν όπως η λάγαρη βροχή τη λάσπη. Αυθημερόν συνέγραψα δισέλιδη κριτική, ξεκικνώντας την: «Ωστε Ηλιάδες, Δημήτρη!». Τέτοια οικειότητα. Πάσχισα να είμαι πολύ επιθετικός αλλά και ξερόλας. Δεν έχω πια το κείμενο, αλλά θυμάμαι την φράση «Για το [τάδε ποίημα] θέλεις ξύλο. Να σε δέρνουν νυχθημερόν σαράντα φαντάροι του Χριστιανόπουλου με αρβύλες». Μόνο ευπρεπές στιχηρό του βρήκα το «αύτη η θάλασσα / η μεγάλη και ευρύχωρος» που βεβαίως ήταν του Δαβίδ. Αλλά γοητεύτηκα από έναν δεκαεννιάχρονο που χωρούσε την ευαισθησία του σε ένα μεγάλο σεντόνι που θα μπορούσε να κρεμαστεί σε ένα καλοκαιρινό παράθυρο, να στεγάσει μια ερωτική επαφή, να γίνει εφηβική χλαμύδα σε πάρτι. Ζήτησα (από την Βάνα) να τον δω. Νομίζω τηλεφωνηθήκαμε, αλλά αυτά τα τσιπάκια τα 'χω κάψει. Το ραντεβού μας ήταν αρχές Απριλίου στο ζαχαροπλαστείο Τόττης, το πλέον μοδάτο, δίπλα στην παλιά ηλεκτρική. Έπιπλα από τικ, στον κατάλογο (πα-νάκριβη) κόχα κόλα Αμερικής και ναυαρχίδα το παγωτό Χιονάνθρωπος, δραχμές εικοσιπέντε. Χωρίς τη Βάνα που μας μούτρωσε επειδή θα απουσίαζε. Δεν θυμάμαι πόσες ώρες καθήσαμε. Βγαίνοντας, ήμασταν δύο στενοί, αδελφικοί φίλοι. Είχαμε έναν τρόπο να βγάζουμε τις πληροφορίες που είχαμε συγκεντρώσει στην εφηβεία μας, θαρρείς και τις μαζεύαμε για να τις ανακοινώσει ο ένας στον άλλον. Ήταν πολυταξιδεμένος, αβρός, και στο βάθος πολύ σκληρός. Σιχαινόμασταν τα ίδια πράγματα και γελούσαμε με τον ίδιο τρόπο για τα άκρως αντίθετα. Η βαρβαροσύνη μου μαλάκωσε, αφού θεωρούσα τον εαυτό μου έναν Σκύθη που θα γινόταν κάποτε Ανάχαρσις ή Ζάλμοξις. Ο ελιτισμός του πήρε κάτι από την ασωτία μου· παρ'όλο που υπήρξε πάντοτε άκρως ηθικό στοιχείο, συγκρατημένος και συναισθηματικός. Αφοσιωνόταν στην εκάστοτε ηγερία του με πάθος και ευγένεια.

Κατά έναν μαγικό και πρακτικό τρόπο, λύσαμε όλα τα ζητήματα που θα ταλάνιζαν στην επόμενη ινδικτιώνα την λογοτεχνία. Αντιδικτατορικοί; γιες.

Οι παλαιοί; Μόνον γενιά του τριάντα κι όχι με πολύ Θεοτοκά. Παλαιότεροι; μόνον αυτοί που ήδη ξεχώρισαν, ο Σεφέρης και ο Λορεντζάτος. Θεόφιλος; ναι. Ελύτης; Ασφαλώς. Αρχαίοι, μεσαιωνικοί και παλαιοί γενικώς; Ασφαλώς, αρκεί να μη θύμιζε η γραφή τους κείμενα των αναγνωστικών. Οι διαφορές μας ήταν σημαντικές αλλά προϊόν της παραπαιδείας εκάστου. Είχε μια αγάπη στους Κρητικούς, από Κορνάρο σε Πρεβελάκη, μπορούσε να πλησιάσει την γαλλική λογοτεχνία. Συμπαθούσε τον Θέμελη. Αμφότεροι λατρεύαμε την απαγγελία. Αμφότεροι είχαμε στόχο «τα αυτοφυή διαμάντια που λέγονται δειλές όμορφες μαθήτριες». Αμφότεροι καταλαβαίναμε την κοινωνία που μας περιέζωνε ως ένα αμφίμεικτο άθροισμα από αμαθείς και κουτοπόνηρους βλάκες. Περιφρονούσαμε χίλιες φορές περισσότερα από αυτά που εκτιμούσαμε.

Παρά τα δεκαεννιά μας χρόνια, δεν συνεγγίσαμε αλλήλους παρθενογεννημένοι. Είχαμε υπάρχουσες παρέες, πολύ διαφορετικές. Αυτός πήγαινε στο Δεύτερο, εγώ στο Πέμπτο. Έδινε Φιλολογία, εγώ Αρχιτεκτονική. Αλλά είμασταν ποιητές και είχαμε μοιράσει τις προοπτικές μας. Αυτός με Ελύτη, Εμπειρίκο, εγώ με Σεφέρη, Σαχτούρη. Με γενάρχες τον Εγγονόπουλο, τον Καβάφη. Με προσήλωση στον φουτουρισμό, στον σουρεαλισμό, στους νταντά, στους νέους μουσικούς ρυθμούς, στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, μαζί με ένα ιδιότυπο μίγμα παράδοσης που προέρχονταν από την ιστορία όπως φανταζόμασταν ότι είχε γραφεί. Οι διαφορές μας: ήταν τελεσιδίκως πιο λάτιν σε όλα, γοητευμένος από κουρσάριες ιστορίες, από τον Ζακ Μπρελ, από τον Μπόρχες πριν ακόμη τον διαβάσει. Δεν θα φορούσε ποτέ μάντες αντί παπιγιόν, αλλά του άρεζαν οι τολμηροί χρωματικοί συνδυασμοί. Οι παρέες μας είχαν ανάλογο αντίκρισμα. Εγώ του προσκόμισα τον Γούφα, τον Γκετζ, και παρόμοιους· αυτός τον Παντελέμα, τον Βούδο και τον Ηλιόπουλο, συν την Τάνια που ζωγράφιζε ωραία και γελούσε όπως το φεγγάρι. Η χημεία δεν πέτυχε ποτέ. Η παρέες δεν ενώθηκαν, οι σχέσεις ήταν μερικές φορές διαταραγμένες. Στην απαρχή της χούντας σταθεροποιήθηκε με τους δυο μας και τον Ηλιόπουλο, που ήταν παραδοξολόγος, τον Βούδο που φορούσε Καρόν και ενίοτε τον Γκετζ που ήταν μονίμως στην κόντρα, αλλά σπάνιας ποιότητας παιδί.

Την αλήθεια σε όλα αυτά, είναι αδύνατον να τη διακρίνω· εξάλλου μερικοί απέξω, ο Γραμμένος, ο Κεχαγιόγλου, την έχουν ήδη καταγράψει και μερικές φορές σαστίζω με την ακρίβεια των παρατηρήσεών τους. Ο Καλοκύρης διέθετε σωστή αίσθηση χρόνου στις απαγγελίες, διόρθωνε δεκάδες φορές τα ποιήματά του, και όταν διαβάζαμε κείμενά μας ο ένας στον άλλον, η τυποτεχνική εμφάνιση ήταν πολύ σημαντικό κριτήριο. Κάναμε εξώφυλλα, ξεπερνούσαμε την δουλεία των γραφομηχανών. Εθισμένοι στην ιδέα της προσωπικής, ιδιωτικής έκδοσης, κυριολεκτικά αναπληρώναμε την έλλειψη ευκρινούς ύφους με την γραφιστική. Πολλά χρόνια πριν τους υπολογιστές (ή για την ακρίβεια, την εποχή του Iliac —να μάθετε τι ήταν αυτό) ο Καλοκύρης συνέθετε οπτικά ποιήματα, ανέλυε ιδιότυπα τον Ελύτη, οι λέξεις ήταν γι' αυτόν πειραματικές και εύπεπτες, έπαιζε κιθάρα, συνέθετε.

Είναι ο μόνος ίσως Έλληνας της γνωστής γενεάς που υπήρξε πάντοτε κάτοχος όχι μόνον του ποιητικού και συγγραφικού του έργου, αλλά και φορέας ολόκληρης της σχετικής τεχνογνωσίας. Διόρθωνε, μετέφραζε, κοίταζε τα εξώφυλλα, σελιδοποιούσε, περνούσε μέρες ολόκληρες πάνω στην τυπογραφική πειθαρχία. Μου είχε εμπιστευτεί δύο εξώφυλλα. Στα εικοσιένα του ήταν ένας πολύ καλός γραφίστας και επιμελητής εντύπων. Ζωγράφιζε εντατικά, συμμετείχε και σε μια ομαδική στα Γιάννενα το '68, ώσπου κατέληξε, από άλλες ατραπούς, στο κολάζ. Στα εικοσιτρία του γνώριζε διά ζώσης όλα τα μεγάλα ποιητικά ονόματα που βασάνιζαν τον ύπνο μας. Όταν ήρθε από τα Γιάννενα στη Θεσσαλονίκη, γνώρισε τον Μίμη Σουλιώτη και άρχισαν τα *Τραμ*, τα μπαμ και τα σχετικά της εποχής, που απασχολούν ακόμη μερικούς προπτυχιακούς φοιτητές. Φοιτήτριες δηλαδή. Ένα διάστημα, εκείνη την εποχή, δε μιλιόμασταν, για λόγους που ντρέπομαι να ομολογήσω. Αλλά διάβαζα πάντοτε τη δουλειά του. Όσπου να έρθει το τέλος των σέβεντις, οπότε σε μία συνάντηση κορυφής στο Γιορκ του 1979, επανακαθορίσαμε την πορεία μας μέσα στην «νέα» λογοτεχνία που ήταν υπό διαμόρφωση, δεν άλλαξαν πολλά. Στην προσεισμητική Θεσσαλονίκη, η παρουσία του Δημήτρη, με το δεύτερο *Τραμ* και τα εικαστικά του, ήταν σημαντική.

Οι σεισμοί διέλυσαν εκείνο το σκηνικό. Ο Καλοκύρης στην Αθήνα, στη Νέα Πεντέλη, σε ένα ερημητήριο, ενεργός σε πολλά, έβγαλε τον Χάρτη, γνώρισε και παντρεύτηκε την Ελένη του. Ο άνθρωπος και το έργο διαχωρίστηκαν απότομα. Η αισθητική του τονώθηκε, ενώ τα κείμενά του άρχισαν να έχουν πολλούς αποδέκτες και αναγνώριση από το σινάφι, τουλάχιστον εκείνο που τον ενδιέφερε.

Δυο πράγματα, που ίσως να μη τα ξέρετε. Πρώτον, ότι παρά την προσήλωση στην τεχνολογία της τυποτεχνίας και εκείνα τα εξαισία χρώματα των φύλλων στον *Κακό Αέρα*, ο Καλοκύρης δεν είναι καθόλου μορφοκράτης, επειδή έχει οργανικώς αποτελεσματικό χιούμορ. Δεύτερον, είναι ο ολιγότερον αυτοβιογραφικός ποιητής που υπάρχει, δηλαδή οι πράξεις που ενέπνευσαν την στιχική του, δεν υπάρχει περίπτωση να ανιχνευτούν αν δεν σου το πει ο ίδιος και μάλιστα με διευθύνσεις και τηλέφωνα.

Επίσης, είναι απαισιόδοξος, αλλά λόγω χιούμορ δεν είναι πικρόχολος, είναι φοβισμένος αλλά σαφώς λιγότερο από μένα, και είναι ολιγογράφος, παρά τους πολλούς τίτλους που κυκλοφορούν, οι δύο κρατικώς βραβευμένοι, στην αγορά. Διότι ουδέποτε διέπραξε δημοσιογραφία, και υπάρχει άφθονος εκλεκτισμός στην παραγωγή του. Αν πίστευε ότι είναι κάτοχος του ύφους του, θα είχε πλημμυρίσει τα υπόγεια της χώρας με στίχους. Έχει αυτολογοκριτικές τάσεις, που ποτέ δεν αποθάρρυνε.

Είναι ο μόνος μου γνωστός που θεωρώ συνομήλικο. Τον Γραμμένο, που είναι και μεγαλύτερός μας ένα χρόνο, τον θεωρώ πιτσιρικά, τον Σουλιώτη ογδοντάρη. Είναι ο μόνος γνωστός μου που αν εφαρμόζονταν στην πράξη μερικά «αν», θα μπορούσε κάλλιστα να είναι στη θέση μου κι εγώ στη δική του. Τον εμπιστεύομαι τυφλά σε πολλά. Όσο περνάν τα χρόνια φεύγει

ολοταχώς από το έθνικ προς έναν αδήριτο και αδηφάγο σουϊφτισμό, αλλά έπρεπε (κι αυτός) για να περνάει καλά, να έχει ζήσει στο Παρίσι μεταξύ 1906-1914. Το ότι προέκυψε από Ρέθεμνος, σαλονικιώτικη ποπ και ένα εκατομμύριο λέξεις στη διάθεσή του, ορίζει αλλιώς τον αυτοσαρκασμό του.

Έχουμε κάνει πολλές πλάκες, μερικές αδρές, που αξίζουν μια θέση στον Καζαμία, πλέον, της λογοτεχνίας. Πάντως, αν ο θεός μάς είχε κατεβάσει καταγής με ελαφρώς διαφορετικό εγκεφαλικό σαλίγκαρο, θα ήμασταν από εκείνον τον Απρίλη του 1967, μέλη ενός καλού ροκ συγκροτήματος, με πρώτη επιτυχία το σουξέ «Ο παρατατικός».



Από την έκθεση «Ανδρέας Εμπειρίκος, *Amour Amour*». “Τεχνόπολις” Δήμου Αθηναίων (Γκάζι), Δεκέμβριος 2001. Καλλιτεχνική διεύθυνση: Δημήτρης Καλοκύρης. «Οκτάνα». Αρχιτέκτονες: Λόης Παπαδόπουλος, Αναστασία Λαδά, Κατερίνα Κοτζιά, Κορίνα Φιλοξενίδου (Φωτ. Μπόρις Κιρπότην. Αρχείο Ε.ΚΕ.ΒΙ.)

ΑΕΙΘΑΛΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΜΕ ΛΑΜΠΕΡΗ ΓΡΑΦΗ

Μέσα στο φανταχτερό πέλαγος των ελληνικών λογοτεχνικών βιβλίων, ο έμπειρος αναγνώστης μπορεί να διακρίνει εύκολα τις εκλάμψεις των σημαντικών έργων που ανέκαθεν είχαν και εξακολουθούν να έχουν τη σταθερή αναλογία τους.

Έργα εμπνευσμένα, γεμάτα φως και μαγεία, όπου ο τρυφερός δαίμονας του δημιουργού με μαστοριά κι αισθαντικότητα δίνει ψυχή στη γραφή, που παίρνει σαν αύρα μαζί της τον αναγνώστη διατρέχοντας σπάνιας ομορφιάς λογοτεχνικά τοπία. Τέτοια βιβλία τα φυλάω πάντοτε κοντά στο γραφείο μου ώστε να μπορώ εύκολα να ανατρέχω σ' αυτά, ιδίως σε περιόδους δοκιμασίας. Σ' αυτά συγκαταλέγονται τα βιβλία του Δημήτρη Καλοκύρη, όλα πεντανόστιμοι καρποί μιας μακροχρόνιας εξέλιξης, μιας αδιάκοπης μέριμνας για την ανακάλυψη του μικρού θαύματος κατά την πορεία της γραφής – γεγονός που μου δημιουργούσε πάντα την εικόνα ενός εξερευνητή συγγραφέα.

Τον Καλοκύρη είχα την τύχη να τον γνωρίσω τότε που, ως φωτεινός τραμβαγέρης του λογοτεχνικού περιοδικού *Τραμ*, εκτελούσε με αμείωτο ενθουσιασμό ελεύθερα δρομολόγια –χωρίς ράγες– στις εντός και εκτός σχεδίου περιοχές της λογοτεχνίας, σταθμεύοντας όπου συναντούσε αλλόκοτους επιβάτες που του προκαλούσαν το ενδιαφέρον. Έτσι πραγματοποίησε τις ξεχωριστές διαδρομές του με το έντυπο όχημα, που το θυμούνται ζωντανό ακόμα όσοι ταξίδεψαν μαζί του, εξερευνώντας έναν καινούργιο κόσμο αναβαπτισμένο στη γοητεία του παράδοξου και της πρωτοτυπίας.

Αργότερα, όταν συνεργαζόμασταν στο περιοδικό *Χάρτης*, ο Καλοκύρης ως εμπνευστής –επιτελής με τις ρηξικέλευθες ιδέες του δημιουργούσε μια τέτοια διάθεση ώστε οι ασκήσεις μας επί *Χάρτου* είχαν ως αποτέλεσμα ένα περιοδικό πράγματι ξεχωριστό στην εμφάνιση και στην ύλη. Στις σελίδες του ευδοκίμησε η «προσωπική τρέλα» των συνεργατών, με θαυμάσια ενορχήστρωση και διεύθυνση από τον μαέστρο του είδους Δημήτρη Καλοκύρη. Μέσα σ' ένα κλίμα ευφορίας με κύρια χαρακτηριστικά τη φρεσκάδα, το λεπτό διαβρωτικό χιούμορ, το άρωμα της παρωδίας, τις τολμηρές επινοήσεις, κυριαρχούσε το ανεξάντλητο κέφι για παιχνίδι – αυτό το φοβερό αντίδοτο της σοβαροφάνειας.

Τα παραπάνω είναι μόνο ένα μέρος από τα στοιχεία της γραφής τού Καλοκύρη, που συναντά ο αναγνώστης σε όλα τα βιβλία του, περισσότερο ή λιγότερο έντονα. Το έργο του είναι ένα θαλερό καταφύγιο ποικιλιών. Όλα

συνυπάρχουν όπως μέσα στη φύση, με τη λάμψη από το βλέμμα του ιδιόρρυθμου ερευνητή της ουτοπίας. Οι αντανakλάσεις του νοήματος, μέσα απ' την ποιητική πολυχρωμία των λέξεων, συμπλέκονται σε μιαν ατμόσφαιρα καλειδοσκοπίου. Παράξενα πρόσωπα με δράση έξω απ' το αναμενόμενο, περιπλάνηση στους δρόμους της παρωδίας, φανταστικά τοπία, εγκυκλοπαιδικά παράδοξα σε συνδυασμό με τις εξάρσεις του απρόοπτου, συγκροτούν έναν κόσμο μυθικό αλλά συγχρόνως πραγματικό και οικείο, που θα 'λεγε κανείς ότι βασίζεται στην ιδέα της έντιμης εξαπάτησης.

Όταν αφήνομαι στις σελίδες του αισθάνομαι ότι παίρνω μέρος σ' ένα φαντασμαγορικό παιχνίδι στο οποίο η συμμετοχή μου είναι προμελετημένη από τον ίδιο τον συγγραφέα, μ' έναν τρόπο ελαφρώς πανούργο. Μια ηδονική σύγχυση εκμηδενίζει κάθε δυνατότητά μου να διακρίνω τι είναι υπαρκτό και τι επινοημένο. Μπορεί να είναι μια από τις πηγές της μαγείας που απλώνεται παντού απογειώνοντας την αφήγηση. Το λογοπαίγνιο εκρήγνυται όπως το πυροτέχνημα, και η αναλαμπή του στοιχειώνει σαν στιγμή ευτυχίας μέσα στο κείμενο. Συχνά βρίσκομαι σ' ένα κυλιόμενο πεδίο μεταξύ αστείου και σοβαρού· μεταξύ αφέλειας και εμβάθυνσης. Περιέργως, τούτη η σχέση των αντιθέτων ισορροπεί σε απόλυτη αρμονία, προκαλώντας ένα παράξενο αίσθημα ασφάλειας, μέσα σ' αυτή την πραγματικότητα του φανταστικού.

Στη γραφή του Καλοκύρη τα πάντα μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους δημιουργώντας ένα εντυπωσιακό ψηφιδωτό με πολυεπίπεδες όψεις. Παντού ένα γόνιμο τοπίο με ποικίλη πλοκή. Τα γεγονότα συμβαίνουν συνήθως σε απροσδιόριστο, μετέωρο χρόνο, που ακόμη κι όταν φαίνεται ότι έχει παρέλθει, εντούτοις βρίσκεται πάντα σε ονειρική δράση. Καθώς διατρέχω πόλεις υπαρκτές και ανύπαρκτες, γεωγραφικές περιοχές από χάρτες που δεν ισχύουν πιά, «ιστορικά γεγονότα», ολοζώντανα τοπία της φαντασίας, δρόμους, πλατείες, αγορές, με πρόσωπα μυθικά της καθημερινής ζωής, με συνοδεύει πάντα η υποψία μιας παγκόσμιας βιβλιογραφίας από την οποία διαρρέουν μ' έναν μαγικό τρόπο τα καθέκαστα της αφήγησης. Περιπλανώμενος στην *Ποικίλη Ιστορία*, στην *Ανακάλυψη της Ομηρικής*, στο *Φωτορομάντσο*, στην *Αργοναυτική εκστρατεία*, στο *Μουσείο των αριθμών* και σε άλλα βιβλία του Καλοκύρη, έχω την αίσθηση μιας πολύτιμης συλλογής από το εργαστήριο ενός τεχνίτη αλχημιστή, όπου οι έννοιες έχουν γίνει απαστράπτοντα ιδεατά αντικείμενα.

Ο Δημήτρης Καλοκύρης, ακαταπόνητος συγγραφέας – εξερευνητής, κινείται δραστήρια, με τόλμη και φαντασία, σε δύσβατες περιοχές της σύγχρονης λογοτεχνίας, παράγοντας ένα έργο πρωτότυπο, γεμάτο μαγεία, εκπλήξεις, ανατρεπτικές παρεμβάσεις, ποιητικότητα και σπάνιο χιούμορ. Δηλαδή ένα έργο ικανό να διεγείρει τον ενθουσιασμό στους ενεργούς αναγνώστες που αναζητούν την απόλαυση μέσα στην περιπέτεια της γραφής.

ΤΟ ΑΡΝΗΤΙΚΟ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ

Κάθε φορά που κοιτάζω μια φωτογραφία σκέφτομαι τη λέξη «λήθη». Θα μπορούσε να αναπτυχθεί ολόκληρη επιστήμη της ληθογραφίας.

Γιατί η θέση μου είναι δεδομένη προ πολλού: Ο σκοπός πάντοτε ήταν η αναίρεση της λήθης, η ρηματική ανακατασκευή του φωτός.

Ο συγγραφέας –και ο φωτογράφος ανάλογα– «βλέπει», και αυτό που βλέπει το προβάλλει στο πεδίο της μνήμης πριν το μεταγράψει στο χαρτί. Η φωτογραφία, τόσο στη λογοτεχνία όσο και στην καθημερινή ζωή, χρησιμοποιείται κυρίως ως μηχανισμός πυροδοτήσεως της πασίγνωστης αλυσιδωτής διεργασίας της μνήμης, μέθοδος που παράγει εσωτερικά τοπία τα οποία μεταγράφονται στον γλωσσικό κώδικα του συγγραφέα, γίνονται μέρη του λόγου και επανασηματίζουν την αρχική φωτογραφική εικόνα με διαφορετική υφή, εμπλουτίζοντάς την με συνειρμούς και μετατρέποντας ένα υλικό Υπονοούμενο σε Γλώσσα.

Άλλοτε πάλι, επικαλούμενος το Ταό και την εκδοχή ότι ο κόσμος κερδίζεται με απραξία, ισχυρίστηκα πως, εμπράκτως, οι περισσότεροι φωτογραφίζουν με το ένα μάτι κλειστό, εστιάζοντας στο φως. Αυτό το μάτι κατηύθυνε, λίγο πολύ, μία σωρεία κειμένων που σχημάτισαν τον ρομαντικό τόμο *Φωτορομάντσο*.

Προ ετών τύπωσα ένα παραδειγματικό δοκίμιο με τίτλο *ΕπέΚινα*, στις σελίδες του οποίου διεκτραγωδείται η περιπέτεια του ανθρώπου που οφείλει κάποια δεδομένη στιγμή να βγάξει φωτογραφίες, όχι τόσο για να αποδείξει την φυσική του παρουσία Εκεί, όσο για να εξηγήσει την περιστασιακή απουσία μου από Εδώ.

«Εδώ», όταν λέμε, δεν εννοούμε τόσο τον τόπο εργασίας του «φωτογράφου» –του ειδικευμένου διαρρήκτη τού φωτός–, «αλλά τον μέσο “άνθρωπο με τη φτηνή μηχανή” που οχυρώνει συστηματικά σ’ ένα λευκό ορθογώνιο την αφθαρσία, μεταγράφοντας τις στιγμιαίες τελετές του βίου του, στον φαντασιακό χώρο».

Φωτογραφίζω, συνεπώς, το ακαριαίο περιστατικό της λήψης, πλάνα υποκειμενικά, ταυτοχρόνως, «αλλάζοντας ψυχή καθώς μαυρίζει το φωτογραφικό χαρτί στον ήλιο». Και μεταγράφω στερεότυπες ιστορίες με απλοϊκές εικόνες που περιγράφουν το βλέμα.

Γιατί η φωτογραφία είναι ο χρόνος όπου ονειρεύεσαι, ενώ η λογοτεχνία ο χρόνος όπου μεγαλώνεις.

Εν ευθέτω θα διηγηθώ την απλοϊκή ιστορία ενός φωτογράφου με φρύδια σκοτεινά, που θεωρήθηκε από την πρώτη στιγμή ότι έχει κακό μάτι, ιδιότητα η οποία, για επαγγελματία φωτογράφο, έπαιρνε τραγικές διαστάσεις. Έλεγαν πως το βλέμα του ρίχνει πουλιά, σκοτώνει ζώα, προκαλεί αρρώστιες και ότι κοιτάει τα νύχια του όταν είναι να μιλήσει με θαυμασμό για μια καμπάνα, ένα άγαλμα ή ένα φλογερό λουλούδι, ώστε ν' αποφεύγονται οι επικείμενες καταστροφές. Μερικοί απέδιδαν τις στάσεις αυτές σε φυσική συστολή, αλλά άλλοι επισήμαιναν πως όταν περιαιτολογούσε κουνιόταν συνεχώς από τη θέση του.

Παραλίγο να τον βάφτιζαν Ίωνα γιατί, δύο χρόνια νωρίτερα, εκτέστηκε ο Δραγούμης ως αντίποινα για την απόπειρα δολοφονίας κατά του Βενιζέλου στο Παρίσι και ο ανάδοχός του ήθελε να του αναστήσει έστω το όνομα, στο τέλος όμως αναγκάστηκαν να ενδώσουν στην άρνηση του ιερέα να βαφτίσει το βρέφος με όνομα εθνικό – έως αντεθνικό.

Διατηρούσε φωτογραφείο στο κέντρο, πίσω από το ιστορικό πηγάδι στις Στεφάνες, όπως ερχόμαστε αριστερά, κατάσταση που διέθετε εργαστήριο στο βάθος και κάλυπτε ευπρεπώς γάμους, βαφτίσεις και κοινωνικές εκδηλώσεις, έχοντας όμως και κάποιες καλλιτεχνικές φιλοδοξίες, να βγάζει λ.χ. πορτραίτα με χαμηλό φωτισμό, τοπία τραβηγμένα ξημερώματα, σπίτια με σολαρισμούς κ.ο.κ. Έκανε επίσης μεγεθύνσεις και ρετούς με το πινέλο και το πεννάκι.

Παράλληλα, εξοπλισμένος με μια Rolleiflex τετράγωνη και μία Zeiss/Iena (την αποκαλούσε χαϊδευτικά Ύενα), γύριζε τα χωριά απαθανατίζοντας με πανοραμικές λήψεις σε τρίποδα, διάφορα μνημεία και ποικίλες γραφικότητες για λογαριασμό μιας γερμανικής φίρμας που είχε κατακλύσει τον καιρό εκείνο την ευρωπαϊκή αγορά με εξαιρετικές καρτ ποστάλ.

Η θεματική επικράτεια της εταιρείας απλωνόταν από νότια Ισπανία, Γαλλία, Μάλτα, Κορσική, περνούσε από τη Σικελία, την κάτω Ιταλία, κάλυπτε μεγάλο μέρος της Βαλκανικής, τα νησιά του Ιονίου, την Πελοπόννησο, την Κραταιγόνα, τις Σποράδες και το Αιγαίο ως την Κάρπαθο, Ρόδο και Κύπρο, Μικρασιατικά παράλια, Συρία, Παλαιστίνη, βόρεια Αίγυπτο και Τυνησία.

Κανένας δεν συσχέτιζε εκείνο τα χρόνια στον χάρτη, ότι η εξάπλωση των δραστηριοτήτων της εταιρείας αυτής προσέγγιζε την έκταση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας στα χρόνια της ακμής και μόνο πολύ αργότερα, μετά τον πόλεμο, αποκαλύφθηκε ότι επρόκειτο για ένα πολύ καλά μελετημένο σχέδιο του χιτλερικού επιτελείου που αποσκοπούσε να συγκεντρώσει λεπτομερείς απεικονίσεις περιοχών, στρατηγικών σημείων, τόπους κατάλληλους για προσεδάφσεις αλεξιπτωτιστών, κόλπους, ορμίσκους, παραλίες και πεδιάδες.

Οι Γερμανοί προσέγγιζαν τους τοπικούς φωτογράφους, τους εξόπλιζαν με ικανό αριθμό φιλμ, τους έδιναν περιθώριο μιας εβδομάδας να φωτογραφίσουν ανά μία συγκεκριμένη περιοχή, να εμφανίσουν μόνοι τους τα φιλμ και την ορισμένη μέρα περνούσε ο αντιπρόσωπος, έλεγχε ένα προς ένα τα αρνητικά, σημείωνε το όνομα του φωτογράφου και πλήρωνε με το κομμάτι, ανάλογα με τα φιλμ που είχε τραβήξει ο καθένας.

Κατόπιν τα έστελναν μαζί με τα ονόματα στη Γερμανία όπου, αφού τα μοίραζαν με την λεγόμενη εντομολογική μέθοδο, εκτύπωναν και ταξινομούσαν τις φωτογραφίες στα τεράστια εργαστήρια που είχαν εγκαταστήσει έξω από τη Νυρεμβέργη. Χώριζαν σε ενότητες τις κυκλικές λήψεις και τις ανέπτυσαν κατά μήκος, ώστε να σχηματίζεται οριζοντίως όλο το εύρος του πεδίου που τους ενδιέφερε επιχειρησιακά, τις αριθμούσαν και τις συσχέτιζαν με τους λεπτομερείς πολεμικούς χάρτες που διέθεταν.

Για να μην κινούν δε υποψίες, τύπωναν μια επιλογή από αξιοθέατα κάθε περιοχής και τα κυκλοφορούσαν καλοτυπωμένα, με βαθυτυπία, ως κάρτ-ποστάλ, στο εμπόριο.

Άλλοι υπάλληλοι κατέγραφαν σε ειδικές λίστες τα ονόματα των φωτογράφων, υπογραμμίζοντας τα εβραϊκής ετυμολογίας.

Η δραστηριότητα αυτή είχε αποδώσει πολλαπλούς καρπούς, όπως αποδείχθηκε αργότερα, κατά την επέλαση του Ράιχ.

Ένα τεράστιο δίκτυο τοπικών πρακτόρων που δρουν με μικρή αμοιβή εν αγνοία τους, ή μάλλον με την ιδέα ότι εξυπηρετούν επί πλέον την τουριστική ανάπτυξη του τόπου τους.

Μετά τον πόλεμο η υπόλοιπη δραστηριότητά του δεν μας ενδιαφέρει και σταματώ εδώ. Μονάχα μια παρατήρησή του από το καθ' ύλην αντικείμενό του θα σημειώσουμε: «Όσο φτωχότερο το σπίτι στα χωριά, τόσο μεγαλύτερη η φωτογραφία του βασιλιά και τόσο μεγαλύτερη η χρυσαφιά του κορνίζα».



Υπάρχει δίκαιο στη φωτογραφία; Εάν υπάρχει κάποτε θα αποδοθεί. Γιατί εδώ που τα λέμε, φωτογράφος ουδέποτε υπήρξα εμφανώς. Και όποτε χρειάστηκε, φωτογράφησα κυρίως με λέξεις και όχι με μηχανές. Ή, εν ανάγκη, επιστρατεύοντας μηχανικές λέξεις. Κάθε φωτογραφία είναι ένας αλγόριθμος αισθημάτων.

Αργότερα αξιοποίησα ψηφιακά λογοπαίγνια, αναμοχλεύσεις οπτικής, εξοβελισμούς γωνιών, τομές και διευρύνσεις, ανακατασκευές τού σύμπαντος μικροκόσμου κ.λπ.

Αυτό που διαπίστωσα είναι ότι ο κόσμος δεν εξελίσσεται γραμμικά, αλλά τυχαία. Οι ακολουθίες τείνουν περισσότερο στο ακαριαίο παρά στο σειριακό.

Παίζοντας με το φως δεν έχει, αποφαίνομαι, και τόση σημασία τι φωτογραφίζεις, τι φακούς κουβαλάς και πόσο διάφραγμα ορίζεις στις λάμπες.

Γράφοντας με το φως πυκνώνει η απουσία. Σβήνοντας το σκοτάδι σχεδιάζεις τον κόσμο.

Η λογοτεχνία είναι το αρνητικό του Δημιουργού. Η φωτογραφία το ψευδώνυμο της φυσικής επιλογής.

Οι φωτογραφίες δε θυμίζουν κάποιες στιγμές του κόσμου· είναι στιγμιαία κεφάλαια του φωτός. Άλλωστε, ομολογεί ο Ντοστογιέβσκη δια στόματος Βερσίλοβ, «θα πρέπει να παρατηρήσεις πως οι φωτογραφίες πολύ

σπάνια μοιάζουν με το μοντέλο. Και είναι ευνόητο: το ίδιο το μοντέλο, δηλαδή ο κα-θένας από μας, πολύ σπάνια μοιάζει στον εαυτό του. Σε σπάνιες μόνο στιγμές το ανθρώπινο πρόσωπο εκφράζει το κύριο χαρακτηριστικό του, την πιο χαρακτηριστική σκέψη του. Ο ζωγράφος μελετά τα χαρακτηριστικά και μαν-τεύει την προσωπικότητα, ακόμα και αν, τη στιγμή που ζωγραφίζει, αυτή δεν καθρεφτίζεται εντελώς απ' το πρόσωπο. Η φωτογραφία όμως πετυχαίνει τον άνθρωπο όπως ακριβώς είναι τη στιγμή που φωτογραφίζεται και γι' αυτό είναι πολύ πιθανό σε κάποια στιγμή ο Ναπολέον να έβγαινε σα βλάκας και ο Βίσμαρκ τρυφερός» (Ο έφηβος, Γ,7,1.)

«Και τι είναι τότε όλες αυτές οι μορφές που αποτυπώνετε εδώ;» ρώτησε ο δημοσιογράφος.

Είναι εικονιστικά κείμενα, ψηφιακές φυσιογνωμίες από το υλικό του ύπνου, ψηφιδωτές καμιά φορά, σαν τους ηθοποιούς στην οθόνη· εικόνες του δικτύου, ένα δίκτυο γυναικών οιονεί αγέννητων εξ ορισμού –αφού ουδέποτε διέβησαν την οθόνη του βίου μου–, μορφές από φύλλα και χρώματα, από πέτρα και πολυσέλιδες ιλαρότητες, βλέματα του υπολογιστή, μηχανικές ορχηστρίδες, σαν τις απλανείς νύφες των επαρχιακών φωτογραφείων, με ένα ψιμυύθι τρυφερής αρχαιότητας να τους ισορροπεί τις αποχρώσεις, ή ένα ηλιακό έντομο να τους σκεπάζει το άγνωστο πρόσωπο: Ούτως ή άλλως, «Η φωτογραφία είναι ένα φαινόμενο ηλιακό».

Μέσα στη ρέμβη του ουράνιου σώματος, στις ωραίες οπλές ενός ίππου φευγαλέου, κοιτώντας το φακό του αγνώστου χωρίς να κάνουν απολύτως τίποτα, περιμένοντας οδηγίες, κάποια εντολή και ο κόσμος θα αποκτήσει τάχα νόημα, ένα νεύμα και τα χέρια θ' αρχίσουν να κωπηλατούν στον αέρα τις χρωματικές τονικότητες, να συγχωνεύονται αόριστα με τα τοπία.

Διπλοτυπίες από ίνες φυτικές, καλλυντικά φωτός και κηλίδες μελάνης, σώματα απροσδόκητες διαδρομές μέσα σε ερείπια, μεγαλουπόλεις ή αόρατα κενά. Τα αφόρητα αρχαία σε μείξη αίφνης με πλαστικά προσωπεία της αγοράς.

Δεν δείχνουν τίποτα, ούτε κρύβουν κάτι. Είναι διαφημιστικής υφής αλλά δεν διαφημίζουν παρά την ανία τους. Το κυρίαρχό τους συναίσθημα: η απουσία.

Στέκεσαι κάποτε και φωτογραφίζεις ένα σημείο, ένα πρόσωπο ή ένα περιστατικό· γράφεις κάποια σελίδα. Παράλληλες μορφές, ζώα ή άνθρωποι εμφανίζονται δίπλα στο στόχο σου προσπερνώντας τυχαία ή χαζεύοντας τα αξιοθέατα ατάραχα, γιατί αντιλαμβάνονται ότι δεν στρέφεται εναντίον τους ο φακός, αλλά στο ακίνητο μνημείο ή τον χαμογελαστό περιηγητή που περιμένει να δεχτεί την ακαριαία ριπή και να επανέλθει στη φυσική ροή του.

(Στις φωτογραφίες με εκνευρίζουν τα χαμόγελα και οι στοχαστικές πόζες. Αλλά όταν με φωτογραφίζουν εγγράφομαι συνήθως και στις δύο κατηγορίες.)

Αυτά τα περαστικά πρόσωπα με ενδιαφέρουν περισσότερο. Που συνήθως, φωτογραφίζοντας, δεν τα προσέχεις καν, αλλά τα διακρίνεις έκπληκτος στη φωτογραφία να κυριαρχούν δυναμικά (πότε ενοχλητικά, πότε

ελκυστικά, συνήθως όμως κουννημένα): εξισώσεις πολλών αγνώστων και πάλι.

Ύστερα, με τα εργαλεία του λογισμικού μπορείς να τα απομονώνεις, να τα διαστρέφεις, να τα εξαγριώνεις κατά βούληση, να τους αλλάζεις περιβάλλον και έκφραση, ηλικίες και νόστους.

Κάθε φωτογραφία παρέχει μία (τουλάχιστον) αφηγηματική πηγή ανά θεατή. Οι λεζάντες –το ρηματικό σκέλος της φωτογραφικής αφήγησης– μετατρέπουν τις άπειρες ιστορίες σε μία: την εκδοχή του φωτογράφου.

Η μισή λογοτεχνία του 20ού αιώνα αποτελείται από περιγραφές φωτογραφιών. Η φωτογραφία ως ληξιαρχείο. Μια φωτογραφία μπορεί να γράφει την ιστορία της με δικούς της όρους. Όπως η ζωγραφική. Είναι χαρακτηριστικό: η ιμπρεσιονιστική διακλάδωση της ζωγραφικής ξεκίνησε στο εργαστήριο ενός φωτογράφου.

Κάποτε πίστευαν πως ο μαγνήτης δεν τραβάει τη νύχτα, ούτε ο φωτογράφος τραβάει τα όνειρα. Αν δεν πιστεύετε στα όνειρα, να μην πιστεύετε ούτε στις φωτογραφίες. Αν δεν πιστεύετε τις φωτογραφίες, γυρίστε σελίδα.



Μπουένος Άιρες. Από τη σειρά «Φωτοκύτταρα», του Δημήτρη Καλοκύρη

Η (ΜΥΘ)ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΣΥΜΠΑΝΤΟΣ

Το διήγημα του Μπόρχες «Τλον, Ούκμπαρ, Όρμπις Τέρτιους» αποτελεί μια άκρως ενδιαφέρουσα υπόθεση αναφορικά με το φιλοσοφικό ζήτημα περί γνώσης του περιβάλλοντος κόσμου. Σύμφωνα με τη συλλογιστική του Μπόρχες, ο κόσμος, τον οποίο εμείς αντιλαμβανόμαστε ως πραγματικό, αποτελεί ουσιαστικά το άθροισμα πολλαπλών (και εν δυνάμει άπειρων) διανοητικών κατασκευών που αποσκοπούν στο να προσδώσουν στον κόσμο αυτό κάποιο νόημα τη στιγμή που ο τελευταίος είναι κατ' ουσίαν χαοτικός και στερείται κάθε νοήματος. Ο Μπόρχες εισηγείται πως αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως πραγματικότητα είναι, όπως ο φανταστικός πλανήτης Τλον, «έργο μιας μυστικής εταιρείας αστρονόμων, βιολόγων, μηχανικών, μεταφυσικών, ποιητών, χημικών, αλγεβριστών, ηθικολόγων, ζωγράφων, γεωμετρών...».¹ Ο φαινομενικός κόσμος αποτελεί –όπως ο πλανήτης Τλον– ένα φανταστικό κατασκεύασμα μέσα από το χάος: «Είναι ένας κόσμος και οι εσωτερικοί νόμοι που τον διέπουν έχουν διατυπωθεί προσεκτικά, έστω και αν είναι προσωρινοί».

Ετυμολογικά η λέξη κόσμος σημαίνει «τάξη», «κόσμημα». Από τη μία, για τους αρχαίους Έλληνες ο κόσμος αποτελούσε κόσμημα ακριβώς γιατί είχε τεθεί σε μία τάξη από τις υπερφυσικές δυνάμεις. Για την δυτική ορθολογιστική φιλοσοφία –η οποία ξεκινά με τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη– ο κόσμος βρίσκεται σε απόλυτη τάξη και μπορεί να γίνει απόλυτα αντιληπτός μέσα από τα εννοιολογικά συστήματα του Λόγου που διαθέτει ο ανθρώπινος νους. Από την άλλη, ο Μπόρχες πιστεύει ότι η φαινομενική πραγματικότητα είναι, όπως ο πλανήτης Τλον, ένας κόσμος (τάξη, κόσμημα) μέσα από το χάος, αλλά ταυτόχρονα είναι συμβατικός και αυθαίρετος. Με άλλα λόγια, ο Μπόρχες δεν αποποιείται το Λόγο ούτε τα διανοητικά κατασκευάσματα του ανθρώπινου νου και ως εκ τούτου ο σκεπτικισμός του με κανένα τρόπο δεν ανάγεται σε μηδενισμό. Αντίθετα, τα διανοητικά κατασκευάσματα αποτελούν εκ των ων ουκ άνευ προϋποθέσεις για την επιβίωση του ανθρώπινου είδους μέσα στο χαοτικό λαβύρινθο του πραγματικού κόσμου. Εντούτοις, αυτό που όντως αποποιείται ο Μπόρχες είναι την αυθεντικότητα των όποιων κατασκευασμάτων. Ο Μπόρχες μας υπενθυμίζει πως οι κανόνες, οι νόμοι που αποδίδουμε στον κόσμο είναι «προσωρινοί» καθώς οι νόμοι αυτοί είναι τόσο φανταστικοί (ή πραγματικοί) σε σχέση με τον πραγματικό κόσμο του χάους όσο και ο πλανήτης Τλον.

Το μπορχικό φανταστικό μειώνει τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και λογοτεχνίας υπενθυμίζοντάς μας ότι αυτό που θεωρούμε πραγματικό είναι κατ' ουσίαν μια προσωρινή σύμβαση που το ανθρώπινο μυαλό αποδέχεται και

διατηρεί έτσι ώστε να βγάλει νόημα μέσα από το ανόητο σύμπαν. Ως εκ τούτου, θα έλεγα ότι ο Μπόρχες είναι ένας κατεξοχήν ρεαλιστής συγγραφέας, ένας φιλόσοφος που καταδύεται στο σύμπαν της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη για να μιλήσει τελικά για την ποιητική του σύμπαντος – τουτέστιν, την πλασματική φύση όλων των αφηγήσεων (φιλοσοφικών, θρησκευτικών, επιστημονικών και λοιπών θεωριών) οι οποίες αποτελούν τις ούτως λεγόμενες «πηγές» γνώσης. Στο δοκίμιό του «Το αηδόνι του Keats», ο Μπόρχες, παραθέτοντας τον Coleridge, διακρίνει τον αριστοτελικό από τον πλατωνικό συγγραφέα:

«Ο Coleridge παρατηρεί ότι όλοι οι άνθρωποι γεννιούνται είτε αριστοτελικοί είτε πλατωνικοί. Οι τελευταίοι θεωρούν ότι οι κατηγορίες, οι ταξινομήσεις και τα είδη είναι πραγματικότητες· οι πρώτοι, ότι είναι γενικεύσεις· για τους τελευταίους, η γλώσσα δεν είναι παρά ένα κατά προσέγγιση παιχνίδι των συμβόλων· για τους πρώτους, είναι ο χάρτης του κόσμου. Ο πλατωνικός ξέρει ότι το σύμπαν είναι κατά κάποιο τρόπο ένας κόσμος, μια τάξη· αυτή η τάξη, για τον αριστοτελικό, μπορεί να είναι ένα λάθος ή μια μυθιστορηματική κατασκευή της μερικής μας γνώσης». (*Η υπογράμμιση δική μου*)

Ο πλατωνισμός αποτελεί για τον Μπόρχες μια άριστη πηγή αναφορικά με τη θεώρηση της λογοτεχνίας ως λεκτικού (ρηματικού) σύμπαντος. Εντούτοις, το μπορχικό σύμπαν, εν αντιθέσει με το πλατωνικό, δεν επικαλείται καμία έννοια πρωτοτυπίας αφού ο Μπόρχες βλέπει τον πλατωνισμό μέσα από τον αριστοτελικό φακό – «η γλώσσα δεν είναι παρά ένα κατά προσέγγιση παιχνίδι των συμβόλων». Την ίδια στιγμή, ωστόσο, επιστρέφει εμπλουτίζοντας την αριστοτελική έννοια του «πραγματικού», η οποία έχει ήδη μιανθεί από το συμβολικό σύμπαν του πλατωνισμού. Εν ολίγοις, για τον Μπόρχες ούτε η αριστοτελική πραγματικότητα δεν μπορεί να επικαλεστεί καμία πρωτοτυπία καθώς, όπως ο πλατωνικός κόσμος, είναι και αυτή ένα ομοίωμα, μια μυθιστορία (*ficción*).

Στην *Ποιητική* του ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι

[...] «οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦ το ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὅ γὰρ ἱστορικός καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα [...] διαφέρουσιν [...]· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο». (1451a36-1451b5)

Ο όρος-κλειδί εδώ είναι το εἶκός («πιθανόν»). Ο Αριστοτέλης ουδέποτε ανήγαγε την τέχνη της μυθοπλασίας και την αισθητική του ρεαλισμού σε μια άγונה αναπαραγωγή της πραγματικότητας όπως κατά καιρούς ατυχώς ισχυρίζονται διάφοροι μελετητές. Γι' αυτόν, αναπαράσταση της πραγματικότητας δεν σημαίνει αντιγραφή της πραγματικότητας αλλά

δημιουργία μιας πραγματικότητας. Από την μία, ο ιστορικός αντιγράφει την πραγματικότητα πα-ρουσιάζοντας τα συμβεβηκότα (τὰ γενόμενα): από την άλλη, ο ποιητής δημιουργεί τη δική του πραγματικότητα παρουσιάζοντας αυτά που θα ήταν πιθανόν να συμβούν (οἷα ἂν γένοιτο), καθώς πάνω από όλα είναι ποιητής μύθων: «Δήλον οὖν [...] τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν» (1451b27-8). Ο ποιητής είναι δημιουργός –ως γνωστόν, ετυμολογικά η λέξη προέρχεται από το ρήμα ποιῶ που σημαίνει «φτιάχνω», «δημιουργώ»: δημιουργός «πιθανών» μύθων. Περιστατικών, δηλαδή, που μπορεί να μην συμβούν ποτέ στην πραγματικότητα αλλά, ωστόσο, θα μπορούσαν να συμβούν –είναι αληθοφανή. Ο Αριστοτέλης μάλιστα φτάνει στο σημείο να πει ότι είναι καλύτερα κανείς να παρουσιάζει περιστατικά που προκαλούν έκπληξη ή κατάπληξη (τὸ θαυμαστὸν), τα οποία φαίνονται πιθανά να συμβούν, παρά πραγματικά γεγονότα που φαίνονται απίστευτα (1452a2-11). Επιπλέον, η έννοια του «εἰκότος» καθίσταται ακόμη ευρύτερη όταν ο Αριστοτέλης επιβεβαιώνει ότι «εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς» (1456a24-5).

Αυτό που ουσιαστικά κάνει ο Μπόρχες αναγινώσκοντας τον Αριστοτέλη είναι να επεκτείνει την έννοια του «εἰκότος». Αν αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως «πραγματικό», φαίνεται να εισηγείται ο Μπόρχες, είναι απλά μια μυθοπλασία, τότε η αναπαράσταση του «πραγματικού» ισοδυναμεί με την αναπαράσταση μυθιστοριῶν (*ficciones*).² Στην πραγματικότητα, η μπορική εξίσωση του σύμπαντος με την αχανή «Βιβλιοθήκη της Βαβέλ» ή το άπειρο «Βιβλίο της άμμου» επιλύει το μακροχρόνιο ζήτημα περί μιμήσεως. Κι αυτό γιατί η λογοτεχνία σε τελευταία ανάλυση καθίσταται τόσο πιθανή όσο και η ίδια η πραγματικότητα αφού η πραγματικότητα δεν είναι τίποτα άλλο παρά άπειρες μυθιστορηματικές αφηγήσεις – ένα βιβλίο (της άμμου). Εν τέλει, ο Μπόρχες είναι ένας «ποιητής μύθων» (ένας *hacedor*³ πολλαπλών *ficciones*) που εισηγείται ότι η πιο πιθανή (αληθοφανής) πραγματικότητα σε ένα κόσμο ομοιωμάτων όπως αυτόν που ζούμε είναι ο κόσμος του φανταστικού. Αυτό οφείλεται στο (αδιαμφισβήτητο) γεγονός ότι το φανταστικό δεν μας ζητά να το πιστέψουμε· αντιθέτως, συνεχώς και αδιάλειπτα εκθέτει και τονίζει (εμφατικά) την πλασματική του υπόσταση.

Για τον Μπόρχες, ακόμη και ο ίδιος ο Θεός –ως δημιουργός του σύμπαντος– ανήκει στην ίδια σφαίρα με τα δημιουργήματά του: τη σφαίρα του φανταστικού, της επινόησης. Χαρακτηριστικά, στο διήγημα «Everything and Nothing», ο Θεός, όπως ο ποιητής του, Shakespeare, είναι ταυτόχρονα όλοι και κανένας. Και οι δύο, ποιητής και Θεός, αποτελούν αντικατοπτρισμούς σε μια αλληλουχία άπειρων μεταμορφώσεων:

«Ούτε κι εγώ υπάρχω· εγώ ονειρεύτηκα τον κόσμο όπως εσύ ονειρεύτηκες το έργο σου, αγαπημένε μου Shakespeare, και ανάμεσα στις μορφές του ονείρου μου βρίσκεσαι εσύ που, όπως κι εγώ, είσαι πολλοί και κανένας».

Ουσιαστικά ο Μπόρχες υποστηρίζει ότι οι όροι «ποιητής» και «Θεός» αποτελούν τα ονόματα του ενός και μόνου δημιουργού – του δημιουργού μυθοπλασιών. Στην μπορχική φιλοσοφία, ο ποιητής είναι ο Θεός, ο δημιουργός του σύμπαντος που δεν είναι τίποτα άλλο από μια τεράστια βιβλιοθήκη – η βιβλιοθήκη της Βαβέλ. Στην ελληνική περισσότερο από κάθε άλλη γλώσσα η δήλωση αυτή ακούγεται άκρως οικεία καθώς σύμφωνα με μία από τις θεμελιακές αρχές της ορθόδοξης πίστης ο Θεός είναι «ποιητής ούρανοῦ καὶ γῆς, ὁρατῶν τε πάντων καὶ ἀοράτων». Τελικά υποθέτω πως μία από τις άπειρες μεταμορφώσεις του μπορχικού σύμπαντος είναι ένα ισοσκελές τρίγωνο, στο κέντρο του οποίου βρίσκεται ο ποιητής: ο μυθοπλάστης, ο δημιουργός, ο Θεός.

Το πρώτο βιβλίο πεζογραφίας που δημοσιεύει ο Δημήτρης Καλοκύρης είναι η συλλογή διηγημάτων με τίτλο *Ποικίλη Ιστορία* (1991), στον πρόλογο του οποίου περιγράφει τη σχέση μεταξύ ιστορίας και λογοτεχνίας, επιστημονικότητας και παρωδίας:

«Όταν η λογοτεχνία δημιουργεί την Ιστορία, η Ιστορία αυτοαναιώνεται μεταξύ αφθαρσίας και φθοράς, δηλαδή μεταξύ επιστημονικότητας και παρωδίας. Με τα όπλα της πρώτης διακονείται η δεύτερη. Μέσω του Ψελλού θεραπεύεται ο Θουκυδίδης. Η λεηλασία της βιβλιογραφίας κατατάσσεται στους τρόπους επανεγγραφής της ανθρώπινης παθολογίας». (1991, σ. 10) [*Η υπογράμμιση δική μου*]

Ευθύς εξαρχής ο Καλοκύρης αποκαλύπτει τους θεμέλιους λίθους του φιλοσοφικού του οικοδομήματος: η ιστορία είναι δημιούργημα της λογοτεχνίας η οποία, με τη σειρά της, αποτελεί «λεηλασία της βιβλιογραφίας». Είναι πλέον εμφανές ότι ο Καλοκύρης αναγινώσκει τον Αριστοτέλη χρησιμοποιώντας τον ίδιο φακό με τον Μπόρχες: σε ένα κόσμο όπου όλα ανήκουν στη σφαίρα της μυθοπλασίας, ο δημιουργός είναι ο συγγραφέας, ο μυθοπλάστης («ποιητής μύθων»). Όπως ο Μπόρχες, ο Καλοκύρης ασπάζεται το ίδιο τριγωνικό σύμπαν όπου συγγραφέας, δημιουργός και Θεός είναι τα ονόματα μιας και μόνης μορφής: αυτής του ποιητού που, μέσα από το καλειδοσκόπιό του, οργανώνει το χάος επινοώντας αφηγήσεις.

Η λέξη ιστορία όπως η ισπανική «historia» σημαίνει τόσο την Ιστορία ως μελέτη συντελεσθέντων γεγονότων όσο και την ιστορία ως αφήγηση, μύθευμα. Συγκεκριμένα, η ετυμολογία της λέξης προέρχεται από το ουσιαστικό ἵστωρ που σημαίνει «σοφός», «πολυμαθής». Στην αρχαιότητα, ἵστωρ ήταν ο πολυμαθής που συνήθιζε να αφηγείται ιστορίες· ως εκ τούτου, «ιστορία» ουσιαστικά σημαίνει «αφήγηση». Ο Καλοκύρης, όπως ο Μπόρχες, επιστρέφει στην αρχική σημασία της λέξης και αντιλαμβάνεται την Ιστορία ως αφήγηση, δηλαδή ως απλά μία (και όχι την) αφήγηση, ή μάλλον, ως πολλαπλές αφηγήσεις που τις απαγγέλλουν άπειροι ἱστορες-αφηγητές. Συνεπώς, ἵστωρ είναι το άλλο

όνομα του ποιητού και αντίστροφα, ενώ η ιστορία τελικά εξισούται με τη μυθιστορία (λογοτεχνία), δόγμα που ο Μπόρχες ήδη υπερθεμάτισε το 1935 με το πρώτο του λογοτεχνικό βιβλίο *Παγκόσμια ιστορία της ατιμίας*.

Η αντίληψη περί μυθιστορηματοποίησης της ιστορίας και του κόσμου γενικότερα είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις έννοιες του «λεξικού» και της «εγκυκλοπαίδειας», οι οποίες διατρέχουν ολόκληρο το έργο του Καλοκύρη. Η καλοκύρεια ιδέα του βιβλίου ως λεξικού του σύμπαντος αποτελεί εμφανώς εκδήλωση της βασικής μπορχικής αντίληψης του κόσμου ως άπειρου βιβλίου ή άπειρης βιβλιοθήκης. Για τον Καλοκύρη, ο συγγραφέας είναι ένας λεξικογράφος του σύμπαντος το οποίο αντικρίζει (μελετά) μέσα από ένα καλειδοσκόπιο. Το διήγημα που προφανώς διερευνά λεπτομερώς τον κοινό τόπο του σύμπαντος ως άπειρου βιβλίου είναι «Για το απόλυτο βιβλίο» δημοσιευμένο στην πρόσφατη συλλογή ψευδοδοκιμίων του Καλοκύρη, *Πλώρη στον Εωσφόρο* (2001). Εδώ, ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο ανθρώπινος πολιτισμός είναι κατ' ουσίαν «γραπτός» καθώς η γραφή αποτελεί τη μόνη λύση κατά της λήθης:

«Ο πολιτισμός που γνωρίζουμε, εξακολουθεί να παραμένει, με τη μία ή την άλλη μορφή, κατ' ουσίαν Γραπτός. Και παραμένει έτσι διότι έχει επενδύσει τα πάντα στη φενάκη της μνήμης: ό,τι δεν απομνημονεύεται δεν καταγράφεται· ό,τι δεν καταγράφεται δεν υπάρχει· ό,τι δεν υπάρχει το δημιουργούμε· ό,τι δημιουργούμε...», κ.ο.κ. (σ. 11)

Εφόσον ό,τι δεν απομνημονεύεται είναι ουσιαστικά ό,τι δεν καταγράφεται και εφόσον ό,τι δεν καταγράφεται δεν υπάρχει, η γραφή, και ιδιαίτερα το βιβλίο

«αποτελεί τον γεωμετρικό και γεωγραφικό τόπο της δημιουργίας. Ορισμένοι λαοί όρισαν το βιβλίο –εν προκειμένω το Κοράνιο– ως την υλική μορφή του δημιουργού· άλλοι ταύτισαν την [...] διεσπαρμένη πατρίδα μ' ένα Βιβλίο – τη Βίβλο. Κάποιοι, τέλος, παραλλήλισαν τον κόσμο με σφαιρικό βιβλίο ή όρισαν “το σύμπαν κατ' αλφαβητική σειρά” μέσα στις σελίδες του Λεξικού». (σ. 11)

Εν ολίγοις, το σύμπαν, ως μια εικόνα (ή πολλαπλές εικόνες) διαμορφωμένη από το ανθρώπινο μυαλό, παίρνει τη μορφή ενός άπειρου βιβλίου, ενώ η ίδια η γραφή καθίσταται ζωοδόχος πράξη: με άλλα λόγια, η *ποίηση* (ως μυθοπλασία) είναι ουσιαστικά *ζωοποίηση*. Στη συνέχεια, ο Καλοκύρης περιγράφει το «απόλυτο βιβλίο» –το οποίο αποκαλεί «βιβββλίο» (σ. 13)– ως τον «γεωμετρικό τόπο» όπου οι μυθιστορηματικές και μη-μυθιστορηματικές πραγματικότητες συναντιούνται, συνυφαίνονται και μεταπλάθουν η μία την άλλη. Ο αφηγητής μάλιστα φτάνει στο σημείο να εισηγηθεί ότι οι άπειρες πραγματικότητες του βιβλίου δύνανται να επέμβουν στην εξωτερική πραγματικότητα και να την αλλοιώσουν:

«[Το βιβλίο] θα αποτελείται από χιλιάδες σελίδες όπου, στην ουσία, θα περιγράφεται μια κοινότατη εικόνα: π.χ. κάποιος που κάθεται στην πολυθρόνα του και διαβάζει τις κυριακάτικες εφημερίδες. Ακολουθούν λέξη προς λέξη τα περιεχόμενα όλων των σελίδων, όλων των εφημερίδων. [...] Αν θέλουμε όμως, δεν αποκλείεται πότε πότε να γίνονται παρεκβάσεις για να διατηρηθεί ο φυσικός χρόνος. “Ο αναγνώστης” δηλαδή εντός του βιβλίου σταματάει, λ.χ. για φαγητό, για να καπνίσει ή να κοιμηθεί [...]. Η δράση, συνεπώς, μπορεί να επεκταθεί κατά βούλησιν και να διακλαδίζεται ακόμη και μέσα στο περιβάλλον των βιβλίων που διαβάζει. [...] Δεν αποκλείεται επίσης να παρεμβάινει στην εξέλιξη των γεγονότων που διαδραματίζονται, να αλλοιώνει τα τοπία κ.λπ.» (σσ. 12-13)

Το «απόλυτο βιβλίο» είναι τελικά ένα άπειρο καλειδοσκοπικό κείμενο μέσα στο οποίο το σύμπαν αλλάζει και μεταμορφούται συνεχώς και αδιάλειπτα. Εντούτοις, το ερώτημα που τίθεται τώρα είναι κατά πόσον είναι δυνατό να συντεθεί ένα τέτοιο «απόλυτο» βιβλίο:

«Σήμερα θα απαντούσαμε Ναι. Κατ’ αρχάς ένα μεγάλο μέρος της κλασικής γραμματείας έχει μεταγραφεί σε ηλεκτρονική μορφή. Εν συνεχεία υπάρχουν προγράμματα που ψηφιοποιούν διά σαρώσεως οποιοδήποτε κείμενο και το καθιστούν επεξεργάσιμο. Με αυτές τις πρώτες ύλες και με δεδομένο ότι ο χρόνος συμπίεζεται τεχνολογικά διαρκώς, όλα είναι ζήτημα χώρου –δηλαδή μνήμης. Και είδαμε πως ό,τι απομνημονεύεται καταγράφεται: ό,τι καταγράφεται υπάρχει...», κ.ο.κ. (σ. 14) [Η υπογράμμιση δική μου]

Σε αυτό το σημείο, ο Καλοκύρης εμφανώς απηχεί την έννοια της «χωροχρονικής συμπίεσης» όπως την ορίζει στο βιβλίο του *The Condition of Post-modernity* [Το καθεστώς της μετανεωτερικότητας] ο David Harvey:

«Καθώς ο χώρος εμφανίζεται να συρρικνώνεται σε ένα «παγκόσμιο χωριό» τηλεπικοινωνιών και μια «γη-διαστημόπλοιο» οικονομικών και οικολογικών αλληλεξαρτήσεων [...] και καθώς οι χρονικοί ορίζοντες συμπτύσσονται σε σημείο όπου το παρόν είναι όλο ό,τι υπάρχει [...], πρέπει να μάθουμε πώς να αντιμετωπίσουμε τη συντριπτική αίσθηση της συμπίεσης των χωρικών και χρονικών μας κόσμων». (1990, σ. 240) [Η υπογράμμιση δική μου]

Εντούτοις, ο Καλοκύρης φαίνεται να υποστηρίζει ότι δεν είναι μόνο ο κόσμος ως «παγκόσμιο χωριό» που συμπίεζεται λόγω της επιστημονικής και τεχνολογικής προόδου αλλά ο κόσμος ως βιβλιοθήκη. Ο τελευταίος ισχυρίζεται

ότι στη σύγχρονη εποχή ο χρόνος αυτός καθεαυτόν τεχνολογικά συμπιέζεται σε σημείο που γίνεται *μνήμη*. Τι σημαίνει αυτό; Ο συγγραφέας παίζει με τον όρο «μνήμη» και τη χρήση του στην επιστήμη της πληροφορικής: ο χρόνος γίνεται ο απειροελάχιστος χώρος τον οποίο κατέχει η μνήμη του υπολογιστή. Έτσι, αν –σύμφωνα με την προηγούμενη υπόθεση του Καλοκύρη– οι χρονικοί και χωρικοί μας κόσμοι είναι ό,τι είναι καταγεγραμμένο, τότε αυτοί οι κόσμοι σήμερα είναι συμπιεσμένοι στον απειροελάχιστο χώρο της εικονικής μνήμης του υπολογιστή στην οποία εγγράφονται. Ως εκ τούτου, όλα είναι όχι απλά θέμα μνήμης αλλά *εικονικής μνήμης*. Στο διήγημα «Η αρχή της αυτοκαταστροφής των βιβλίων» δημοσιευμένο στην *Ανακάλυψη της Ομηρικής* (1995), ο Καλοκύρης μιλά για ένα «διαχρονικό κυβερνοχώρο», ένα «Διακειμενικό Internet»: «Θα μπορούσαμε όμως να μιλήσουμε, τρόπον τινά, για ένα είδος DNA του γραπτού λόγου που δυνητικά σχηματίζει έναν δικό του «κυβερνοχώρο» –τόπο πασίγνωστο από αρχαιοτάτων χρόνων στη λογοτεχνία– ένα “Διακειμενικό Internet”». Αργότερα, στο ίδιο διήγημα ο Καλοκύρης αναφέρεται στην μπορσική αντίληψη του σύμπαντος ως βιβλιοθήκης ιδωμένης ωστόσο μέσα από ένα μετανεωτερικό φακό:

«Το οικουμενικό δίκτυο [...] έχει σήμερα εξαπλωθεί στον έμμεσα αισθητό κυβερνοχώρο των ιδεών, στον τόπο των παράλληλων κόσμων, στους αμυδρούς ηλεκτρικούς σπινθηρισμούς που διαχέονται στα έγκατα του νου. Άρα δικαιώνεται ο αργεντινός για τα περι βιβλιοθήκης ως μορφής σύμπαντος». (σ. 75)

Ο ιδεαλισμός του Αργεντινού καθώς και η μπορσική ανάγνωση της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη προσφέρουν στον Καλοκύρη τα μέσα για να κατασκευάσει ένα μετανεωτερικό φακό μέσα από τον οποίο το σύμπαν και η βιβλιοθήκη μεταμορφούνται σε κυβερνοχώρο και κυβερνοβιβλιοθήκη αντίστοιχα. Αυτός είναι ο χώρος των παράλληλων και ταυτόχρονων κόσμων όπου ο συγγραφέας-χαρτογράφος εξομοιώνει τους κειμενικούς του «χάρτες» (2001, σ. 8).

Επιπλέον, η εικονική μνήμη αποτελεί ουσιαστικά ένα «άδειασμα» πραγματικής μνήμης και ιστορίας την οποία ο Fredric Jameson και στη συνέχεια η Beatriz Sarlo αναγνωρίζουν ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό της μετανεωτερικότητας. Συγκεκριμένα, στο άρθρο του αναφορικά με το σύγχρονο βιντεο-πολιτισμό, ο Jameson ισχυρίζεται ότι

«η μνήμη δεν παίζει κανένα ρόλο στην τηλεόραση, εμπορική ή όχι (ή, μπαίνω στον πειρασμό να πω, στη μετανεωτερικότητα γενικά): τίποτα εδώ δεν στοιχειώνει το μυαλό ούτε αφήνει τα ίχνη του». (1991, σσ. 70-71)

Ανάλογα, στο βιβλίο της *Escenas de la vida postmoderna* [Σκηνές από τη μετανεωτερική ζωή], η Sarlo επιχειρηματολογεί ότι «αυτό το άδειασμα της ιστορίας» (1994, σ. 55) είναι ενδεικτικό του μετανεωτερικού καθεστώτος. Στην

πραγματικότητα, τα κείμενα του Καλοκύρη επανειλημμένα πραγματεύονται την έννοια του «αδειάσματος» της μνήμης και της ιστορίας ως ειδοποιού στοιχείου της μετανεωτερικότητας. Για παράδειγμα, στο «Argumentum sub rosa», ήγουν η φωτογραφία ως λογοτεχνικό είδος» δημοσιευμένο στο *Φωτορομάντσο* (1993), ο Καλοκύρης υποστηρίζει ότι ο κόσμος (ως μνήμη) μετατρέπεται σε εικονική μνήμη η οποία, με τη σειρά της, στερείται υλικής μορφής. Συγκεκριμένα, στο διήγημα αυτό ο Καλοκύρης συσχετίζει την τέχνη της φωτογραφίας με τη λογοτεχνία κυρίως για να εισηγηθεί ότι και οι δύο στοχεύουν στην ανακατασκευή της μνήμης:

«Ήδη κυριαρχούν [...] φωτογραφίες άυλες. Τις προβαλλόμενες διαφάνειες συναγωνίζονται οι συμπαγείς βιντεοδίσκοι [...] και οι ψηφιακές εικόνες των υπολογιστών. [...] Οι αναμνήσεις του μέλλοντος θα είναι ορθολογιστικές, αλλά ονειρικής υφής. Χωρίς υλική υπόσταση αλλά με υψηλή πιστότητα. Φευγαλέες και λαμπρές. Κατ' επιλογήν και (τηλε)χειριζόμενες. (σ. 107) [*Η υπογραμμισή δική μου*]

Ο όρος-κλειδί εδώ είναι η μετοχή «(τηλε)χειριζόμενες». Η πράξη της τηλελειτουργίας, όπως ο ίδιος ο όρος φανερώνει, είναι μια λειτουργία που εκτελείται από κάποια απόσταση (τηλε-). Θα έλεγα ότι η μνήμη και τα πεδία δράσης της όπως η φωτογραφία και η λογοτεχνία αποτελούν πράξεις τηλελειτουργίας με την έννοια ότι χειρίζονται ζητήματα που, χρονικά νοούμενα, απέχουν από τον παρόντα χρόνο της λειτουργίας. Η φωτογραφία και η λογοτεχνία ανακατασκευάζουν ένα χρόνο διαφορετικό από τον παρόντα –παρελθόντα και/ή μέλλοντα. Εντούτοις, στη μετανεωτερικότητα η τεχνολογία δημιουργεί μια εντελώς διαφορετικού τύπου απόσταση: μια εικονική απόσταση. Αυτό σημαίνει ότι όχι μόνο ο χρόνος αλλά και ο χώρος καθίσταται εικονικός. Εξηγούμαι: η πράξη της επεξεργασίας μιας φωτογραφίας ή ενός κειμένου στον υπολογιστή αποτελεί τηλελειτουργία λόγω της απόστασης ανάμεσα στο πληκτρολόγιο και την οθόνη. Ωστόσο, η απόσταση αυτή είναι ουσιαστικά ψευδοαπόσταση καθώς η φωτογραφία και το κείμενο στην πραγματικότητα δεν έχουν υλική υπόσταση: αποτελούν και τα δύο εικονικές εικόνες. Επιπρόσθετα, εφόσον, όπως έχω ήδη υποστηρίξει πιο πάνω, η λογοτεχνία και η φωτογραφία είναι τηλελειτουργικές πράξεις, η επεξεργασία (καίτοι η θέαση) μιας φωτογραφίας ή ενός κειμένου στην οθόνη αποτελεί ουσιαστικά μια τηλελειτουργία τηλελειτουργίας – μια τηλελειτουργία δευτέρου βαθμού. Με λίγα λόγια, είναι μια τηλελειτουργία στη σφαίρα του εικονικού. Επιπλέον, ο Καλοκύρης υποστηρίζει ότι οι μνήμες του μέλλοντος (οι εικονικές φωτογραφίες) θα είναι «ονειρικής υφής» αλλά «ορθολογιστικές» λόγω της «υψηλής πιστότητας» που προσφέρει η τεχνολογία. Και εδώ φυσικά ελλοχεύει μια από τις μεγαλύτερες αντιφάσεις της εποχής μας, η οποία παράγει αναληθή (εικονικά) τεκμήρια υψηλής πιστότητας.

Ας επιστρέψουμε όμως στο τέλος του διηγήματος «Για το απόλυτο

βιβλίο»:

«Θα πρέπει να σας προειδοποιήσω ότι το βιββββλίο αυτό έχει αρχίσει ήδη να γράφεται μέρα με τη μέρα, εδώ και αρκετές εκατοντάδες χρόνια [...] και ότι συμπληρώνεται καθημερινά με σημεία του λόγου πάνω σε κάθε είδους απτές, ψηφιακές ή ονειρικές σελίδες του σύμπαντος. Δεν θέλω να σας απογοητεύσω αλλά, κατά τα φαινόμενα, βρισκόμαστε ακόμα στον Πρόλογο». (2001, σσ. 14-15)

Το απόλυτο βιβλίο (το βιββββλίο) δεν είναι παρά ο ανθρώπινος πολιτισμός στην ολότητά του· είναι η συμπύκνωση των άπειρων βιβλίων της βιβλιοθήκης της Βαβέλ· είναι το άθροισμα κάθε τεκμήριου του πολιτισμού –υλικού ή εικονικού– που έχει ποτέ καταγραφεί ή θα καταγραφεί. Στο φως του εικοστού πρώτου αιώνα, το βιββββλίο διακλαδίζεται –όπως στον μπορχικό κήπο των διχαλωτών μονοπατιών– με ραγδαία ταχύτητα, μυθιστορηματικοποιώντας τα πάντα, από το χώρο και το χρόνο μέχρι το ίδιο το σύμπαν. Ωστόσο το ερώτημα που παρουσιάζεται τώρα είναι το εξής: είναι αυτό το βιββββλίο ένας τερατώδης λαβύρινθος ή ένα υποσχόμενο έργο του ολοένα αυξανόμενου εικονικού πολιτισμού μας; Πιθανότατα και τα δύο. Εντούτοις, ό,τι κι αν είναι, φαίνεται να εισηγείται ο Καλοκύρης, κινείται πάντα εντός του πεδίου των άπειρων παιχνιδιών με τη (της) γλώσσα(ς), τη χώρα των μπορχικών λαβυρίνθων, όπου ο ποιητής-μυθοπλάστης-Θεός συνθέτει την ποιητική του σύμπαντος αδιάλειπτα.

Κέμπριτζ 2003

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Όλες οι μεταφράσεις από τα ισπανικά και τα αγγλικά είναι δικές μου.
2. Συλλογή διηγημάτων που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1944.
3. Συλλογή διηγημάτων και ποιημάτων που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1960.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αριστοτέλης, *Ποιητική (De Arte Poetica Liber)*, εκδ. Rudolfs Kassel. Οξφόρδη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις της Οξφόρδης 1965.
- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas I-IV*. Μπουένος Άιρες, Emecé 1996.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Οξφόρδη, Basil Blackwell 1990.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Verso 1991.
- Καλοκύρης, Δημήτρης, *Ποικίλη Ιστορία*, Αθήνα, Ύψιλον 1991.
- Καλοκύρης, Δημήτρης, *Φωτορομάντσο*, Αθήνα, Ύψιλον 1993.
- Καλοκύρης, Δημήτρης, *Η ανακάλυψη της Ομηρικής και άλλες φαντασμαγορίες*, Αθήνα, Ύψιλον 1995.
- Καλοκύρης, Δημήτρης, *Πλώρη στον Εωσφόρο*, Αθήνα, Νεφέλη 2001.
- Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Μπουένος Άιρες, Ariel 1994.

ΠΡΟΣ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΟ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ

σα σκηνές από ταινία ΠΡΟΣΕΧΩΣ
T R A I L E R * Μ Ε Τ Α Σ Χ Ο Λ Ι Ω Ν

Προειδοποιήσεις:

* Η επιλογή των «στιγμιότυπων ή σκηνών» είναι βεβαίως υποκειμενική. Επιθυμεί ωστόσο να λειτουργήσει διαφημιστικά (οπότε: «lecteur, mon semblable!»).

* Η λογική του μοντάζ δεν είναι αυθαίρετη· ίσως να μην είναι πάντοτε ευδιάκριτη.

* Το προσπέρασμα των σχολίων επιτρέπεται. Είτε από αριστερά είτε από δεξιά.

1

«Εκείνους τους αιώνες [14ο, +1, -1], [...] μόλις είχαν αρχίσει να υποφιάζονται ότι οι θρησκείες είναι ένα διαδεδομένο επαγγελματικό αστείο μεταξύ θεολόγων και κληρικών (το οποίο συνεχώς κέρδιζε έδαφος, γιατί έκαναν αλλεπάλληλες κληρώσεις)» (Ελ., 36).

[ΣΧΟΛΙΟ: Οι λέξεις θεολόγοι και κληρικοί παραπέμπουν σε επαγγελματίες της εξουσίας, βεβαίως (... νομίζω...). Όσο για τις κληρώσεις, βλ. εδώ αριθ. 10].

2

«Όταν κάποιος ρωτάει “Τί νέα” δεν ενδιαφέρεται στην ουσία να μάθει κάτι καινούριο· απλώς προετοιμάζει το έδαφος για την εφησυχαστική απάντηση “Τίποτα”. Κατ’ επέκταση, ο όρος “Νεο–” (νεοορθόδοξος, νεοέλληνας κ.λπ.) περικλείει σχεδόν πάντοτε μια πιο συρρικνωμένη και πιο συντηρητική μορφή του προηγούμενου σχήματος. Σημαίνει αναβίωση επί τα χείρω. Ίσως δε και τον επιθανάτιο ρόγχο ενός ιδεολογήματος» (Αν., 82).

[ΣΧΟΛΙΟ: Ουδέν σχόλιο].

* «τρέιλερ²: σύντομο διαφημιστικό φιλμ με επιλεγμένα στιγμιότυπα (σκηνές)» [τα λεξικά].

3

«Οι κλασικοί με βρήκαν στο Πανεπιστήμιο, όπου επιτέλους κατάλαβα ότι αποκαλούνται έτσι γιατί περιλαμβάνονταν στα “κλασικά εικονογραφημένα” αναγνώσματα, τα οποία όμως η τρεχάμενη φιλολογική ηθική τα κατέτασσε ασυζητητί στην παραλογοτεχνία [...].

Σταδιακά κατάλαβα ότι η παραλογοτεχνία έχει σχέση με την λογοτεχνία ανάλογη με αυτήν που έχει η παραοικονομία με την οικονομία. Αποτελεί, ως ένα βαθμό, την κινητήρια δύναμή της» (Αν., 83).

[ΣΧΟΛΙΟ: Ειδικά για το πρώτο σκέλος, το (παρα)λογοτεχνικό, θα ήμουν πρόθυμος να διαφωνήσω. Δεν τολμώ. —Για το δεύτερο σκέλος, δηλώνω αναλφάβητος].

4

«Και φαντάσου [...]

και να πλευρίζουμε μια Γαία σαρδόνια αύριο

σε μια χώρα αλλιώτικη

– μια Ελλάδα με τρία Λάμδα».

[Λε., 6]

[ΣΧΟΛΙΟ: Η μόνη περίπτωση τριών λάμδα που θυμούμαι, είναι εκείνο το παιδικό «με πόσα λάμδα γράφεται η τρέλα του τάδε;»].

5

«Δύστροπη, πεισματάρη, ευάερη, αχάριστη συνήθως, στις συναναστροφές τα παρελθόντα της γενέθλια διαρκώς εορτάζοντας, γενναιόδωρη κάποτε και απρόβλεπτη, μορφώσεως μετρίας όπως και αναστήματος, εύγλωττη όμως αρκετά, με ανεξάντλητα παράπονα και εύπιστη, εύπλαστη σχεδόν, που οχλαγωγείται με σποραδικές εκλάμψεις ανεκτικότητας, αφομοιώνει διαρκώς τα λάθη της, ανέμελη ταυτόχρονα και ζηλιάρα, θαρραλέα και τυχάρπαστη βεβαίως, φιλοπαίγμων και φιλάρεσκη, τρέφεται με ειδήσεις και υπεκφυγές και εφορμά κάθε τόσο προς το αύριο ακάθεκτη και στο βάθος λικνίζεται σαν κήπος θλιμμένη. Και παρά ταύτα ελκυστική και με μεγάλο ακόμα κύκλο εραστών. Σαν έκρηξη υπομονής. Σαν τιμωρία της Ιστορίας... Για την Ελλάδα λέω» (Μου., 87).

[ΣΧΟΛΙΟ: Ουδέν σχόλιο. (Ξαναδιαβάστε το, ωστόσο)].

6

«Εκμεταλλεύομαι τις λέξεις που ανάβουν τη γλώσσα μου» (Αν., 117).

[ΣΧΟΛΙΟ: Το πρώτο ρήμα με την ελληνιστική του σημασία: «εξορύσσω μετάλλευμα (μέχρις εξαντλήσεως των κοιτασμάτων)». Και: “τι εννοεί ο ποιητής” με γλώσσα; το όργανο του σώματος ή την άλλη;].

7

«[ο Εωσφόρος ήταν] μια ταπεινή ρυμούλκα που έσερνε τα ατμόπλοια, απ’ το λιμάνι της ποιητικής στα ανοιχτά της επιπλέουσας φιλολογίας» (Πλω., 8).

[ΣΧΟΛΙΟ: Μένω εχθρικά έκθαμβος με την άποψη ότι η φιλολογία, έστω και επιπλέουσα (ως φελλός;), βρίσκεται στα ανοιχτά – και όχι στα «βρωμερά νερά των αγκυροβολίων». – Διαστρέφω τις μεταφορές λιμάνι–ανοιχτά; Μάλλον. Και μου αρέσει].

8

«Η επαφή των δύο (ομήλικων σχεδόν) ποιητών [του Σεφέρη και του Μπόρχες] δεν πραγματοποιήθηκε. Τί θα μπορούσε να επιφέρει στη ροή της φιλολογίας μια ενδεχόμενη αλληλογραφία τους, επαφίεται στην ίδια την Λογοτεχνία να το επινοήσει» (Μπεθ, 69).

[ΣΧΟΛΙΟ: Προσέχω τα αρχικά στις λέξεις φιλολογία, που ρέει, και Λογοτεχνία, που επινοεί. (Φτάνει τόσο; – Φτάνει!)].

9

«[...] το επάγγελμα που σιωπηλά διά βίου θα ακολουθούσα. Φαινομενικά ευπρεπές, μετρίως προσοδοφόρο πιθανώς, αλλά διαμπερές και ελπιδοφόρο: Στέλεχος της γεωγραφικής υπηρεσίας. Θα φιλοτεχνούσα μικρές, αλλά καίριες παραποιήσεις στοιχείων στους χάρτες: σε χάρτες ναυτικών, αγροτικών ή οδικών, σιδηροδρομικών, των υπογείων, ορειβατικών, πολιτικών και γεωφυσικών, φυσικών πόρων, στρατιωτικών, ιστορικών, τουριστικών, αρχαιολογικών, σε χάρτες δασικών και αστρονομικών, τοπικών και παγκόσμιους, επίπεδους, ανάγλυφους ή παραβολικούς, με προβολές μερκατορικές ή Πέτερς. Ελάχιστες δολιοφθορές στο σύστημα

προσανατολισμού επινοώντας, σε επίπεδο παραδρομής αρχικά, ύστερα υπό τύπον φάρσας, κατόπιν σε μορφή παγίδας και εντέλει απότομης έκρηξης. Χάρτες λευκούς, χάρτες διάτρητους από εθνικές ριπές, χάρτες σπινθήρων σαν πυροτεχνήματα, διαφανείς, χάρτες για ορυχεία και αεροδιαδρόμους, χάρτες πορείας της μέλισσας και του ψαριού, χάρτες ανέμων και υδάτων, απόκρυφους, μυστηριώδεις, νοητούς και κατακόρυφους, χάρτες ακόμη ψυχρογραφικούς, χάρτες ερώτων κωματώδεις.

Και αυτό, πάνω κάτω, έκανα» (Μου., 134-135).

[ΣΧΟΛΙΟ (προς εαυτόν): Αφού σκεφτώ το κείμενο λέξη-λέξη, και το απολαύσω, να το συνδυάσω με το επόμενο και τελευταίο].

10

«Μπορεί όλα να γίνονται περισσότερο ακατανόητα, αλλά ουδείς λόγος ανησυχίας. Φροντίζουμε προσωπικά γι' αυτό» (Αν., 76).

[ΣΧΟΛΙΟ: Το ακατανόητο που γίνεται αντιληπτό ως ακατανόητο: έναυσμα για μιαν απότομη έκρηξη (βλ. αριθ. 9)· ή, έστω, ημιτελές βήμα προς κάποια κατεύθυνση].

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- Αν. : Η ανακάλυψη της Ομηρικής και άλλες φαντασμαγορίες, Ύψιλον 1995.
 Ελ. : Τα ελιξήρια της φωνής τους, Ύψιλον 1998.
 Λε. : Λεξιλόγιο και μερικά Επίμαχα Σημεία από δώδεκα εποχές, Ύψιλον 1997.
 Μου. : Το μουσείο των αριθμών, Διηγήσεις και εικονίσματα, Άγρα 2001.
 Μπεθ. : Μπεθ, Ένα αρχείο για τον Μπόρχες, Ύψιλον 1992.
 Πλώ. : Πλώρη στον Έωσφόρο, Νεφέλη», χ.χ [=2001].

Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, ΤΑ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΤΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ, Η ΦΙΛΙΑ ΜΑΣ

Στην Ελένη

Είμαστε στα 1971 και βγαίνει ένα περιοδικό από τη Θεσσαλονίκη, το *Τραμ*, άκρως αισθητικό με μεταξοτυπίες και άλλα κόλπα. Όπως πληροφορούμεθα εδώ το εκδίδουν μια ομάδα νέων ποιητών, με ψυχή βέβαια τον Καλοκύρη. Σπεύδω στον «Ίκαρο» που το πρακτόρευε και είχα φιλία με τον ιδιοκτήτη, τον ποιητή Νίκο Καρύδη. Θυμάμαι που μου είπε τα καλύτερα για το περιοδικό και να το συνδράμουμε όσο μπορούμε. Το είδα, το ξεφύλλισα, το διάβασα, με τράβηξε, το συζητήσαμε με τους άλλους: Θανάση (Νιάρχο), Βασίλη (Στεριάδη), Λευτέρη (Πούλιο), Δημήτρη (Ποταμίτη) κ.ά. Τότε για πρώτη φορά είδαμε τα ονόματα: Δημήτρης Καλοκύρης, Μίμης Σουλιώτης, Μανώλης Ξεξάκης, Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, Πάνος Θεοδωρίδης, Μαρώ Καρδάκου, Αλέξανδρος Ίσαρης, μαζί με έναν γαλαξία καθιερωμένων συγγραφέων και καλλιτεχνών που ξέραμε: Γιώργος Ιωάννου, Νίκος Γκάτσος, Γιώργος Σαββίδης, Ανδρέας Εμπειρικός, Ηλίας Πετρόπουλος, Αλέξης Ακριθάκης, Αλέκος Φασιανός, Γιώργος Δέρπαπας κ.ά. Με την έκδοση του περιοδικού από τις εκδόσεις «Τραμ» κυκλοφόρησαν τρεις μικρές πλακέτες ποιημάτων: η *Σβούρα* του Μίμη Σουλιώτη, τα *Εικονομαχικά* του Γιώργου Χουλιάρα και *Το πουλί και Άλλα άγρια θηρία* του Δημήτρη Καλοκύρη. Και έτσι άρχισε το καμίνι. Να το γράψω εδώ. Τα περιοδικά που επιμελήθηκε και εξέδωσε ο Δ. Καλοκύρης είχαν τη σφραγίδα μοναδικού, του ευρηματικού, του ιδιαίτερου επιπέδου. Με ό,τι καταπιάστηκε ο Δημήτρης, κολάζ (έχει κάνει τρεις εκθέσεις), επιμέλειες, εξώφυλλα, εικονογραφήσεις, βιβλιογραφίες κ.ά. Με γνώσεις ιδιαίτερες φιλολογικές, με χωνεμένα διαβάσματα ελλήνων και ξένων συγγραφέων, με μεταφράσεις αλλά κυρίως με την προσωπική δουλειά του, που είναι η ποίηση και η πεζογραφία. Χάραξε δρόμους με αυταπάρηση και συνέπεια φέρνοντας το νέο στη λογοτεχνία μας. Δουλεύει πάρα πολύ. Θα έλεγα ότι δουλεύει όλη μέρα. Έχει φάει εκατομμύρια ώρες σχυμμένος με το χέρι και το μυαλό. Να μην ξεχάσω τις γνώσεις και την ενημέρωσή του στη μουσική. Μάλιστα νέος είχε συγκρότημα και συνέθετε! Είναι ένας καλλιτέχνης αναγεννησιακός θα λέγαμε χωρίς ενδοιασμούς.

Ας γυρίσουμε όμως στα παλιά. Ήρθε λοιπόν στην Αθήνα το 1972, γνωριστήκαμε, κολλήσαμε και με τους άλλους Θεσσαλονικείς και σιγά σιγά

γίναμε παρέα. Οπότε, μια ωραία πρωία μαθαίνουμε για μήνυση στο *Τραμ* για ένα ποίημα του Ηλία Πετρόπουλου, «Το σώμα», που εθεωρήθη άσεμνο. Δίκες, φασαρία, απειλές, κλείνει το περιοδικό, καταδικάζονται οι εκδότες. Θυμάμαι πόσο έτρεμε ο αξέχαστος Γιώργος Ιωάννου (δημόσιος υπάλληλος γαρ) για ένα δικό του υπέροχο διήγημα, «Το ξεσκάτωμα». Μετά άρχισε (1974) η δεύτερη διαδρομή του *Τραμ*. Δεν ξεχνώ εκείνο το υπέροχο ποίημα του Ανδρέα Εμπειρίκου «Κινγκ Κονγκ» που φιλοξένησε το περιοδικό.

Αεικίνητος, εύστροφος, ταχύς και πάντα ποιητής έκανε χιλιάδες πράγματα. Και το άλλο περιοδικό που εξέδωσε, ο *Χάρτης*, είχε το χαρακτήρα του μοναδικού. Επανειλημμένως συνεργάστηκα, όπως και πολλοί άνθρωποι της γενιάς μας και άλλοι παλαιότεροι. Τα περισσότερα βιβλία μου έχουν την σφραγίδα της επιμέλειας του Καλοκύρη. Έτσι δουλεύει και υπάρχει αυτό το σύνθετο πρόσωπο, ο φίλος μου, που ποτέ δεν χωρίσαμε και δεν είπαμε ποτέ κακιά κουβέντα ο ένας στον άλλο. Εκτιμούσε τα μάλα τον αδικοχαμένο φίλο μας Βασίλη Στεριάδη. Έτσι περνώντας τα χρόνια με τα ίδια ενδιαφέροντα συμπλεύσαμε. Θυμάσαι Δημήτρη, τη βραδιά που σου γνώρισα τον Μάνο Χατζιδάκι, πού αλλού, στον «Αυλό», και ενθουσιάστηκε τόσο πολύ μαζί σου που πήγε πεζός στα άγρια μεσάνυχτα στο σπίτι του (Ρηγίλλης 17) να σου φέρει μια παρτιτούρα για να στη χαρίσει; Θα κλείσω με την παράξενη γνωριμία του με τον Μπόρχες, τον οποίο έχει μεταφράσει και μελετήσει ιδιαίτερα. Στον καθρέφτη τού τότε «Ζόναρς» βλέπει ο καλός μου ο Νάσος Βαγενάς τον Μπόρχες να περνά με τη γυναίκα του. Αναστατώνεται. Τηλεφωνεί στο Δημήτρη, του μιλάνε και αυτό ήτανε. Οι επισκέψεις αυτού του στυλίστα και εγκυκλοπαιδιστή στην Ελλάδα οφείλονται στους δύο αυτούς ποιητές. Έχω μια φωτογραφία του Δημήτρη αγκαζέ με τον Μπόρχες κάπου στην Αθήνα. Ο Δημήτρης κοιτάζει με θαυμασμό τον Αργεντινό συγγραφέα και ο τυφλός και σοφός γέρος κοιτάζει κατάματα τον χρόνο!



Ο Δ.Κ. με τον Γιάννη Κοντό, τον Δημήτρη Ποταμίτη και τον Βασίλη Στεριάδη στο σπίτι του Κίμωνα Φράιαρ στην Ερέτρια (1974).

AUGUR AUGUREM...

Στην αρχαιότητα ο ποιητής με αφανή συμπαραστάτιδα τη Μούσα, ενίοτε και σε κατάσταση ήπιας μέθης, έψαλλε τα κλέα ανδρών, πρόβαλλε τα μυχιαίτατα του λυρικού του εγώ, νουθετούσε τους πολίτες, διακωμωδούσε τους ισχυρούς της ημέρας, κακολογούσε τους αντιτέχνους. Όμως η θείκή του τέχνη δεν ήταν απροσδεής. Αν ο επικός και ο μονωδός είχαν λαμπρή φωνή και γερά πνευμόνια, θα μπορούσαν μόνοι τους να κρατήσουν το βάρος μιας παράστασης. Οι χορικοί ωστόσο και οι δραματουργοί είχαν ανάγκη από συνεργούς και συλλήπτορες, τους ποικιλώνυμους διονυσιακούς τεχνίτες.

Όπου η μουσική, η όρχηση, η τερατεία της όψης και η υπόκριση δορυφορούν τον ψιλό λόγο, ο ακροατής μεταβάλλεται σε θεατή και έτσι η κρίση του για τα λεγόμενα επηρεάζεται από τα δρώμενα. Όταν όμως σε ώρες περισυλλογής βρεθεί αντιμέτωπος με το κείμενο, τότε αρχίζουν οι μεμψιμοιρίες και οι ενστάσεις. Ο μαθητής δυσκολεύεται στο μέτρο, ο δάσκαλος, που υποχρεούται να διασαφηνίζει τα αραβουργήματα της μεταφορικής έκφρασης και τα αραχνιασμένα λεξίδια απελπίζεται, ο καλοπροαίρετος αναγνώστης πιστεύει ότι, αν ο ίδιος δεν είναι ολιγόνους, τότε ο ποιητής θα πρέπει να είναι μανικός.

Ποιος λοιπόν θα ερμηνεύσει τα αινίγματα και τους λογοδαιδάλους της ποίησης; Μήπως ο ίδιος ο ποιητής; Μα από τον καιρό της πλατωνικής Απολογίας το γνωρίζουμε: ο πιο αφερέγγυος ερμηνευτής του ποιήματος είναι ο ίδιος ο δημιουργός του. Μήπως, για να περιοριστώ σε ένα παράδειγμα, το σεφερικό δοκίμιο «Μια σκηνοθεσία για την Κίχλη» φώτισε το ερμητικό ποίημα; Αμφιβάλλω, γιατί ο δοκιμιογράφος ποιητής προσπαθούσε να ξεκλειδώσει το σκοτεινό ποίημα με την κλείδα του Ερέβους.

Μια άλλη λοιπόν συντεχνία συνεργών αναλαμβάνει τον σισύφειο μόχθο της ερμηνευτικής υποστήριξης: ο γραμματικός, ο γλωσσογράφος, ο μετρικός, ο σχολιαστής και βέβαια ο κριτικός. Την ελληνιστική μάλιστα εποχή εμφανίζεται στο πρόσωπο του λεπτεπίλεπτου (κυριολεκτικώς και μεταφορικώς) Φιλητά από την Κω το λογοτεχνικό υβρίδιο που ονομάζεται «ποιητής άμα και κριτικός». Μετεξέλιξη αυτής της δισυπόστατης ή διχασμένης καλλιτεχνικής προσωπικότητας είναι ο λεγόμενος poeta doctus.

Ο όρος αναφέρεται σε συγγραφείς που εμπνέονται από τα περιστατικά του βίου, από το τρικύμισμα της ψυχής τους, αλλά και από τα βιβλία των ομοτέχνων τους, κυρίως των παλαιότερων. Μια παρένθεση· στο ουσιαστικό poeta θα πρέπει να δώσουμε την ευρύτερη έννοια, που έχει το γερμανικό Dichter, δηλαδή του λογοτέχνη γενικά. Πεπαιδευμένοι ή λόγιοι ποιητές θεωρούνται οι Αλεξανδρινοί και όσοι –για να χρησιμοποιήσω την πασίγνωστη διατύπωση– ενσωματώνουν τη μάθηση στην ευαισθησία τους. Τα δ' ονόματα αυτών: λεγέων.

Σε αυτήν λοιπόν την δαιμόνια λεγεώνα εντάσσεται και ο πρωτεϊκός Δημήτρης Καλοκύρης, μια δύσκολη ούτως ή άλλως υπόθεση για τους γραμματολόγους. Ο τακτικός αναγνώστης θα έχει προσέξει ότι ο ημέτερος συλλαμβάνει και εκτελεί το έργο του ως ένα ιδιότυπο Gesamtkunstwerk, όπου ο ίδιος είναι αυτουργός του κειμένου, της στοιχειοθέτησης, του σχεδιασμού και της επιλογής του εικαστικού υλικού. Θα έχει προσέξει ακόμη ότι ο συγγραφέας μας ασκείται στην πολυείδεια, δηλαδή καλλιεργεί τα παραδεδομένα, αλλά προεπινοεί και νέα γραμματολογικά είδη, τα περισσότερα από τα οποία εντάσσονται στο γένος της παραδοξογραφίας ή των θαυμασιών. Σε όλα όμως τα γραφόμενά του είτε περί εικόνων πρόκειται είτε περί απίστων (σ' αυτήν την κατηγορία θα ήθελα να εντάξω από ζηλοφθονία την έξοχη αφήγηση «Μίλιτσα ή Ρεμβασμός Δεκαπενταυγούστου»), σε όλα λοιπόν τα γραφόμενα είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς αν η λογιοςύνη αντιπροσωπεύει το στημόνι ή το υφάδι. Και όταν λέω λογιοςύνη εννοώ ο,τιδήποτε ο βιβλιοφάγος έχει καταβροχθίσει από Καβάφη, Εμπειρίκο, Μπόρχες, Ιούλιο Βερν (οι μεγάλες του αγάπες), αλλά και από το λεξικό του Σουίδα, τους βυζαντινούς χρονογράφους, τους ιστοριοδίφες, τους λαογράφους και άλλους πάμπολλους, μείζονες ή ελάσσονες.

Για τον νέο μελετητή που θα θελήσει να διερευνήσει τη λειτουργία της διαχειμενικότητας στο έργο του Δημήτρη Καλοκύρη ανοίγεται πεδίων δόξης λαμπρόν. Εγώ το μόνο που θέλω να υπογραμμίσω είναι ότι ο συγγραφέας υψώνει με την συναρωγή της ρομαντικής ειρωνείας, τουτέστιν της αυτουπονόμησης, το καταφρονημένο φιλολογικό σχόλιο, τη σταφιδιασμένη φιλολογική μελέτη, και το επιπόλαιο *jeux d'esprit* σε λογοτέχνημα. Με άλλα λόγια· αρδεύει με τα νάματα της λογοτεχνικότητας, τα άναντα, τα κάταντα, τα πάχαντα και τα αυχμώδη.

Από την ομιχλώδη θεωρία στην πράξη. Ας δούμε με ένα παράδειγμα πώς λειτουργεί το περίπλοκο αυτό σύστημα της ειρωνικής διαχειμενικότητας. Επιλέγω το λιπόσαρκο καταληκτικό κείμενο από το *Μουσείο των Αριθμών*,

VITA BREVIS:

Όν, off.

Σε αυτήν τη μινιατούρα συνωθούνται δύο αλφάβητα, το ελληνικό και το λατινικό και τρεις γλώσσες: λατινικά, αρχαία ελληνικά και αγγλικά. Ο τίτλος τυπώνεται με καπιταλάκια και το κείμενο απλώς επεξηγεί τον τίτλο, αν λάβουμε υπόψη μας τη στίξη: άνω κάτω στιγμή. Είναι προφανές ότι το λογοπαίγνιον βασίζεται στο τέχνασμα της ομοηχίας, που χρησιμοποιούσε κατά κόρον στην αρχαιότητα το Μαντείο των Δελφών και οι κωμωδιογράφοι, και σήμερα οι διαφημιστές. Το όν μετοχή ουδετέρου του ρήματος είμι ομοηχεί με την αγγλική πρόθεση on. Ίσως βέβαια αν την πρόθεση αυτή την πρόφερε ένας οξφορδιανός ή σκωτσέζος ή τεξανός η ομοηχία να μην ήταν ακριβής αλλά στα αγγλικά της πιάτσας η ομοηχία διατηρείται. Και η πρόθεση όμως off

ομοηχεί με το σχετλιαστικό ελληνικό επιφώνημα *ωφ*, μια συντομευμένη μορφή του *ώφου* – πώς το λέει η Νέννα στην παρωδία του *Ερωτόκριτου*:

‘Ωφου Αρετή ίντά ’παθες πώς θα το μάθει ο κύρης.

Η ανοικειότητα εντούτοις, το ξάφνιασμα, δεν προέρχεται μόνο από τον σαρδισμό, δηλαδή την ανάμειξη γλωσσών και διαλέκτων, αλλά και από την αφύσικη σύζευξη ενός σεμνοπρεπούς φιλοσοφικού όρου και της συντομογραφημένης οδηγίας που αναγράφεται πάνω στις συσκευές οικιακής χρήσης. Εδώ ο Παρμενίδης, ο φιλόσοφος του ὄντος και το πλατωνικό ὄντως ὄν συγκροτούν ξυνωρίδα με τις παγκοσμιοποιημένες General Electric, Rohnsen, Mitsubishi, Miele.

Δεν τελειώσαμε, γιατί κάθε τι μέσα στο κείμενο ανοίγει σαν πέτρα που πέφτει στο νερό ομόκεντρους κύκλους από κρυπτομνησίες, και χελιδόνων μουσεία, όπως θα έλεγε ο κωμικός. Το *vita brevis*, η ονομαστική φράση, που αποτελεί τον τίτλο τρόπον τινά του ελαχιστογραφήματος (ας μου συγχωρεθεί ο όρος) προέρχεται από το λόγιον *De brevitae vitæ* 1,1 («*Inde illa maximi medicorum exclamatio est vitam brevem esse artem longam*») και στον Κικέρωνα, *Orationes philippicæ* 14,12,32: «*brevis a natura vita nobis data est*».

Η λατινική ρήση αυτή δεν είναι παρά η απόδοση στα λατινικά του περιλάλητου ιπποκρατικού αφορισμού (ακριβέστερα της πρώτης και δεύτερης ημιπεριόδου), ο οποίος έχει ως εξής (1,1): *ὁ μὲν βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, ὁ δὲ καιρὸς ὀξύς, ἡ δὲ πείρα σφαλερὴ*.

Δεν είναι μόνο η ζωή και ο χρόνος που έχω στη διάθεσή μου για να σχολιάσω το υπέρλαμπρο αυτό ελαχιστογράφημα είναι λιγοστός. Δυο μόνο από τα πάμπολλα χαρίσματα του θα μνημονεύσω. Το πρώτο είναι η βραχυλογία, που εμπεριέχει την πολύνοια – από ανάλογες περιπτώσεις προέκυψε η ταύτιση του λακωνίζειν με το φιλοσοφείν. Ας ισχυρίζεται ο Δημήτριος Φαληρεύς ότι η κατακεκομμένη και κατακερματισμένη σύνθεσις είναι ευκαταφρόνητος. Πόσοι επιτελείς κομμάτων, πόσοι διαφημιστές δεν θα ζήλευαν τη σύνθεση? αυτή για να προβάλουν την πραμάτεια τους! Το δεύτερο είναι ότι πράγματι το κείμενο έχει πλείον τοῦ λεγομένου τὸ ἀναθεωρούμενον. Από την σφηκοφωλιά ξεχύνονται σμήνη μελανειμονούντων διαλογισμών για τη ματαιότητα του βίου, αλλά και σμήνη ηδονοθηρικών αντιλήψεων του τύπου «*φάγωμεν, πίωμεν, αῦριον γὰρ ἀποθνήσκομεν*». Και ἐπὶ πλεόν· ο λαϊκός επιφυλλιδογράφος θα θυμηθεί με συγκίνηση εκλεκτούς στίχους της Παπαγιαννοπούλου που τραγούδησε ο Στέλιος Καζαντζίδης για τις πόρτες της ζωής. Ο σημασιολόγος θα προβληματισθεί ξανά για τις τροπικές παρασημασίες των ρημάτων ανοίγω και κλείνω. Τα οστά του Παρμενίδη θα αγκαλιάσουν που βρέθηκε επιτέλους μια ανώδυνη μετωνυμία για το μὴ ὄν. Ο καθένας, ακόμη και ο επαρίστερα γράμματα μαθών, κάτι θα βρει να σχολιάσει. Dichter λοιπόν ο ποιητής, και Dichtung η ποίηση, αλλά η πρώτη σημασία του όρου είναι πύκνωση. Και η πύκνωση είναι η βασική ιδιότητα της λογοτεχνικότητας.

Ο Δημήτρης Καλοκύρης δεν διακατέχεται από το αδικαιολόγητο άγχος της επίδρασης γιατί γνωρίζει ότι η τέχνη της γραφής ερείδεται σε μια παγκόσμια αλληλεγγύη και ότι η μέγιστη πρόκληση για τον λογοτέχνη είναι *τὰ παλαιὰ καινῶς εἰπεῖν*. Τιμά λοιπόν σύμφωνα με την βιβλική επιταγή τούς προπάτορές του και γι' αυτό, ελπίζω, θα τιμηθεί και ο ίδιος από τους επιγενομένους.

(Ομιλία στο Μουσείο Μπενάκη, 29/1/03)



Από την έκθεση «Ανδρέας Εμπειρίκος, *Amour Amour*». “Τεχνόπολις” Δήμου Αθηναίων (Γκάζι), Δεκέμβριος 2001. Καλλιτεχνική διεύθυνση: Δημήτρης Καλοκύρης. «Μέγας Ανατολικός». Αρχιτέκτονες: Μαρία Μαρινού, Γιώργος Ψωμαδάκης. (Φωτ. Μπόρις Κιρπότην. Αρχείο Ε.ΚΕ.ΒΙ.)

ΦΡΑΚΤΑΛ

*If all of us were one / Again, how right life as usual would chime!
We can't keep combing out the old process / and have it rhyme.*

(Μήνυμα σταλμένο στο κινητό μου από τον Χάρη Βλαβιανό,
7.7.2003, 20:41:41)

I

Ας φανταστούμε μια κλεψύδρα – που αρχίζει
ν' αδειάζει εκεί γύρω στα τέλη του εβδομήντα.
Και κάτι ασάλευτο κι απόλυτο ραγίζει·

κάτι θολώνει – «όπως η άμμος στην κορίντα»·
κι επιταχύνεται – όπως μέσα στο ποτήρι
που στράγγιξε ο πατέρας μου λίγο πριν τα

ξεχάσει όλα... (Ο θεατής, εδώ, τηρεί
ενός λεπτού σιγή – για τη μεταφορά.)

II

Θα πείτε: τι δουλειά έχουν με τον Καλοκύρη,

που εορτάζουμε απόψε, όλ' αυτά;
Σε πρόξα αρμόζει, σαν τον κύριο Ιορδάνη,
να ψάλλουμε επί των Γραπτών – κι έτσι σεμνά

σιγόφαλα κι εγώ δυο Κριτικές... Μα – Φτάνει!
Φεύγει λοξά ο καπνός μες στον κακόν αέρα
και τώρα πια με νοιάζει το χαρτί που χάνει

ό,τι κι αν παίζουμε – όμως λάμπει σαν τη βέρα
μες στο συρτάρι. Τώρα πια με νοιάζει η φύρα,
η δίχως αριθμό φιγούρα, ο μπαλαντέρ... Α,

ναι! Η Γραφή! Ο Θευθ! Βοήθειά μας! Πήρα
τη δόση μου – δίχως να βρω παραμυθία.
Το άλλο μισό απ' την παλιά μενίππεια σάτιρα:

να τι εκκρεμεί! Μια μικρή, άτυπη ιστορία
σε στίχους: ένα ξόρκι για την τυπωμένη
πρόζα... Κι ίσως φωτίσει η παλινωδία

το Κείμενο και τον Ερμή του (που χωλαίνει),
αν γίνουν όλα Ένα, κατά τας γραφάς:
όπως το κάνει ο Καλοκύρης, που επιμένει

σ' ένα μοντάζ κυβιστικό και πότε ανφάς
φαίνεται, απλώς να γράφει όμορφα ποιήματα,
πότε προφίλ, σαν ολιγόπιστος Κηφάς,

... / ΔΙΑΓΡΑΦΟΝΤΑΙ ΤΡΕΙΣ ΛΕΞΕΙΣ /... να βουλιάζει (κρίμα τα
βιβλία!) κι αλώβητος ν' ανέρχεται – κι ανάλαφρα
την πρόζα του να υφαίνει με σαράντα κύματα

που παν προς την ακτή... Μα – εμένα μ' αφορά
κι η άμμος, μ' αφορούν τα ίχνη από πέλματα
που είδε ο Ροβινσώνας, όταν, μια φορά

κι έναν καιρό, είχαν τελειώσει πια τα ψέματα...

III

Μες στην τεφρήν ατμόσφαιρα, με φασαρία
φριχτή, τα Τραμ έφευγαν άδεια προς τα τέρματα

κι οι ποιητές ξέμεναν στην αφετηρία –
να ονειρευτούν το Υφυπουργείο Νέας Γενιάς.
Μετά έξι έτη (απ' το εβδομήντα τρία),

φάχναμε κιόλας τη ρεζέρβα... Κι ο χιονιάς
του Δεκεμβρίου στροβιλιζόταν με fanzines,
κόμικς, μπροσούρες, προκηρύξεις και της μιας

πεντάρας στίχους. Και τα βράδια σαν χαζοί
γυρνούσαμε – γιατί η μετάφραση εντέλει
έσφαλλε: Ή να ζει κανείς – Ή να μη ζει!

Δε θέλει 'ρώτημα! Και πότε ήταν απλή
συνάρτηση (μενεξεδένια) αυτός ο κόσμος –
κι έπρεπε να την λύσουμε· πότε θολή

άμμος: κυλούσε κι άδειαζε – κι ήταν ο δρόμος
 μια δίνη... Κι όλα τα κρατούσε ένα φιλό
 γαζί – που αν ξηλωθεί, μας μένει μόνο ο τρόμος

μπρος στο κενό: Και τότε – του Τζαρά το ημίψηλο
 φοράμε (νοερώς): να εξέχει... Έτσι ξεχώριζε
 απ' τη γενιά του ο Καλοκύρης – και στο Ύψιλον/

βιβλία μια κάθετο έσυρε, που διαχώριζε
 τον ήλο από τον τύπο του... Μα εγώ διέκρινα
 ένα Ψ[Υ]X[HN] μισοσβησμένο – και με ζόριζε

το ψυχρό χιούμορ, το ασφαλές παιχνίδι, η μέριμνα
 γι' άφογο στυλ... Με όγκους, επίπεδα, γραμμές
 ο Καλοκύρης παθιαζόταν – κι εγώ επέκρινα

τα ψίχουλα στο τσάι κι ήθελα οι χαρές
 κι οι μέρες να 'χουν μόνο βάθος... Κι η άμμος κύλαγε
 στο στενό πέρασμα, όπου δεν χωρούν παρέες:

Μόνος περνάει καθένas – και μ' Αυτό που μίλαγε
 μες στο μυαλό του, μ' Αυτό μόνο, συνδιαλέγεται.
 Κι εκεί – ο πρώτος μου εαυτός με παραφύλαγε.

IV

Σε περιβάλλον δωματίου τώρα παίζεται
 το έργο: σ' έναν σκουπιδότοπο (χαρτιά,
 γόπες, μπουκάλια) – που απότομα αναφλέγεται!

Κι ο Καλοκύρης – καίγεται με τα ξερά...
 Διαβάζω σαν τον ραβδοσκόπο – να εντοπίσω
 τι μου πηγαίνει. Κι όσο πάω πιο βαθιά,

ρίμες και φόρμες βρίσκω· κι όσο πάω πιο πίσω
 (όπως το λέει στη 18η Μπρυμαίρ
 ο Μαρξ), μια γλώσσα μητρική, για να επενδύσω

τη νέα γέννα, βρίσκω – μέχρι το κοντέρ
 ν' αγγίζει το μηδέν, Διονύση... (Ποιος μας φταίει
 που ξαναπαίξει αυτό το έργο ένας φαρσέρ;)

Ρίμες! Ενώ καθέννας μόνος καταρρέει...
 Φόρμες! Ενώ αρκεί ένα κλικ – και σαν αφρός
 απλώνεται (να μην κοπεί κανείς και κλαίει)

μια εικονική, δῆθεν ουσία... Ψηφιακός,
 καινούργιος τρόπος να μη νιώθεται η ανία:
 διασπείρεται – οπότε πλήττουν όλοι... Αβρός

κόσμος: μια κρούστα λάμψης – κι η βουβή αγωνία...
 Στο Φίλιον, μελετούν τα πρωινά τους ούρα
 οι ποιητές και τ' αναλύουν, ω, με σπάνια

τέχνη στο έργο τους· κι ω, ναι, για τη θολούρα,
 φταίει η κατάρρευσις του Τείχους προφανώς,
 που άφησε ακίνητη σαν σημαδούρα

τη διανόηση. Γιατί μόνο ο ικανός
 να πει τις νέες κοινοτοπίες θα επιπλεύσει...
 Κι αυτός κλωνοποιείται, δίνει ένα αρχιπέλαγος

άμορφο – έναν εσμό, που θ' απομνημονεύσει
 τον ήχο του κενού... Του life style παράτα –
 σκιώδης, λες κι ο θάνατος έχει επισπεύσει·

σοφά παιδιά και κυνικά – si lunga tratta...
 Έξω απ' το τζάμι μου, σκοτάδια είναι πυκνά –
 και ζόμπι γκρίζα σαν του Schrodinger τη γάτα...

V

Μα η άμμος (θα 'λεγε ο Λουκρήτιος) στα στενά
 επιταχύνεται – και λάμπει στον παλιόκαιρο
 κάθε της κόκκος κι είναι αυτός που τα βουνά

μετακινεί. Κι ήρθε η ώρα πια να βρω
 την έξοδο από 'δω μέσα, που η Μορφή
 μιας Μάνας με στριμώχνει (όπως στον Ρινόκερω

του Ιονέσκο)· κι αν μπορέσω, έξω εκεί,
 στο χάος, να την ξαναβρώ – πληκτρολογώντας
 κάτι που αναιρεί την Έβδομη Εντολή...

Σ' ένα melange (Mon Dieu!) adultere de tout (Τι ορίζοντας
γνώσεων, Maître!), ή, απλούστερα, μες στη βαβούρα
βγήκα – το στάρι από την ήρα διαχωρίζοντας:

το φράκταλ απ' το χάος του... Και μια φιγούρα
βλέπω, σαν πίσω από γυαλί, ασφαλισμένη
(δήθεν) από των αισθημάτων τη φαγούρα:

Ο Καλοκύρης! που θεωρεί παρεστιγμένη
τέχνη την ηθική (ο άθεος!) – μα θ' αρχίσει
να χτίζει μια Βαβέλ δική του, κεκλιμένη·

κι αφού είναι τεχνητή η Εδέμ του, θα φροντίσει
και για σκονάκια – ν' αντιγράψει, αν χρειαστεί:
Μπόρχες – κι αγνό Εμπειρίκο (δίχως το γαμήσι).

Παράξενο! Σαν να κοιτάω μια αρνητική
κόπια – ή (Γκανάς:) ένα παμπάλαιο καθρεφτάκι!
Κι όταν, στ' αλήθεια πια, είχαμε γνωριστεί

στο Τέταρτο του Γουόρχολ και του Χατζιδάκι –
Αρκεί! Με δίνες και τερτσίνες δαντικές
(Marcel Duchamp: Η Βεατρίκη με μουστάκι!

Θα μας κρεμάσουν τα κουδούνια – και τι φταις,
καημένε Μένιππε;) η άμμος τώρα πέφτει
στο κάτω μέρος της κλεψύδρας: οι μορφές

χάνονται, αλλάζουν, ρέουν – μέσα στον καθρέφτη·
κι αντανακλώνται εδώ σε σχήμα σταθερό.

VI

Οι ποιητές, όπως η φάθα τους στου κλέφτη

το πάτημα, φιθύρισαν – κι ένα κλειστό
κύκλωμα φτιάξαν, να σωθούν. Μην τους ταράξετε!
Μα ο Καλοκύρης πόνταρε σ' έναν κρυφό

πυρήνα: ηθικό – εξού κι αυτοσαρκάζεται.
Αυτό είδα πρώτα· κι είδα τότε και πως είχε
να δώσει και να πει μια αλήθεια – που διχάζεται:

Από τη μια της όψη, ανέκαθεν συνέιχε
τ' απόρρητα κολλάζ, τ' απόκρυφα διαβάσματα,
σε μια επιφάνεια όπου όλα είναι φετίχ και

φάρμακα ορφανά, Ευγένιε, και θραύσματα –
ώστε για λίγο να μη νιώθεται η πληγή
εκεί που υπάρχει, να συγχέεται με τα χάσματα

που, από την άλλη όψη της, δημιουργεί
η ίδια αλήθεια, σαν ρωγμή που διακλαδίζεται
ώσπου η λαμπρή επιφάνεια να συντριβεί.

Κι έτσι (περίπου) αυτό που λέμε Φόρμα ορίζεται –
όταν πια σπάει το κοντέρ κι η αντιύλη
μόνον (: η σκόνη των βιβλίων) μετεωρίζεται

και παίρνει τις μορφές βουνών που μες στο δέιλι
ανάλαφρα μετατοπίζονται... Ασημώνει
ο αέρας κι οι ελιές τού λεν, παλιοί μου φίλοι,

ότι το έργο μπορεί κι έτσι να τελειώνει:
μες στον καθρέφτη, έναν παράξενο ελκυστή
να υφαίνει ο άνεμος με το τυχαίο χιόνι

που επί δικαίων και αδίκων εκκρεμεί
μα εμένα – εμένα κιόλας με μισοσκεπάζει
κι ακούω τον κόσμο μου σαν σε κλασματική

διάσταση: να ησυχάζει – και ν' αλλάζει.

VII

Ωραία ως σύνολο κι επιστημονικά
θέματα ανέπτυξα... Μα βλέπω να διαβάξει

ο Καλοκύρης και να με κοιτάει λοξά,
όπως κοιτάμε τον φακό σε τρουακάρ πόζα
ή την κλεψύδρα, που έσβησε – και τώρα πια

μονάχα ο χρόνος να ευτυχίσουμε (σε πρόζα,
στίχο – ή βουβά) μας μένει κι άδειος λαμπυρίζει,
Δημήτρη. Αυτά – (μέχρι να πιάσει το προζάκ).

ΞΕΝΑΙ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

Με τον τρόπο του Ονόριο Μπούστος Ντομέκ

Στα κατάλοιπα του προώρως και αδίκως εξαφανισθέντος ποιητή (δισ βραβευμένου ως πεζογράφου) Δημήτρη Καλοκύρη βρέθηκε κάθε άλλο παρά σωρεία ανεκδότην κειμένων· συγκεκριμένως, ένα, το οποίο ερευνήθηκε εξονυχιστικά από εκκολαπτόμενους λεξιθήρες, θιασώτες της φιλόπτωχης λογοτεχνίας και επειγόμενους επιγόνους.

Λοιπόν, στο (περιέργως για έναν, αν μη τι άλλο, μανιώδη της κοσμικής ευταξίας) ελαφρώς συγκεχυμένο αρχείο του Καλοκύρη υπάρχει ένας φάκελος χρώματος πρασίνου, εντός του οποίου 1 (μία) κόλλα χαρτί καντριγιέ Α4, κατασκευής του εργοστασίου Chouette Γαλλίας (χμμμ...), φέρει γραμμένη την οριστικώς ημιτελή φράση: «Λένε...» Το χαρτί συνεχίζει λευκό ή, τελοσπάντων, όσο λευκό μπορεί να συνεχίσει ένα χαρτί που το κοσμεί ανεπαισθήτως ένας λεκές από καφέ γαλλικό (χμμμ... bis).

Είναι γνωστή η νέα τεχνολογική δυνατότητα συμπλήρωσης ενός ημιτελούς έργου ή Έργου. Και ενώ ουδείς διανοήθη (ή μήπως ναι;) να ολοκληρώσει, π.χ., την Προσκύνηση των Μάγων του Ντα Βίντσι, άλλες τέχνες (η της μουσικής ιδίως) βρίθουν σχετικών παραδειγμάτων. Και δεν αναφέρομαι μόνο στη Συμφωνία αριθ. 10 του Μάλερ ή το Ρέκβιεμ του Μότσαρτ που τα συμπλήρωσαν ο Ντέρικ Κουκ και ο Σουσμάγιερ αντιστοίχως, πληρώνοντας ποιος ξέρει τι πανωτόκια υστεροφημίας, αλλά και στη δυνατότητα ενός ακουόντως σώφρονος ηλεκτρονικού υπολογιστή, φορτωμένου μ' ένα πρόγραμμα επιτήδειο και θρασύ που θα επεξεργαζόταν την εξέλιξη της μουσικής γλώσσας του Μότσαρτ, όπως αυτή καταγράφεται στις 41 Συμφωνίες του, να συνθέσει εξ υπαρχής την 42η.

Βέβαια, οι «41 Συμφωνίες» του Καλοκύρη (δεν ξέρω άλλο συγγραφέα που το έργο του να οδηγεί όποιον θα διανοείτο να το κατατάξει και να το μελετήσει, με σχεδόν μαθηματική βεβαιότητα στη βιβλιογραφική σχιζοφρένεια!) αμφιρρέπουν χαριέντως ανάμεσα στον πικάντικο αφορισμό και τον καίριο στίχο, το εύσαρκο δοκίμιο που επινοεί και το εντέχνως άχυμο διήγημα που τεκμηριώνει – μια απολύτως ταξιδιωτική λογοτεχνία με όλες τις –νόμιμες ή μη– σημασίες του όρου: αν όχι γραφή της περιπλάνησης, σίγουρα μια ευδόκιμη περιπλάνηση της γραφής.

Επειδή, λοιπόν, σήμερα, κατά μια εξάισια εκδοχή του Καλοκύρη, «η αιτία του ανθρώπου που σωπαίνει είναι η σιωπή», τότε και η αιτία του ανθρώπου που μιλάει είναι ο λόγος, κι αυτού που γράφει, η γραφή: η πειθαρχία του χεριού που, εν έλληνι προκειμένω, ακολουθεί αρχαιόθεν εσκαμμένους χάνδακες και των γραμμάτων τις σπείρες και τα ελίγματα, ή τα ανακαλεί διά πληκτρισμών σε μια αγλαή οθόνη. Στην περίπτωση της υπό

εξέτασιν εκκρεμούς λέξης («Λένε...»), δύο πράγματα συνηγορούν υπέρ της γνησιότητάς της και δεν επιδέχονται την παραμικρή αμφισβήτηση, ούτε καν *argumentis causa*: ο αχαρακτήριστος γραφικός χαρακτήρας του προκολομβιανού Καλοκύρη (δηλ. πριν την Ανακάλυψη της Ομηρικής, κείμενο-σταθμό του νεοπεντελικού *saga*, έστω και μόνο γιατί σηματοδοτεί το πέρασμα του συγγραφέα στην ηλεκτρονική εποχή και την έναρξη εθισμού του στους σκληρούς δίσκους) και το γεγονός ότι όχι μόνο στην αρχή κάθε κειμένου υπάρχει πάντα μία –οποιαδήποτε– λέξη, αλλά και ευάριθμες φορές αυτή η λέξη είναι η «φαίνεται», η «έλεγαν», η «λέγεται», η «ξέρουμε», η «γράφτηκε» (έχουν καταγραφεί και διλεξίες: «γράφουν συχνά» ή «είναι γνωστό»).

Από την άλλη, πώς να παραβλέπει κανείς την ευλαβική προσήλωση του Καλοκύρη στον μεγαλύτερο (ίσως) απατεώνα που έχουν να επιδείξουν τα χρονικά της φιλολογικής αστυνομίας; Αναφερόμαστε, ως εικός, στον γνωστό Σταβίσκι της βιβλιογραφίας, Χόρχε Λουίς Μόρχες, σημαιοφόρο της λεγόμενης «προσχηματικής μυθοπλασίας», κυρίαρχο εύρημα –και έμβλημα– της οποίας ήταν ανέκαθεν το να ρίχνουν στους (Γ)άλλους την ίδια την καταγωγή του προσχήματος – ένας κύκλος που, έτσι κι αλλιώς, ως σχήμα της αμείλικτης εντέλειας, φαύλος είναι. «Υπάρχουν» ανέκραξε κάποτε ο θανάσιμος εχθρός του Μόρχες, γνωστός ουρουγουανός *untouchable* διώκτης της λογοκλοπίας Χερβάσιο Μούσκαρο, «υπάρχουν και περιπτώσεις όπου η δικαιοσύνη οφείλει να μην είναι τόσο τυφλή ή, εν πάση περιπτώσει, να κάνει τα στραβά μάτια!» Στην περίπτωση του Καλοκύρη, πάντως, θα 'περτε φωτιά να μας κάψει αν δεν ομολογούσαμε την απaráμιλλη λεπτότητα με την οποία ασκείται αυτή η γόνιμη επιγαμία: ο Καλοκύρης μπήκε στην παγκόσμια κλεφτουριά της τέχνης με την ακροθιγή κομψότητα ενός Αρσέν Λουπέν.

Διότι έτσι πάει η ιστορία της λογοτεχνίας, αλλά και η ιστορία της Ιστορίας, για να περιοριστούμε σε δύο από τους τακτικότερους θαμώνες των φιλολογικών χαμαιτυπείων του Καλοκύρη [το «χαμαί», λόγω της προτίμησης του Καλοκύρη στα πεζά έναντι των κεφαλαίων, ακόμα και εκεί όπου οι συνθήκες θα μπορούσαν να επιτάξουν το αντίθετο· λ.χ., στα ονόματα πλοίων προσωπικής του ναυτολογήσεως που διαπλέουν (υπερ)ωκεάνια κείμενα]: και στις δύο έχουμε μαζικές διακινήσεις κλοπιμαίων, τα οποία, κάποια στιγμή, διευθετούνται στο υποσυνείδητο, κι αργότερα, όταν το συνειδητό τα χρειαστεί, αναδύονται σαν άκακα poltergeist.

Σε μιαν ανέκδοτη επιστολή που απηύθυνε στον άγνωστό μου Αχιλλέα στον οποίο αφιερώνει το πεζό κείμενο «Με το πρόσωπο» (*Χρώματα του υγρού ζώου*³), ο Καλοκύρης προαναγγέλλει μιαν απονενοημένη και καταλυτική απόσυρση σε κάποιο επί τούτοις οργανωμένο ερημητήριο ενός virtual Παρνασσού, προκειμένου να στοχαστεί ως προς το πόσο μπορεί να επηρεάσει την έμπνευση ο (όχι τόσο κακός όσο) αραιός αέρας, και τι παθαίνουν τα χρώματα ειδημόνων ζώων σε εποχές ξηρασίας.

Ας μη ξεχνάμε, άλλωστε, πως ο Καλοκύρης υπήρξε ένας από τους κυρίους εισηγητές στη Συνδιάσκεψη του Μπαλί (1987) η οποία έμελλε να

αλλάξει το χάρτη των λογοτεχνιών που είναι ορατές από τη Σελήνη, όπου, μιλώντας σε ώτα βαρηκόων και δίνοντας πρώτος το παράδειγμα, έσπευσε να κατοχυρώσει για λογαριασμό κάποιων νεοσύλλεκτων αιρετικών όρους όπως: «διάφραση» [η διά της διαστροφής δεδομένης φράσης διακωμώδηση (ή και διαπόμπευση) – ένα είδος λεκτικής διαπίδυσης: «Η κόλαση είναι οι (Γ)άλλοι»], «αμφίφραση» [η πυθικοειδής φράση που επιδέχεται πάνω από μία ερμηνείες, ενώ ο επινοητής της δεν παίρνει την παραμικρή θέση ως προς την επιλεκτέα εναλλακτική και μένει στο περιθώριο καγχάζοντας διακριτικά: «Αιέν αχρηστεύειν»] ή «αντίφραση», όπως εκεί όπου ένας ευθαρσής Καλοκύρης δηλώνει προς όλους αδιακρίτως και αδακρύτως ότι δεν τον ενδιαφέρει η ιστορία της λογοτεχνίας αλλά η λογοτεχνία της Ιστορίας (πες τα, Χρυσόστομε).

Φαίνεται, ωστόσο, πως ο Καλοκύρης, στα υπερ-φυσικά κείμενα του οποίου η ταχύτητα της ποιητικής επινοητικότητας δεν είναι αντιστρόφως ανάλογη προς την εύθετη καλαισθησία των (υπο)νοουμένων, έλυσε άπαξ και διά παντός, με χαρίεντα και αναίμακτα (η ψυχή του το ξέρει) blitzkrieg, με αχαλίνωτες κραιπάλες μες στις αχανείς εκτάσεις της ενιαίας ελληνικής, με αιφνιδιαστικώς εύστοχους βομβαρδισμούς οπλοστασίων σοβαροφάνειας και με τη χρήση διαθλαστικών επιθέτων που υπονομεύουν την όποια ευστάθεια των ουσιαστικών τους, το ζήτημα του αν «λογοπαίγνιο» σημαίνει ότι ο λόγος είναι παιχνίδι ή το παιχνίδι λόγος, έστω και με όλη τη συντριπτική βαρύτητα εκείνου το προπατορικού «εν αρχή». Ήδη, πάντως, όταν το κοντέρ του έφτασε να δείχνει την ταχύτητα ηλικίας όπου καθέννας πρέπει ν' αποφασίσει με ποιους θα πάει και ποιους θ' αφήσει, ο Καλοκύρης είχε ήδη αφήσει αυτούς με τους οποίους όλοι του έλεγαν να πάει (τον Προυστ, fair ειπείν, όπως θα 'λεγε κι ο ίδιος). Έτσι, λοιπόν, φαίνεται πως, αφήνοντας για πρώτη φορά μια πολύτιμη σκέψη του ημιτελή, θέλησε να δηλώσει πως είχε φτάσει πολύ κοντά στη λύση του ζητήματος που ταλάνισε γενεές ελυτιστών και άλλων αρμοδίων μηχανορράφων:

«Λένε πως, αν ποίηση είναι αυτό που χάνεται στη μετάφραση, τότε ποιητής είναι αυτός που χάνεται όταν οι άλλοι δε βγαίνουν απ' το σπίτι τους, μήπως και δεν τους βρουν οι απογραφείς και οι βιογράφοι».

Όντως: αυτός και ο Θόδωρος Οικονόμου. Ερρώσθωσαν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τσως ο Πεσόα, αλλά εκεί, η αρχειονομική ταλαιπωρία έχει να κάνει με την ταυτότητα του δημιουργού και όχι (τόσο) των έργων.
2. Η απόλυτη σύγχυση ως προς την ταυτότητα αυτού του ατόμου επιτείνεται από το ότι η μία και μοναδική εύλογη εικασία ανατρέπεται θνησιγενώς εκ του γεγονότος ότι ο Καλοκύρης του αφιερώνει αυτό ακριβώς το κείμενο και όχι, ως σχεδόν όφειλε, το «Θρυλικά φληναφήματα» από την Ανακάλυψη της Ομηρικής —και ο νούν έχει ήδη νοήσει.

ΕΝΑΣ ΣΥΝΟΜΙΛΗΤΗΣ ΗΧΩΝ ΕΠΙΚΩΝ

Από τα πρώτα κιόλας βιβλία φοβόταν τον κακό αέρα κι άρχισε να τον Αξορκίζει γράφοντας ποιήματα που διαβάζονται δυνατά – κατά μόνος ή σε ομήγυρη, πάντως να την ακούς την φωνή που αρθρώνει ολόκληρες τις λέξεις, συλλαβές και φθόγγους· να εκτοξεύονται αυτές να χώνονται σχεδόν να σφάζουν τον αέρα –καλός κακός δεν πρόλαβε να δείξει– για να επιστρέψουν καθαρές τις άλλες όψεις τους ως έρχονται νηφάλιες και κάθονται ανάμεσα στα γραμμένα. «Φεύγει το σπίτι όλη μέρα / κι από το πρωί / κάθομαι στην ταράτσα με τις γλάστρες».¹

Ή μπορεί να χάραξε τις λέξεις στον αέρα για να μη ξεχνάει τις φωνές από «όνειρο σε όνειρο που μεγαλώνει»²· λέξεις για να δεσμεύσουνε τους ήχους, σχήμα να δίνουν όψη και μορφή σε φτερουγίσματα πουλιών και ανοιχτές μασχάλες, στου χώρου τις ραγισματιές και στην ακινησία των πραγμάτων που ταξίδεψαν, στον χρόνο που «παίρνει τούτη την πομπή και την καμπύλη από τον δρόμο»³, σ' αυτήν την έννοια που «είναι ο χώρος»⁴, «ένα ράγισμα μικρό».⁵

*Κοιτάζω ένα κάψιμο από αχνό
Μια ένταση που διαλύεται σε ηχητικά
Πελώρια στίγματα
Και μια φωνή που εξασθενεί στο νόημά της.⁶*

Έκτοτε δεν έπαψε να κοιτάζει και λυσσαλέα να κρατάει την ρίμα από τους ήχους και το μέτρο· να τους θυμάται.

Απ' την αρχή το ήξερε αυτό ή πολύ σύντομα κατάλαβε πως με τους ήχους είχε ανοίξει τον διάλογο κι όλα τ' άλλα πρόφαση ήταν, αφορμή να τους χαράξει. Ήχους που κουβαλάει ο αέρας από τα πέρατα του ανθρώπου – μακάρι να μην είναι ο κακός, αλλά και να 'ναι δεν πειράζει· από τα πέρατα κι αυτός.

*Πάλι ο αέρας κουβαλούσε άλλες εντολές
σώματα και οινόπνευμα και γκάτζι
Εγώ
βουτούσα μες στο μαύρο όμως
κι έκλαιγα που ήμουν
Μεγάλη Πέμπτη άρρωστος
και μου 'παιρνε τους πόνους μυστικά
να με γλιτώσει.⁷*

Απ' την αρχή το ήξερε, αλλιώς δεν εξηγείται πώς και γιατί από καιρού εις καιρό μας προειδοποιούσε: «ηχομυθιστόρημα» το είπε το *Πουλί και τ' άλλα άγρια θηρία* το 1972, «ηχομυθιστόρημα» και το *Μετέωρο Σώμα* το 1980. [Δεν θα παραβλέψω και την σημείωση στο ποίημα «Η Εποχή» των *Φανταστικών Φουγάρων*: «Οι στίχοι που είναι τυπωμένοι με πλάγια στοιχεία υποδηλώνουν πως η ανάγνωση (που έτσι κι αλλιώς θα πρέπει να 'ναι μεγαλόφωνη) καλό θα 'ναι να γίνει στα σημεία αυτά τραγουδιστά...»⁸]. Μετά δεν χρειαζόταν.

Άραγε αυτός ο χαρακτηρισμός «ηχομυθιστόρημα» ήταν υπόμνηση στον αναγνώστη πώς να διαβάζονται τα ποιήματα; Ή επισήμαινε πως εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα μυθιστόρημα ήχων; Κλίνω προς το δεύτερο, αν και δεν αρνούμαι το πρώτο.

Πάντως, αυτός ο διάλογος με τους ήχους, ασυνήθιστος και αρκούντως παράδοξος, ιδιαίτερος (γιατί, οφείλω να επισημάνω, ουδεμία σχέση μπορεί να έχει ο διάλογος που εγώ εννοώ με την συνήθη φροντίδα των ποιητών να είναι εύηχες οι λέξεις τους, φωνήεντα σε τάξη και ασφαλή τα σύμφωνα, υγρά και ένρινα εναρμονισμένα), ένας τέτοιος διάλογος τον κατέταξε στον χώρο των υπερρεαλιστών.

*Έβλεπα όμως που είχε σύννεφα μαύρα
και φωνή στους τοίχους
και κρύωνα
που είχε νερά στον αέρα*

και λίγο πιο κάτω

γιατί εγώ δεν άκουγα το φως

γιατί είχα πυρετό

κι ήθελα να κοιμάμαι

το βράδι.

Υπερρεαλιστής λοιπόν; Ίσως· αλλά ο δικός του υπερρεαλισμός είναι αρκετά, διαμετρικά διάφορος από εκείνον του Ελύτη, του Εμπειρικού, ή και του Μπρετόν – ποιητές με τους οποίους εξάλλου συνομιλεί. Ο υπερρεαλισμός του Δημήτρη Καλοκύρη ανήκει και εκπορεύεται από αυτήν την βαθιά ανάγκη – κι ως εκ τούτου το στοίχημα – όχι μόνο να δώσει όψη στον ήχο «νιώθοντας πως ο έρωτας τελειώνει»⁹, αλλά η όψη αυτή ν' ακούγεται, να καταλαμβάνει χώρο, έκταση χρόνου – ένας τρόπος να παίρνει υπόσταση το ανυπόστατο, ανθρώπων και πραγμάτων.

Πώς παλεύουν και πώς ενώνονται· πώς πολεμούν και πώς νικούν και πώς βουλιάζουν στην ήττα· τι χρώμα και τι σχήμα έχουν οι ήχοι του κόσμου;

Τα κοπάδια αλλάζουν, λέει χρώματα ανάλογα με το νερό που πίνουν. Έτσι κι αυτός. Κατάπιε μια κλεψύδρα μικροσκοπική από όνυχα για έρμα και ταξίδευε με κύριο άξονα το πρόσωπό του να είναι στραμμένο στον ήλιο, μαζεύοντας ονόματα των λέξεων, μαρμαρυγές χρωμάτων: Κασπία, Σουμάτρα, Μαλδίβες, Ιάβα ή Καντόνα, ήχοι στιλπνοί από στιχουργικά της νύχτας· γιατί οι λέξεις τρέχουν μέσα στη νύχτα λαμπερότερες και από πυκνές όπως η ύλη του λιβανιού, δροσερές σαν το χόρτο στα ξημερώματα του γαλαξία.¹⁰

Σαν άλλος ραψωδός ενώνει έπη παλιά της φωνής του κόσμου, μάχες που δόθηκαν, νίκες και ήττες· ιστορίες ηρώων που ξεχάστηκαν και τους ήχους τους μπερδέψε κι ανακάτεψε ο αέρας· κι ο ραψωδός, τις ρίμες τους για δίχτυ κρατώντας και το μέτρο τους, έτσι τις ανασύρει και μας τις γράφει, να τις ακούσουμε ολόκληρες και μετρομένες.

Τα βουνά –οι μαστοί της Γαίας– διαβάζονταν καθαρά στα φωνήεντα, οι ποταμοί της –αρτηρίες και φλέβες– ξεχύνονταν στα σύμφωνα· στα φυτά ο αόριστος και η στίξη στα ζώα.¹¹

Ο μόνος νεοέλληνας επικής ποιητής; Εξού, ίσως, και ο τίτλος: *Η ανακάλυψη της Ομηρικής*; Μόνο που ο Καλοκύρης ραψωδεί έπη ήχων, απομεινάρια των γεγονότων που εκύλησαν από την μνήμη και χάθηκαν· τους ήχους τους άκουσε κι απ' την αρχή τώρα τους συναρμολογεί δημιουργώντας τους εκ νέου πραγματικότητες – καινούριες, δηλαδή, ιστορίες.

Η συνάντησή του με τον Μπόρχες υπήρξε αποφασιστική. Η λογοτεχνία του Μπόρχες του έδωσε γη, δηλαδή νομιμότητα, για να ασκεί ελεύθερα, χωρίς λογοκρισία, αυτόν τον παράδοξο, ούτως ή άλλως, διάλογο με τους ήχους, και να φέρνει στην επιφάνεια τις μορφές τους. Τίποτε άλλο. Γιατί πρέπει να πω εδώ πως, ανεξάρτητα αν το γραμμένο κείμενο πήρε στην πορεία μορφή πεζού και ο Καλοκύρης θεωρήθηκε πεζογράφος παράδοξων πολλές φορές μπορχικών ιστοριών, και μάλιστα βραβεύτηκε γι' αυτό, η σχέση του αισθάνομαι με τον Μπόρχες έγκειται μόνο στην ελευθερία που ο Μπόρχες του άνοιξε – όπως εξάλλου ανάλογη και η σχέση του με τον υπερρεαλισμό.

Οι ιστορίες του Δημήτρη Καλοκύρη είναι και βαθιά προσωπικές και απέραντα οικουμενικές, σ' ένα σύμπλεγμα αδιαχώρητο. Είναι που στέκεται απέναντι στη λύπη (του) όπως και στη χαρά (του) και καταγράφει τους ήχους τους, δίνοντάς τους πρόσωπα και ονόματα· έτσι φτιάχνει τις ωραίες ιστορίες του.

Κάτι συνέβη, άφησε τον ήχο του· κάτι συμβαίνει, το διαβάζουμε στην ιστορία που εκείνος έφτιαξε από αυτόν τον ήχο.

Σε μορφή στίχου ή πεζού ο Καλοκύρης ραψωδεί ήττες και νίκες, αφηγούμενος στην ουσία έπη εσωτερικά του ανθρώπινου βίου, όπως τα

συλλαμβάνει η ακοή του, όπως τα βεβαιώνουν οι αισθήσεις του, όπως τα επεξεργάζεται ο πανούργος νους του: παράδοξα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Το Μετέωρο σώμα* (σ. 18).
2. «Το Πουλί», *Τα φανταστικά φουγάρα* (σ. 9).
3. *Τα φανταστικά φουγάρα* (σ. 21).
4. Ό.π.
5. Ό.π.
6. Ό.π. (σ. 13).
7. *Το Μετέωρο σώμα* (σ. 21).
8. *Τα φανταστικά φουγάρα* (σσ. 63, 64, 66).
9. Ό.π. (σ. 21).
10. *Τα ελιξήρια της φωνής τους* (σ. 51).
11. Ό.π.



Η «ΛΕΥΚΗ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ» ΤΗΣ ΓΡΑΦΗΣ

Διαβάζοντας κανείς *Το μουσείο των αριθμών* του Δημήτρη Καλοκύρη ανακαλεί ένα από τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγει ο Charles Altieri στην προσπάθειά του να ορίσει το μεταμοντέρνο: «Το καλύτερο που έχει να κάνει όποιος θεωρεί τον εαυτό του μεταμοντερνιστή είναι να κατασκευάσει χώρους του πνεύματος όπου η σύγχυση δεν έχει ως αποτέλεσμα την παράλυση, αλλά προκαλεί την απόλαυση, μόνο και μόνο επειδή μέσα απ' αυτή συλλαμβάνουμε τη δυναμική της παρούσας μας κατάστασης».¹

Αξιοποιώντας μια ενδιαθέτη ιλιγγιώδη συνδυαστική ικανότητα, με κυρίαρχες μεθόδους την ειρωνεία και την παρωδία, η λογοτεχνική δημιουργία του Καλοκύρη αναπνέει μέσα στην ατμόσφαιρα του μεταμοντερνισμού –όρου προβληματικού και κυμαινόμενου, αλλά όχι απροσδιόριστου– αν δεχτούμε τη διαπίστωση του Ihab Hassan ότι «ως καλλιτεχνικό, φιλοσοφικό και κοινωνικό φαινόμενο, ο μεταμοντερνισμός αλλάζει κατεύθυνση προς ανοιχτές, παιγνιώδεις, ευκτικές, προσωρινές (ανοιχτές στον χρόνο όπως και στον χώρο ή τη δομή), αποσυνδεδετικές ή ακαθόριστες μορφές: ένας λόγος ειρωνείας και σπαραγμάτων, μια “λευκή ιδεολογία” απουσιών και θραυσμάτων, μια επιθυμία περιθλάσεων, μια ανάκληση πολύπλοκων, εύγλωττων σιωπών».² Ανεξάρτητα, όμως, από κατηγοριοποιήσεις και ταξινομήσεις σύμφωνα με τους λογοτεχνικούς –ισμούς, με τις οποίες ερωτοτροπεί αλλά και τις οποίες ταυτόχρονα αρνείται η γραφή του Καλοκύρη, παιγνιώδης και αποδομητική, επιφυλάσσει πρωταγωνιστικό ρόλο στην αφήγηση χρησιμοποιώντας προσχηματικά ποικίλο υλικό, είτε λόγιο είτε βιωματικό.

Το βιβλίο *Το μουσείο των αριθμών* (Αγρα 2001) αποτελείται από εικοσιεπτά ανομοιογενή σύντομα κείμενα των οποίων η συγγένεια εξαντλείται στο επίπεδο της ανατρεπτικής τους διάστασης. Η θεματική και υφολογική ανομοιογένεια του βιβλίου αναδεικνύει και επιτονίζει την έννοια της αφηγηματικότητας, ενώ η τυπογραφική του υπόσταση ανατρέπει τις εκδοτικές συμβάσεις, υποδεικνύοντας ή υποβάλλοντας την πρόσληψή του ως παιγνιώδους πράξης, ήδη από την πρώτη σελίδα. Τόσο ο τίτλος (*Το μουσείο των αριθμών*), όσο και ο υπότιτλος («εισαγωγή στην ανυπαρκτολογία»), καθώς και πολλά περικειμενικά χαρακτηριστικά του βιβλίου, επιτονίζουν τη μετάθεση του ενδιαφέροντος από τη μυθοπλασία στη διαδικασία σύνθεσής της, εφόσον, αφενός μεν ακυρώνουν τις συμβατικές προσδοκίες του αναγνώστη για ύπαρξη ιστορίας ή έστω κειμένου με κάποιο νόημα, αφετέρου υποβάλλουν την ιδέα της δημιουργίας ενός σημαίνοντος άνευ σημαينوμένου ή έστω ερήμην του. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και το κείμενο του εξωφύλλου, το οποίο, μέσω της αυτοκριτικής του διάστασης, εκθέτει ναρκισσιστικά την αυτοαναφορικότητά

του, ειρωνευόμενο τις συνήθειες λογοτεχνικές συμβάσεις:

«Ένα κάπως αλλόκοτο και περιφραστικό βιβλίο του ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΑΛΟΚΥΡΗ που θα μπορούσε, κάλλιστα, να θεωρηθεί και ως στοιχειώδης εισαγωγή σε μια χαώδη αφηγηματική επιστήμη εν τω γεννάσθαι, που δεν πληροί κανέναν όρο πλην του γραμμικού, αντιθέτως δε καταστρατηγεί συστηματικά τα καλώς εννοούμενα. Εκδίδεται εγκαίρως εικονογραφημένο, εν έτει α', αιώνας κ' αρχικά, δαπάναις των εκδόσεων ΑΓΡΑ εκ προθέσεως μεν, αλλά άνευ αποχρώντος λόγου».

Τα «εικονίσματα» που κοσμούν το εξώφυλλο και όλο το βιβλίο παραπέμπουν στα κολάζ των υπερρεαλιστών και κυρίως στις «απίθανες μορφές» («impossible figures») και στα ιδιότυπα παιχνίδια οπτικής απάτης του M.C. Escher, θυμίζοντας την άποψη του πρωτοπόρου Ολλανδού χαρακτή πως, αν θες να τραβήξεις την προσοχή σε κάτι που δεν υπάρχει, πρέπει να προσπαθήσεις να εξαπατήσεις πρώτα τον εαυτό σου και έπειτα τους άλλους. Ακολουθώντας, από τις πρώτες σελίδες, υπονομεύονται οι εκδοτικές συμβάσεις μέσω της παρωδίας των συνήθων πρακτικών. Π.χ. σε ένα φύλλο πριν τη σελίδα τίτλου και μετά τον υπότιτλο που προηγείται της σελίδας τίτλου αναγράφονται οι λέξεις «Πρόλογος, Ευχαριστίες κ.λπ.»· ακολουθεί ένα φύλλο με τη λέξη «Αφιέρωση» και από κάτω κενό. Μ' αυτόν τον τρόπο ανατρέπεται η μοναδικότητα και η αλήθεια των συμβατικών λειτουργιών του περικειμένου.

Αυτό που κυριαρχεί, σ' ένα πρώτο επίπεδο, είναι το παιχνίδι, ενώ σ' ένα δεύτερο επίπεδο υπονομεύεται όχι μόνον η αληθοφάνεια και η πίστη του ρεαλισμού στην αλήθεια της λογοτεχνίας, αλλά και η βούληση του μοντερνισμού για ύπαρξη κάποιου νόηματος στα ενδότερα του κειμένου, στόχος που πραγματώνεται, όπως θα δούμε, με ποικίλους τρόπους. Πριν τη σελίδα τίτλου αναγράφεται «Τόμος Δ', κεφ. 1-30» και από κάτω το τελικό γράμμα του αρχαίου αλφαβήτου, το σαμπί, που, ως γνωστόν, δεν γνωρίζουμε τι σήμαινε έξω από τον αριθμό 900. Έτσι, ανάμεσα στις άλλες συμβατικές προσδοκίες του αναγνώστη ανατρέπεται και η προσδοκία του για χρονική αλληλουχία. Την ιδέα του παιχνιδιού υποβάλλει και η δίκην επιλόγου φράση «VITA BREVIS, Όν, off». Κυρίαρχο εδώ το παιχνίδι εξορκίζει την ιδέα του θανάτου, μέσω της ειρωνείας, η οποία εν μέρει προκύπτει από τις ομόηχες λέξεις «ον» και «ον», της ελληνικής και της αγγλικής γλώσσας αντίστοιχα, και από το διπλό, ως εκ τούτου νόημα που αποκτά η λέξη «ον».

Το βιβλίο είναι ένα αφηγηματικό κολάζ που, ανασυνθέτοντας ρεαλιστικά θραύσματα, θηρεύει το ονειρικό με στόχο, ενδεχομένως, την ανάδειξη της γλωσσικής υφής της «πραγματικότητας». Ο συγγραφέας διαρκώς ενδοσκοπεί το μέσο της έκφρασής του διερευνώντας τη σχέση της πραγματικότητας, της φαντασίας και της κειμενικής τους πραγμάτωσης, τη διαδικασία μετατροπής του πραγματικού και του φανταστικού σε γραφή. Μ' αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης διαρκώς παλινδρομεί ανάμεσα στη γοητεία ενός λόγου

ευρηματικού, δαιδαλώδους και αμφίσημου, και στο αντισυμβατικό αφηγηματικό υλικό που συντίθεται από θραύσματα της πραγματικότητας με συνεχείς παρεκβάσεις προς το ονειρικό, το πλασματικό, το αυθαίρετο και το ψευδές. Πρόκειται για κείμενα, που όπως σωστά έχει παρατηρηθεί, αναπνέουν μέσα στην ατμόσφαιρα του μαγικού ρεαλισμού, δηλαδή σε ένα λογοτεχνικό κλίμα που «εγκαινιάστηκε από τον Μπόρχες και μεσουράνησε, κατόπιν, ως ιδιοσυγκρασιακή κληρονομιά, χάρη σε εντελώς ανόμοιους συγγραφείς, σαν τον Μάρκες, τον Καλβίνο ή τον Μίλοραντ Πάβιτς, συγγραφείς ωστόσο συνδεδεμένους με τον κοινό παρονομαστή της προτίμησης για τις ονειρικές μυθοπλασίες».³

Βασικό μέλημα του κειμένου φαίνεται να είναι η διαρκής οριοθέτηση της αφηγηματικής διαδικασίας. Πρόκειται για ένα είδος ανοικείωσης του αναγνώστη προς την αφήγηση, ο οποίος, ακόμη και όταν δεν καλείται να ανιχνεύσει ή να συνδημιουργήσει μαζί με τον συγγραφέα την πλοκή, οπωσδήποτε έρχεται αντιμέτωπος με τον επαναπροσδιορισμό των λογοτεχνικών συμβάσεων. Οι βασικότερες τεχνικές μέσω των οποίων πετυχαίνεται η παραπάνω ανατροπή είναι οι ακόλουθες: 1) Σύγχυση των οντολογικών επιπέδων του κειμένου, 2) Παρωδία, 3) Παραδοξολογία και παιχνίδι, 4) Ειρωνεία, 5) Αυτοαναφορικότητα και Μεταμυθοπλασία, 6) Ειδολογική και η υφολογική μείξη, 7) Διακειμενικότητα.

1) Σύγχυση των οντολογικών επιπέδων του κειμένου.

Συχνά γίνονται σαφείς υπαινιγμοί στην αυθαιρεσία που ενέχεται στην αφηγηματική διαδικασία, ενώ τα όρια μυθοπλασίας και πραγματικότητας συμψύρονται. Π.χ. το αφήγημα «Γεωγραφικά», που είναι αφιερωμένο στον (παρά ένα γράμμα γνώριμό μας) Ευγένιο Αρανίσκι αρχίζει ως εξής:⁴

«Δεν ξέρω πώς τελειώνει αυτή η φράση· ούτε καν πώς αρχίζει μπορώ να πω. Υπήρχε κάποιος συγγενής που έφυγε μετά τον πόλεμο και διατηρούσε εστιατόριο μ' ελληνοπρεπή φαγητά και ανατολίτικες συνταγές κοντά στο κέντρο της παλιάς πόλης του Βελιγραδίου. Απέκτησε τέσσερα παιδιά με μία αεικίνητη Κροάτισσα και επρόκειτο να παντρεύει τη μεγάλη κόρη κείνες τις μέρες “εναντίον ενός επιστήμονα”, μας έγραφε λαχωνικά –που αποδείχθηκε όντως σπουδαίος χημικός στις πλαστικές ύλες αργότερα– και παρακαλούσε να παρευρεθούμε σύσσωμοι στους γάμους». (σ. 131)

Το αφήγημα «Ένα ηλιακό σύστημα» αρχίζει με διάφορες επιστημονικές και μυθολογικές πληροφορίες για το φυτό ηλιοτρόπιο. Στην πορεία εμπλέκονται στην αφήγηση ετερόκλητα στοιχεία, τα οποία δοκιμάζουν τη συνδυαστική ικανότητα του αναγνώστη, ώσπου ο αφηγητής αναρωτιέται:

«Τίθεται τώρα το καθαρά τεχνικό ερώτημα, εδώ, αν πρέπει να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της ιστορίας του σκύλου, της

προτομής, του φυτού, της γριάς που ενώ ζούσε Μορμόνη απεδέμησε κανονικότατα ή, απλούστατα, να τα συνδέσουμε όλα αυτά σε μία κωμωδία συμπτώσεων. Επιστρέφουμε λοιπόν στους Μορμόνους».
(σσ. 126-127)

Και συνεχίζει παρακολουθώντας τις απίθανες περιπέτειες του σκύλου, για να καταλήξει στους Μορμόνους. Η μείξη των οντολογικών επιπέδων του κειμένου παίρνει διάφορες μορφές. Μια από αυτές είναι ο συμφυρμός του χρόνου της αφήγησης και του χρόνου της ιστορίας. Άλλοτε η μεταπήδηση από το μυθοπλαστικό επίπεδο στο επίπεδο της αφήγησης εξαρθρώνει τη χρονική ακολουθία και διασπά τη γραμμική εξέλιξη, γεγονός που, σε συνδυασμό με την ένθεση ανομοιογενούς αφηγηματικού υλικού που θα δούμε παρακάτω, υπονομεύει την ίδια την πράξη της αφήγησης.

Στο αφήγημα «Χυσάνθεμο του ύπνου» το νεκρό βρέφος θάβεται με επίχρυσο σηστέριο στο στόμα για τα επιτόκια της Αχερουσίας, αλλά όταν ανοίγουν οι αρχαιολόγοι το μνήμα, βρίσκουν «το σκελετό ενός εφήβου μ' ένα ρούβλι στο στόμα και τέσσερα καπίκια στην περιοχή του βρεγματικού, λόγω διαφοράς, προφανώς, της νομισματικής ισοτιμίας από εποχή σε καθεστώς και αντιστρόφως». (σ. 31) Με τον τρόπο αυτό καταστρατηγείται η μυθοπλαστική ψευδαίσθηση και επιτονίζεται το γεγονός ότι η ιστορία δεν είναι παρά μια γλωσσική κατασκευή. Εξάλλου, στο αφήγημα «Τα μακριά χέρια» διατυπώνεται ρητά η άποψη ότι «η Ιστορία είναι εμφανώς πλαστή». (σ. 95)

2) Παρωδία

Είναι γνωστό ότι προσφέρει πολλές δυνατότητες για υπονόμηση των λογοτεχνικών συμβάσεων και των καθιερωμένων μορφικών ή άλλων χαρακτηριστικών κάθε είδους. Χαρακτηριστικό από αυτή την άποψη είναι το αφήγημα «Περί ύφους» το οποίο, ενώ σε ένα πρώτο επίπεδο αφορά την κυριολεξία της φράσης (ο ήρωας πάσχει από υφοφοβία), σε ένα δεύτερο επίπεδο αποτελεί άσκηση ύφους, ενώ ο τίτλος παραπέμπει στο ομώνυμο έργο του Ψευδολογγίνου. Το παρακάτω απόσπασμα δείχνει ευκρινώς τη συνεργασία της παρωδίας και της αυτοσυνειδησίας του κειμένου για τη γλωσσική του σύσταση:

«Μεταξύ πρώτου και δεύτερου βήματος όμως μαρμάρωσα. Έμεινα βουβός, ακίνητος σαν ανδριάντας ρήτορος (του Κικέρωνα π.χ.), με το δεξί χέρι προτεταμένο και τεντωμένο τον δείκτη και τα δάκτυλα αραιά, ενώ το αριστερό, σε πάρεση, έγερνε αδρανές προς το χάος. Τα πόδια βρισκόταν σε σταθερή ημιανάπαυση. Ιδρώτας με περιέλουσε δίκην μαρμαροκονίας. Ο φίλος άρχισε να μου μιλά για την τέχνη της ορθομαρμάρωσης, για τον μαρμαρωμένο βασιλιά, τη θάλασσα του Μαρμαρά, ακόμη και τα μαρμαρένια αλώνια και πλείστα όσα προκειμένου να με ηρεμήσει και να με διασκεδάσει, αλλά εις

μάτην. Η μόνη φράση που περνούσε συνεχώς απ' το μυαλό μου κοιτώντας κάτω, ήταν ο στίχος του Σεφέρη: “Ο ποιητής, ένα κενό...”

Εντέλει ανέβηκαν δύο εργάτες, με σήκωσαν ως ακρόπρωρο και με κατέβασαν επ' ώμου. Σ' όλη τη διάρκεια της καθόδου, είχα τα μάτια καρφωμένα στο υπερπέραν, οραματιζόμουν την κηδεία του Ζίγκφριντ σε βαγκνερική ατμόσφαιρα με πυρσούς και κερασφόρους οπλίτες, επινόησα αστραπιαία τη λέξη “ερπαστός” (αετός με επιδόσεις στο έρπειν;) και ήθελα με μανία να κατασπαράξω φράουλες σε κονιάκ και μπόλικη ζάχαρη. Αλλά με το που πάτησα το πόδι μου στο έδαφος, επιθυμίες κι αισθήσεις, λεξιπλασίες και οράματα εξαφανίστηκαν αυθωρεί. Έμεινε μόνο ο θολός τρόμος του ύφους. Όπως συνήθως διατρέχει αντίστοιχα τα κείμενα ο τρόμος του ύφους.

Περιέργως όπως, ο φόβος αυτός δεν με κυριεύει ούτε σε αεροπλάνα, ούτε μπροστά σε φωτογραφίες αεροστατών, ούτε στο άκουσμα του ονόματος Υψηλάντης (από το χωριό Υψηλή στα όρη Όφης· ο γενάρχης του λέγεται και Ξιφιλίνος γιατί ξύπνησε κάποτε και βρήκε ένα σπαθί στο προσκεφάλι του χωρίς να το έχει βάλει κανείς), ούτε στα ύψη των Μετεώρων και εν γένει των βουνών, ούτε στην κορυφή του Εμπάιρ που ανέβηκα κι εγώ μεταξύ εξακοσίων χιλιάδων φιλομαθών Ιαπώνων, ούτε καν διασχίζοντας τις γέφυρες του Μανχάταν, όπου θαύμαζα τις μυριάδες βίδες που τις αποτελούν, ίσως στη σκέψη ότι πολλές από αυτές βιδώθηκαν διά χειρός φιλέργων μεταναστών, πολλοί από τους οποίους υπήρξαν υψηλόφρονες συμπατριώτες μας, προσηλωμένοι στην ιδέα της επιβίωσης όσο και στη θέαση ενός νέου κόσμου από μία θέση απ' υψηλού.

Ο υψηλός τόνος ακριβώς της ιλιγιάδους μου ψυχοσύνθεσης είναι και ο λόγος που δεν δέχτηκα να γίνω τελικά αστροναύτης, παρ' όλες τις πιέσεις και τις προτροπές της μητέρας μου, της ΝΑΣΑ και άλλων παρεμφερών οργανισμών, μόλο που από τότε σκεφτόμουν πως η “ευτυχία μου, θα 'ναι ζήτημα ύφους”». (σσ. 22-23)

Η παρωδία εδώ, μαζί με το παρηχητικό παιχνίδι των λέξεων, δημιουργεί αναγνωστική έκπληξη λόγω του απροσδόκητου συνδυασμού εννοιών ή κειμένων που ως τώρα παρέμεναν ασυσχέτιστα. Η φράση του Ψευδολογίνου και οι στίχοι του Σεφέρη και του Καρυωτάκη ανασηματοδοτούνται, καθώς τα νέα συμφραζόμενα μέσα στα οποία τοποθετούνται αλλάζουν το νόημα των λέξεων «ύφος» και «κενό», καθώς επίσης και την αισθητική λειτουργία τους. Το ίδιο συμβαίνει και στα αφηγήματα «Το μόνο της ζωής μου “ταξίδιον”» και «Τα του Καίσαρος». Το δεύτερο αποτελεί μια έξοχη βιογραφία του αμφιλεγόμενου λογίου του Διαφωτισμού Καισάριου Δαπόντε, σε ένα εύρυθμο χειμαρρώδες «δαποντικό» κείμενο τεσσεράμισι σελίδων δίχως τελεία και με καταληκτήρια δήλωση του αφηγητή: «και όλα είναι τεχνικά όσα μιλώ εμπρός σου, ότι τον βίο του Καισάριου και κάποτε Κωνσταντίνου Δαπόντε επανέγραφα, ροκανίζοντας αναίσχυντα τον Σάθα έως την τελεία». (σ. 92) Κατά

βάθος η έκπληξη που προκύπτει δεν είναι παρά ένα κτύπημα που δέχεται η συμβατική ικανότητα πρόσληψης του αναγνώστη.⁵ Αυτή η προδοσία των προσδοκιών του αναγνώστη, η αναγνωστική έκπληξη, όπως την ονόμασα παραπάνω, είναι γνωστό ήδη από την εποχή του Κουντιλιανού ότι αποτελεί μια τεχνική χιούμορ (wit), που προκαλεί ευχαρίστηση.⁶

Αλλού πάλι η παρωδία δεν αφορά τη λογοτεχνία αλλά παροιμίες, λαϊκές ρήσεις, λεκτικά στερεότυπα ή, ακόμη, μυθικά αρχέτυπα. Π.χ. στο αφήγημα «Αρκολέων» παρωδείται μια παροιμία: «Υπάρχουν τοίχοι με επιγραφές, με αναρριχητικά, τοίχοι με σφαίρες, τοίχοι που έχουν αυτιά και τ' αυτιά τους σκουλαρίκια.» (σ. 27) Όλη η σύλληψη αυτού του αφηγήματος έχει χαρακτήρα ανατρεπτικό: κατά τη διάρκεια ενός γάμου πεθαίνει η μητέρα της νύφης και θάβεται με ανατολικό τρόπο, παρά το εβραϊκό της θρήσκευμα, στην «ασήμαντη εκκλησία Αρκολέων», γεγονός που προκαλεί διάφορες μυστηριώδεις καταστάσεις, με αποκορύφωμα μια πυρκαγιά που κατέστρεψε την αγιογράφηση. Η ιστορία φαίνεται να αποτελεί παρωδία της ιστορίας του επισκόπου Αντιοχείας και μάρτυρα Βαβύλα, που ενέπνευσε στον Καβάφη τη σύνθεση του ποιήματος «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας».⁷

Στο αφήγημα «Τετράνυχος» παρωδείται ένα μυθικό αρχέτυπο:

«Μόλις μαθεύτηκε το γεγονός, ο άρχοντας της περιοχής κατέσφαξε τα νεογέννητα αρσενικά από το φόβο ενός παλαιού χρησμού ότι, κάποτε, ο λόγος ενός βρέφους της Ωραιότητας θα τον εξοντώσει. Όμως εκείνο γλίτωσε, με συγκυρίες αδιαφανείς, και μεγαλώνοντας άρχισε να βαφτίζει τον κόσμο στα ονόματά του». (σ. 37)

3) Η παραδοξολογία και το παιχνίδι

Τα κείμενα του βιβλίου που εξετάζουμε ενδίδουν ολοκληρωτικά στην παιγνιώδη αποδόμηση αιτιακών σχέσεων και λογικών συναρτήσεων. Τούτο συμβαίνει πρωτίστως στο πεδίο της γλώσσας αφού βασικός στόχος του συγγραφέα φαίνεται ότι είναι να υπενθυμίζει στον αναγνώστη πως οι λέξεις δεν αποτελούν μέρος μιας μονοφωνικής δομής της κυρίαρχης οπτικής του κόσμου. Αυτό το πετυχαίνει μέσω διάφορων τεχνικών:

- α) Αλλάζει το γλωσσικό περιβάλλον των λέξεων ενσωματώνοντάς τις σε απροσδόκητα συμφραζόμενα. Διευρύνει έτσι ή συγχέει το σημασιολογικό πεδίο τους. Π.χ.: «Η γυναίκα έμεινε στον τόπο κεραυνόπληκτη, ενώ ο σκύλος, κυνικότατα, δάγκωσε στο χέρι κάποιον από τους περιέργους.» (σ. 126)
- β) Αδιαφορεί για την ορθότητα της γραμματικής και της σύνταξης, όπως π.χ. στο παρακάτω απόσπασμα: «Πρέπει να ομολογήσουμε πως θεωρήθηκε ωραία. Και ίσως να υπήρξε ωραιότερη της ομορφιάς της. Από φυλακής πρωίας μέχρι σκιάς πλατυτέρας κατέγραφε τα υλικά του πάθους.» (σ.

36) Η αυθαίρετη συναρμογή των λέξεων επιδεικνύει μιαν ελευθερία που προσιδιάζει στην ποίηση, παρόλο που δεν είναι ο τρόπος της αφήγησης που παραπέμπει στην ποίηση, αλλά εξ αρχής η σύλληψη κάποιων κειμένων.

- γ) Ενσωματώνει στον λόγο του λέξεις καινούργιες, πλασμένες από τον ίδιο, καθιστώντας έτσι τη γλώσσα όχι μόνον όχημα αλλά θέμα και στόχο της λογοτεχνικής γραφής· π.χ., τη λέξη «“ερπαετός” (αετός με επιδόσεις στο έρπειν;)» (σ. 22) Άλλοτε αυτή η τεχνική συνδυάζεται με την αυθαίρετη ονοματοποιία, εφόσον ο συγγραφέας προκλητικά επινοεί λέξεις και αυθαίρετα τις εννοημάτων. Π.χ.: «Ο σκύλος είχε ψευδώνυμο· στο στενό του περιβάλλον ονομαζόταν “Γουτς”, με την έννοια ότι διέθετε επαρκείς πολιτικές συνδέσεις, διευρυμένο κύκλο προμηθευτών, διακινούσε δόσεις κυνισμού κ.λπ.» (σ. 127)

Άλλοτε πάλι η γλώσσα και η κατασκευαστική της ικανότητα αποτελεί κεντρικό θέμα της αφήγησης, όπως στο αφήγημα «Άνθη των αθανάτων», το οποίο τελειώνει με μια εξωφρενική απόπειρα παρετυμολογίας της λέξης «Πειραιεύς» από το *pyr-aws*. (σ. 45) Μια διακριτική αλλά ακραία περίπτωση λεξιπλασίας προέρχεται από την αλλαγή ενός γράμματος μιας λέξης έτσι ώστε να αλλάζει η ερμηνεία του κειμένου. Π.χ.: «Από τον πατέρα της κληρονόμησε μονάχα μιαν ελαφριά ανεμία, κάποια έφεση προς τα μακρινά ταξίδια (Σουδάν, Θιβέτ, Αντίλλες, Ανατολικό Τιμόρ κ.λπ.) καθώς και μια αξιοσέβαστη περιουσία.» (σ. 93) Εκεί όμως που η αυθαίρεσία της γλωσσικής εκφοράς γίνεται λειτουργικότερη είναι όταν εναλλάσσεται με και αντιτίθεται προς φράσεις καθολικής εγκυρότητας με γνωμική διάσταση, όπως στο παρακάτω απόσπασμα που αποτελεί την αρχή του αφηγήματος «Ουρανία και Νάξα»:

«Μονάχα πριν τα είκοσι και μετά τα εξήντα αγαπάει κανείς.
Όταν εξαντλούνται, δηλαδή, τα επιχειρήματα επιστρατεύεται η αγάπη.

Δεν ξέρω ακριβώς πώς μυρίζει –αν μυρίζει– το ουράνιο, αλλά ο λαιμός της μύριζε έτσι ακριβώς: ουράνιο. Την έλεγαν επομένως Ουρανία, αλλά στα βόρεια τη φώναζαν Νάξα, χαϊδευτικά». (σ. 33)

Με τη λεξιπλασία ή με την εσκεμμένη παρανόηση ο συγγραφέας δημιουργεί μια καινούργια γλώσσα η οποία συνιστά και μια καινούργια πραγματικότητα.

Παρόμοια με τη γλώσσα, οι χαρακτήρες του Καλοκύρη βρίσκονται στα όρια του πιθανού. Η συμπεριφορά τους επιβεβαιώνει την παρατήρηση της Patricia Waugh ότι «σε πολλά μεταμυθοπλαστικά μυθιστορήματα οι χαρακτήρες ξαφνικά συνειδητοποιούν ότι δεν υπάρχουν, δεν μπορούν να πεθάνουν, δεν γεννήθηκαν ποτέ, δεν μπορούν να δράσουν. Ή η δράση τους είναι εξωπραγματική».⁸ Στα αφηγήματα που εξετάζουμε η συμπεριφορά των

προσώπων αποκλίνει εντελώς από τις νόρμες των πραγματικών προσώπων, ενώ είναι απολύτως συμβατή με τους όρους του πλασματικού κόσμου όπου συμμετέχουν. Π.χ. Η Ουρανία ή Νάξα του ομώνυμου αφηγήματος, όταν δένει τα μαλλιά της γερνάει κατά μέσον όρο τρία χρόνια, ενώ «όταν έμενε ακίνητη το δέρμα της, από κάποιαν ευαισθησία αλλεργικής φύσεως, εμφάνιζε διάσπαρτους αριθμούς». (σ. 33) Ακόμη, το τέλος του αφηγήματος αμφισβητεί την ύπαρξή της, ενώ η ρητορική ερώτηση κορυφώνει την ειρωνική υπόσταση του αφηγήματος: «Δεν υπήρξε ποτέ, αλλά προσπαθούσε εναγωνίως να υπάρξει. Τόσοι και τόσοι άλλωστε, που υπάρχουν, είναι καλύτεροι;» (σ. 35). Στο αφήγημα «Ο εφευρέτης της μελαγχολίας» ο ήρωας, που έχει υπερφυσικές δυνάμεις, γερνάει μέσα σε δυο βδομάδες, στο αφήγημα «Βιολέτες, λέοντες στα κίτρινα νερά» ομανιάτης Λιόντας αποστηθίζει κείμενα από οποιαδήποτε γλώσσα με το πρώτο άκουσμα, στο αφήγημα «Ανατολικοί κυνόδοντες» ο δόκτωρ Τσου Γιουν, κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, ζει πάνω από 256 χρόνια, ενώ στο αφήγημα «Οι κατακτητές» η πρόσληψη του ανθρώπινου όντος και της ζωής του γίνεται μέσα από την ανοίκεια οπτική ενός «άλλου», ενδεχομένως ενός εμβρύου.

Μ' αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας κρατά σε εγρήγορση τη συνείδηση του αναγνώστη ότι η αφήγηση δεν είναι παρά μια γλωσσική κατασκευή και πως οι χαρακτήρες δεν υπάρχουν έξω από τη δράση που αναλαμβάνουν, τον λόγο που διατυπώνουν ή την περιγραφή τους από τον συγγραφέα.⁹ Μ' άλλα λόγια δεν υπάρχουν έξω από τη γλώσσα. Στόχος του συγγραφέα είναι να εστιάσει την προσοχή του (και την προσοχή του αναγνώστη) στο πρόβλημα της αναφορικότητας της γλώσσας. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο μπορεί κανείς να κατανοήσει τη λειτουργία των ανύπαρκτων, αυθαίρετων ή παράλογων ονομάτων των ηρώων του Καλοκύρη, καθώς και το παιχνίδι της ομοιότητας, των αντικατοπτρισμών κ.τ.λ. Παρόμοια ο αναγνώστης μπορεί να καταλάβει πού στοχεύει η χρήση της αμφισημίας ή της αντιμετάθεσης κυριολεξίας και μεταφοράς. Χαρακτηριστικό από την άποψη αυτή είναι το πρώτο αφήγημα του βιβλίου, με τίτλο «Ξενοδοχείο "Η Πολυξένη"», όπου το ρεαλιστικό και το ονειρικό συμπλέκονται, καθώς τα πρόσωπα του χωριού, όπου διανυκτερεύει το αφηγητής, είναι πανομοιότυπα. Ο συγγραφέας υπονομεύει συστηματικά κάθε βεβαιότητα του αναγνώστη, καθώς όχι μόνον εξαρχής τον φέρνει αντιμέτωπο με μια απίθανη κατάσταση, αλλά και κάθε τόσο αναίρει τα λεγόμενά του:

«Είναι περιττό, νομίζω, να σταθώ στο ότι ήταν οπτικά πανομοιότυπη με τους άλλους αλλά, παρ' όλα αυτά, θα επιμείνω στη διακριτική ωραιότητα του προσώπου της, τα φλογοβόλα χείλη, την ευρωστία του σφύζοντος σώματος και στις μυθώδεις συμπλοκές που ακολούθησαν τη νύχτα κατά μήκος και κατά πλάτος και των τριών δωματίων ενώ τα τζιτζίκια εσφάδαζαν στη φλόγα του καλοκαιριού διότι τίποτα, βεβαίως, δεν συνέβη. Ήταν σκυθρωπή γενικώς, υπέρβαρη, υπεραυτική και υπερήφανη στα αυτιά. Εν πάση περιπτώσει, διά της βίας έστω, μου χαμογέλασε πράγματι». (σ. 15)

Το αφήγημα προχωράει συγχέοντας το ονειρικό με το πραγματικό. Η έντονη γκροτέσκα ατμόσφαιρά του διαπλέκεται με χιούμορ βασισμένο στην υπερβολή. Π.χ.: «Και οι υπόλοιποι θαμώνες μου φάνηκαν όμως γνωστοί, καθώς όλοι οι άλλοι που άρχισαν να μαζεύονται σιγά σιγά στο καφενείο όσο έπαιρνε να δροσίζει, το ίδιο και οι περαστικοί, άντρες, γυναίκες και παιδιά (θα έλεγα, σχεδόν, και τα ζώα, αλλά δεν θέλω να φθάσω ως εκεί).» (σ. 14) Η ανοίκεια οπτική που απορρέει από το γεγονός ότι οι άνθρωποι του χωριού είναι πανομοιότυποι, προκαλεί ανησυχία στον αναγνώστη,¹⁰ η οποία επικαλύπτεται από το κωμικό, επισφραγισμένο από το ευρηματικό παρωδικό τέλος του αφηγήματος.

«Με πλησίασε ο καφετζής με την ποδιά και ακούμπησε στον ουρανό. Σκέφτηκα ότι ερχόταν να μου επιστρέψει το φιλοδώρημα ή να με πυροβολήσει εξ επαφής. «Άκου», είπε ήρεμα, σκύβοντας από το παράθυρο. “Εμείς εδώ είμαστε Καταφρύγες και πιστεύουμε ότι το πνεύμα δεν εκπορεύθηκε μόνο στους Αποστόλους αλλά και σε μερικούς άλλους· ποιους, δεν γνωρίζουμε. Τον αέρα που λέγεται καταξερίας να τον σέβεσαι”. Έκοψε ένα κλαράκι δάφνη και μου το έδωσε. “Μάζεψε, κι ας είν’ και δάφνες” είπε. “Καλό δρόμο!”». (σ. 17)

4) Ειρωνεία

Στα περισσότερα αφηγήματα του βιβλίου που μας απασχολεί υπάρχουν δύο επίπεδα ανάγνωσης, καθώς ο συγγραφέας, με διάφορους τρόπους, υποβάλλει δύο συστήματα αξιών ή δύο πραγματικότητες, εφόσον αναιρεί όσα διατυπώνει ή ανατρέπει τις βεβαιότητες του αναγνώστη. Σε επίπεδο αναγνωστικής εμπειρίας αυτές οι τεχνικές προκαλούν ποικίλες αντιδράσεις, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα: από ανασφάλεια του αναγνώστη ότι δεν ελέγχει επαρκώς την πλοκή, έως εκρηκτική ιλαρότητα από την ανατρεπτική πρακτική του συγγραφέα. Είδαμε παραπάνω κάποιους από τους τρόπους με τους οποίους ο Καλοκύρης εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες του λόγου, ώστε να υπηρετήσει την ειρωνεία με ή δίχως σατιρική πρόθεση: την παρωδία, την αντιμετάθεση κυριολεξίας και μεταφοράς, τη μείξη διαφόρων επιπέδων λόγου, την παραδοξολογία. Αξίζει να εντοπίσουμε κάποιες ακόμη βασικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας:

α) *Απροσδόκητη λογική*.¹¹ Σύμφωνα μ’ αυτήν, ο αφηγητής αναπτύσσει το θέμα του με τρόπο που βγαίνει έξω από τα αποδεκτά όρια της οργανωμένης σκέψης ή αντιτίθεται σε ό,τι εμπίπτει στην κοινή λογική. Π.χ.:

«Πολλά πυρά στρέφονται κατά των πολέμων γενικά, λίγοι όμως έχουν προσέξει ότι ένας επιπλέον λόγος για τον οποίον οι πόλεμοι καλό θα ήταν να αποφεύγονται είναι γιατί έτσι αχρηστεύονται οι χάρτες. Αυτό ισχύει και για τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές και

ξέρουμε πολύ καλά με τι κόπο σχεδιάζεται ένας χάρτης, έστω και αν είναι προϊόν φαντασίας κατά μεγάλο ποσοστό. “Γι’ αυτό πρέπει να καταργηθούν η ασφάλτος, οι πόλεμοι, οι μάχες. Λυπούμαι πολύ μα πρέπει”. Ας μην παραβλέπουμε λοιπόν μία επιστήμη που της οφείλουμε, αν μη τι άλλο, πως μας έμαθε ότι κέντρο του κόσμου δεν είναι η Βηθλεέμ». (σ. 143)

- β) *Σαρκαστική διατύπωση*. Η τεχνική αυτή ανήκει στην ευρύτερη περιοχή της ασυμφωνίας και, συνήθως, αφορά μια πίστη που, αν και συνηθισμένη, σπανίως εκφράζεται. Π.χ.:

«Νόμος ονομάζεται η καταγραφή των ατελειών του διοικητικού τους συστήματος». (σ. 98)

Εδώ πρέπει να επισημανθεί και ο αυτοσαρκασμός του αφηγητή, ο οποίος, ως γνήσιος είρων, διαρκώς αυτουπονομεύεται. Π.χ.:

«Έτσι επισκέφθηκα το χωριό απ’ όπου καταγόταν ο εκ πατρός παππούς μου, για να διεκδικήσω ένα αγροτεμάχιο, ο φίλερις, που μου διεμήνυσαν οι νομικοί μου σύμβουλοι ότι μου ανήκε και άλλοι το λυμάνονταν αδίκως, βόσκοντας επί της γης μου αμνοερίφια». (σ. 13)

- γ) *Αντίθεση*. Είναι μια τεχνική που μπορεί να πάρει πολλές μορφές. Μια από τις πιο διαδεδομένες είναι η ένθεση κωμικού υλικού μέσα σε ανάρμοστα συμφραζόμενα. Στο παρακάτω παράδειγμα το αναπάντεχο επεισόδιο (το ακούσιο κτύπημα της καμπάνας) έρχεται σε αντίθεση με τη σοβαρότητα της κατάστασης (την κρυφή ερωτική συνέντευξη του ζευγαριού στο καμπαναριό). Το κωμικό αποτέλεσμα που προκύπτει κορυφώνεται καθώς το κείμενο ρητά τρέπει την αναγνωστική διαδικασία προς την παρωδία:

«Και ξαφνικά βρεθήκαμε να έχουμε αποκοπεί από το πανηγύρι. Σαν να έκλεισε ο ήχος από παντού. Σαν να έκλεισε η νύχτα από παντού. Βλέπαμε πια μονάχα τις σκιές μας. Ευγνωμονούσα για την ελαφρότητα των ρούχων της το θέρος. Κι όπως τριγύρω είχε απλωθεί μια ασυνήθιστη έξαψη και διακρίναμε από τα βάθη της αφής να ανατέλλει η σελήνη, μπερδεύτηκαν τα πόδια μας σ’ ένα σκονί, γλιστρήσαμε και χτύπησε η καμπάνα. Ο ήχος ήταν πελώριος, εκκωφαντικός και παράφωνος, σαν να εξερράγη πυροβόλο, σαν να απέπλεε ανάμεσά μας πλοίο γιγάντιο.

Τότε συνειδητοποίησα για πρώτη φορά το νόημα της εικονοποιίας του ποιητή:

Ω υπερωκεάνειον, τραγουδάς και πλέχεις...

Εκείνη έμεινε ζαρωμένη στα σκοινιά. Εγώ, ακούσιος κωδωνοκρούστης, πετάχτηκα ανερχόμενος Κουασιμόδος προς το στηθαίο να κοιτάξω κάτω. Όλο το πλήθος στην αυλή, οι μικροπωλητές, οι κληρικοί που είχαν συγχωνευθεί με το εκκλησίασμα, όλοι είχαν σταθεί και κοιτούσαν το καμπαναριό σαν να περίμεναν την επόμενη κίνηση. Σαν να περίμεναν την εξήγηση της ταραχής. Σαν να περίμεναν μια έκρηξη ψυχής, μια ανατίναξη πυριτιδαποθήκης, μία μικρή συντέλεια, ένα θαύμα!

Διέκρινα μια κότα να διασχίζει την αυλή φωσφορίζοντας. Και, ο του θαύματος, σήκωσα τη μηχανή, ύψωσα το χέρι σε προεξαγγελία θυέλλης, άναψα το φλας και τράβηξα, δήθεν, μια μνημειώδη φωτογραφία.

Επακολούθησαν αλαλαγμοί και θυμηδία, ορυμαγδός τετρασθενών συμφώνων, οχλαγωγία και χειροκροτήματα». (σ. 108-109)

Ασφαλώς, η αντίθεση δεν οδηγεί απαραίτητα σε κωμικό αποτέλεσμα. Πάντα όμως χειραγωγεί την ερμηνεία. Στο παρακάτω απόσπασμα η διευκρίνιση-αποστροφή στον αναγνώστη εκ μέρους του συγγραφέα υποβάλλει αυτομάτως ένα διπλό ερμηνευτικό κώδικα και καθοδηγεί την ανάγνωση όλου του κειμένου. Το αφήγημα «Για μιαν Ελένη» εκμεταλλεύεται ένα ιστορικό περιστατικό, μια ιδιωτική εκστρατεία προς τα ασιατικά παράλια, την οποία οργάνωσαν μερικοί πολέμαρχοι με μισθοφόρους από όλη την επικράτεια, και την απαγωγή «μιας Ελένης». Το τέλος του αφηγήματος ανατρέπει την πορεία της ανάγνωσης, καθώς το τελευταίο αυτοαναφορικό σχόλιο του συγγραφέα επιβάλλει στον αναγνώστη να ξαναδιαβάσει το κείμενο, όχι πάνω στον άξονα που ο τίτλος και η παρουσία της ηρωίδας επιβάλλει, αλλά μέσα από την οπτική της μεταφοράς:

«Δύστροπη, πεισματάρη, ευάερη, αχάριστη συνήθως, στις συναναστροφές τα παρελθόντα γενέθλια διαρκώς εορτάζοντας, γενναιόδωρη κάποτε και απρόβλεπτη, μορφώσεως μετρίας όπως και αναστήματος, εύγλωττη όμως αρκετά, με ανεξάντλητα παράπονα και εύπιστη, εύπλαστη σχεδόν, που οχλαγωγείται με σποραδικές εκλάμψεις ανεκτικότητας, αφομοιώνει διαρκώς τα λάθη της, ανέμελη ταυτόχρονα και ζηλιάρα, θαρραλέα και τυχαίρπαστη βεβαίως, φιλοπαίγμων και φιλόρεσκη, τρέφεται με ειδήσεις και υπεκφυγές και εφορμά κάθε τόσο προς το αύριο ακάθεκτη και στο βάθος λικνίζεται σαν κήπος θλιμμένη. Και παρά ταύτα ελκυστική και με μεγάλο ακόμα κύκλο εραστών. Σαν έκρηξη υπομονής. Σαν τιμωρία της Ιστορίας... Για την Ελλάδα λέω». (σ. 87)

Άλλοτε η αντίθεση αφορά τη μείξη διαφόρων επιπέδων ύφους και

διαπλέκεται με την τεχνική του υπαινιγμού ενδυναμώνοντας έτσι το ειρωνικό αποτέλεσμα που προκύπτει:

«Μετά τις αλλεπάλληλες αυτές τραγωδίες, για τις οποίες ούτε δάχρυ δεν έσταξε, η ωραία Βοναπάρτισσα ξαναγύρισε στα σαλόνια των Παρισίων όπου ο αυτοκράτορας αδελφός της –με τον οποίο έλεγαν ότι είχε συνάψει στενότερες του δέοντος σχέσεις– την πάντρεψε άρον άρον με τον Ιταλό αριστοκράτη Κάμιλο Μποργκέζε, επί των ημερών του οποίου συνέχισε να διαπρέπει σε ποικίλες ερωτικές περιπέτειες ομαδικού, ως επί το πλείστον, χαρακτήρα. Ο Κάμιλος την αποκαλούσε σε ιδιαίτερες λυρικές στιγμές τους «γυρουρόνα», με τον τρόπο που αποκαλούσε ο Πίνδαρος την ποιήτρια Κόριννα γιατί τον νίκησε, υποτίθεται, σε ποιητικό αγώνα». (σσ. 116-117)

Μια άλλη μορφή που μπορεί να πάρει η τεχνική της αντίθεσης είναι η *ασύμβατη ομαδοποίηση*. Π.χ.: «Τα παιδιά διέτριβαν στα γιδοπρόβατα και τις συγχρούσεις με τη ζωή.» (σ. 123)

- δ) *Ασυνάρτητος λόγος*. Αποδομώντας τις αιτιακές σχέσεις των λεγομένων του ο συγγραφέας προειδοποιεί τον αναγνώστη να μην εμπιστεύεται όσα πρόκειται να διαβάσει. Η τεχνική του ασυνάρτητου λόγου συχνά διαπλέκεται με άλλες τεχνικές, όπως στο παρακάτω απόσπασμα:

«Είναι αλήθεια ότι ξεχνώ φυσιογνωμίες αλλά, ευτυχώς, δεν θυμάμαι ονόματα, οπότε παρακάμπτεται λίαν αξιοπρεπώς το ρητορικό ερώτημα και ωδεύουμε προς διαφώτιση του θέματος ανασκαφικώς». (σ. 67)

Εδώ η τεχνική του ασυνάρτητου λόγου διαπλέκεται με την παρανόηση της λέξης «ωδεύουμε» και με τη μεταφορική χρήση της λέξης «ανασκαφικώς» η οποία στο κείμενο νομιμοποιείται ως κυριολεξία λόγω της παρουσίας του Ερρίκου Σλήμαν.

- ε) Ο *ακατάλληλος έπαινος* αποτελεί άλλη μια αγαπημένη τεχνική του συγγραφέα, ο οποίος τη χρησιμοποιεί για να εξασφαλίσει την κατάλληλη απόσταση αφηγητή-ήρωα ή να υπονομεύσει κάποιο πρόσωπο του αφηγήματος. Π.χ.:

«Στην ακμή της δικτατορίας μετατέθηκε σε ακριτικές περιοχές του Βορρά, όπου διέπρεψε για την αδιαφορία του στους κανονισμούς όσο και για τη ζέση του στην εκγύμναση των εφέδρων». (σ. 124).

Αλλού πάλι αρκεί η σύζευξη μιας θετικής και μιας αρνητικής λέξης

με τρόπο ώστε να παραχθεί αντίφαση. Π.χ. «Κρατούσε λάφυρο και χάρισε μία διάλιθο ζώνη στη μητέρα του, μέγαιρα ολκής, που άκουγε στο όνομα Έφραν.» (σ. 136)

στ) Υποκριτική συμφωνία με το θύμα. Όπως είναι εμφανές από την ορολογία, ο αφηγητής υιοθετεί τη λογική του θύματος, ώσπου να την οδηγήσει σε κωμικό ή παράλογο αποτέλεσμα. Π.χ.:

«[...] οπότε ο Ισμαήλ αναγκάστηκε να φύγει νύχτα με ιταλική κορβέτα και ήρθε και μας βρήκε και έμενε στο πίσω δωμάτιο, και δούλευε μαζί μας στα καπνά και όταν πέθανε το '53 του κάναμε μέσα στο νεκροταφείο μουσουλμάνικο τάφο, που τον γκρέμισε η χούντα να μη μολύνει τα σκουλήκια των χριστιανών». (σ. 147)

ζ) Το μπουρλέσκο είναι μια από τις τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Καλοκύρης, καθώς υπονομεύει το υψηλό του θύμα μέσω «ευτελούς» ύφους. Π.χ., το αντιηρωικό ύφος και τα λογοπαίγνια δημιουργούν έντονο κωμικό αποτέλεσμα στο παρακάτω απόσπασμα:

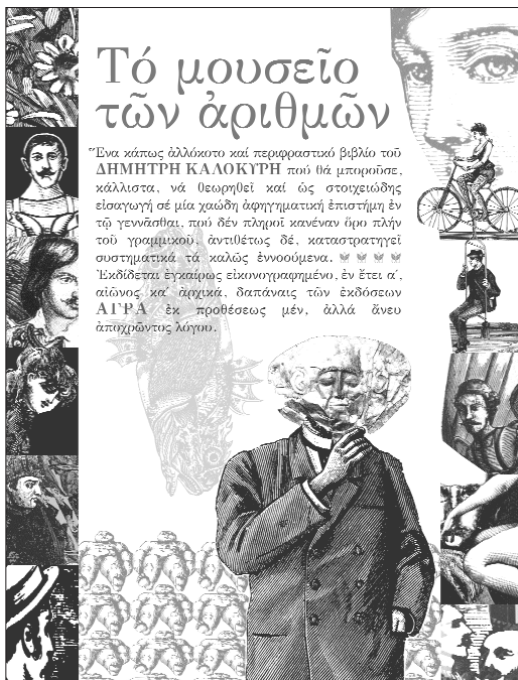
«Και ενώ είχε ξεκινήσει τον ένδοξο βίο του από οπλίτης της μισθοφορίας για δύο φορτώματα τυρί, ανέβαινε δυο δυο, σαν σκαλοπάτια, τα αξιώματα αλλά, μετά από κάποιες καταγγελίες μάλλον συκοφαντικές, ισχυρότατες όμως, ότι παράβλεπε τα της τάξεως του στρατού και κατασκεύαζε ρακές που τις διέθετε διά της βίας στους άνδρες του, υποβιβάστηκε διαμιάς στις τάξεις του οπλίτη και πάλι· αλλά εκείνος, ανένδοτος, όχι μονάχα δεν έγινε ράκος αλλά, αντιθέτως, δεν έδειξε να του κάηκε καρφί ώσπου σκόνταψε μεθυσμένος και καρφώθηκε πάνω σ' έναν φράχτη επαρκώς οξυδερκή ώστε να τον διεμβολίσει στην αιωνιότητα». (σ. 137)

5) Αυτοαναφορικότητα και μεταμυθοπλασία

Η δυναμική διάδραση της αυτοαναφορικότητας και της μεταμυθοπλασίας παρωθεί τον αναγνώστη να διερευνήσει μαζί με το κείμενο και την υφή της αφηγηματικής διαδικασίας. Μ' αυτόν τον τρόπο διαψεύδονται οι συμβατικές προσδοκίες του αναγνώστη και προβληματοποιείται η σχέση φανταστικού και πραγματικού.

Η αντίληψη ότι το νόημα δεν υπάρχει έξω ή πριν από τις λέξεις, αλλά προκύπτει συγχρόνως και μέσα από τη γλώσσα, απαντά ποικιλοτρόπως στα συγκεκριμένα αφηγήματα, συνήθως με τρόπο παιγνιώδη, όπως ήδη είδαμε στα παραπάνω αποσπάσματα. Χαρακτηριστικό ως προς αυτή τη διάσταση είναι το παρακάτω απόσπασμα του δοκιμιακού-αυτοβιογραφικού αφηγήματος «Φωτεινός ή Ελ δοράδο», όπου ο αφηγητής διερευνά τη σχέση Αριστοτέλη Βαλαωρίτη και Ερρίκου Σλήμαν με άξονα τη σχέση τους με τη γλώσσα:

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ



Τό μουσείο τῶν ἀριθμῶν

“Ένα χάπτις ἀλλόκοτο καί περιφραστικό βιβλίο τοῦ ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΑΛΟΚΥΡΗ ποῦ θά μπορούσε, κάλλιστα, νά θεωρηθεῖ καί ὡς στοιχειώδους εἰσαγωγῆς σέ μία χαώδη ἀφηγηματική ἐπιστήμη ἐν τῇ γεννάσει, πού δέν πληροῖ κανέναν ἥρω πλὴν τοῦ γραμμικοῦ. ἀντιθέτως δέ, καταστρατηγεῖ συστηματικά τὰ καλῶς ἐννοούμενα. ☹ ☹ ☹ ☹
Ἐκδόεται ἐγκαίρως εἰκονογραφημένο. ἐν ἔτει α', αἰῶνος κα' ἀρχαία, δαπάναις τῶν ἐκδόσεων ΑΓΡΑ ἐκ προθέσεως μὲν, ἀλλὰ ἀνευ ἀπεχρήντων λόγων.

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΩΝ ΑΤΙΘΕΜΩΝ

με διηγήσεις και ασπρόμαυρες εικόνες του **Δημήτρη Καλοκύρη**, είναι ένα παράξενο βιβλίο που εισάγει με χιούμορ και φαντασία τον αναγνώστη στην Επιστήμη του Ανύπαρκτου, εκεί όπου τα πάντα υπάρχουν χωρίς λόγο, εκεί όπου οι πάντες αναζητούν το Μηδέν ως ορισμό της Ζωής.

Είκοσι οκτώ κείμενα «ανάμεσα στην αφήγηση και τη σιωπή», και τα οποία συγκρούονται με την Ιστορία, τη Θρησκεία, την Πολιτική, τις Παραδόσεις και τον Ύπνο υποβάλλοντας ένα κλίμα ισορροπίας της Εγκυκλοπαίδειας με το Τυχαιο. Αντλεί ιδέες από τις Επιστήμες και την ίδια τη Λογοτεχνία χρησιμοποιώντας ένα κινηματογραφικού τύπου μοντάζ και μουσική υπόκρουση τη διαρκή σάτιρα.

«Οι απότομοι ίλιγγοι της λέξης του Καλοκύρη από φράση σε φράση», γράφει ένας μελετητής, «οι ξαφνικές μεταπτώσεις της λυρικής του ευεξίας, αυτού του πυρετού της εκφραστικότητας, οι αριστουργηματικές μινιατούρες του, στοχεύουν στο να προσπίσουν τον πυρήνα της εκφραστικότητας». «Ο Καλοκύρης», γράφει ένας άλλος, «εξέχουσα μορφή της σύγχρονης λογοτεχνίας, εντάσσεται τόσο στην ελληνική όσο και στη διεθνή παράδοση και παρουσιάζει πρωτοτυπία και εκφραστική μοναδικότητα. Ο αναγνώστης των βιβλίων του έχει την αίσθηση πως συμμετέχει σε μια γιορτή, ένα γιγάντιο λογοπαίγνιο, πίσω από το οποίο όμως, ακούγεται συχνά η βοή ενός βαθύτερου σκεπτικισμού που υπονομεύει την ίδια τη λογοτεχνία όπως μέχρι σήμερα τη γνωρίσαμε».

Κρατικό Βραβείο Διηγήματος 2002

ΕΤΟΙΜΑΖΕΤΑΙ
ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ:

**ΧΡΥΣΟΣΚΟΝΗ
ΣΤΑ ΓΕΝΙΑ
ΤΟΥ ΜΑΓΓΕΛΑΝΟΥ**

(ΝΙΚΟΣ ΚΑΒΒΑΔΙΑΣ)

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ, ΦΩΚΙΑΝΟΥ 7-ΣΤΑΔΙΟ, 11635 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ. 7011.461-FAX 7018.649, <http://agra.gr>, e-mail: info@agra.gr

«Ο περίγυρος με προσπερνούσε με επιτηδευμένη ανοχή, αφού όλοι υποψιάζονταν με δέος ότι, τα πάντα, στα βιβλία συμβαίνουν. Γι' αυτό όλοι πασχίζουν να καταγραφούν, γνωρίζοντας ότι όποιος δεν εγγράφεται δεν υπάρχει. Όπου σημασία έχει η εγγραφή, όχι η αλήθεια. Όστε η αλήθεια είναι απλώς ένας από τους τύπους εγγραφής. Και από κει ο σεβασμός προς το αλάθητον του έντυπου λόγου. [...]

Έτσι κατάλαβα τη σημασία των προκαλύψεων του λόγου στην καθημερινή ζωή και τα προκεχωρημένα φυλάκια των πάσης φύσεως εξωφύλλων του βίου, εν γένει, εμπειρία που σημάδεψε και τον επαγγελματικό μου προσανατολισμό στη συνέχεια». (σ. 71)

Ο συγγραφέας βρίσκει τρόπο να θέσει μέσα στο πλαίσιο της μυθοπλασίας ζητήματα που αφορούν την τέχνη και κυρίως το θέμα της συγγραφής.

Κάποτε μάλιστα όλο το κείμενο, ενώ αφηγείται σε ένα πρώτο επίπεδο μια ιστορία, σε ένα δεύτερο επίπεδο μιλάει για τη σχέση τέχνης και πραγματικότητας. Για παράδειγμα, το αφήγημα «Μπράνα» είναι μια αλληγορία για την τέχνη: η ιστορία αφορά το ομώνυμο ψάρι, το οποίο δεν υπάρχει παρά μόνον εντός των ορίων της γραφής· το θέμα του αφηγήματος είναι η σχέση τέχνης και πραγματικότητας. Ήδη από την αρχή ο συγγραφέας προειδοποιεί τον αναγνώστη ότι το συγκεκριμένο ποταμίσιο ψάρι «δεν υπάρχει πουθενά αλλού. Ούτε καν εδώ, ίσως· γιατί οι περισσότεροι στα γύρω χωριά σου δείχνουν άλλα ψάρια χρησιμοποιώντας το ίδιο όνομα: άλλοτε τσιρόνια, άλλοτε γριβάδια από διηγήσεις του Σκαμπαρδώνη». (σ. 73) Εξ ορισμού δηλαδή δεν θα μιλήσει για κάτι ρεαλιστικό, έστω διαμεσολαβημένο από τη λογοτεχνία, αλλά για μια επινόηση, άρα γλωσσική κατασκευή. Και αφού με τον τρόπο της παρωδίας διεξέλθει λαογραφικές παραδόσεις, ιχθυολογικές πληροφορίες και ετυμολογικές απόπειρες θα καταλήξει μιλώντας για την τέχνη, γεγονός που διαλύει τις όποιες αμφιβολίες για την αλληγορική πρόθεση του εγχειρήματος:

«Πιθανότερο βρίσκω το σλαβονικό “μπραν” που μεταφράζεται “μισός” γιατί, παρέλειψα εν τη ρύμη μου να σας πω ότι πολλοί παίρνουν όρκο πως αν κόψουμε δύο φρεσκοπιασμένα ψάρια στη μέση, ενώσουμε το μισό του ενός με το μισό του άλλου και τα ξαναρίξουμε από τη βάρκα στο νερό, τα νέα ψάρια εξαφανίζονται αστραπιαία. Σε αντιδιαστολή με τη σκέψη ότι δύο μισές αλήθειες δεν κάνουν μία ολόκληρη, θρυλείται πως τα δύο μισά σχηματίζουν ένα καινούργιο ψάρι, αφάνταστης ευφύας και παραδειγματικής γενναιότητας, που βυθίζεται στα απώτατα βάθη και στοχάζεται μέρα-νύχτα τα μεταλλεία των αστερισμών, αναλύοντας τη φράση του Βολταίρου ότι το μυστικό της τέχνης είναι να διορθώνει τη φύση.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του είναι ότι ενώ όλοι οι γηγενείς το ξέρουν υποτίθεται πολύ καλά, είναι αδύνατον να το δεις. Όποτε το

ζητάς έχει μόλις τελειώσει. Αν βρεθείτε στην Πρέσπα ποτέ, ζητήστε να σας τηγανίσουν μπράνα. Δεν θα τύχει να έχουν ποτέ. Και αν έχουν, γνήσιο δεν θα είναι». (σ. 77)

6) Η ειδολογική και η υφολογική μείξη

Η συναίρεση ή συμπαράθεση ειδολογικά ετερόκλητων στοιχείων είναι μια τακτική που έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους θεωρητικούς του μεταμοντερνισμού.¹² Όπως παρατηρεί η Linda Hutcheon, στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία τα όρια μεταξύ των λογοτεχνικών ειδών έχουν γίνει ρευστά, ενώ οι συμβάσεις των ειδών στρέφονται η μία ενάντια στην άλλη.¹³ Στα αφηγήματα του βιβλίου στεγάζονται πλήθος πληροφορίες αντλημένες από ποικίλες πηγές (την ιστορία, τη φιλολογία, τη γεωγραφία, τη θρησκευολογία, τον τύπο, τις εγκυκλοπαίδειες, τις επιστήμες, τους θρύλους κ.ά.) ή παραπέμπουν σ' αυτές, καθώς είναι εμφανές ότι πρόκειται για στοιχεία άλλοτε πραγματικά, άλλοτε παραλλαγές πραγματικών, άλλοτε πλασματικά ενδεδυμένα με επιστημονικό ύφος, ενσαρκωμένα με έναν λόγο είτε ρεαλιστικό είτε ποιητικό, τα οποία στρέφουν την αναγνωστική εμπειρία προς τη διερεύνηση του κειμένου ως κατασκευής και προκαλούν τον αναγνώστη να επαναπροσδιορίσει τις ειδολογικές του προσδοκίες. «Το μεταμοντέρνο είδος», παρατηρεί η Marjorie Perloff, «χαρακτηρίζεται από τον σφετερισμό άλλων ειδών, υψηλών και λαϊκών, από την επιθυμία του για μία κατάσταση “και/και” (“both/and”) παρά μία του είτε/ή (“either/or”)».¹⁴ Όσο μεγαλύτερη είναι η υφολογική ή η ειδολογική απόκλιση των στοιχείων που συμπαράτιθενται τόσο εντονότερη ειρωνεία χαρακτηρίζει το κείμενο που προκύπτει. Το παρακάτω απόσπασμα του αφηγήματος «Χρυσάνθεμο του ύπνου» είναι χαρακτηριστικό αυτής της μείξης, καθώς και της παρωδικής πρόθεσης του συγγραφέα.

«Όταν έκλεισε για μια στιγμή ο πολυεύσπλαγχος Σίβα τα μάτια του, σκοτείνιασε ο κόσμος και ονειρεύτηκε, για πρώτη φορά στην ιστορία, εκείνο το όνειρο της βροχής που το έχουν δει, έκτοτε, πολλοί: όπου πέφτουν, λέει, εξ ουρανού ορυμαγδοί απείρων νομισμάτων και οι τσέπες δεν χωράνε τα αμφίρροπα κέρματα και ξεχειλίζουν οι παλάμες των χεριών και γλιστρούν από τους εναγκαλισμούς που προσπαθείς απεγνωσμένα να επινοήσεις [...] Στα πενήντα τέσσερα χρόνια που έζησε ο Σκιπίων, ξέρουμε πως ούτε αγόρασε, ούτε πούλησε τίποτα.

Ούτως ή άλλως, τι περιμένουν όλοι, κοιτάζοντας τον ουρανό; Τη βροχή, που, λόγω ανωτέρας βίας, θα μας γλιτώσει από την κατασχύνη της ήττας. Το χρυσάφι που καθεύδει στο χώμα της Ιστορίας, όταν τα βαρομετρικά χαμηλώνουν, τραβάει σπειροειδώς τα υμενόπτερα, τα λεπιδόπτερα και τους κεραυνούς. Ο Θουκυδίδης (Α, 6) γράφει πως οι Αθηναίοι φορούσαν χρυσό τζιτζίκι στα μαλλιά τους ως έμβλημα καταγωγής. Ίσως όμως να αποτελούσε σηματορρία αρχαιότητας

συμπαιγνίας των γηγενών κατά της νεοτεριστικής γλαυκός της Αθηνάς και της Δημοκρατίας εν γένει.

Μετρούσε επισταμένως κάθε βράδυ τα κύματα της θάλασσας, σαν νομίσματα ξεχασμένα στα αιώνια όνειρα: Ένα ασημένιο ισπανικό ρεάλι, του Φιλίππου Δ', μας κάνει δυόμισι δουκάτα, ήτοι ένα βενέτικο τσεκίνι· σα να λέμε, ένα ολλανδέζικο ασλάνι με λιοντάρι στη μία όψη, έπιανε στο Αιγαίο ογδόντα άσπρα και στη Βαλτική τρία παλαιά φιορίνια, με άνθος και στην πίσω όψη πρόσωπο, όπως σ' εκείνα τα νομίσματα του τελευταίου Έλληνα βασιλιά της Βόρειας Ινδίας, του Ερμαίου, που βασίλευσε το πρώτο μισό του Α' αιώνα ως Εραμαϊάζα, ο οποίος μάλιστα, υπό την πίεση γειτονικών φυλών, αποτάθηκε στον αυτοκράτορα Τσενγκ-Τι, της δυναστείας Χαν, για βοήθεια, αλλά ο Κινέζος απέφυγε να εμπλακεί τελικά, με αποτέλεσμα, μερικά χρόνια αργότερα, να κυριευθούν τα τελευταία ίχνη του ελληνισμού και να εξαφανιστούν. Ο Ερμαίος βασίλεψε πολλά χρόνια στην περιοχή Πεντζάμπ. Σώζονται αρκετά νομίσματά του με επιγραφές σε δύο γλώσσες, ελληνικά και ινδικά, και την προτομή του σε διάφορες παραλλαγές. "Πώς συγκινείται ο Γραικός ελληνικά διαβάζοντας...", που θα 'γραφε και ο ποιητής· πώς εξοργίζεται ο Ινδός, κοιτώντας τη βοστρυχωτή κατατομή, δεν το γνωρίζουμε». (σσ. 28-29)

Αξίζει να σημειωθεί πως ό,τι ακολουθεί δεν έχει παρά μόνον προσχηματική σχέση με το παραπάνω απόσπασμα που είναι η αρχή του αφηγήματος, καθώς η ιστορία συνεχίζεται με την απίθανη εκδοχή μιας μελαχρινής απ' την Κασπία, της οποίας η κόρη λατρεύτηκε ως αγία της περιοχής «καθώς είχε από γεννησιμιού της κολημένη μια ζωντανή πεταλίδα στο μύρτον του λειμώνα της, απάνω στον χνοώδη της κόρουμβο, επί του σημείου ακριβώς που ανθίζουν σ' όλες τις άλλες τα σκιρτήματα, με αποτέλεσμα να περιφέρεται διαρκώς σε οργασμική αποτιτάνωση και μια λάμψη στο βλέφαρο εν εκστάσει». (σ. 30)

Στο αφήγημα «Τετράνυχος», που πραγματώνεται με τη μείξη ποιητικού λόγου και επιστημονικοφανούς υλικού σαν από λήμμα εντομολογικού εγχειριδίου, υπονομεύεται η αλήθεια της ιστορίας, ενώ είναι εμφανής η ειρωνική πρόθεση του κειμένου:

«Κάποιος Ηρώδης, Ηρόδοτος ή Ηρόστρατος κατέγραφε τα περιστατικά από λήθης. Το μόνο που απομένει από την ιστορία της είναι το ποιητικό αίτιο. Ονομάστηκε κατά καιρούς Μούσα της σιωπής και της πικρίας, Λυγμός, Χιλιαρμενίτισσα, Ρευματοκράτειρα, Νεροφορούσα, Ιαμάτων ή Ραγδαία, Εξαπτέρου, Αερική, Αλατόμητον όρος, ενώ ποτέ δεν άκουγε στο κατά κόσμον όνομά της: Απελπισία». (σ. 39)

Λίγο παραπάνω, η φράση «Όλα συνήθως καταλήγουν έρμαια της γλωσσολογίας και των αριθμών» ενδυναμώνει τη λειτουργία της ειρωνείας, καθώς, ξανά, μέσω της ονοματοποιίας, το ενδιαφέρον μετατίθεται από το

αντικείμενο της αφήγησης στη διαδικασία της.

Μερικές φορές η ειρωνεία και η παρωδία συνεργάζονται τόσο στενά ώστε ο αναγνώστης να μην ενοχλείται από τις ασύμβατες πληροφορίες, καθώς το ενδιαφέρον του έχει μετατεθεί από το σημαινόμενο στο σημαίνον σχεδόν εξαρχής. Π.χ.:

«Πρόκειται για την “ασιατική υδροκοτύλη”, ένα φυτό του γένους των σκιαδανθών που ευδοκιμεί στους βάλτους της Κίνας υπό το όνομα Φο-Τι-Τιένγκ, τουτέστιν “Φαρμάκι της μακροζωίας”. Το σχετικό δημοσίευμα προέρχεται από πραγματεία περί αφροδισιακών φυτών εν γένει και αναφέρει ότι ο γνωστότερος χρήστης του εν λόγω φυτού ήταν ο δόκτωρ Τσου Γιουν (το όνομα σημαίνει κατά προσέγγισιν “Εκείνος που εξαγοράζει τον χρόνο διωλίζοντας τον κώνωπα”), ο οποίος το κατανάλωνε για 256 συναπτά χρόνια. Εξαιτίας της τότε ανέχειας, η μητέρα του έπηξε με ξίδι το γάλα που προοριζόταν για τον θηλασμό του και, ανακατεύοντάς το με ρυζάλευρο, κατασκεύαζε ένα είδος τυριού με το οποίο συντηρούσε τα ιερά ζώα και τους υπερήλικες γονείς της, ποτίζοντας τον μελλοντικό δόκτορα με το αφέψημα του πλατύφυλλου φυτού που φύτρωνε κατά κόρον έξω από την αποχωρητήρια ζώνη της αυλής της. Έχοντας σαγηνευθεί από τη γεύση του, ο δόκτωρ το μετέτρεψε σε κύριο έδεσμα και του μετέπειτα πολυάσχολου βίου του, με αποτέλεσμα να νυμφευθεί διαδοχικά εικοσιτέσσερις συζύγους και να πεθάνει έξω φρενών, από αλλεπάλληλο εγκεφαλικό ορυμαγδό, τέλη του 1933, αδυνατώντας να χωνέψει ότι η Ρωσία ξανάρχιζε διπλωματικές σχέσεις με τις Ηνωμένες Πολιτείες, για πρώτη φορά μετά τον ερυθρό Οκτώβριο του '17 ενώ, ταυτοχρόνως, πουλούσε στο Βρετανικό Μουσείο αντί 100.000 αγγλικών λιρών τον περίφημο Σιναίτικο Κώδικα του 4ου αιώνα. Όπως και να έχουν τα πράγματα, το ουσιώδες είναι που το έσκασε· εγκαίρως». (σσ. 110-111)

Η συμπαράθεση ετερόκλητου υλικού έχει ως αποτέλεσμα από τη μια μεριά ο αναγνώστης να γίνεται συνεργός της αφηγηματικής διαδικασίας, καθώς καλείται να συνδυάσει ποικίλο υλικό, και από την άλλη να επιτονίζεται το γεγονός ότι το αφήγημα είναι μια επινόηση. Σύμφωνα με την Waugh η πρακτική αυτή δεν είναι σπάνια σε συγγραφείς που αγαπούν τη μεταμυθοπλασία: «Η λογική του πραγματικού κόσμου αντικαθίσταται από μορφές αντίφασης και ασυνέχειας, ριζοσπαστικές μετατοπίσεις των συμφραζομένων, που υπονοούν ότι η “πραγματικότητα” καθώς και η “μυθοπλασία” δεν είναι παρά ακόμη ένα παιχνίδι με λέξεις».¹⁵

Εδώ πρέπει να επισημανθεί και μια συνθήκη απαραίτητη για την πραγμάτωση της ειρωνείας: η απόσταση του συγγραφέα από τη μυθοπλασία. Τούτο πετυχαίνεται με τη χρήση ποικίλων προσωπείων τα οποία αναλαμβάνουν το ρόλο του αφηγητή. Η πιο ακραία περίπτωση χρήσης προσωπείου εντοπίζεται ίσως στο αφήγημα «Οι κατακτητές», που εξετάσαμε

με άλλη ευκαιρία παραπάνω, καθώς ο αφηγητής είναι ένα απροσδιόριστης ταυτότητας έμβρυο. Επίσης, αξίζει να αναφερθεί ένα αυτοσχόλιο του συγγραφέα σχετικά με τα προσώπια και τις δυνατότητες που παρέχουν στον συγγραφέα:

«Όλοι και όλα στον καθημερινό μας βίο υποδύονται κάτι. Ένα λεπτό, διακριτικό προσώπιο σαν τις μυκηναϊκές μάσκες καλύπτει τα καθημερινά μας δρώμενα. Διότι, στην πραγματικότητα, πίσω από το προσώπιο βρισκόμαστε διαρκώς “αλλού”». Στο Μουσείο των αριθμών αυτό το αλλού διερευνώ. Θα το διαπιστώσετε ήδη από το εξώφυλλο: κάποιος παριστάνει ότι κρύβεται διαρκώς, τόσο στην κεντρική εικόνα όσο και στις περιθωριακές. Αυτή ήταν η διάθεση. Τα εναύσματα τώρα ήταν ποικίλα: πότε μια ιδέα, πότε ένα όνειρο, πότε μια επέτειος, μια συγκυρία, μια παραγγελία ακόμη».¹⁶

Ακόμη, στα αφηγήματα αυτά έχει ιδιαίτερη σημασία ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας χειρίζεται τον χωροχρόνο. Είναι γνωστό ότι για την πραγμάτωση της ειρωνείας ο ήρωας μπορεί να κινείται ελεύθερα στη συγχρονία και στη διαχρονία επισκοπώντας αφ' υψηλού τον κόσμο και κρίνοντάς τον από απόσταση.¹⁷ Στον κόσμο του Καλοκύρη εκτός του ότι ο άξονας του χρόνου αφορά μια απίστευτα μεγάλη κλίμακα (από τους προχριστιανικούς χρόνους έως το παρόν του αφηγητή), η συμβατική λειτουργία του ανατρέπεται. Συνακόλουθα υπονομεύεται και η συμβατική του πρόσληψη από τον ανθρώπινο νου. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο αφήγημα «Πεταλούδα καμένη» γίνονται απόπειρες να ανοιχτεί μια σπηλιά κοντά στο τείχος της Ιερουσαλήμ και όταν επιτέλους ανοίγεται, διαπιστώνεται ότι δεν περιείχε τίποτα «ή μάλλον, για να είμαστε πιο ακριβείς, περιείχε Χρόνο»:

«Και οι τέσσερις αίθουσες ήταν επενδυμένες με κεραμικές πλάκες χωρίς καθόλου διακοσμήσεις και κατέληγαν όλες σε έναν κυκλικό διάδρομο τον οποίο, διατρέχοντας οι στρατιώτες από αριστερά προς τα δεξιά, γερνούσαν αστραπιαία μέχρις αποσυνθέσεως, ενώ προχωρώντας αντίστροφα παλιμπαίδιζαν μέχρις αποσκιρτήσεως σε μορφή εμβρύου. Φαίνεται ότι το κρίσιμο σημείο μεταβολής από την μία ιδιότητα στην άλλη ήταν ένα και το αυτό: μια μελανή παλμική δίνη στο κέντρο, που μύριζε ανεπαίσθητα πεταλούδα καμένη σε λάμψη ασέληνης νύχτας». (σ. 60)

Ενδιαφέρον από αυτή την άποψη παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνεται από ένα εξωγήινο η έννοια του χρόνου στο αφήγημα «Οι κατακτητές». Είναι ευνόητο ότι εκείνο που προέχει εδώ είναι η ανάδειξη της ετερότητας και η αντιπαράθεση προς τη συμβατική ανθρώπινη αντίληψη:

«Ο χρόνος σχηματίζεται σ' ένα ρεύμα που προσπαθείς να διασχίσεις κολυμπώντας αντίστροφα. Μερικές φορές μόνο, φωτίζονται

αποσπασματικές εικόνες από το παρελθόν. Αυτό συμβαίνει συνήθως στα διαστήματα επαναφόρτισης, που διαρκούν αρκετές ώρες κάθε μέρα. Τότε οι Ξένοι πλαγιάζουν σιωπηλοί, κλείνουν τα μάτια και αποσυνδέονται προσωρινά από τον κόσμο τους. Η διαδικασία αυτή έχει θρησκευτικό χαρακτήρα και θεωρείται τρόπος εξάσκησης για το Ανοιχτό Σκοτάδι. Όσο βρίσκονται σ' αυτήν την κατάσταση, δεν έρχονται σ' επαφή με τα νερά και έτσι ανακτούν δυνάμεις. Εμείς συνήθως βουλιάζουμε στο χώρο αυτόν για να ξαναζούμε την οπτική αναρχία του παρελθόντος αλλά, με τα χρόνια, και το παρελθόν θα ξεχαστεί εντελώς, οπότε παρακολουθούμε απλώς ασυνάρτητες εικόνες από ένα μέλλον που κάποτε θα φανταστούμε». (σ. 100)

Είναι ενδεικτικό ότι ο ίδιος ο συγγραφέας θεωρεί πως το συγκεκριμένο βιβλίο του «καταγράφει, τρόπον τινά, σκηνές από προσεχείς ταινίες του παρελθόντος».¹⁸ Το ίδιο ασυνάρτητο ταξίδι συμβαίνει όχι μόνον στο χρόνο αλλά και στο χώρο. Οι αναφορές σε κοντινούς και μακρινούς τόπους συμφύρονται με αναφορές σε τόπους ανύπαρκτους, φανταστικούς, ονειρικούς. Στο παραπάνω αφήγημα ο τόπος από όπου προέρχεται ο υπερφυσικός αφηγητής είναι «μια σταγόνα από λάμψεις». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς την αντίληψη για την έννοια του χώρου παρουσιάζει το αφήγημα «Γεωγραφικά», το οποίο αφορά την εξερεύνηση κάποιων νησίδων που φάνηκαν για λίγο, καθώς τα νερά των ποταμών Δούναβη και Σάβου τραβήχτηκαν. Η ανακάλυψη επιγραφών που δείχνουν ότι το 1707 εκεί ζούσε κάποιος άρχοντας δίνουν ευκαιρία στον αφηγητή να υπονομεύσει τις χωροταξικές βεβαιότητες του αναγνώστη:

«Εκείνη τη στιγμή (ή έστω κάποια άλλη στιγμή, εν πάση περιπτώσει, εκείνης της εποχής) πρωτοσκέφτηκα το επάγγελμα που σιωπηλά διά βίου θα ακολουθούσα. Φαινομενικά ευπρεπές, μετρίως προσοδοφόρο πιθανώς, αλλά διαμπερές και ελπιδοφόρο: Στέλεχος της γεωγραφικής υπηρεσίας. Θα φιλοτεχνούσα μικρές αλλά καίριες παραποιήσεις στοιχείων στους χάρτες: σε χάρτες ναυτικούς, αγροτικούς ή οδικούς, σιδηροδρομικούς, των υπογείων, ορειβατικών, πολιτικών και γεωφυσικών, φυσικών πόρων, στρατιωτικών, ιστορικών, τουριστικών, αρχαιολογικών, σε χάρτες δασικών και αστρονομικών, τοπικών και παγκόσμιους, επίπεδους, ανάγλυφους ή παραβολικούς, με προβολές μερκατορικές ή Πέτερς. Ελάχιστες δολιοφθορές στο σύστημα προσανατολισμού επινοώντας, σε επίπεδο παραδρομής αρχικά, ύστερα υπό τύπον φάρσας, κατόπιν σε μορφή παγίδας και εντέλει απότομης έκρηξης. Χάρτες λευκούς, χάρτες διάτρητους από εθνικές ριπές, χάρτες σπινθήρων σαν πυροτεχνήματα, διαφανείς, χάρτες για ορυχεία και αεροδιαδρόμους, χάρτες πορείας της μέλισσας και του ψαριού, χάρτες ανέμων και υδάτων, απόκρυφους, μυστηριώδεις, νοητούς και κατακρύφους, χάρτες

ακόμη ψυχογραφικούς, χάρτες ερώτων κωματώδεις.

Και αυτό, πάνω κάτω, έκανα». (σσ. 134-135)

Υπ' αυτούς τους όρους της αποθέωσης του ανύπαρκτου και του φανταστικού η αντίληψη του προ-κοσμικού όντος για τον Άλλο Κόσμο αποκτά μια τελεσίδικη εγκυρότητα:

«Εκείνο το Ανοιχτό Σκοτάδι είναι ο τόπος που ξεχνάμε. Ο χώρος που περιέχει το άπειρο. Διαθέτει πολλά ονόματα, πολλά γένη, αλλά κανένα νόημα. Το φοβούνται οι πάντες. Γιατί; Θα το μάθουμε». (σ. 101)

7) Διακειμενικότητα

Η διακειμενική διάσταση των κειμένων που εξετάζουμε είναι ήδη εμφανής στα παραπάνω αποσπάσματα. Συχνά, όπως ήδη έχει επισημανθεί, η χρήση από τον συγγραφέα άλλων κειμένων καταλήγει στην παρωδία. Κάποτε όμως ο διάλογος με άλλους συγγραφείς ή η αναφορά σ' αυτούς αποτελεί δομικό υλικό της αφήγησης δίχως πρόθεση παρωδίας, όπως συμβαίνει με τον Μπόρχες, τον Γεώργιο Δροσίνη, τον Καισάριο Δαπόντε, τον Ανδρέα Εμπειρικό κ.ά, των οποίων τα κείμενα συνδιαλέγονται με κείμενα του Καλοκύρη. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι το ύφος του βιβλίου κάποτε παραπέμπει στον υπερρεαλισμό. Ασφαλώς το εικαστικό μέρος του βιβλίου, τα θαυμάσια ονειρικά κολάζ που συνοδεύουν τα αφηγήματα ανακαλούν την αισθητική του υπερρεαλισμού. Αλλά εκτός του κολάζ, και πέρα από το έξοχο εύρημα της παρουσίας του Εμπειρικού στο βάθος του καθρέφτη, στο αφήγημα «Ο εφευρέτης της μελαγχολίας», και άλλα στοιχεία επιβεβαιώνουν αυτή τη συγγένεια, όπως π.χ. η ενσωμάτωση στίχων του σε διάφορα κείμενα του βιβλίου (όχι πάντα με πρόθεση παρωδίας), και γενικότερα ο τρόπος με τον οποίο το ονειρικό διαπλέκεται με το πραγματικό ή η αγάπη για τη λεξιπλασία, η χρήση του παραδόξου και της αντίφασης· μόνο που εδώ το ενδιαφέρον εστιάζεται κυρίως στη λειτουργία της γλώσσας και στην παρουσία του ονείρου και όχι στη συνύπαρξη ασύμβατων ή αντίθετων εικόνων ή αντικειμένων, που ήταν μέλημα του υπερρεαλισμού. Ο συγγραφέας, δηλαδή, συνδιαλέγεται με τον υπερρεαλισμό, εάν κανείς μπορεί να υπερβεί τη γραμματολογική διάσταση του όρου, δηλαδή το γνωστό μεσοπολεμικό κίνημα και τον εννοήσει ως μια κατάσταση όπου η αντιμετάθεση ονείρου και πραγματικότητας ή η μεταξύ τους ώσμωση είναι απολύτως φυσική, σχεδόν νομοτελειακή.

Τα αφηγήματα του Καλοκύρη ασφαλώς αποτελούν μια πρόταση για τη λογοτεχνία. Αλλά και ο φανταστικός κόσμος του συνιστά μια εναλλακτική πρόταση για μια διαφορετική πραγματικότητα ή έστω πρόταση για διαφορετική πρόσληψη της πραγματικότητας. Η δημιουργία ενός άλλου κόσμου, αποδεκτού εντός των ορίων της μυθοπλασίας, αλλά και με σημεία αναφοράς στον πραγματικό κόσμο, δεν είναι δραστηριότητα ξένη για τους

συγγραφείς που χρησιμοποιούν τις τεχνικές της μεταμυθοπλασίας.¹⁹

Ανεξάρτητα από τις διαφωνίες που μπορεί να εγείρει η ένταξη των κειμένων του Καλοκύρη στον μεταμοντερνισμό, είναι εμφανές ότι η γραφή του αποδομητική, αυτοαναφορική, εσωστρεφής και ανατρεπτική, υπερβαίνει τον μοντερνισμό, μεταθέτοντας το κέντρο βάρους από τη συνείδηση που ενοικεί στο βάθος του κειμένου στη γραφή και από τις δυνατότητες πολλαπλής ερμηνείας στο διανοητικό παιχνίδι και στις πιθανότητες του νοήματος. Ο συγγραφέας καλεί τον αναγνώστη να παρακάμψει τους «παγιωμένους αισθητικούς-νοηματικούς αποδοχείς»,²⁰ και να αφεθεί στο παιχνίδι της αναγνωστικής απόλαυσης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Charles Altieri, «Postmodernism: A Question of Definition», *Par Rapport*, τ. 2, 2 (Καλοκαίρι 1979) 90. (Παρατίθεται στο Ihab Hassan, «Επιχειρώντας να συλλάβουμε την έννοια του μεταμοντερνισμού», μτφρ. Κατερίνα Σχινά, *Ποίηση* 20 [Φθινόπωρο-Χειμώνας 2002] 35). Για τη σχέση του μεταμοντέρνου με τη λογοτεχνία, ιδίως με την ποίηση και την κριτική βλ. Νάσος Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και Λογοτεχνία*, Πόλις, 2002.
2. Ihab Hassan, *ό.π.*, σσ. 39-40.
3. Ευγένιος Αρανίτσης, «Το μουσείο των αριθμών», *Ελευθεροτυπία*, 5.7.2002.
4. Οι αριθμοί σε παρένθεση, στο τέλος κάθε παραθέματος, παραπέμπουν στις σελίδες του βιβλίου *Το μουσείο των αριθμών*, Άγρα 2001.
5. Αυτή η έκπληξη είναι αμφίσημη ως προς τον τρόπο που λειτουργεί στον αναγνώστη, αφού άλλοτε οδηγεί στην απόλαυση και άλλοτε στο σοκ, σύμφωνα με την Margaret Rose (*Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Groom Helm, 1979, σσ. 95-96).
6. Margaret Rose, *ό.π.*, σ. 114.
7. Βλ. τις πληροφορίες που δίνει ο Γ.Π. Σαββίδης: «Ο επίσκοπος Αντιοχείας (237-250) και μάρτυς Βαβύλας είχε ταφεί –ίσως με πρωτοβουλία του αδελφού του Ιουλιανού, Γάλλου– στον περίβολο του περίφημου ναού του Απόλλωνος, στο άλσος της Δάφνης. Οι ιερείς του Απόλλωνος εγκατέλειψαν το μiasμένο από τη γειτονία νεκρών τέμενος και σταμάτησαν τη



- χρησιμοδότηση, και οι Χριστιανοί έκτισαν εκκλησία πάνω στην τάφο του Βαβύλα. Όταν ο Ιουλιανός, το 362, έφθασε στην Αντιόχεια, διάταξε την κατεδάφιση της εκκλησίας και τη μεταφορά του λειψάνου. Όμως ο ναός και το είδωλο του Απόλλωνος –αριστούργημα του αθηναίου γλύπτη Βρυάξιδος– καταστράφηκαν στις 22 Οκτωβρίου 362, από μια πυρκαϊά που αποδόθηκε στην εκδίκηση των Χριστιανών». (Βλ. Κ.Π. Καβάφη, *Άπαντα*, φιλολογική επιμέλεια: Γ.Π. Σαββίδη, Ίκαρος, 1980, σσ. 114-115).
8. Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious fiction*, London, Methuen, 1984, σ. 91.
 9. Waugh, *ό.π.*, σ. 92.
 10. Σχετικά με τις επιπτώσεις του κωμικού στο θυμικό του αναγνώστη βλ. Ernst Kris, «Ego Development and the Comic», *International Journal of Psychoanalysis*, 19 (1938) 85-89.
 11. Για τις τεχνικές α, β και γ βλ. Leonard Feinberg, στο βιβλίο του *Introduction to Satire*, Iowa, The Iowa University Press, 1967, σσ. 990-250. Για τις τεχνικές ε, στ και ζ βλ. D.C. Muecke, στο βιβλίο του *The Compass of Irony*, London-New York, Methuen 1969, σσ. 64-98.
 12. Τις σημαντικότερες θεωρητικές απόψεις μεταμοντέρνων θεωρητικών και κριτικών για το θέμα των ειδολογικών ταξινομήσεων εξετάζει η Μορφία Μάλλη, στο βιβλίο της *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και περιφέρεια*, Μελέτη της μεταφραστικής θεωρίας και πρακτικής του Νάσου Βαγενά, Πόλις, 2002, σσ. 74-81.
 13. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London, 1988, σ. 9. Παρατίθεται από την Μάλλη, *ό.π.*, σ. 82.
 14. Marjorie Perloff (επιμ.), *Postmodern Genres*, University of Oklahoma Press, Norman and London, 1988, σ. 8. Παρατίθεται από την Μάλλη, *ό.π.*, σ. 81.
 15. Waugh, *ό.π.*, σσ. 136-137.
 16. Δημήτρης Καλοκύρης, «Κλείστε τον ήχο στην τηλεόραση και σε λίγο θα βάλετε τα γέλια» [συνέντευξη], *Επενδυτής*, 20.1.2002.
 17. Muecke, *ό.π.*, σ. 226.
 18. Καλοκύρης, *ό.π.*
 19. Waugh, *ό.π.*, σ. 100.
 20. Ο Γιώργος Χειμωνάς επισημαίνοντας κάποιους κινδύνους που ελλοχεύουν στην ανάγνωση της σύγχρονης λογοτεχνίας αναφέρεται στον «ειδικό» επαρκή αναγνώστη της και «στους παγωμένους (από τους μεμαθημένους τρόπους ανάγνωσης) στο αναγνωστικό του αισθητήριο αισθητικούς-νοηματικούς αποδοχείς, οι οποίοι, σχεδόν αντανάκλαστικά, απομακρύνουν ο,τιδήποτε ανοίκειο, δυσδιάκριτο ή άτακτο στο κείμενο, απαιτώντας, χωρίς να το θέλουν, μία συμβατικά πάντα “λογική” κατανόηση του αναγνώσματος». (Γιώργος Χειμωνάς, «Πώς τελειώνει ο μύθος», *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*, *ό.π.*, σ. 124).



Από την έκθεση
«Ο Νικήσαντας
τον Άδη» της
Πολιτιστικής
Πρωτεύουσας
της Ευρώπης
Θεσσαλονίκη
1997, στο Παλιό
Αρχαιολογικό
Μουσείο.
Σχεδιασμός:
Δ. Καλοκύρης.
Αρχιτέκτονες:
Μ. Μαρίνου,
Γ. Ψωμαδάκης.
(Φωτ. Γ.
Ζαζζώνης)

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΜΕΤΑ ΤΗ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ

Το έργο του Δημήτρη Καλοκύρη ενδείκνυται για μια πλούσια εισαγωγή στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία. Υπάρχουν πολλοί λόγοι που του δίνουν αυτό το χαρακτήρα.

Ένας είναι η λογιосύνη του συγγραφέα. Σε αντίθεση με τη συντριπτική πλειοψηφία της γενιάς του, ο Καλοκύρης έχει διαβάσει σοβαρά βιβλία, κατέχει γερά τη δυτική λογοτεχνική και άλλη παράδοση και είναι σε θέση να αντιληφθεί τι διακυβεύεται σήμερα.

Παραφερής λόγος είναι πως ο Καλοκύρης αποτελεί το ζωντανό κρίκο της σημερινής λογοτεχνίας με τις γενιές του Ν. Βαλαωρίτη, του Εμπειρίκου, του Καρυωτάκη και του Καβάφη ως πίσω στην Αναγέννηση, τον Αιλιανό και το Λουκιανό. Καμιά από τις υπάρχουσες ιστορίες λογοτεχνίας δε μπορεί να διδάξει όσα το δικό του χρονικό της νεοελληνικής διακειμενικότητας.

Τρίτος λόγος είναι η πολυσχιδής φύση του έργου του το οποίο περιλαμβάνει πολλά είδη γραφής καθώς και άλλες τέχνες και δεξιότητες, εικαστικές και μη. Ο Καλοκύρης έχει πανοραμική άποψη των τεχνών, κι έτσι δεν αποβλέπει στην προστασία της αυτονομίας τους.

Τα μέγιστα συμβάλλει και η συναρπαστική απόσβεση του εαυτού του, δηλαδή του δημιουργού ως υποκειμένου. Είτε τον γνωρίζει προσωπικά είτε όχι, διαβάζοντας τα γραφτά του ουδείς διακρίνει κάποιο συγγραφέα Καλοκύρη μέσα από αυτά, ούτε καν από το πρωτοπρόσωπο *Μετέωρο σώμα*.

Αυτοί οι λόγοι, και μερικοί ακόμη, δίνουν στο έργο τον υποδειγματικό και ευσύνοπτο μεταμοντέρνο χαρακτήρα του με ένα τρόπο όπου στοχασμός και απόλαυση δεν αλληλοαποκλείονται. Βεβαίως δεν το κάνουν γλαφυρό, προσιτό, εύπεπτο ή τέλος πάντων ανθολογήσιμο. Αντίθετα, του δίνουν μια τέτοια πολυπλοκότητα που η κριτική κατά κανόνα αδυνατεί να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις του. (Σημαδιακή εξαίρεση αποκαλεί ο Ευγένιος Αρανίτσης ο οποίος διαθέτει αρκετή ανορθοδοξία ώστε να γίνεται κι αυτός αντικείμενο επίθεσης ή αδιαφορίας.) Όσοι όμως ενδιαφέρονται για τις περιπέτειες του στίχου ή γενικά το μετεωρισμό της γραφής, βρίσκουν πάντα στο πολύτομο έργο του Καλοκύρη μια λογοτεχνική επίδοση που θα έκανε μετά το 1970 οποιαδήποτε γλώσσα του κόσμου περήφανη.

Ο ακόλουθος δεκάλογος θεμελιωδών υφολογικών χαρακτηριστικών προτείνει μια κωδικοποίηση της μεταμοντέρνας του ταυτότητας.

1. Αυτοστοχαστικότητα. Άλλοι λογοτέχνες επιδεικνύουν τον προβληματισμό τους θεματίζοντας ασύστολα το ποίημα και διακηρύσσοντας την αγωνία τους. Σε αντιδιαστολή ο Καλοκύρης, ιδιαίτερα μετά τα

Φανταστικά φουγάρα, υπενθυμίζει τις συμβάσεις της ποιητικότητας και τις συνθήκες της γραφής. Τον απασχολούν οι προϋποθέσεις του κειμένου καθώς και ο προσορισμός του στη μεταμοντέρνα εποχή και ακόμα πιο πέρα. Συνομιλεί έτσι με τις στιβαρότερες μεταδομικές τάσεις της εποχής του.

2. Παρωδία. Ο στοχασμός επί των κειμενικών προϋποθέσεων προϋποθέτει μια ειδική στάση απέναντι στο λογοτεχνικό κανόνα, η οποία διακρίνεται όχι από αναθεωρητική επίδραση αλλά από παρωδική αμφιθυμία, τόσο έκδηλη στην *Αργοναυτική εκστρατεία*. Δεινός γνώστης του ελληνικού γραμματολογικού κανόνα από τις αρχαϊκές του απαρχές, ο Καλοκύρης αναδεικνύεται κορυφαίος δεξιότηχης μιας παρωδίας η οποία τιμά υπονομεύοντας και σέβεται ανατρέποντας. Για όσους ο Όμηρος είναι μια έκδοση και όχι μια αμμουδιά, η καλοκύρεια οικειοποίηση επαναθέτει τη ζήτηση της φιλολογικής παράδοσης.

3. Διαθεσιμότητα. Το έργο δε μένει ημιτελές, όπως στο Ρομαντισμό, ούτε κλείνει αρμονικά, όπως στο Μοντερνισμό. Μένει ανοιχτό και προκαλεί πολλές, ακόμη και αντιφατικές, ερμηνείες. Μπορεί βεβαίως να ισχυρισθεί κανείς πως αυτό συμβαίνει με κάθε αξιόλογο έργο ανά τους αιώνες. Όμως ειδικά το μεταμοντέρνο έργο αναγνωρίζει συνειδητά τούτη την ιστορική συνθήκη και την εναγκαλίζεται, ενσωματώνοντάς την στις τεχνικές του, όπως γίνεται στα *Χρώματα του υγρού ζώου*. Είναι σαν να παράγει κανείς τρία φανερά ποιήματα...

4. Συγκρητισμός. Ο Καλοκύρης αναγνωρίζει πως, τώρα που το βραχύβιο ιδανικό μιας καθαρής λογοτεχνίας εξέπνευσε, η γραφή ξαναγίνεται μείγμα ειδών και υφών χωρίς να ανησυχεί για την αυθεντικότητά της. Έτσι, όχι μόνο εμπνέεται αλλά και δανείζεται από παντού, συνδυάζοντας ετερόκλητα στοιχεία και υπερβαίνοντας στεγανές διακρίσεις, συγκροτώντας στα *Ελιξήρια της φωνής* τους την υβριδική γραφή μιας πολυ-πολιτισμικής εποχής.

5. Κωδικοκεντρισμός. Σε αντίθεση με το γλωσσοκεντρισμό του Μοντερνισμού, ο Μεταμοντερνισμός επικεντρώνεται στους κώδικες. Ο Καλοκύρης τους αποδελτιώνει και τους αποκρυπτογραφεί με μαεστρία που λίγοι ομότεχνοί του ανά τον κόσμο μπορούν να επιδείξουν. Κώδικες λογοτεχνικοί και λαογραφικοί, προφορικοί και λόγιοι, ερμηνευτικοί και δοξογραφικοί συμφύρονται στη γραφή του η οποία συχνά εκβάλλει σε μια ετερογλωσσία με ιλιγγιώδη παλίμψηστα, όπως εκείνα του *Μουσείου των αριθμών*.

6. Αλληγορία. Στο χώρο της ρητορικής η αλληγορία διαδέχεται το μοντερνιστικό σύμβολο καθώς περνάμε από τον Μαν στο Μόρχες και από τη Γουλφ στον Καλβίνο. Θυσιάζοντας την ευθύβολη αναφορά (φωνές, παράθυρα, κεριά) και το μύθο (Τρώες, Λαιστρυγόνες, Κύκλωπες), η

Η ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΗΣ ΟΜΗΡΙΚΗΣ

Εφόσον οι Τέχνες έχουν το προνόμιο να νομιμοποιούν το ανορθόδοξο και το παράλογο, μπορούμε να πούμε χωρίς ενδοιασμούς ότι ο Δημήτρης Καλοκύρης πέρασε τις πύλες της Λογοτεχνίας μ' αυτό το ένδυμα. Σε μια διαδρομή τριών δεκαετιών με δεκαέξι έως τώρα σταθμούς ο συγγραφέας διακονεί την ποίηση, τον αφηγηματικό λόγο, το δοκίμιο, τη μετάφραση, παράλληλα με τις εικαστικές και εκδοτικές του ενασχολήσεις. Όμως, σε όλες αυτές τις δραστηριότητες υπάρχει ένας κοινός παρονομαστής: η ιδιοτυπία του υλικού που τις ενώνει με αποτέλεσμα να αποτελεί δάνειο στοιχείο της μιας για την άλλη και, τελικά, να δίνει την ταυτότητα σε ολόκληρο το πολυεπίπεδο έργο. Μελετητής, μεταφραστής αλλά και άξιος μαθητής του Χόρχε Λουίς Μπόρχες, ο Δημήτρης Καλοκύρης αφομοίωσε και αξιοποίησε τα διδάγματα του μεγάλου δασκάλου και ιδιαίτερα το πρόβλημα του χάους της γνώσης κι εκείνο της μυθολογικής άποψης και ερμηνείας των φαινομένων.

Απ' αυτή την ύλη και μ' αυτούς τους προβληματισμούς είναι επεξεργασμένα τα είκοσι κείμενα που συνθέτουν την Ανακάλυψη της Ομηρικής, της συλλογής που τιμήθηκε, με το Κρατικό Βραβείο Διηγήματος για το 1995. Η ανατρεπτική γραφή τους, κατάστικτη από λογοπαιχτικά ευρήματα, η αναζήτηση νέων δρόμων, πέρα και μακριά από καθιερωμένες φόρμες, η επίμονη δραπέτευση στο ονειρικό και στο παράλογο και, τέλος, μια λεπτή, σχεδόν ανεπαίσθητη, πικρή διάθεση ματαιότητας συγκλίνουν, για να καταλήξουν σ' ένα αληθινά φαντασμαγορικό αποτέλεσμα.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΟ ΧΑΟΣ ΤΟΥ ΣΥΝΤΕΤΑΓΜΕΝΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Έχω την αίσθηση – αίσθηση που τείνει να γίνει βάσιμη υποψία ή και βεβαιότητα – ότι το κλειδί για την κατανόηση του Καλοκύρη ως λογοτέχνη, ως πεζογράφου, ως θεωρητικού της λογοτεχνίας, αλλά και ως προβληματιζόμενου νέου εν γένει – το κλειδί για να τον καταλάβουμε – , θα μπορούσαν να το δώσουν δύο αποσπάσματα από έργα δύο διάσημων συγγραφέων. Του Τζόναθαν Σουίφτ το ένα – το άλλο, του σεσημασμένου φανατικού αναγνώστη του Καλοκύρη, του Χόρχε Λουίς Μπόρχες.

Ο Τζόναθαν Σουίφτ περιγράφει διά στόματος του ήρωά του Γκάλιβερ το ταξίδι του στη Λαγάδο, πρωτεύουσα της φανταστικής χώρας Βαλνιβάρβης. Η Λαγάδο διαθέτει Ακαδημία Τεχνών και Επιστημών την οποία ο Γκάλιβερ επισκέφτηκε και μας διηγείται τα όσα εκεί είδε και άκουσε.

Υστερα από τη Σχολή των Αναδομητών των Θεωρητικών Επιστημών, πήγαμε στη Σχολή Γλωσσών, όπου τρεις καθηγητές συνεδρίαζαν για τη βελτίωση της γλώσσας του τόπου τους.

Το πρώτο σχέδιο που πρότειναν ήταν να συντομευθεί η ομιλία διά της περικοπής των πολυσύλλαβων λέξεων σε μονοσύλλαβες, καταργώντας και τα ρήματα και τις μετοχές, διότι στην πραγματικότητα όλα τα νοητά πράγματα δεν είναι παρά ονόματα ουσιαστικά.

Το δεύτερο υπό συζήτηση σχέδιο ήταν για την ολοκληρωτική κατάργηση όλων ανεξαιρέτως των λέξεων. Και αυτό προτεινόταν σαν ένα μεγάλο πλεονέκτημα όχι μόνο από απόψεως συντομίας αλλά και για την υγεία του ανθρώπου. Διότι είναι ηλίου φαινότερον ότι κάθε λέξη επιφέρει, σε μικρό ή μεγάλο βαθμό, μια φθορά στους πνεύμονες και συνεπώς επιταχύνει την πορεία μας προς τον θάνατο. Μια λύση, λοιπόν, που προτεινόταν, ήταν πως μιας που οι λέξεις δεν αποτελούν παρά ονομασίες για πράγματα, θα ήταν πιο βολικό για τους ανθρώπους να κουβαλούν μαζί τους εκείνα τα πράγματα που θα τους ήταν απαραίτητα για να εκφρασθούν στην όποια συζήτηση επρόκειτο να κάνουν. Και η επινόηση αυτή θα είχε σίγουρα πραγματοποιηθεί, προς μεγάλην ευκολία αλλά και όφελος για την υγεία του κάθε υπήκοου στο βασίλειο, εάν οι γυναίκες, σε συνεργασία με τον χυδαίο και αγράμματο όχλο, δεν είχαν απειλήσει να ξεσηκώσουν επανάσταση σε περίπτωση που θα τους απαγορεύονταν να μιλούν με τη γλώσσα τους, όπως κι οι πρόγονοί τους. Τέτοιος αδυσώπητος και πείσμων εχθρός της Επιστήμης είναι ο

λαουτζίκος. Πάντως πολλοί από τους πιο σοφούς και μορφωμένους χρησιμοποιούν αυτόν τον νέο τρόπο έκφρασης, που έχει μονάχα ένα ελάττωμα. Αυτό είναι πως αν κάποιος θέλει να συζητήσει για κάποια υπόθεση μεγάλη, είναι υποχρεωμένος να κουβαλάει ένα τεράστιο μπόγο στην πλάτη του, με τα πράγματα που θα χρειαστεί στη συζήτηση, εκτός κι αν έχει την οικονομική άνεση να πληρώνει δύο γερούς βαστάζους. Είδα πολλές φορές δύο τέτοιους σοφούς να λυγίζουν κάτω από το βάρος των σάκων τους, σαν τους γυρολόγους στη χώρα μας, και όταν συναντιόντουσαν στο δρόμο, να κατεβάζουν το φορτίο τους, ν' ανοίγουν τους σάκους τους και να συζητάνε επί μία ώρα. Ύστερα ξανάχωναν μέσα τα πράγματα, βοηθούσε ο ένας τον άλλο να φορτωθεί τον μπόγο και αποχαιρετιόντουσαν.

Αυτό είναι το ένα απόσπασμα, από το τρίτο μέρος, πέμπτο κεφάλαιο, των *Ταξιδιών του Γκάλιβερ*, γραμμένο το 1725 – εδώ στη θαυμασία μετάφραση του Μίλτου Φραγκόπουλου.

Το δεύτερο απόσπασμα, του Χόρχε Λουίς Μπόρχες, επιγράφεται «Περί της επιστημονικής ακρίβειας», το έχει μεταφράσει ο ίδιος ο Καλοκύρης, και έχει ως εξής :

Σ' εκείνη την Αυτοκρατορία, η Τέχνη της Χαρτογραφίας είχε φτάσει σε τέτοιο βαθμό Τελειότητας που ο Χάρτης μιας και μόνο Επαρχίας έπιανε μια Πόλη ολόκληρη και ο Χάρτης της Αυτοκρατορίας μια ολόκληρη Επαρχία. Με τον Καιρό, οι Εκτεταμένοι αυτοί χάρτες θεωρήθηκαν ανεπαρκείς κι έτσι, το Κολλέγιο των Χαρτογράφων σχεδίασε έναν Χάρτη της Αυτοκρατορίας στην ίδια κλίμακα με την Αυτοκρατορία και που αντιστοιχούσε με αυτήν σημείο προς σημείο. Με λιγότερο Πάθος για τη Μελέτη της Χαρτογραφίας, οι επόμενες γενιές θεώρησαν ότι Χάρτης τέτοιου Μεγέθους ήταν άχρηστος και, με Ασέβεια, τον άφησαν έρμαιο του Ήλιου και της Βροχής. Στις ερήμους της Δύσεως, σώζονται ακόμη κουρελιασμένα Λείψανα του Χάρτη, καταφύγιο πού και πού κανενός Θηρίου ή κανενός ζητιάνου. Σ' ολόκληρη τη Χώρα δεν έχει μείνει άλλο κατάλοιπο του κλάδου της Γεωγραφίας.

Τα δύο αυτά παραθέματα, καθώς είπα, μπορούν να σταθούν σαν εισαγωγή για την κατανόηση των διηγήσεων του Καλοκύρη, ή των εικονισμάτων του, ή των δηγμάτων του –με ήτα– καθώς ο ίδιος τις χαρακτηρίζει. Το κοινό στοιχείο των δύο παραθεμάτων, πέρα από την απίστευτη ειρωνεία τους που αιφνιδιάζει τον αναγνώστη, είναι ο έλεγχος εκείνης της ακραίας και δουλικής αναπααραστατικότητας, η οποία, με την αξίωση της απόλυτης ακρίβειας και πιστότητας, αναιρεί κάθε έννοια συμβολισμού, καταστρέφει την ίδια τη φύση της γλώσσας, και στην ουσία καταργεί τα ίδια τα πράγματα. Πρόκειται, όπως αντιλαμβάνεστε, για κριτική

σε ανύποπτο χρόνο της προσομοίωσης και της εικονικής πραγματικότητας.

Ο Καλοκύρης, ανέκαθεν και από ανέκαθεν παίζων εν παικτοίς και εν ου παικτοίς, βρήκε στις παιγνιώδεις αυτές γραφές του Σουίφτ και του Μπόρχες τον δάσκαλό του. Δεν είναι τυχαίο ότι παραθέτει και τα δύο αποσπάσματα στη μόνιμη στήλη «Στίγματα», του μακαριστού περιοδικού του *Χάρτης* (τεύχη 1 και 7). Μανιακός καθώς είναι του συμβολισμού, των αναλογιών και των συμπτώσεων, είναι εύλογο να αναγνώρισε εδώ την επικίνδυνη όσο και γοητευτική εκείνη διάταξη των αντιστοιχιών, το κρίσιμο όριο του 1 προς 1, της απόλυτης αναπαράστατικής κλίμακας. Και μολονότι ερωτοτροπεί συστηματικά και εξακολουθητικά με τις απόλυτες αντιστοιχίες και τις ακραίες συμπτώσεις, ο Καλοκύρης, γνωρίζοντας ότι η λογοτεχνία αδικείται κάποτε με αυτές τις καταχρήσεις, ή τελοσπάντων αντιλαμβανόμενος ότι κάποιοι από μας θεωρούν ότι αδικείται, μετρίασε κάπως (εκτός και αν απατώμαι) την έμφυτη παιγνιώδη διάθεσή του στο βιβλίο του *Το μουσείο των αριθμών*. Και παρόλον ότι ο ίδιος εμμένει στα παλαιά του τερτίπια και χαρακτηρίζει το βιβλίο αλλόκοτο και περιφραστικό «που θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί και ως στοιχειώδης εισαγωγή σε μια χαώδη αφηγηματική επιστήμη που καταστρατηγεί συστηματικά τα καλώς εννοούμενα», ωστόσο, στο βιβλίο αυτό, χωρίς να εγκαταλείπει τα παίγνια και τα τεχνάσματα, τα εξισορροπεί με στοιχεία και τρόπους της καλώς εννοούμενης – ή της σοβαρώς ή της ορθώς εννοούμενης- λογοτεχνίας, με άριστα αποτελέσματα. Και για του λόγου το ασφαλές, σας παραπέμπω στην τελευταία διήγηση του *Μουσείου των αριθμών*.

Ο τίτλος της ιστορίας είναι «Έρχεται». Οι παλαιότεροι θυμούνται ασφαλώς εκείνο το εκνευριστικό «Ε-ε-έρχεται» που ακουγόταν σε προεκλογικές συγκεντρώσεις και επίσημες επισκέψεις από χορό τραμπούκων στην καρότσα ενός φορτηγού, προπομπών ενός ελευσόμενου μεγαλοσχήμονος ή απατεώνα πολιτικού. Αυτό το γελοίο και υπανάπτυκτο «έρχεται» για φωνή και κλάξον –σημάδι και απομεινάρι μιας καθυστερημένης, ευτελούς εποχής που παραμένει απωθημένο στη μνήμη μας –σε τούτη την ιστορία ανασημασιοδοτείται, αποκαθαίρεται, εξευγενίζεται και επανακτάται– η λογοτεχνία, εκτελώντας το πρωταρχικό και προνομιακό της χρέος, σώζει και πάλι τη γλώσσα. Και ας σημειωθεί ακόμη ότι, πέρα από αυτά, το διήγημα αυτό, στο πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται, αποτελεί συνάμα κριτική εκ των έσω της κατάχρησης και του πληθωρισμού στη σύγχρονη λογοτεχνική παραγωγή μιας παραπλήσιας θεματολογίας και ενός συναφούς γλωσσικού ιδιώματος. Ο προσεκτικός αναγνώστης θα βρει σε πολλές, σε όλες σχεδόν τις ιστορίες του *Μουσείου των αριθμών*, αυτές τις «δολιοφθορές», καθώς τις χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Καλοκύρης (εμείς θα τις αποκαλούσαμε καταχθόνιες ανακαθάρσεις) που προκαλούν –δηλαδή και ερεθίζουν και συνεπιφέρουν– το λογοτεχνικό νόημα.

Θα τελειώσω επιχειρώντας μια δοκιμαστική ή προσωρινή συνολική κρίση για το έργο του: Ο Δημήτρης Καλοκύρης, με τριάντα πέντε χρόνια

αδιάλειπτης και πολύπλευρης παρουσίας, αποτελεί σήμερα, στα ελληνικά γράμματα, ένα είδος σχολής. Νεότερους συγγραφείς δεν ξέρω αν και πόσους επηρέασε – αυτό θα μας το πουν εν ευθέτω χρόνω οι γραμματολόγοι. Είναι βέβαιο όμως ότι επηρέασε τους λογοτεχνικούς του προγόνους, αν δεχθούμε τις επιρροές κατ' ανάδρομο φορά, σύμφωνα με την ευρηματική και καθόλου παράλογη ιδέα του Χάρολντ Μπλουμ.

Οι υπερρεαλιστικές καταβολές της ποίησης του Καλοκύρη είναι ευδιάκριτες στις πρώτες του συλλογές και τα χρέη του στους μεγάλους Έλληνες υπερρεαλιστές ποιητές Αντρέα Εμπειρίκο και Οδυσσέα Ελύτη αναγνωρίσιμα. Ωστόσο, η ποιητική του φωνή έχει τη δική της ταυτότητα και η υπερρεαλιστική του διάθεση είναι αυθεντική. Οι ελεύθεροι συνειρμοί και οι αποκαλυπτικές αντιπαραθέσεις φαινομενικά ασύνδετων μεταφορών είναι εγγενή στοιχεία της ποιητικής του ιδιοσυγκρασίας και χαρακτηρίζουν όχι μόνο την πρώιμη αλλά και την ώριμη, μη υπερρεαλιστική παραγωγή του. Η μαθητεία στην υπερρεαλιστική παράδοση απλώς «νομιμοποίησε» μια φυσική του κλίση.

Μεγάλη τομή στον λογοτεχνικό βίο του Καλοκύρη αποτελεί η γνωριμία του, τη δεκαετία του '80, με το έργο του Χόρχε Λουίς Μπόρχες, επτά βιβλία του οποίου μετέφρασε στα ελληνικά. Η μπορχιανή εξίσωση κόσμου και βιβλιοθήκης –αυτή η τολμηρή υπέρβαση του κεντρικού προβλήματος της «αναπαραστικότητα» της λογοτεχνίας– έλυσε τις δημιουργικές του δυνάμεις. Στο εξής ο Καλοκύρης, με ολονέν αυξανόμενο ζήλο και ολονέν πλουσιότερες από βιβλίο σε βιβλίο επιδόσεις, θα φιλοτεχνήσει ένα φαντασμογορικό πανόραμα, εικονογραφώντας το χάος του συντεταγμένου κόσμου, το άπειρο της λογοτεχνίας, την απρόοπτη τάξη των ασύναπτων αναφορών, τις νοσηματοδότριες συμπτώσεις, τις απρόβλεπτες σχέσεις των ομόρων και των παρώνυμων, τη φίλια συμπλοκή αριθμών και λέξεων, την κρυφή σημασία των χρονολογιών, την αυθύπαρκτη γοητεία των καταλόγων και των φιλολογικών παραπομπών, τον θρίαμβο της εγκυκλοπαίδειας.

Αυτό το ολοκληρωτικό σάρωμα των πεδίων του κόσμου, της ιστορίας, της γλώσσας και της λογοτεχνίας, είναι ευφρόσυνο και παιγνιώδες, και ο αναγνώστης των βιβλίων του Καλοκύρη έχει την αίσθηση πως συμμετέχει μαζί με άλλους συγγενείς αναγνώστες σε μια γιορτή, όπου ο οικοδεσπότης ψυχαγωγεί αβίαστα και απλόχερα τους καλεσμένους του. Η υπόθεση ότι έχουμε να κάνουμε με ένα εκτενές ή εν προόδω ευφυολόγημα, ένα γιγαντιαίο λογοπαίγνιο, μια ανεξάντλητη παρωδία, είναι βάσιμη (υπόθεση που θα μπορούσε κάλλιστα να ισχύσει και για το ύστερο έργο του Τζέιμς Τζόυς). Ωστόσο, πίσω από τη φαιδρή και ακατάσχετη ευρηματικότητα ακούγεται συχνά η βοή ενός βαθύτερου σκεπτικισμού που αμφισβητεί την ίδια τη λογοτεχνία όπως μέχρι σήμερα τη γνωρίσαμε. Είναι αισθητή η συνειδητοποίηση της λογοτεχνικής κόπωσης και, ακόμη, ενός παράδοξου : της αδήριτης ανάγκης του εγκλεισμού στην οργανωμένη γλώσσα και της χρησιμοποίησης τεχνασμάτων για να εκφωνηθούν πυρηνικά, άναρθρα αισθήματα και συγκινήσεις – αυτή η πανάρχαιη συνθήκη της λογοτεχνίας.

Αξιοποιώντας καταχρηστικά τα λογοτεχνικά μέσα, ο Καλοκύρης υπογραμμίζει τη συμβατικότητα τους και δείχνει τα όρια της λογοτεχνικής ισχύος. Όπως σωστά παρατήρησε ένας κριτικός, ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, ο Καλοκύρης δεν διστάζει «όταν και όποτε συναινούν οι κατάλληλοι όροι, μέχρι και να απεκδυθεί τη λογοτεχνικότητα, γιατί σαν παίκτης ξέρει και να ρισκάρει. Και το ρίσκο του Καλοκύρη στην απέκδυση της λογοτεχνικότητας δεν πάει στα χαμένα, εφόσον η γραφίδα του βρίσκει και πάλι την άκρη και επαναφορτίζεται, μέχρι να προχωρήσει στον επόμενο κύκλο της».

Αυτή η σκόπιμη απόρριψη της λογοτεχνικότητας, που υποδηλώνει έμμεσα αμφισβήτηση της λογοτεχνίας καθαυτήν όπως ακόμη την εννοούμε, ή τουλάχιστον προβληματισμό για τούς οικείους τρόπους και μηχανισμούς της, είναι η σοβαρή πλευρά των παιγνιδιών κειμένων του Καλοκύρη. Και τούτο τον τοποθετεί σαν κριτικό πια της λογοτεχνίας, με το προσωπείο του αφελούς ποιητή, στα προκεχωρημένα φυλάκια ενός σύγχρονου, ριζοσπαστικού και ανελέητου διαφωτισμού.



Εκδόσεις εκτός εμπορίου

Αιτιολογία βράβευσης του βιβλίου

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΩΝ ΑΡΙΘΜΩΝ

Χάρη σε μια «ευφυή συνωμοσία» των αριθμών, του λόγου και της γραφής ο Δημήτρης Καλοκύρης μας παγιδεύει με έναν τρόπο ιδιοτελή και ίσως αξεπέραστο σε απρόβλεπτες, μυστηριώδεις και μυστικές νοητές διαδρομές με οδηγό αφηγηματικές αναπαραστάσεις που ανατέμνουν την πλοκή, απογυμνώνουν τα υλικά του μύθου και αναδομούν τη χρονολογική τάξη με μια σειρά διαδοχικών παρεκκλίσεων, εκρήξεων και κατακερματισμών. Με παύσεις και χωρίς ιδιαίτερες επεξηγήσεις, η αφήγηση χειρίζεται την πραγματικότητα, ενώ βυθίζεται στο παρελθόν την μνήμης ανακαλώντας το παρόν και αναπλάθοντας το μέλλον χαρίζοντάς του χρώμα, γεύση και αφή.

Σταθερά παρών αλλά ουσιαστικά απών, ο αφηγητής ωθεί τη διήγηση σε ένα παρόν στο οποίο τα πάντα έχουν ήδη συμβεί, χαρίζοντάς μας τη σπάνια ανταμοιβή της νοσταλγίας για κάτι που χάνεται μέσα σε εκείνο που θα μπορούσε να υπάρξει. Με αφετηρία παραδειγματικές ενότητες που λειτουργούν περισσότερο ως ένα ταξίδι ανακάλυψης παρά ως επανάληψη ενός δρόμου που έχει εκ των προτέρων σχεδιαστεί, ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με τους πολλαπλούς συνδυασμούς του τυχαίου και τους ριζικούς επανασχεδιασμούς της δράσης που οδηγούν στην απροσδόκητη επανεμφάνιση της ευδαιμονίας και τη γοητεία της παραπλάνησης της λογικής.

Προσηλωμένος στη θέαση ενός κόσμου διαφορετικού και για το λόγο αυτό καινούριου, ο συγγραφέας οργανώνει το αφηγηματικό του σύμπαν ακούγοντας τους στίχους του Σεφέρη και του Εμπειρίκου, διασχίζοντας τις γέφυρες του Μανχάταν, χρησιμοποιώντας τα κέρματα του νερού και την παιδαγωγική των αισθήσεων. Στο Μουσείο των αριθμών του Δημήτρη Καλοκύρη οι λέξεις μάς βοηθούν να φανταστούμε με τρόπο οριστικό αλλά όχι τελεσίδικο τις γραμμές που σχηματίζουν έναν αναγνωρίσιμο αστερισμό στον τόπο των ονείρων, της συνείδησης και της ύπαρξης, στην άλλη, την πιο φωτεινή σκηνή της γραφής.

Μάριος Ποντίκας



ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ

Με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις που προβλέπονται από τις διατάξεις της παρ. 6 του άρθρου 22 του Ν. 1599/1986, δηλώνω τα εξής:

1) Η φιλία μου με τον Δημήτρη Καλοκύρη και ο θαυμασμός μου για το έργο του δεν έχουν την ίδια ηλικία. Η φιλία είναι παιδίσκη. Ο θαυμασμός πολύχρονος. Δε λέω γέρων, αν και η ζήλεια μου προσπαθεί ενδομύχως να τον γεράσει, για να τον δει να σέρνεται σκυφτός, χωρίς μαλλιά, χωρίς δόντια –για να δει έναν παππού θαυμαστό ο οποίος θα πάει, επιτέλους, στο καλό.

Ένα από τα κόλπα της είναι η λεγόμενη «ευγενής άμιλλα» στην οποία μεταμφιέται και την οποία εγώ θεωρώ εξαιρετικά α γ ε ν ή, επειδή υποβάλλει υπούλως στον θαυμαστή την ψευδαίσθηση ότι μπορεί και αυτός να γράφει όπως ο θαυμαζόμενος.

Δυστυχώς για τη ζήλεια, η γραφή του Δημήτρη Καλοκύρη απογοητεύει αμέσως την αγενέστατη άμιλλα και την κρατά σε απόσταση ασφαλείας, αποτρέποντας έτσι πειρασμούς που οδηγούν συνήθως σε σπαρακτικές γελοιοποιήσεις.

Είναι επόμενο: ο θαυμασμός (μου) αν και πολύχρονος, ανανεώνεται διαρκώς και δε γερνάει.

2) Ο ποιητής Δημήτρης Καλοκύρης και ο πεζογράφος Δημήτρης Καλοκύρης είναι ένα και το αυτό πρόσωπο. Εξ όσων δύναμαι να γνωρίζω, οι δύο αυτές ιδιότητες (δυνατότητες; τάσεις; ροπές;) του Δημήτρη Καλοκύρη ταυτίζονται απολύτως και –εν πάση περιπτώσει– δε χρησιμοποιούνται δολίως από τον φορέα τους: δεν έρχεται δηλαδή ο Δημήτρης Καλοκύρης στη συντροφιά (στενού ή ευρύτερου κύκλου) τότε ως ποιητής και τότε ως πεζογράφος, για να προκαλέσει σύγχυση και να θολώσει τα νερά – ποιος ξέρει γιατί...

Με άλλα λόγια, η γραφή του δεν παίζει κακοπροαίρετα παιχνίδια εις βάρος της λογοτεχνικής ειδολογίας αλλά συναιρεί τα όποια ταξινομημένα λογοτεχνικά είδη σε ένα αρμονικό σύνολο, υποχρεώνοντας τον αναγνώστη, με μεγάλη υφολογική ευγένεια, σε μια σπάνια αναγνωστική απόλαυση.

3) Ως γνωστόν, ο Δημήτρης Καλοκύρης ετίμησε, για δεύτερη φορά το 2002, το Κρατικό Βραβείο Διηγήματος.

Για την πρώτη, το 1996, δεν ξέρω.

Για τη δεύτερη δηλώνω (και προτίθεμαι να το καταθέσω ενόρκως, αν χρειαστεί) ότι φταίει το βράδι της Πρωτοχρονιάς του 2002.

Και θα πω τι ακριβώς συνέβη τότε: παραμονή λοιπόν του 2002, στο σπίτι του Γιώργου και της Όλγας παρόντες οι εξής: η Ελένη, ο Δημήτρης, ο Ρωμανός, η Αριάδνη, ο Ισάμ, η Βίκυ, εγώ, ο Αντώνης, η Κατερίνα, ο Γιώργος (χωρίς Λαμπρινή τότε), η Έλσα, ο Δημήτρης, ο Prisley, ο Shizzoe, ο Hooker, ο B.B. King και άλλα φυράματα που δε μπορώ να θυμηθώ αυτή τη στιγμή.

Στις δώδεκα και δύο λεπτά αρχίσαμε να εκτοξεύουμε ευχές, όπως συνηθίζεται πάντα τέτοιες ώρες.

Μια απ' όλες τις ευχές αφορούσε και στο Δημήτρη Καλοκύρη: του είπαμε, και εγώ το φώναξα πολλές φορές, να πάρει κι άλλα βραβεία.

Αποδεικνύεται εκ των υστέρων ότι οι ευχές μας ήσαν απολύτως εννοούμενες και όχι μόνον εγκάρδιες: επιθυμούσαμε, θέλαμε, μανία μας είχε καταλάβει, να πάρει και άλλα βραβεία.

Εμείς φταίμε λοιπόν, με τις ευχές μας, για το Δεύτερο Κρατικό Βραβείο Διηγήματος που απενεμήθη στον Δημήτρη Καλοκύρη. Και διαισθάνομαι ότι εμείς θα είμαστε πάλι οι ηθικοί αυτουργοί στις επόμενες βραβεύσεις του.

Ημερομηνία 3 Οκτωβρίου 2003

Ο - Η δηλ. ών.....

(Υπογραφή)

ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΟ ΧΑΡΤΗ

ή

ΑΚΟΛΟΥΘΩΝΤΑΣ ΤΑ ΒΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΤΑΞΙΔΕΥΤΩΝ
ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ

Δεν γνωρίζω τον ανάδοχο του δίμηνου *Χάρτη* (1982-1988), η ονοματοθεσία του όμως με αυτόματη σκέψη –το αφασικό προσόμοιο της αυτόματης γραφής– σε οδηγεί στον Δημήτρη Καλοκύρη. Θέλετε τα φανταστικά και τα πραγματικά ταξίδια του, θέλετε οι αλλόκοτοι πορτολάνοι του, οι χάρτες των βιβλίων του και οι απανταχού περιηγήσεις του, θέλετε οι διά βίου ασκήσεις του επί χάρτου και οι ιδιότυπες σχέσεις του με τους λογής λογής ταξιδευτές και αναχωρητές, όλα αυτά συνειρμικά ανακαλούν στη μνήμη τον Δημήτρη τον Καλοκύρη.¹

Υπάρχουν όμως και κειμενικές αυτοαναφορές, που δίνουν με τις υπαινικτικές επιλογές των συντελεστών το στίγμα του, όπως το μεταφρασμένο από τον ίδιο τον Δημ. Καλοκύρη χαρτογραφικό κείμενο του Μπόρχες,² καθώς και ο «άγραφος» χάρτης του ωκεανού με το εύγλωττο, «συμπαντικό» –περιπαικτικό για τους ανήσυχους, εξόχως ανησυχητικό για τους σοβαρούς– συνοδευτικό μικροκείμενο του Λιούις Κάρολ, που θυμίζει τον ανάξιο εραστή των γαλάζιων πόντων: «Τι τις θέλω τις Ζώνες και τους Πολικούς / κι όλ' αυτά του Μερκάτορ τα μήκη;» Έτσι φώναζ' αυτός, κι απαντούσ' ο λαός / «Απλώς είναι συμβάσεις στην τύχη».³ Επίσης χαρτογραφικό –και αρκούν οι ενδοχαρτικές παραπομπές– είναι και το έξυπνο κείμενο του Ράσελ Χόμπαν, «Ένας έμπορος χαρτών».⁴ Ο απίθανος Γιαχίν-Μποάζ [...] στα παλικάρια, φερειπείν, πούλαγε χάρτες που έδειχναν πού βρίσκεται η καλή τους κάθε ώρα της ημέρας. Πούλαγε χάρτες για να βρεις γαμπρό ή νύφη. Στους ποιητές, πούλαγε χάρτες που έδειχναν πού βρήκαν οι άλλοι ποιητές όλες τις δυνατές και διαυγείς τους σκέψεις. Πούλαγε χάρτες οραμάτων και θαυμάτων, [...] χάρτες με κλέφτες στην αστυνομία.

Τον Οκτώβριο του 1982, για να μεταφερθούμε στην ιστορική πραγματικότητα, αποβιβάζονται –περατωθείσης επιτυχώς και της δεύτερης διαδρομής του με τραμβαγέρη τον Δημ. Καλοκύρη– οι συνεργάτες του πρώτου Τραμ. Επανασυσπειρώνονται, από το καλοκαίρι ήδη του ίδιου χρόνου και εκδίδουν το *Χάρτη*, τον Ιούλιο του 1982, στην Αθήνα. Ο Καλοκύρης έχει μετακομίσει από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα, το Τραμ έχει μηχανή με πολλά χιλιόμετρα στην κοιλιά του και δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις νέες λογοτεχνικές ανακατατάξεις, το φρέσκο και το νέο απαιτεί νέες τεχνικές προδιαγραφές, άλλο κλίμα. Έτσι, με το θεσσαλονικιώτικο περιοδικό και την εμπειρία του ως παρελθόν, με σωρεία γνωρίμων και ετοιμοπόλεμων συνεργατών, με το σκεπτικό της έκδοσης ενός περιοδικού που πρέπει να

ταράζει τα νερά όταν λιμνάζουν, αλλάζοντας κατοικία, θα αισθανθεί ως πρόκληση την έκδοση ενός περιοδικού αξιώσεων στην Αθήνα.

Εκδότες του *Χάρτη*, πλαισιούμενοι, όπως θα φανεί στη συνέχεια, από πολλούς παλαιούς και δοκιμασμένους πλέον λογοτέχνες και καλλιτέχνες, είναι η ζωγράφος Ελένη Καλοκύρη, ο Δημήτρης Καλοκύρης⁵ και ο πολύτιμος Γιώργος Χουλιάρας. Θα φιλοτεχνήσουν 26 καλαίσθητα και πρωτοποριακά για την εποχή τεύχη,⁶ με νέες προτάσεις σε όλα τα επίπεδα (από το λογοτεχνικό, μέχρι το τυποτεχνικό, το γραφιστικό και το διαφημιστικό). Ο *Χάρτης* δεν υπήρξε, στην ουσία, έντυπο προσωποπαγές. Η αναγραφή των ονομάτων του Δημήτρη και της Ελένης Καλοκύρη δίπλα στις ενδείξεις «Έκδοση, διεύθυνση» στο εσωτερικό του εμπροσθόφυλλου, έχουν τη σημασία τους. Καίρια, ωστόσο, και ρυθμιστική ήταν η συμμετοχή του επιμελητή Γιώργου Χουλιάρα που έχει αφήσει ανεξίτηλο το δείγμα γραφής του σε όλα τα τεύχη του περιοδικού.

Συγκρίνοντας, ωστόσο, το *Χάρτη* με το παρελθοντικό *Τραμ* και το επιγενόμενο *Τέταρτο*, περιοδικά έντυπα που εμπλέκεται άμεσα ο Δημ. Καλοκύρης και λαμβάνοντας υπ' όψη τη γλώσσα, τον πολυθεματικό και κυματώδη τρόπο γραφής του από τα βιβλία της πρωτογενούς δημιουργίας του, τις εκλεκτικές συγγενείες του, τον ιδεολογικό περιηγητισμό του, ακόμη και τις εικαστικές-γραφιστικές υποδηλώσεις του, νομίζουμε ότι εύστοχα και δίκαια θα αποδώσουμε την έκδοση και την επιτυχία του *Χάρτη* στη δική του εκδοτική, καλλιτεχνική, λογοτεχνική και διαφημιστική όσφρηση.

Θα ήταν μονομερής όμως η κρίση μας, αν υποστηρίζαμε ότι ο ρυθμιστικός αυτός ρόλος δεν διαχέεται στα φύλλα του περιοδικού, δεν αναμειγνύεται με τις φυσιολογικές των συνεργατών του. Διότι είναι γεγονός και πρόσθετο στοιχείο της καλής όσφρησής του ότι οι αποκλειστικοί συνεργάτες του ήταν πρόσωπα με σημαντική και δυναμική παρουσία στους χώρους τους, με αποτέλεσμα το περιοδικό να λειτουργεί εν τέλει συλλογικά, συστηματικά και εύρυθμα, σαν καλοκουρδισμένη μηχανή, σε σημείο που να κυριαρχεί μια ιδιότυπη πολυμορφία η οποία καταλήγει σε μια πιο ιδιότυπη συνθετική ενότητα που αποτελεί και τη σφραγίδα και το λόγο ύπαρξης, αλλά και τις καταθέσεις του και την προσφορά του στα γράμματά μας: ο ελεύθερος πλους, το ταξίδι στο αχανές, η ανατρεπτική διάθεση του *Χάρτη* εναλλάσσονται με τη συνέπεια, το νοικοκύρεμα, τις σταθερές θέσεις, την εμμονή σε ξεκάθαρους στόχους.

Ο *Χάρτης* μετά την εύλογα αναμενόμενη και γι' αυτό έντονη μεταπολιτευτική πολιτικοποίηση της λογοτεχνίας, θα αναζητήσει, απευθυνόμενος σ' ένα κοινό διαμορφωμένο αισθητικά, με βιωματική αντιχουντική θητεία και μεταχουντική φιλελεύθερη διάθεση (φιλτραρισμένες κυρίως μέσα από την ποίηση του Γ. Σεφέρη, του Οδ. Ελύτη, του Τ. Λειβαδίτη, του Γιάννη Ρίτσου, του Μαν. Αναγνωστάκη, για να αναφερθούμε στους μάλλον προτιμώμενους δημιουργούς, και από τις σελίδες του περιοδικού *Συνέχεια*, τα *Δεκαοχτώ κείμενα*, τα *Νέα κείμενα κ.ά.*), θα αναζητήσει νέους δρόμους και θα επιχειρήσει τομές που ανανέωσαν το αποτελεσματούμενο μεταπολιτευτικό λογοτεχνικό ενδιαφέρον.

Τα νέα κινήματα σε παγκόσμιο επίπεδο, η λογοτεχνία της λατινικής

Αμερικής⁷ και η ισπανόφωνη εν γένει παραγωγή, ρηξικέλευθες θεωρητικές αναζητήσεις, η νέα θεώρηση των μεγάλων μορφών της ελληνικής λογοτεχνίας και η υπέρβαση του συνήθους και του καθιερωμένου με πρωτότυπα ογκώδη αφιερώματα, με συνεργασίες νέων κυρίως συνεργατών και την αρωγή των ιδίων των τιμωμένων (βλ. τις περιπτώσεις Ελύτη και Εμπειρικού, που, εκτός των άλλων, συνδέονταν προσωπικά με τον Δημήτρη Καλοκύρη) συναποτελούν το πολυαξονικό σύστημα, πάνω στο οποίο κινήθηκε ο Χάρτης.

Με άλλα λόγια, το περιοδικό συγκρούστηκε άτυπα με τα καθιερωμένα σχήματα, πρωτοτυπώντας στην επιλογή των συνεργατών του, στις θεματικές του και στις έκδηλα «εξωστρεφείς» τάσεις του.⁸ Αν μέσα στο *Τραμ* ανδρώθηκε η Γενιά του '70 με την παρουσίαση πρωτογενούς δημιουργικού έργου, προσφορά που δεν έχει ακόμη εκτιμηθεί όσο της πρέπει, ο Χάρτης κατάφερε δίπλα στο πρωτογενές έργο να παρουσιάσει και κείμενα θεωρητικά για τη λογοτεχνία, γεγονός επίσης σημαντικό και μη αποτιμημένο ακόμη. Κείμενα για τη θεωρία της λογοτεχνίας ή των τεχνών, γραμμένα τότε από τον Δημ. Δημηρούλη ή τον Βασ. Λαμπρόπουλο, για να αναφέρουμε δύο έκτυπα μόνο δείγματα, δεν είναι δυνατό σήμερα να μην εκληφθούν ως προσφορά του περιοδικού και ως απαρχές μιας αύξουσας και συστηματικής ενασχόλησης με το θεωρητικό τμήμα της λογοτεχνίας καθαυτό, τις αφηγηματικές τεχνικές, τις κειμενικές λειτουργίες, τις αναγνωστικές θεωρίες κ.ά., που γνωρίζουν στις μέρες μας άλλη ακμή, αλλά τα σπέρματά τους πρέπει να αναζητηθούν στην εξεταζόμενη εποχή, ικανό μερίδιο στην οποία έχει και ο ανήσυχος Χάρτης.

Με την ίδια συνέπεια –που έδειξαν και προγενέστερα με την περίπτωση του *Τραμ*–, όταν ο Χάρτης έπαψε να προσφέρει, κυρίως λόγω της κόπωσης των τακτικών συνεργατών του και τη διασπορά του υλικού τους, λόγω ανειλημμένων ή φιλικών υποχρεώσεων σε νεότευκτα έντυπα, κατανόησαν οι συντελεστές του ότι ο κύκλος του είχε ολοκληρωθεί και αποφάσισαν την οριστική παύση του. Έτσι, χωρίς αναμασήματα και επαναλήψεις, στο ζηνίθ, θα λέγαμε, της προσφοράς του, έπειτα μάλιστα από τρία σχεδόν αλλεπάλληλα εξαιρετικά αφιερώματα (στον Εμπειρικό, τχ. 17-18, στον Ελύτη, τχ. 21-23, και στον Εγγονόπουλο, τχ. 25-26), θα πάψει εκδιδόμενος.⁹



Για τις τιτλοφορήσεις των μερών του περιοδικού είτε με όρους χαρτογραφικούς-ναυτικούς (*Υπόμνημα*, *Στίγματα*, *Κλίμακες*) είτε φιλολογικούς (τέχνες, κείμενα) αξίζει να ειπωθούν λίγα μόνο λόγια, αλλά επί της ουσίας:

Το «Υπόμνημα» αντικαθιστά τα συνήθη Περιεχόμενα, τα δε «Στίγματα» που υπομνηματίζονται μάλιστα με πολυσήμαντο λημματογραφικό τρόπο, περιλαμβάνουν θεωρητικές θέσεις και άρσεις του περιοδικού και των συνεργατών του για καίρια ζητήματα, όπως η γλώσσα,¹⁰ η μετάφραση,¹¹ η τέχνη, η μουσική,¹² αλλά και υλικό επικαιρικό (θάνατοι,¹³ επέτειοι) και νέα από τον κόσμο της τέχνης, καθώς και παρουσιάσεις (σοβαρές και ευτράπελες¹⁴) βιβλίων,

βιβλιογραφικές ή άλλες¹⁵ πληροφορίες, ζητήματα ορολογίας, κρίσεις για κείμενα ξένα, δίσκους μουσικής κ.ά.). Το μέρος αυτό έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον, διότι αντικατοπτρίζει το κλίμα της εποχής και δίνει μια εικόνα ενός κρίσιμου χρονικού διαστήματος, με θέσεις και αντιθέσεις, με αντιρρήσεις και προτάσεις, με αντιστίξεις και συνθέσεις, με πνεύμα γόνιμης ανατροπής. Είναι ένα από τα πιο ζωντανά μέρη του περιοδικού, εφόσον οι καταγραφές του έχουν άμεση σχέση α) με την όλη φιλοσοφία του και β) με πρόσωπα συγγενή λογοτεχνικά,¹⁶ πρόσωπα ταυτισμένα με την ουτοπία, το όραμα,¹⁷ τη «μελλοντολογία», την άρνηση και την αντίρρηση, το καρναβάλι και το παιχνίδι (με περιπαικτική ή αθώα διάθεση), το λεπτό χιούμορ, το σαρκασμό της προχειρότητας και της ερυθρίωσης αιδημοσύνης,¹⁸ τη διαφορετικότητα,¹⁹ αυτήν ακόμη την περιθωριοποίηση, μορφές αιρετικές ή καταραμένες. Αγωνιστές και άκαμπτοι ιδεολόγοι, πρωτότυποι ή ιδιότυποι σε κάθε περίπτωση, φιλοξενούνται συστηματικά ή ευκαιριακά, με κείμενα από (και για) αυτούς στα «Στίγματα», που αντικατοπτρίζουν τη φιλελεύθερη, την αντικομοφομιστική και ανατρεπτική όψη του Χάρτη. Δίνουν το πραγματικό στίγμα του περιοδικού, στιγματίζοντας στην κυριολεξία. Και δεν περιορίζεται σε μοντερνιστικά ή σε νεωτερικά και σύγχρονα πρόσωπα και πράγματα, αλλά προβάλλει την ποιοτική εξαίρεση το περιοδικό, αδιακρίτως τόπου και χρόνου. Θα τονίσουμε τη σπουδαία συμβολή στο μέρος αυτό του Γιώργου Χουλιάρα, του Δημ. Καλοκύρη, του Νάσου Θεοφίλου, του Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλου, του Βασ. Λαμπρόπουλου, του Αχιλλέα Κυριακίδη, του Π. Θεοδωρίδη, της Έλλης Σκοπετέα κ.ά., του επιτελικού, σε κάθε περίπτωση, δυναμικού του Χάρτη, αλλά και άλλων γνωστών στους χώρους της τέχνης ή των γραμμάτων, όπως του Στέλιου Καφαντάρη, του Δημ. Τζιόβα, του Γ. Χειμωνά, του Αλέξ. Σχινά, με θέσεις πολυδιάστατες. Και θα επισημάνουμε επιπλέον τη σύνδεση αρχαιότητας, νεοελληνικής παράδοσης και σύγχρονης λογοτεχνίας.²⁰ Κοντολογίς, σε βάση πραγματιστική η περιοχή των «Στιγμάτων» αναδεικνύει με το δικό της τρόπο διάφορες, ετερόκλητες συχνά, αλλά αξιοπρόσεκτες διαστάσεις.

Στο τμήμα «Κείμενα» καταχωρίζονται έργα ανέκδοτα ταχτικών και μη συνεργατών, αλλά και μεταφρασμένα έργα ξένων λογοτεχνών. Η περίπτωση των ελληνικών ονομάτων περιέχει μια μεγάλη ομάδα νέων ηλικιακά λογοτεχνών, αλλά και τα μεταφρασμένα κείμενα έχουν αξία, διότι οι μεταφραστικές προτάσεις του Χάρτη υπερβαίνουν τα καθιερωμένα και κλασικά κείμενα και ανοίγονται σε χώρους εντελώς άγνωστους για τα ελληνικά δεδομένα. Μόνον ονομαστικά μπορούμε να αναφερθούμε στο χώρο αυτό, παρότι θα έπρεπε να αποδώσει και να τοποθετήσει κανείς αιτιολογημένα την περίπτωση ενός εκάστου –των Ελλήνων τουλάχιστον– λογοτεχνών στη σύγχρονη γραμματεία μας: Ποίηση: Τάσος Δενέρης, Πάνος Θεοδωρίδης, Γιώργος Χουλιάρας, Τάκης Γραμμένος, Δημήτρης Καλοκύρης κ.ά. Πεζογραφία: Αντώνης Σουρούνης, Ηλίας Παπαδημητρακόπουλος, ο πολυτάλαντος Νίκος Χουλιαράς, πρόσωπο απολύτως σύμφυτο με το ενωτικό όλων των τεχνών πνεύμα του Χάρτη, ο δυνάμει καταραμένος Κ. Ταχτσής και ο αποκλίνων Γιώργος Ιωάννου, ο Νάσος Θεοφίλου, ο ανήσυχος Θανάσης Βαλτινός, ο Γιάννης

Κοντός κ.ά. Ενδεικτικά όλα αυτά. Στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε μια πιο αναλυτική ανά τεύχος καταχώριση ονομάτων. Ξένη λογοτεχνία: Χούλιο Κορτάσαρ,²¹ Τζόους, Τζέφρι Χιλ, Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες, ο αγαπημένος του Χάρτη –και εξαιτίας του πανελληνίως προβεβλημένος– Μπόρχες, ο πολύς Μπρεχτ μεταφρασμένος από τον καθηγητή Γ.Π. Σαββίδη, παλαιό γνώριμο του Καλοκύρη και των Θεσσαλονικέων ή καλύτερα Βορειοελλαδιτών της παρέας του Χάρτη. Θεωρία της λογοτεχνίας: ο Δημήτρης Δημηρούλης, ο Γ. Βέλτσος. Συνεντεύξεις: από τον Αουγκούστο Ρόα Μπάστος. Ακόμη και Λεύκιος Απουλήιος, γεύση από την ανήσυχη λατινική αρχαιότητα. Ενδεικτικά όλα τα παραπάνω, το επαναλαμβάνουμε.

Εκείνο, ωστόσο, που ενδιαφέρει περισσότερο δεν είναι τόσο το πλήθος των ονομάτων ούτε η εξέλιξη –δικαίωση για τον Καλοκύρη και το Χάρτη– των περισσότερων από τους συνεργάτες του, αναγνωρισμένους ώριμους σήμερα δημιουργούς, όσο η διαστρωμάτωση των κειμένων, η ποικιλία και η μεγάλης εμβέλειας εκπροσώπηση, με γνώμονα την ποιοτική και συχνά αιρετική –επομένως και απρόβλητη– διαφορετικότητα. Είναι, ακόμη, οι γνωριμίες του ελληνικού κοινού με τα έργα σπουδαίων Ευρωπαίων και Αμερικανών λογοτεχνών (κυρίως Λατινοαμερικανών), καθώς και η φαντασμαγορική για την ελληνική πραγματικότητα ποικιλία της πρωτοποριακής θεωρητικής σκέψης. Είναι και οι τολμηροί αποκλίνοντες, οι αντικανονικοί και όλοι όσοι χωρούν σε ένα ανανεωτικό έντυπο, του οποίου η ζωντάνια δεν περιορίζεται σε απλές παρουσιάσεις προτάσεων, αλλά σε συνδέσεις και συζεύξεις ετερόκλητων εποχών, με κριτήριο τη γόνιμη αντίστιξη, τη διαφορετική θέση, την ετερότητα που προτάσσει τον πειστικό αντίλογο, το παραμυθητικό στοιχείο, ακόμη και τις λογιζόμενες ως περιθωριακές περιπτώσεις. Ειδικά για την ποίηση, θα παρατηρήσει κανείς ότι και ο Χάρτης συντέλεσε ρυθμιστικά στις αλλαγές και συμμερίστηκε τις αγωνίες της ελληνικής ποίησης στην κρίσιμη και εν μέρει αντιπονητική δεκαετία του '80, λειτουργώντας με ανανεωμένες προτάσεις και ως οργανική συνέχεια των διαδρομών του Τραμ.

Στο χώρο των «Τεχνών», σηματοδοτούμενο (τις περισσότερες φορές) με έγχρωμες σελίδες, εν είδει άτυπου ενθέτου ή, πιο σωστά, ψευθενθέτου, επικρατεί η πρωτοτυπία που εμπλουτίζεται ασταμάτητα, μια και το ζεύγος Καλοκύρη²² κατέχει καλά τα σχετικά με τον (μοντέρνο) εικαστικό χώρο και έχει νέες πάντοτε προτάσεις. Αλλά και γιατί πέρα από τη ζωγραφική²³ εκπροσωπείται από γνώστες των σχετικών τεχνών η αρχιτεκτονική,²⁴ η μουσική,²⁵ η φωτογραφία,²⁶ ο κινηματογράφος,²⁷ η τεχνοκριτική. Δημοσιεύονται προσωπογραφίες καλλιτεχνών,²⁸ παρακολουθούνται οι καλές εκθέσεις,²⁹ οι πολύτεχνες συνθέσεις,³⁰ και καταχωρίζονται ειδήσεις και κρίσεις για εκδόσεις, εκδηλώσεις, συζητήσεις με δημιουργούς³¹ κ.λπ. Πρόκειται για κείμενα θεωρίας στην πλειονότητά τους³² (ελληνικά ή ξένα), που με το σύντομο και ευσύνοπτό τους αποτελούν ύλη σχετική με την εξέλιξη των τεχνών και την παρακολούθηση των γραμμάτων από γνωστούς ή και λιγότερο γνωστούς ανθρώπους του πνεύματος.³³ Η ποικιλία είναι μεγάλη, ενδιαφέρον δε για την ελληνική τέχνη έχουν οι συζητήσεις ή συνεντεύξεις³⁴ καλλιτεχνών. Το μείζον, ωστόσο, της

υποθέσεως έγκειται στο ότι ένα περιοδικό κατά βάση λογοτεχνικό (μη ρητά πάντως αναφερόμενο ως τέτοιο) ασχολείται επισταμένως με την τέχνη, αποκτώντας μορφή συζευκτική πασών των καλών τεχνών. Στην τροπική του πραγματικού ροκ περιστρέφονται τα μοντέρνα κείμενα που στεγάζονται κάτω από τον τίτλο «It's only Rock & Roll» στο τέλος, ως ευχάριστη απόληξη, των «Τεχνών».³⁵

Οι «Κλίμακες» με «προκλητικά» ή πρωτότυπα ή ιδιόμορφα σύντομα κείμενα διαλεχτών συνεργατών, πάσης εποχής,³⁶ κείμενα θεωρητικά για την ελληνική και ξένη λογοτεχνία, που συνήθως αποσπασματικά δίνουν αυτό που έχουν επιλέξει για το κοινό τους οι συντελεστές του περιοδικού, από πρωτότυπες ή μεταφρασμένες ξένες δημοσιεύσεις, συμπληρώνουν τη στρατηγική του. Οι συνεργασίες του είδους αυτού έχουν την αξία τους, διότι αποτελούν εν τέλει ένα πανοραμιακό απάνθισμα από ό,τι καλύτερο έχει να παρουσιάσει η λογοτεχνική θεωρία³⁷ και πράξη, η έρευνα, η ανάλυση, ο σχολιασμός, η εκδοτική κίνηση³⁸ και η στατιστική. Οι υπογραφές των συνεργατών στις «Κλίμακες», που μετά όσα είπαμε εξηγούν την ονομασία τους, αποκαλύπτουν σήμερα, εξ απόπτου πλέον, τις επιτυχείς κατευθυντήριες γραμμές του *Χάρτη*.³⁹ Αξίζει, επομένως, να μνημονεύσουμε κυρίως πού εστιάζουν και δειγματοληπτικά-διάσπαρτα και όχι αξιολογικά μερικά από τα ονόματα αυτών που υπογράφουν (άπαξ και εκ των προτέρων αναφέρουμε τις βιβλιοκρισίες του Ανδρέα Κίτσου-Μυλωνά, υπό το γενικό τίτλο «Παράγραφοι»⁴⁰): Γιώργος Χειμωνάς (για τις ριζικές ανακατατάξεις στη λογοτεχνία της εποχής μας στο 1ο τχ., περί του εγκεφάλου στο 2ο), Βασίλης Παπαγεωργίου (σύγκριση Μπέκετ και Ευριπίδη), Βασίλης Λαμπρόπουλος (υπεράσπιση της ρητορικής), Γιώργος Ιωάννου («Το πανίσχυρο ΞΕΚΑΜ»), Εμμ. Μοσχονάς (για το ελληνικό βιβλίο), Μίμης Σουλιώτης (για τον καθαφικό Φερνάνζ), Πάνος Θεοδωρίδης (για την παράδοση άνευ όρων), Νάνος Βαλαωρίτης (με την εικονογραφημένη «ελληνική μυθολογία» του), Στέφανος Ροζάνης (η Νέκυια στην ελισοτική Έρημη χώρα). Στο 10ο τχ., πάλι τυχαία: ο Άντονι Μπέρτζες για τον Όργουελ, κείμενα του Γ. Βέλτσου, του Γ. Χουλιάρα, του Ν. Βαγενά για τη σοβαροφανή κριτική. Στο τχ. 12, ο Χ. Καράογλου και πάλι ο Γ. Βέλτσος. Στο 20ό ο Ρολάν Μπαρτ κ.λπ. κ.λπ.

Το έσχατο μέρος των χαρτογραφήσεων του περιοδικού, διασκεδαστικό και οικογενειακό, θα το λέγαμε, με τα «Τεχνάσματα», με τα συγκεκριμένα τεχνάσματα του *Χάρτη*, επιδιώκει την παιγνιώδη και ευτράπελη προσέγγιση του ευρέος κοινού, που, ωστόσο, διαπαιδαγωγείται με τρόπο μυητικό –και πολύ ποιοτικό– στις τέχνες. Φέρει τη σφραγίδα της επιμέλειας του Νάσου Θεοφίλου και εμπεριέχει σταυρόλεξα, γελοιογραφίες,⁴¹ παροιμίες, ιστορίες, αποφθέγματα,⁴² μαγικές εικόνες, φωτογραφίες-γρίφους,⁴³ το σκάκι, σατιρικά ή παρωδικά κείμενα, φαιδρούς ζωδιακούς χάρτες ή ζωδιακούς χάρτες για να συνειδητοποιήσουν οι αναγνώστες, σοβαρά ή ασόβαρα, το μέγεθος της φαιδρότητάς τους. Και έπονται αστυνομικά και άλλα προβλήματα, η εθιμοτυπική εγκυκλοπαίδεια κ.π.ά. Κριτήριο του τμήματος αυτού είναι ότι ο εντρυφών στις σελίδες των «Τεχνασμάτων» καλείται πρωτίστως να παίξει και

παρεμπιπτόντως να μάθει.

Κωμικοτραγική και αποκαλυπτική της ελληνικής λογοτεχνικής πραγματικότητας και της άγνοιας είναι η αλληλογραφία κάποιων δήθεν πονεμένων αναγνώστων με λογοτεχνικά ενδιαφέροντα –και πιθανώς φιλοδοξίες– με την κυρία Μελανία που παρέχει δι’ αλληλογραφίας (και διά χειρός Γ. Χουλιάρα) τις αποτρόπαιες συμβουλές της, πρακτική γνωστή υπό άλλες βέβαια συνθήκες και ως λογοτεχνία των ντοκουμέντων από το βιβλίο του Θανάση Βαλτινού *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, με την περιώνυμη κυρία Μίνα –εκεί–, ειδική σε πολύπλοκα σεξουαλικά και μιξοπαρθενικά θέματα, πάντως άνευ ουδεμιάς σημασίας.

Ενίοτε τα «Τεχνάσματα» αναπληρώνονται από (ή και συνυπάρχουν με⁴⁴) τις «Χαρτογραφίες» (ο τίτλος εύγλωττος και αυτονόητα παράγωγος ενός γνήσιου *Χάρτη*).⁴⁵ Συνήθως αναφέρονται αυτές σε εκδόσεις βιβλίων, είτε για να προβάλλουν συγγραφείς και κείμενα που ταιριάζουν στις θέσεις του περιοδικού (π.χ. Λατινοαμερικανών δημιουργών) είτε για να κάνουν γνωστά στους αναγνώστες πρόσωπα άγνωστα ή περιθριοποιημένα από τα καθιερωμένα λογοτεχνικά περιοδικά. Ακόμη, περιέχουν δισκογραφικές πληροφορίες και σχολιάζουν την καλλιτεχνική επικαιρότητα, επικρίνοντας με θυμηδία την υπερβολή και την κακογουστιά.⁴⁶ Ωστόσο, δεν είναι μόνον η γνωριμία με το κοινό, είναι οι ευκαιρίες για άσκηση κριτικής, για επισήμανση λαθών, για επικρίσεις κατά μεταφραστικών, εκδοτικών κ.λπ. ατασθαλιών. Είναι για να δώσουν τη διαφορετική θέση με τον αντίλογο και για να ταράξουν τα νερά μεταφέροντας τη λογοτεχνία και τις τέχνες στην καθημερινή ζωή, σε όσους στερούνται τη δυνατότητα επαφής με το μοντέρνο, το νεωτεριστικό, το μη συμβατικό. Είναι ακόμη ένας χώρος άσκησης στη σάτιρα, αλλά παράλληλα και στη σοβαρότητα, περιοχή καταπολέμησης του γελοίου και του κιτς και εν ταυτώ προβολής του απανταχού ωραίου. Η στήλη των παρουσιαζόμενων βιβλίων (προφανώς εκείνων που στέλνονταν στο *Χάρτη*) και περιοδικών είναι ενδεικτική του ανανεωτικού πνεύματος και της ζωντάνιας του περιοδικού.⁴⁷

Και δυο λόγια για την εικονογράφηση: Εικόνες, γκραβουροειδείς κατασκευές, γραμμικά σχέδια, καλοκύρεια σκίτσα, στολίδια, ενταγμένα στη λογική και την αισθητική των κειμένων, διαλέγονται με το κείμενο και συχνά το παρακολουθούν ερμηνευτικά. Είπαμε για την εισαγωγή της διαφήμισης και τη λογική της, που εκτός από τη συμβατική οικονομική λογική της λειτούργησε ως παράγοντας δελεαστικός για τον απλό αναγνώστη, εισάγοντας και στην περίπτωση αυτή τις συνθήκες της τεχνολογίας, του μάρκετινγκ και της μηχανής σε ένα λογοτεχνικό περιοδικό, με επισήμανση και έμφαση στην άμεση χρησιμότητα και την ευεργετική πρακτικότητα των νέων μέσων.⁴⁸



Από το διπλό τεύχος 5/6 αρχίζουν τα πολυσέλιδα (γι' αυτό και δικαίως διπλά) αφιερώματα του *Χάρτη*, που έχουν, αρχικά, την ίδια δομή με τα απλά τεύχη, είναι ενδεικτικά των προτιμήσεων και των ποιοτικών επιλογών του, κυρίως όμως χαρακτηριστικά για το διαφορετικό θεματικό τρόπο προσέγγισής τους.

Για τη λειτουργική χρήση προστίθεται εκτενές χρονολόγιο στην αρχή και ευρετήριο στο τέλος, εξαιρετικά χρήσιμο για τις αναλύσεις και τα σχόλια στα καβαφικά ποιήματα του αφιερώματος.

Πριν όμως από αυτά, κυκλοφόρησε το αφιέρωμα στον Χόρχε Λουίς Μπόρχες, επιτυχία αποκλειστική του Χάρτη, απαρχή αλλά και δοκιμή και πρόκριμα για τα ογκώδη μετέπειτα αφιερώματά του. Πρόκειται για το 8ο και πρώτο αφιερωματικό τεύχος. Τεύχος ιδιότυπο, θα λέγαμε, και εξηγούμαστε: Η παρουσίαση του Μπόρχες στην Ελλάδα υπήρξε πρωτοφανές γεγονός, όπως και το ταξίδι του. Από όσα θυμάμαι προβολή αντάξια του ονόματός του μόνον ο Χάρτης έκανε –προσφορά πρώτη– και προκάλεσε δευτερογενώς –δεύτερη μεγάλη προσφορά– το εκδοτικό ενδιαφέρον που συντέλεσε στη μετάφραση και διάδοση του πολύπλοκου έργου του στην Ελλάδα.

Η άγνοια του έργου αυτού αντανακλάται και στο περί ου ο λόγος αφιέρωμα, όπου είναι πασιφανές ότι περιορίζεται εξ ανάγκης σε λίγες πρωτογενείς συνεργασίες και αναπόφευκτα, για τη γνωριμία με το λογοτέχνη, κατακλύζεται από πολλές μεταφράσεις έργων του ή κειμένων γι' αυτόν γραμμένων από ξένους μελετητές. Πρόκειται για μειονέκτημα όχι του περιοδικού και των μυημένων στην ισπανόφωνη λογοτεχνία συντελεστών του, αλλά της ανώριμης ελληνικής πραγματικότητας, που μάλλον λειτούργησε αναστροφικά και κατέδειξε την πρωτοποριακή σημασία μιας τέτοιας απόπειρας (παρά τα οφθαλμοφανή κενά), και το μείζον της επιτυχίας του Χάρτη. Η δομή του τεύχους μάλλον η συνήθης, γι' αυτό και αξιοποιήσιμη για συγκριτικά συμπεράσματα σχετικά με τη μορφή και την εξέλιξη των επόμενων αφιερωμάτων: Χρονολόγιο, απαραίτητο σε όλα τα αφιερώματα του περιοδικού, και, κατά τα άλλα, μόνη εξαίρεση η συνύπαρξη στο αυτό –άλλη απόδειξη της αδυναμίας εύρεσης μπορχομαθών συνεργατών– των «Κειμένων» και των «Κλιμάκων». Τα κείμενα, όπως είπαμε, οφείλονται στον ίδιο τον τιμώμενο στη συντριπτική πλειονότητά τους,⁴⁹ χωρίς αυτό να βλάπτει την ενότητα ή να κουράζει· και σ' αυτό συντέλεσε ο πολύπλευρος και πολυθεματικός συγγραφέας, που το εκτενές έργο του πυροδοτεί εκ των πραγμάτων και σήμερα νέες, απρόσμενες εκπλήξεις και ανακαλύψεις.

Εντοπίζουμε, λοιπόν, το επαναδημοσιευόμενο σε μετάφραση της Ευδοκίας Παπαγκίκα, αναγνωριστικό και συστατικό κείμενο του Αντόλφο Μπιόι Κασάρες για τον Μπόρχες (τχ. 8, σ. 148-154), τη μικρομελέτη του Νάσου Βαγενά για τη γλώσσα του Μπόρχες και τον αντιποιητικό χαρακτήρα της (σ. 161-162), και του ιδίου, αλλά και του Καλοκύρη, τα αναμνηστικά-απομνημονευματογραφικά κείμενα από την επίσκεψη του Μπόρχες στην Αθήνα. του Γ. Χουλιάρα (σ. 180-184), τη συζήτηση της Μαρίας Εστέρ Βάσκες με τον Μπόρχες για τον Μπόρχες, το μελέτημα του έκτοτε καλά ενημερωμένου για τα πρόσωπα και τα πράγματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας Φ.Δ. Δρακονταειδή, και τα μπορχικά κείμενα, τα μεταφρασμένα από τους Δημ. Καλοκύρη, Γ.Δ. Χουρμούζιάδη, Νάσο Βαγενά, Θ. Οικονόμου [=Δ. Καλοκύρη], Αχ. Κυριακίδη, Ελένη Χαρατσή, Τρισεύγενη Καλοκύρη, καθώς και ποιήματά του, μεταφρασμένα από τον Καλοκύρη, επίσης. Η εκδοτική και φιλολογική

εμπειρία των ανθρώπων του *Χάρτη* εξακριβώνεται από τα μείζονα στα ελάσσονα και εκείθεν στα ελάχιστα. Η όσφρησή τους σχετικά με το τι ζητείται, τι πρέπει να δώσουν και πώς δεν θα κουράσουν φαίνεται οξεία στην επιλογή της βιβλιογραφίας για τον Μπόρχες, άλλο τεκμήριο κι αυτό της ελληνικής έλλειψης για συστηματική ενημέρωση επί του έργου ενός πολύ γνωστού τότε ανά τον κόσμο και ιδιόμορφου για τη γραφή και τη σκέψη του συγγραφέα.

Και για να επανέλθουμε στο τεύχος Καβάφη, βλέπει κανείς σ' αυτό ανάγλυφες τις φιλολογικές διαστάσεις που παίρνει το περιοδικό, όταν η ύλη το απαιτεί, χωρίς να πλατειάζει ή να «σχολαστικίζει». Το τμήμα των «Τεχνών» εύλογα λείπει, ως πολυθεματικό, σε αφιέρωμα για ένα ειδικά πρόσωπο, που δεν σχετίζεται μάλιστα στενά με άλλες μορφές τέχνης. Τα «Στίγματα» και τα «Τεχνάσματα», πολύ ευρηματικά, έχουν προσαρμοστεί στην περίπτωση: Τα πρώτα με κειμενάκια (ηθικοπλαστικά, διδακτικά, αποφθεγματικά ή γεροντικά) από (και για) το έργο του ποιητή, ενώ τα δεύτερα με έξυπνο καβαφικό υλικό δείχνουν τις τερπνές και δελεαστικές δυνατότητες που μπορεί να έχει ένα νοήμον περιοδικό. Θα τονίσουμε, ωστόσο, σ' αυτά την «ογνωσία», τεστ επιλογών πάνω σε κείμενα του ποιητή, και τις παρωδικές αποδόσεις ποιημάτων του Αλεξανδρινού από τον ημιψευδώνυμο δράστη Μίμη Σουλιώτη.

Το βάρος του καβαφικού αφιερώματος βρίσκεται, σε μικρότερο ποσοστό στα ολιγοσέλιδα, αλλά μεστά «Κείμενα»,⁵⁰ κυρίως όμως στις πολυσέλιδες, πολυσυλλεκτικές και πολύμορφες «Κλίμακες», όπου εντυπωσιάζει η συγκέντρωση ετερόκλητων φιλολογικών εργασιών, με υπολογίσιμο ανέκδοτο υλικό, και η ποικιλία των συμμετασχόντων προσώπων. Πριν καταχωρίσουμε τους συνεργάτες, θα επισημάνουμε ότι οι καβαφικές μελέτες ανανεώθηκαν με το αφιέρωμα του *Χάρτη* σε σημείο που μόνο σήμερα μπορεί να εκτιμηθεί. Φρεσχάδα, αιρετική θεώρηση, πρωτόγνωρες αναλύσεις, σύγχρονη αντιμετώπιση, νέες επιστημονικές εφαρμογές. Εργασίες θεωρητικές, ιστοριοφιλολογικές, ερμηνευτικές-αναλυτικές, κριτικές, βιβλιογραφικές, συγκριτολογικές, καταθέσεις υπερρεαλιστικών ή νεοϋπερρεαλιστικών αφορμήσεων. Και ακόμη, μελετητές καθιερωμένοι, νεότεροι καβαφιστές, στα πρώτα βήματά τους, ωριμότεροι καβαφολόγοι, άνθρωποι από το καβαφικό περιβάλλον, νέοι άγνωστοι στο ευρύ κοινό, ερευνητές καθιερωμένοι και εξελισσόμενοι, λογοτέχνες, ακαδημαϊκοί δάσκαλοι (κυριότατα από το χώρο της Θεσσαλονίκης), καθηγητές μαζί με μαθητές, συνεργάτες τακτικοί από το επιτελείο του *Χάρτη*, πρόσωπα σαφώς ετερόκλητων τάσεων και διαμετρικά αντίθετων αντιλήψεων, όλα τα προαναφερθέντα και όλοι οι συνεργασθέντες σε ένα ενωτικό τεύχος αξιώσεων παρουσίασαν άγνωστες πλευρές του Κ. Καβάφη ή με αναθεωρητικό τρόπο τοποθέτησαν σε νέες βάσεις το έργο του και την προσφορά του στη λογοτεχνία μας. Πρόκειται κοντολογίς για μια επικίνδυνη καινοτομία, αλλά και ένα διδακτικό μοντέλο λογοτεχνικού περιοδικού που δεν αναμασά, δεν φιλολογίζει, δεν βυζαντινίζει.⁵¹ Χωρίς καμιά αξιολογητική τάση και προς επίρρωση όσων είπαμε καταχωρίζουμε τα ονόματά τους: Αλέκος Σεγκόπουλος, Γ.Π. Σαββίδης, Γιώργος Χουλιάρας, Δημήτρης Δημηρούλης, Δ.Ν. Μαρωνίτης, Μ.Ζ. Κοπιδάκης, Στεφ. Ροζάνης, Γιώργος Κεχαγιόγλου, Νάνος

Βαλαωρίτης, Βασ. Λαμπρόπουλος, Έλλη και Σοφία Σκοπετέα, Πάνος Θεοδωρίδης, Μιχάλης Πιερχής, Έκτωρ Κακναβάτος, Γιάννης Δάλλας, Μίμης Σουλιώτης, Βασίλης Παπαγεωργίου, Κυριάκος Ντελόπουλος, Δημήτρης Δασκαλόπουλος, Ξενοφών Κοκόλης.

Εξαιρετικό για την πρωτοτυπία του και το καινοτόμο πνεύμα του είναι και το αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρίκο, στο διπλό τεύχος 17/18 του Νοέμβρη του 1985, τεύχος που όλες οι σελίδες του αναφέρονται στον μέγιστο Έλληνα υπερρεαλιστή ποιητή και πεζογράφο. Στο σημείο αυτό επιβάλλεται να υπενθυμίσουμε τη φιλία και τη συνεργασία του Δημ. Καλοκύρη⁵² με τον Εμπειρίκο, καρπός της οποίας υπήρξε το αφιέρωμα ως προς την απόδοση της ουσίας και της προσωπικότητας του ποιητή. Δεν πρόκειται, με άλλα λόγια, για ένα τυπικό διπλό αφιερωματικό τεύχος, αλλά για αποτύπωση-μαρτυρία της ιδιότυπης για τα ελληνικά δεδομένα περιπτώσεως του Ανδρέα Εμπειρίκου. Το διαφορετικό ύφος και ήθος του τεύχους στοιχειοθετούν και την ποιότητά του και την αξία του.

Πρώτα πρώτα θα αναφερθούμε στη δημοσίευση του κειμένου «Άρμαλα» του Εμπειρίκου. Έπειτα, στους συνεργάτες: ο Ιάκωβος Βούρτσης (με τη σύνταξη του χρονολογίου και μια μελέτη περί Εμπειρίκου και κριτικής), ο Νάνος Βαλαωρίτης, πρόσωπο καθ' ύλην αρμοδιότατο, με στενές σχέσεις με τον Εμπειρίκο, από τους εγκυρότερους ερμηνευτές του έργου του, ο μουσικολόγος Μ. Δραγούμης, ο Δημ. Καλοκύρης με ένα κείμενο-προσωπική μαρτυρία, ο Θανάσης Τζαβάρας που επιφορτίστηκε να αναπτύξει την ψυχαναλυτική πλευρά του, ο Αριστ. Νικολαΐδης με ένα ασύνηθες «για τα πολύ χρηστά ήθη» κείμενο για την οργανωτική ιδεολογία της ποίησης του Εμπειρίκου, ο Διον. Λιάρος. Ψυχαναλυτικό, πέραν του λογοτεχνικού ενδιαφέροντος, έχει και η δημοσιευθείσα συζήτηση που διεξήχθη στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, το Μάιο του 1973, ανάμεσα στον ποιητή και διδάσκοντες και φοιτητές, στο Σπουδαστήριο της Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας. Και ακολουθούν οι εργασίες του Αλέξ. Αργυρίου, από τους ειδήμονες του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, του Γιώργη Γιατρομανωλάκη, εκδότη του έργου του και βασικού εμπειρικού, της Ρένας Ζαμάρου, του Μ. Κοπιδάκη, του Γ. Χουλιάρα, του γνωστού Γάλλου νεοελληνιστή Guy Saunier κ.ά.

Επίσης, σπουδαίο είναι το εύλογα τριπλό τχ. 21/23, το αφιερωμένο στον ποιητή Οδυσσέα Ελύτη, με εξαίρετο και σπάνιο και αυτή τη φορά φωτογραφικό υλικό. Αξίζει, έχοντας συγκριτική βάση τα προηγθέντα αφιερώματα, να προσέξει κανείς τη συνεργασία των εκάστοτε διαφορετικών συνεργατών, την ικανότητα δηλαδή του Χάρτη να συσπειρώνει τους κατά περίπτωση και άνδρα ειδικότερους (και νεωτεριστικότερους), Έλληνες και ξένους, για να ασχοληθούν με διάφορες πτυχές του έργου του τιμώμενου λογοτέχνη. Στην περίπτωση, μάλιστα, του Οδ. Ελύτη έχει προσεχθεί πολύ ώστε, εκτός των άλλων, να υπάρχουν κείμενα που να αφορούν σε όλα σχεδόν τα έργα του, ποικίλα στην έκταση και στις θεωρητικές αρχές.

Οι συνεργασίες του τεύχους: Χρονολόγιο και «Βιβλιογραφικά» από τον Δημ. Δασκαλόπουλο, κείμενα δοκιμιακά («Η μέθοδος του 'άρα'») του ποιητή,

μελέτες των Δημ. Δημηρούλη, Άρη Μπερλή, Paola Maria Minucci για τη «Γένεση», Αντρέα Μπελεζίνη, Αλίκης Τσοτσορού, Xavier Bordes, Γ. Χουλιάρα, Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, Νίκου Δήμου, Μάνου Ελευθερίου, Δανιήλ Ιακώβ, Jeffrey Carson, Μ.Ζ. Κοπιδάκη, Στρατή Πασχάλη, Στεφ. Ροζάνη, Γ. Χειμωνά, Γ. Δανιήλ, Βίκτωρα Ιβάνοβιτς, Μάριου Μαρκίδη, Philip Sherrard, Νίκου Φωκά, αν δεν παραλείψαμε ακούσια και άλλους συνεργάτες του αφιερώματος.

Αφιερωματικές σελίδες, κάτι σαν άτυπο μικρό αφιέρωμα, καθιερώνει ο Χάρτης από το 11ο τχ. του με τριγωνική σήμανση στο άνω δεξιό μέρος του εξωφύλλου του, η οποία αναφέρει σε ποιο πρόσωπο ή γεγονός αφιερώνονται οι επιπλέον, εκτός της συνήθους πρακτικής του περιοδικού, σελίδες.⁵³ Πρόκειται για χαρακτηριστικά, ενδιαφέροντα, ποικίλα και πολλά στον αριθμό κείμενα, χάρη στα οποία ο Έλληνας αναγνώστης σχηματίζει μια πολύ αντιπροσωπευτική εικόνα του συνήθως άγνωστου στο ευρύ κοινό ξένου λογοτέχνη.⁵⁴ Η πρακτική αυτή, ευκαιρία προβολής και έμφασης στη λογοτεχνική «πολιτική» του περιοδικού, θα επαναληφθεί στο 13ο τχ. με την τριγωνική ένδειξη στο άνω γνωστό μέρος «Σελίδες: Ισπανία», τη φορά αυτή. Είναι εμφανής και πάλι η προτίμηση της ισπανόφωνης λογοτεχνίας, στη γλωσσική μήτρα της εν προκειμένω, την ίδια την Ισπανία.⁵⁵ Το αυτό θα επακολουθήσει στο τχ. 15: «Σελίδες: Εμμ. Ροΐδης, Α΄», επιλογή φιλοπαίγμων, περιπαικτική, αξιοκρατική, πολεμική-μαχητική με την επιμέλεια του Δημήτρη Δημηρούλη.⁵⁶ Στο 16ο τχ. θα ακολουθήσει το Β΄ και τελευταίο μέρος των «Σελίδων» για το Ροΐδη.⁵⁷



Κρίσιμη είναι η «Ανακοίνωση προς τους συνδρομητές και τους αναγνώστες του Χάρτη», στην αρχή του 24ου τεύχους. Η έκδοση του τριπλού αφιερώματος στον Ελύτη που είχε προηγηθεί, αλλά και η αναγγελία ότι το περιοδικό θα κυκλοφορεί στο μέλλον άπαξ του έτους (κάθε Δεκέμβριο, που εμείς προσθέτουμε ότι είναι μήνας αγοραστικά ζωντανός για το βιβλίο), με την πιθανή παρεμβολή, μέσα στο έτος, ενός ή δύο ειδικών (γρ. αφιερωματικών) τευχών, υποδηλώνουν την κυριολεξία του επιθέτου «κρίσιμος» που προτάξαμε. Τα απλά τεύχη, με τη συνήθη περιοδικότητα που τήρησε ευλαβικά ο Χάρτης, φαίνεται ότι έχουν εξαντλήσει τις δυνατότητές τους. Η επανάληψη, η ήρεμη συνέχεια δεν ταιριάζουν στο περιοδικό, οι εκδότες του οποίου δεν επιθυμούν να ενταχθεί στα συνήθη λογοτεχνικά έντυπα, με μοιραία συνέπεια την επιδίωξη της σώφρονος συντήρησης και τα συνακόλουθα της συντηρητικότητας. Εξάλλου, το αναφέραμε ήδη, και οι μόνιμοι και αποκλειστικοί συντελεστές του διασπείρουν την ικμάδα και το υλικό τους και σε άλλα πλέον λογοτεχνικά έντυπα (υποχρεώσεις, ανάγκες, εύλογες φιλοδοξίες, αλλά και η συνήθεια που σκοτώνει την αναζήτηση και περιορίζει το Χάρτη, κάθε χάρτη, στα ίδια, βαρετά πλέον, ταξίδια). Θα επακολουθήσει, μετά από κάμποσους μήνες, το όμορφο αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο, αλλά οι αντιφάσεις του περιοδικού θα οδηγήσουν στην οριστική παύση του, εφόσον, όπως φαίνεται, η μεγάλη χρονικά

απουσία του οδήγησε από άλλη πλευρά, ίσως μη αναμενόμενη, στο κλείσιμό του, επιβεβαιώνοντας τη λαϊκή φράση: μάτια που δεν βλέπονται γρήγορα λησμονιούνται. Μάλλον ο Χάρτης είχε διανύσει τα μίλια που του ήταν προορισμένα.

Αποκαλυπτικό της ιδεολογίας και της νοοτροπίας (και όχι δικαιολογητικό των αλλαγών) του περιοδικού είναι το πρώτο μέρος της ανακοίνωσης, που θα την παραθέσουμε, γιατί είναι χαρακτηριστική των γνήσιων ταξιδευτών της ουτοπίας. Συντέλεσε άραγε στη σύνθεσή της ο νόστος, η φυγή για αλλού, η περιπλάνηση με άλλους τρόπους, η επιστροφή στα ίδια; Πάντως είναι έκδηλη η αγωνία της αποφυγής της αποτελμάτωσης. Όπως και να έχει το πράγμα υπήρξε η δεδηλωμένη αρχή ενός διαγεγραμμένου πλέον (συνειδητά ή υποσυνειδητά) τέλους, ενός τέλους που δικαιώνει με τον καλύτερο τρόπο το ταξίδι των πέντε περίπου ετών του:

Η χρησιμότητα ενός χάρτη κρίνεται από το κατά πόσον διευκολύνει την επιλογή της προτιμότερης διαδρομής σε σχέση με ένα προορισμό. Αλλά αυτό ισχύει μόνον όταν τα μέρη στα οποία ταξιδεύουμε είναι ήδη γνωστά.

Υπάρχουν κάποιοι άλλοι χάρτες οι οποίοι καταγράφουν πορείες εν εξελίξει μέσα από άγνωστες περιοχές. Γι' αυτό, γοργόνες και συνάδελφά τους όντα καλύπτουν σημεία που δεν έχουν ακόμη εξερευνηθεί. Οι θιασώτες της πεπατημένης καλά κάνουν και αποφεύγουν παρόμοιες κακοτοπιές. Όσοι όμως είναι αποφασισμένοι να ταξιδέψουν σε αναζήτηση νέων τόπων θα κινηθούν με χάρτες αυτού του είδους.

Ωστόσο, δεν αφήνουμε να νοηθεί ότι ο Χάρτης προμήνυσε ή προκατασκέυασε το τέλος του. Η διαφήμιση, εκτός των άλλων, της σ. 703 του περιοδικού, απευθυνόμενη προς τους αναγνώστες του –αυτοδιαφήμιση προς εγγραφή συνδρομητών μάλλον– ενδυναμώνει την άποψη ότι ο Χάρτης έσβησε από τις αντιφάσεις του, χωρίς να γεράσει, χωρίς να παρακμάσει. Μόνον το 24ο τχ. παρουσίασε κάποιες αδυναμίες, κάποια κόπωση στην οργάνωση της ύλης: Ανάγκη, λοιπόν, για αλλαγή πλεύσης με νέες χαρτογραφήσεις από τη μια, ανάγκη δεδηλωμένη, όπως παρατηρήσαμε, και μάλιστα με επίσημη «πρωτοσέλιδη» και ολοσέλιδη ανακοίνωση. Και από την άλλη η επιχειρηθείσα αλλαγή ήρθε αντιμέτωπη με το χρόνο, με ταξίδια, μάλλον με ένα μόνο ταξίδι μακράς διαρκείας, χωρίς επιστροφή. Ο Χάρτης ήταν αδύνατο να λειτουργήσει ως ετήσιο ημερολόγιο, η μακρά αποχή από την επικοινωνία με τους αναγνώστες του, από την εξαιρετική επικαιρικότητα του υλικού του, νομίζουμε ότι συνέτειναν κι αυτές από την πλευρά τους στο αίσιο τέλος του.

Ερχόμαστε στο έσχατο τχ. 25/26, αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο, που θα λέγαμε ότι ως καλλιτεχνικό πρόσωπο πρόβαλλε τους στόχους του περιοδικού διττά: και ως ποιητής (ιδιόμορφος, πολύχροτος, σημαντικός) και ως ζωγράφος, γεγονός που ήταν σύμφωνο με την επίσης διττή καλλιτεχνική

φυσιογνωμία του Χάρτη.

Δομικά δεν διαφέρει το τεύχος αυτό από τα προηγούμενα αφιερώματα. Στο αισθητικό μέρος όμως πρέπει να επισημανθεί η εξαιρετική τετραχρωμία των δημοσιευόμενων πινάκων του ζωγράφου.

Εκτενές χρονολόγιο του Ιάκ. Βούρτση και δισδιάστατες (λογοτεχνικού και εικαστικού περιεχομένου) και συνθετικές συνεργασίες (άλλες εκτενείς και αναλυτικές και άλλες πυκνές και αφοριστικές) των Μίλτου Σαχτούρη, Άννας Καφέτση, Ιρένας Ζαμάρου, Θαλή Αργυρόπουλου, Μάνου Στεφανίδη, Νάνου Βαλαωρίτη, Νίκου Καρούζου, Πέπης Ρηγοπούλου, Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, Αλίκης Τσοτσορού, Αντρέα Μπελεζίνη (οι τρεις τελευταίοι πρωτοεμφανίστηκαν στο Χάρτη στο αφιέρωμα του Ελύτη, οι συνεργασίες τους όμως πέραν των παράλληλων υπερρεαλιστικών στοιχείων των δύο ποιητών, πρέπει να οφείλονται και στην προσπάθεια του περιοδικού να ανασυντάξει, στο πλαίσιο των προαναγγελλθεισών αλλαγών στο τχ, 24, και να εμπλουτίσει με νέο αίμα τις έμφυτες δυνάμεις του), Δημ. Καλοκύρη, Ν.Κ. Μουτσόπουλου, Λίνας Τσίκουτα, Αναστ. Βιστωνίτη, Στεφ. Ροζάνη, Σοφίας Σκοπετέα κ.ά.



Η πρώτη χρονιά που περιέλαβε στον τόμο της τα τεύχη 1-6, αποτέλεσε τον οδοδείκτη μιας ευοίωνης συνέχειας. Έτσι, αλλαγές στη μορφή και στο περιεχόμενο αξιόλογες δεν θα παρατηρήσουμε, αφότου στήθηκε ο Χάρτης, ο οποίος στηρίχθηκε στις εμπειρίες και το ταλέντο των συντελεστών του από την πρώτη διαδρομή τους σε περιοδικά έντυπα, και εννοούμε την πρότερη θητεία στο *Τραμ*. Και η ευμενής υποδοχή και αποδοχή του εντύπου στην Αθήνα, χώρου –δεν πρέπει να το λησμονούμε– που θα ανησυχούσε όποιον κατέρχεται από βορρά προς νότο, από τα κλίματα τα ερωτικά και τα καρντάσια στα ύδατα τα αμφίσημα και τα αμφιλεγόμενα, τα ενίοτε ερωτικότερα και συχνά καταβροχθιστικά, στους χώρους της άπλετης δημιουργίας και της χαώδους παραφιλολογίας, η αποδοχή αυτή του περιοδικού πρέπει να πιστωθεί στους σωστούς υπολογισμούς του έμπειρου Καλοκύρη και των βασικών συνεργατών του. Αξιοπρόσεκτη ωφέλεια και ενισχυτική του περιοδικού υπήρξε η προσέλευση-συσπείρωση-γνωριμία με συνεργάτες αρχικά του τεύχους Καβάφη, αλλά και των ακόλουθων αφιερωμάτων. Ο Χάρτης ανοίγει τις σελίδες του σε νέους φίλους και εκείνοι καταθέτουν τον πνευματικό μόχθο τους.⁵⁸

Η καθιέρωση του χώρου των «Γραμμάτων» αποτελεί και αυτή μια επισημαντέα αλλαγή, εφόσον παρά την παροδική ή εν πάση περιπτώσει μη συστηματική εμφάνισή τους την πρώτη χρονιά, πρέπει να τους καταλογιστεί ότι πυροδότησαν ενδιαφέρον κοινωνιολογοτεχνικό, κυρίως με τα γράμματα επωνύμων, που ασχούσαν φιλοπερίεργη επίδραση στους αναγνώστες. Τα «Γράμματα» δεν εξυπηρετούν μόνο εσωτερικές, δηλαδή δεοντολογικές ανάγκες του Χάρτη. Αντίθετα, τις αξιοποιούν για την ανάπτυξη διαλόγου, όπως καταφαίνεται στα επόμενα του 7ου τεύχης, και συμπληρώνουν κενά ή διευθετούν αντιγνωμίες που προκύπτουν σε προηγούμενα τεύχη.⁵⁹ Τα

γράμματα στο 9ο τχ. εύλογα έχουν πυροδοτηθεί από το αφιέρωμα του Μπόρχες, με υλικό σχετικό με τη μετάφραση, αλλά και πληροφορίες για τη ζωή του. Ωστόσο, το αντιρροητικό και κριτικό ενδιαφέρον τους και οι θεματικές τους χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής: γλώσσα, μετάφραση, κριτική, εκδόσεις, πνευματικοί διαξιφισμοί και αντιπαραθέσεις αξιολογούνται με επιστημοσύνη και σοβαρότητα, με την προσθήκη του παιγνιώδους, σαρκαστικού, περιπαικτικού, εν πάση περιπτώσει προσωπικού τόνου που επιτρέπει το επιστολικό είδος, δίνοντας ζωντάνια στο κείμενο, απότοκη της όλης τακτικής του περιοδικού, που συνίσταται στην αποδοκιμασία της σεμνοτυφίας, της σοβαροφάνειας, του περισπούδαστου και του φρικτού. Λογοτεχνία και ζωή στο *Χάρτη* συνάπτονται και η μια εισχωρεί στην άλλη σε όλα τα επίπεδα της πρακτικής ζωής και του επιστητού. Εκείνο που πρέπει, τέλος, να προστεθεί στα «Γράμματα» είναι τα ονόματα των επιστολογράφων,⁶⁰ διότι πολλοί είναι επώνυμοι, από τον λογοτεχνικό ή ευρύτερα πνευματικό χώρο, και οι απόψεις τους ή οι αντιθέσεις τους έχουν να κάνουν με την ελληνική πραγματικότητα.



Στα καθιερωμένα, λοιπόν –και σχεδόν πάγια– τμήματα του *Χάρτη* θα επισημάνουμε συμπερασματικά, αρχής γενομένης από τα απρόβλεπτα «Στίγματα», την ευαισθησία περί τη γλώσσα και τη γραφή, τα βιβλιοκριτικά ενδιαφέροντα και την παρακολούθηση των εικαστικών θεμάτων, με το ίδιο ύφος και ήθος που συνηθίσαμε από τον πρώτο τόμο.⁶¹ Εξάλλου, γνωρίζουμε πλέον το στίγμα των «Στιγμάτων»: καταγγελίες με το γάντι, ξεγύμνωμα της αγραμματοσύνης, επικρίσεις για τη διαστρέβλωση της γλώσσας⁶² και θετικά, ανάδειξη της ανήσυχης σκέψης, προβληματισμός, σύζευξη θεωρίας και πράξης, συμφιλώση με την πραγματικότητα και αξιοποίηση των αγαθών της μέσα από τις τέχνες.

Τα «Κείμενα» πρόβαλαν συστηματικά ανέκδοτο ή άγνωστο, σαφώς νέο, λογοτεχνικό υλικό. Δεν χρειάζεται να επαναλαμβάνουμε πόσο σύμφυτο είναι αυτό με τις θέσεις του περιοδικού. Τα πρόσωπα, εξάλλου, που φιλοξενούνται στο χώρο των «Κειμένων» αποτελούν τις καλύτερες εγγυήσεις: Έκτωρ Κακναβάτος, Αλεξάνδρα Δελγιώργη, Μιχάλης Γκανάς, Η.Χ. Παπαδημητρακόπουλος, Χάρολντ Πίντερ («Η προδοσία», σε μετάφραση Ντίνας Παμπαλλή, τχ. 7/50-81), Μπεν Μπέρνμπαουμ, Μίροσλαβ Χόλουμπ, σε απόδοση Γ.Π. Σαββίδη,⁶³ παρουσίαση των Άγγλων ποιητών Ρόι Φίσερ και Τζον Ας, Γιάννης Κοντός, ποίηση Ντίνου Σιώτη και πάμπολλων άλλων που είναι αδύνατο να περιληφθούν στο χώρο αυτόν με άλλο τρόπο από τον ενδεικτικό και τυχαίο.⁶³

Θα τονίσουμε με έμφαση τη δημοσίευση δύο ανέκδοτων τότε (εκδεδομένων σήμερα από τον Κώστα Κασίνη) επιστολών του Παλαμά προς τη Στέλλα Διαλέτη, συνοδευόμενων από άφθονο παλαμικό φωτογραφικό υλικό. Αν επιμένουμε σ' αυτές, είναι γιατί θέλουμε να αναδείξουμε την απροσωπώληπτη μεταχείριση ενός χειμαζόμενου και σε πολλά λησμονημένου

Κ. Παλαμά, που ο Χάρτης εκτιμά –και το δείχνει– τη συνθετική και μεγαλόπνοη προσφορά του (προφανώς την πνοή, την κριτική δεινότητά του και το συνεκτικό ρόλο του στη γλώσσα και την ποίηση), παρά τη διάσταση των αντιλήψεων και απόψεών του για την εν γένει ποιητική του.

Εκείνο, όμως, που πρέπει να επισημάνουμε πιο πολύ είναι η προσοχή που πρέπει να δείξει ο σημερινός αναγνώστης του περιοδικού για να εκτιμήσει την εξέλιξη των νεότερων συνεργατών του και τη θέση που κατέχουν στις μέρες μας στην ελληνική λογοτεχνία. Ή ακόμη, την ανάδειξη αιρετικών ή αμφισβητούμενων τότε ζητημάτων, που η σημερινή αξιολόγησή τους μάλλον δικαιώνει τις παλαιές εκείνες θέσεις και επιλογές του Χάρτη.

Ένας τομέας που η προσφορά του περιοδικού υπήρξε μεγάλη ήταν ο μεταφραστικός, κινούμενος σε παράλληλη σχέση με τον γλωσσικό. Έργα μη κλασικά ή τουλάχιστον δυσπρόσιτα μέχρι τότε, και κείμενα σχετικά με τη θεωρία της μετάφρασης, ένας άτυπος διάλογος περί μετάφρασης και της σημασίας της, δηλώνουν όχι μόνο τη συνειδητοποίηση για αναθεωρήσεις ή τουλάχιστον νέες θεωρήσεις της μετάφρασης και της αξίας της, αλλά σηματοδοτούν και τη στροφή προς μεταφράσεις από άγνωστους για την ελληνική πραγματικότητα λογοτεχνικούς χώρους.⁶⁴

Στα θετικά στοιχεία του Χάρτη πρέπει να καταγραφεί και η συστηματική προσπάθεια των συντελεστών του για την ισότιμη παρουσίαση των τεχνών. Μπορεί η λογοτεχνία (πρωτογενής ή μεταφρασμένη) να έχει τη μερίδα του λέοντος, μπορεί οι μελέτες γι' αυτήν να έχουν σχετικά σημαντικό μερίδιο, όμως δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι είναι από τις ελάχιστες περιπτώσεις των περιοδικών εντύπων που έχουν την ενδογενή δυνατότητα να παρουσιάζουν συστηματικά και πρωτοποριακά όλες τις τέχνες.

Στη μουσική, λόγου χάριν, νέοι καλλιτέχνες της τέχνης αυτής θα συνεργαστούν με το περιοδικό, θα συζητήσουν φλέγοντα θέματα, θα προβάλουν την ποιοτική μουσική. Αρκούν τα ονόματα του Γιώργου Κουρουπού, του Μιχάλη Γρηγορίου και του Δημήτρη Μαραγκόπουλου για του λόγου το αληθές.

Στη φωτογραφία και τη σημασία της, τέχνη παραγνωρισμένη τότε στην Ελλάδα, έπεσε πρωτόγνωρο επίσης βάρος. Είμαστε σε καιρούς που ως τέχνη και τεχνική έχει αρχίσει να εκτιμάται καλλιτεχνικά, που κυκλοφορούν περιοδικά για τη φωτογραφία και την τέχνη της.

Ο Δημ. Καλοκύρης, με τις ευαίσθητες καλλιτεχνικές κεραίες του και την προσωπική γνώση των πρακτικών εφαρμογών δεν μένει ασυγκίνητος από τις αναζητήσεις αυτές, πιάνει το σφιγμό και ανοίγεται μέσω του περιοδικού του στην κοινή γνώμη, δείχνοντας, και στην περίπτωση αυτή, την ικανότητά του να παντρεύει σύγχρονες και παραδοσιακές μορφές της τέχνης, να εξαγιάζει το μοντέρνο και να διασκεδάζει τις καχυποψίες που γεννά κάθε νεωτερισμός, γεγονός που άφηνε στάσιμα, αδιάφορα ή και εχθρικά στα νέα σχήματα τα καλά, παραδοσιακά λογοτεχνικά περιοδικά. Εξάλλου, η ικανότητα αυτή οφείλεται και στην αντίληψή του περί ταυτισμού και όχι αντιπαλότητας των παραδοσιακών με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά σχήματα. Ο Νίκος

Παναγιωτόπουλος, λοιπόν, θα αναλάβει, κυρίως, και θα προωθήσει με επιτυχία τον τομέα της φωτογραφίας ως καλής τέχνης.

Αν η ενασχόληση με τη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας λογιζόταν ως απόπειρα βαρετή ή αδιάφορη ή εκδοτικά κινδυνώδης και επισφαλής, για τα δεδομένα των λογοτεχνικών εντύπων της εποχής, πόσο μάλλον ισχύει αυτό για τη θεωρία της μουσικής, της ζωγραφικής και του κινηματογράφου, με την οποία ασχολήθηκε επιτυχώς ο Χάρτης.

Δεν παρέλκει η αναφορά στον ευχάριστο τρόπο παρουσίασης της ύλης, το χιούμορ και την υπαινικτική, χαρίεσσα, ενίοτε σαρκαστική ή περιπαικτική γραφή, σ' ένα ύφος λανθάνοντος νεοϋπερρεαλισμού με τις ιδιότυπες κοινωνικές εκφάνσεις του. Στις πίσω σελίδες, για παράδειγμα, το ευρύτερο κοινό θα προσεγγιστεί με σταυρόλεξα του ΜΑ (=Μανόλη Αναγνωστάκη), καθώς και με λεπτεπίλεπτα παιγνιώδη κείμενα της Έλλης Σκοπετέα και του Νάσου Θεοφίλου.

Με την ίδια λογική λειτούργησαν και οι εικαστικές παρεμβάσεις της Ελένης Καλοκύρη και οι γραφιστικές επιδόσεις του Δημήτρη Καλοκύρη (βλέπε τα εντυπωσιακά εξώφυλλα, όχι μόνο το εμπροσθόφυλλο με τις πρωτότυπες για την εποχή συνθέσεις και τα γραφιστικά παιχνίδια, αλλά και την αντιστικτική του σχέση με το οπισθόφυλλο), που μαζί με τον Γ. Χουλιάρα προσέδωσαν την εικόνα του όντως μοντέρνου και ευρωπαϊκού επιπέδου περιοδικού στο Χάρτη, ο οποίος σημάδεψε στη σχετικά σύντομη ζωή του την ιστορία των λογοτεχνικών περιοδικών μας.

Τουλάχιστον όταν πρωτοεκδόθηκε ο Χάρτης, θεωρήθηκε σαν κάτι έξω από τα βατά χωρικά ύδατα της λογοτεχνίας: οι πιο συντηρητικοί και επιφυλακτικοί τον είδαν ως παράτολμη και καταδικασμένη σε αποτυχία ενέργεια, μια και οι ριζικές αλλαγές που εγκαινίασε τον αποξένωναν από τον συνήθη, τον συμβατικό μέσο αναγνώστη. Ωστόσο, έσφαλε όποιος ταύτιζε αβασάνιστα το περιοδικό μόνο με διαθέσεις νεωτεριστικές ή και ανατρεπτικές των καθιερωμένων. Θα αναφέρουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για αναθεώρηση τέτοιων απόψεων: ο νεωτεριστής Χάρτης τάχθηκε κατά του μονοτονικού συστήματος, με γόνιμο διάλογο και με επιχειρήματα, από τις σελίδες του.

Και για το ιστορικό της ίδρυσης: ο πυρήνας του συναποτελέστηκε από συνεργάτες παλαιούς και έμπειρους από το Τραμ, όπως ο Θεοδωρίδης, ο Σουλιώτης, ο Χουλιάρας, αλλά και από νέους. Εκείνο που του έδωσε όμως ιδιαίτερη δύναμη ήταν οι αποκλειστικές συνεργασίες των κύριων συνεργατών, πράγμα το οποίο αποτέλεσε και την αχίλλεια πτέρνα του όταν, για διάφορους λόγους, οι συνεργάτες αυτοί άρχισαν να διοχετεύουν και σε άλλα, νεοκυκλοφορήσαντα, έντυπα τα κείμενά τους. Συγκεκριμένα, στα δύο πρώτα έτη της κυκλοφορίας του παραχώρησε, με ανταμοιβή την αποκλειστική συνεργασία τους και χωρίς περιορισμούς, χώρο σε συγκεκριμένους λογοτέχνες (Χειμωνάς, Λαμπρόπουλος, Μυλωνάς, Κυριακίδης, Δενέγρης) και σε άλλους συνεργάτες.

Αν συγκρίνουμε το Χάρτη με τη Λέξη που, για ένα διάστημα, τον ανταγωνίστηκε, θα διαπιστώσουμε ότι ο πρώτος είχε όντως κάτι το

διαφορετικό, που συνοψίζεται κυρίως στο πρωτότυπο υλικό του, ενώ η Λέξη, με ποιοτικές ομολογουμένως συνεργασίες και σύντομες αλλά μεστές παρουσιάσεις σημαντικών προσώπων από τις σελίδες της, ακολούθησε πιο βατούς, πιο «ακαδημαϊκούς» δρόμους, για να καταλήξει σε ένα καλό και προσεγμένο περιοδικό, με συνταγές μάλλον δοκιμασμένες, αλλά καλής οπωσδήποτε ποιότητας. Αν κρίνουμε και από τους συνεργάτες τους, πέραν της εμφανίσεως και της όλης δομής τους, θα διαπιστώσουμε, τελικά, ότι η πρώτη επέλεξε τις χρυσές τομές με μια συνεχή τάση συγκέντρωσης καταξιωμένων προσώπων και επίτευξης ισορροπιών, ενώ ο δεύτερος προτίμησε να προβάλλει κυρίως πρωτότυπο υλικό. Θα λέγαμε, εν κατακλείδι, ότι ο Χάρτης λειτούργησε ως ελεύθερο βήμα, σε κάθε περίπτωση ποιοτικό, και ταυτόχρονα νεωτεριστικό, που φιλοξένησε πρωτότυπα κείμενα και γραπτά όχι μόνο καθιερωμένων και δοκιμασμένων, αλλά και λιγότερο γνωστών και, το σημαντικότερο, «απαγορευμένων» ή «ανεπιθύμητων» ή και «ενοχλητικών» συγγραφέων.



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οι απαραίτητες συγκρίσεις ή αναζητήσεις των σπερματικών αρχών, αλλά και, αντίστροφα, οι μετά Χάρτην καλοκύρειες αναφορές σε χάρτες, ταξίδια, ανακαλύψεις κ.τ.τ. έχουν, νομίζουμε, την αξία τους και το γούστο τους: Ενδεικτικά θα μνημονεύσουμε ως σχετιζόμενα με χάρτες τα βιβλία του Καλοκύρη, που διέπονται, εν πολλοίς, από το αυτό με τον περιοδικό Χάρτη πνεύμα, *Τα φανταστικά φουγάρα* (Αθήνα '1977, άρα π.Χ. = προ Χάρτου), *Η ανακάλυψη της Ομηρικής και άλλες φαντασμαγορίες* (Αθήνα 1995, άρα μ.Χ., η ανακάλυψη έγινε προφανώς τη βοήθεια του Χάρτη), *Η Αργοναυτική εκστρατεία* (1996, ισχύουν όσα και στο αμέσως προηγούμενο), *Χρυσόσκονη στα γένεια του Μαγγελάνου* (1995, κείμενο «ταξιδιωτικό» άλλου είδους). Από την *Ποικίλη Ιστορία* (Αθήνα 1992) απλώς θα αναφερθούμε στα «Νεότερα για την κατάκτηση των Ινδιών» και στο ευρετήριο τόπων. Τα πάντα στην υπηρεσία του ταξιδιού, όπως κι ο Χάρτης... και αυτή βέβαια *Η προκυμαία* (1984), κ.λπ., κ.λπ.
2. Βλ. *Χάρτη*, τχ. 1, σ. 2.
3. *Ό.π.*, σ. 14.
4. Βλ. *Χάρτη*, τχ. 14, σ. 132.

5. Στην ουσία πρόκειται για χειροποίητη έκδοση, βγαλμένη από τα χέρια της Ελένης και του Δημήτρη Καλοκύρη.
6. Διπλά ή τριπλά κυκλοφόρησαν μόνο τα αφιερωματικά τεύχη 5-6 (αφιέρωμα στον Κωνσταντίνο Καβάφη), 17-18 (αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρίκο), 21-23 (αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη), και 25-26 (αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο).
7. Βλ., για παράδειγμα, τις ανταποκρίσεις που είχε εξασφαλίσει το περιοδικό από την Αργεντινή και την εκείθεν τροφοδοσία του με πρωτογενές υλικό.
8. Κανένα περιοδικό, για να αναφερόμαστε ενδεικτικά σε μία τέτοια περίπτωση, μέχρι την εποχή εκείνη δεν είχε συστηματικές επαφές και ανταποκρίσεις από το εξωτερικό. Άλλης μορφής εξωστρέφεια μπορεί να λογιστούν τα ανοίγματά του προς τον πολύ κόσμο, μια και επιδιώχθηκε συστηματικά από τους συντελεστές του να μπει σε πολλά σπίτια. Η εξωτερική του εμφάνιση, με τη νεοεισαχθείσα και ως εκ τούτου πρωτοφανή για τα τότε εκδοτικά δεδομένα πλαστικοποίηση, η έμφαση στο καλλιτεχνικό μέρος (βλ. τα σχέδια, το όλο στίσιμο της σελίδας, τις έγχρωμες εικόνες στα αφιερώματα), ακόμα και ο τρόπος αντιμετώπισης της διαφήμισης, ως εργαλείου ενημέρωσης σύγχρονης μορφής και όχι αποκλειστικά ως οικονομικής ενίσχυσης του εντύπου δεν μπορεί να περάσουν απαρατήρητα. Τη συνάντηση με τον αναγνώστη και την απαλλαγή από την εσωστρέφεια πέτυχε ο Καλοκύρης και ως καλλιτεχνικός διευθυντής αρχικά, και ως διευθυντής σύνταξης στη συνέχεια, στο περιοδικό *Τέταρτο*. Στην ίδια τακτική του *Χάρτη* πρέπει να αποδοθούν και οι συνεντεύξεις και τα ρεπορτάζ (κυρίως από τους Χουλιάρα και Δέρπαπα αλλά και άλλους) από τους χώρους των ενδιαφερόντων του, προσπάθεια σύζευξης της ποιότητας και των επικοινωνιακών αναγκών της δεκαετίας του '80.
9. Εν τω μεταξύ είχε αρχίσει να εκδίδεται *Το Τέταρτο* του Μάνου Χατζιδάκι (ο Καλοκύρης παρέμεινε σ' αυτό και μετά Χατζιδάκι), με το οποίο και συνέπλευσε ο *Χάρτης* για διάστημα ενός περίπου χρόνου. Ένα μέρος, μάλιστα, του δυναμικού του «μετακόμισε» μαζί με τον Καλοκύρη, δημιουργώντας, για μια ακόμη φορά, ένα πρωτότυπο, μοντέρνο, γενικό περιοδικό πολιτισμού, αποδεδειγμένα υψηλής ποιότητας, στη δημιουργία του οποίου ήταν ρυθμιστικός ο συνεκτικός ρόλος του Καλοκύρη, που για τρίτη φορά, υπό νέες συνθήκες και στοχοθεσίες επαναξιοποίησε καλούς συνεργάτες του (π.χ. τον Γ. Χουλιάρα, τον Η.Χ. Παπαδημητράκοπουλο, τον Ν. Θεοφίλου). Ήταν η μοναδική φορά που η λογοτεχνία, χάρη στο *Τέταρτο*, πήγε στα περίπτερα με απαιτήσεις, με ασυνήθεις για τα ελληνικά δεδομένα απαιτήσεις και με ισόρροπο συσχετισμό περιεχομένου και μορφής.
10. Με αναφορές που πάντοτε προβληματίζουν σχετικά με το πολυτονικό (τχ. 1 και 2), την εκλαΐκευση ή τον ενσκήψαντα λάβρο λαϊκισμό (τχ. 1), κ.π.ά.
11. Περί του τι είναι και πώς (πρέπει να) γίνεται η μετάφραση, τι μεταφράζεται, είδη μεταφράσεων, ποσοτική και ποιοτική πλευρά τους (τχ. 1), μεταφραστικά της Σαφούς (τχ. 4), κ.λπ.
12. Βλ. τχ. 3, π.χ., για το θάνατο του Μάνου Λοΐζου.
13. Βλ. τχ. 10, σ. 388-392 κείμενα του Χούλιο Κορτάσαρ, που είχε πεθάνει ένα μήνα πριν. Στο ίδιο βλ. για το θάνατο δύο ιδιότυπων μορφών της λογοτεχνίας μας, του Γιάννη Σκαρίμπα και του Στρατή Δούκα.
14. Βλ., ενδεικτικά, τχ. 14, σ. 136, «Η "περσινή αρραβωνιαστικιά"».
15. Βλ. στο τχ. 11 για την ανακήρυξη του Μπόρχες σε επίτιμο διδάκτορα του Πανεπιστημίου Κρήτης.
16. Βλ., ενδεικτικά, τχ. 10, για τον Όργουελ, αλλά και το στρατηγό Μακρυγιάννη.
17. Ο Μακρυγιάννης, π.χ., αποτελεί πρόσωπο προσφιλές για τις ιδέες του και το βιβλίο με τα *Οράματά* του αποτέλεσε αντικείμενο συζήτησης στο *Χάρτη* (βλ. τχ. 11).
18. Βλ. στο τχ. 19, σ. 14-15, όσα γράφονται για τον Χ. Χαριτωνίδη.
19. Βλ. στο τχ. 11 για τον Φουκό.
20. Συνυπάρχουν, λοιπόν, «Στίγματα» από τον οιονεί Αίσωπο, τον Κόντογλου, τον Γληνό, τον Σολωμό, και ο χορός καλά κρατεί.
21. Τα λατινοαμερικανικά κείμενα, μεταφρασμένα κυρίως από τον Δημ. Καλοκύρη, αποτελούν και ως μεταφραστικές ερμηνείες και ως αναγνωστικές προτάσεις αδιαμφισβήτητη προσφορά του διευθυντή του περιοδικού και συνδεδειγούς κρίκους της ισπανόφωνης με την ελληνική λογοτεχνία. Οι επιδράσεις, μάλιστα, της πρώτης στον ελληνικό χώρο δεν έχουν, απ' όσα

- γνώριζουμε, ούτε μελετηθεί δεόντως ούτε αξιοποιηθεί.
22. Βλ. τχ. 1, σ. 54, το μεταφρασμένο από την Ελένη Καλοκύρη κείμενο για τα «Ανθρωπόζωα».
 23. Βλ. τχ. 12, σ. 716, το κείμενο του Man Ray, και στο τχ. 15, σ. 352 κ.εξ. για τον Γιάννη Γαϊτή.
 24. Βλ. τχ. 14, σ. 207 κ.εξ., τα «Σχέδια» του Δημ. Μανουσέλη.
 25. Βλ. τχ. 3, για τον Στραβίνσκι, υπό Μισέλ Χόφμαν, τχ. 12, κείμενο του P. Boulez, «Για τη νέα μουσική», κ.π.ά.
 26. Με εξαιρετικά κείμενα του Νίκου Παναγιωτόπουλου (βλ. τχ. 1, για τη μυθολογία της φωτογραφίας, τχ. 10 για τις αποκριάτικες φωτογραφίες του Περικλή Αλκίδη). Βλ. και τχ. 3, Γιάννη Σταθάτου, «Φωτογραφίες από τα μοναστήρια της Παλαιστίνης», και τχ. 4 για το φωτογράφο Σεφέρη. Και για να κάνουμε και κάποιους συσχετισμούς ή να μειώσουμε, μια και δεν μπορούμε να μηδενίσουμε την τυχαιότητα, θεωρούμε πολύ σχετικό με τις φωτογραφικές ευαισθησίες του Καλοκύρη στο Χάρτη το βιβλίο του Λογοτεχνία και φωτογραφία, ανθολόγιο κειμένων σχετικών με τη φωτογραφία και τα περί αυτήν (Θεσσαλονίκη 1980, προ Χάρτου εποχή, εκδ. Μωρεσόπουλος/Φωτογραφία).
 27. Τχ. 4, Αχιλλέα Κυριακίδη, «Η γεωμετρία της σιωπής», τχ. 10, του ίδιου για τον Αντρέι Ταρκόφσκι, και του περιήφημου Φασμπίντερ (τχ. 2) για τις ταινίες του Σερχ.
 28. Βλ. τχ. 3, «Εγκον Σίλε», του Αλ. Ίσαρη, τχ. 12, αυτοπροσωπογραφία του Γαϊτή, κ.π.ά.
 29. Βλ. τχ. 1, σ. 63, Αθηνάς Σχινά, «Γιάννης Παρμακέλης».
 30. Βλ. τχ. 1, σ. 87, του Γιάννη Παπαϊωάννου, «Ηχος, φως, χρώμα».
 31. Βλ. τχ. 14, σ. 213-219, τη συζήτηση του ζωγράφου Γ. Δέροπαπα με τους Ε. και Δ. Καλοκύρη.
 32. Όπως στο 1ο τχ. του Χρύσανθου Χρήστου (για το μεταπολεμικό ρεαλισμό), της εξαιρετικής Ελένης Βακαλό (για την αφαίρεση, τον εξπρεσιονισμό, τον υπερρεαλισμό), στο 2ο τχ. του Στέφ. Ροζάνη, στο 3ο και 4ο της Σούζαν Σόνταγκ κ.λπ.
 33. Βλ., π.χ., το κείμενο του Πολ Βαλερί, στο τχ. 15, σ. 364-366.
 34. Βλ. τη συζήτηση των Γιάννη Μιχαηλίδη, Νίκου Χουλιάρα, του ζεύγους Καλοκύρη και της Παυλίνας Παμπούδη για την ωφέλεια της τεχνοκριτικής.
 35. Βλ. στο 1ο και 2ο τχ. όσα γράφει αντίστοιχα για την ηλεκτρονική ποπ και την αυθεντικότητα ο Β. Λαμπρόπουλος, στο 2ο η Ελένη Βακαλό, στο 3ο ο Δ. Δημηρούλης για τον ποιητή κ.ά.
 36. Βλ. στο τχ. 14, σ. 233 κ.εξ., το κείμενο του Νάνου Βαλαωρίτη για το δημοτικό τραγούδι.
 37. Βλ., λ.χ., τχ. 20, σ. 222 κ.εξ., το κείμενο του Γ. Χουλιάρα «Εξάπλωση και συρρίκνωση της λογοτεχνίας». Επίσης, στο ίδιο, σ. 242 κ.εξ., του Δημ. Τζιόβα για το μεταμοντερνισμό και τη μυθοπλασία.
 38. Βλ. τχ. 14, σ. 221 κ.εξ., την κριτική παρουσίαση του Γ. Χουλιάρα με τίτλο «Λέξεις-κλειδιά».
 39. Στις «Κλίμακες» ο Ξενοφών Κοκόλης, για να καταχωρίσουμε μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα, ανανεώνει με τη δημοσίευση τμήματος από ευρύτερη εργασία του για το Αξίον εστί την αρξάμενη από το πενήντο τεύχος συνεργασία του με το Χάρτη (τχ. 7/105-113), ο Γιώργος Χειμωνάς επανακάμπτει στα περί σύγχρονου μυθιστορήματος (τχ. 7/114-117), ο Μαρωνίτης επανέρχεται στον Καβάφη (τχ. 9/361-377), ο Αχ. Κυριακίδης γράφει για τον [φρανταστικό] σκηνοθέτη Φρεντ Μπάτον με πλήρη φιλομορφία του (9/352-360), ο Γ. Χουλιάρας μεταφράζει ένα αυτοβιογραφικό κείμενο του Μπουνιουέλ (τχ. 9/342-350). Με άλλα λόγια, αποτελούν χώρο ανανέωσης συνεργασιών ή επαναπραγμάτευσης ενός θέματος. Θα αναφέρουμε, ακόμη, ότι πολλά από τα μεταφρασμένα κείμενα, πρωτότυπα και μη, είναι αποσπάσματα από ευρύτερα έργα ή από σημαντικά βιβλία. Έτσι, ο Χάρτης καθιερώνει μια δύσκολη και επικίνδυνη τακτική δημοσίευσης αποσπασματικών κειμένων, ένεκα οικονομίας, που το μειονέκτημά τους αυτό καλύπτεται α) από τον ποιοτικό τρόπο της επιλογής και β) από τη γνωριμία των αναγνωστών με ευρύ φάσμα της παγκόσμιας σκέψης και διάνοησης. Πρόκειται για ποσοτική οπωσδήποτε διάσταση, που δεν της λείπει η ποιότητα, αλλά η πληρότητα.
 40. Από την ποιότητα των επιλεγέντων για κρίση βιβλίων μπορούμε να κρίνουμε εκ του ασφαλούς σήμερα κατά πόσο δικαιώνεται ο Χάρτης για τα κριθέντα έργα. Αρκούμεστε εδώ να παραθέσουμε την πρώτη πρώτη φράση της πρώτης κριτικής του (τχ. 1ο, σ. 110), διότι εμπεριέχει εν σπέρματι και εν περιλήψει το όλο σκεπτικό του: *Η αυθεντικότητα των κριτικών κρίνεται μέσω της επιβίωσης του έργου, που τις σύρει στην αθανασία του.*
 41. Βλ., για παράδειγμα, τχ. 10, τη «Γάτα» του Β. Kliban.

42. Βλ. στο 11ο τχ., σ. 632-635.
43. Βλ. τχ. 10, τις παιδικές φωτογραφίες ανδρών από το χώρο της τέχνης, που ο αναγνώστης καλείται, μάταια μάλλον, να τους αναγνωρίσει. Σημειώνουμε ότι το υλικό του περιοδικού, όχι μόνο για τα «Τεχνάσματα», είναι αντλημένο και από ξένα περιοδικά, βιβλία κ.λπ., πράγμα χρήσιμο για την επαφή του ελληνικού κοινού με τις πηγές της ευρωπαϊκής και γενικά της ξένης λογοτεχνίας, αλλά και τεκμήριο των γνώσεων και των προτιμήσεων των συντακτών του *Χάρτη*.
44. Π.χ. στο τχ. 15, Ειδικά στο τχ. 24, σ. 692 κ.εξ., τεύχος ουσιαστικά τελευταίο και μάλλον αποχαιρετιστήριο και γενικά κάπως αμήχανο, αντί τεχνασμάτων ή χαρτογραφιών, λογιζόμενη στο «Υπόμνημα» (δηλ. στα περιεχόμενα) ως ύλη των «Τεχνών», τοποθετημένη ωστόσο σε αλλόκοτη για το *Χάρτη* θέση, υπάρχει μια αναδημοσίευση από το ισπανικό περιοδικό *Rambra* ενός δείγματος σύγχρονου κόμικ.
45. Εμφανίζονται από το τχ. 12, σ. 756 κ.εξ., σε χαρτί άλλου χρώματος (πρακτική όχι ασυνήθης του περιοδικού), προκειμένου να σηματοδοτήσει κάτι νέο, να τονίσει και να προκαλέσει τον αναγνώστη, να προβάλλει, αν θέλετε, τις νέες σελίδες (η διαφήμιση, το χιούμορ, η ειρωνεία λειτούργησαν υγιώς και θετικώς στο *Χάρτη*, άλλοτε για να απαγκιστρωθεί από τις ακαδημαϊκές μανιέρες, άλλοτε για να χτυπήσει τη σοβαροφάνεια και άλλοτε πάλι για να εισαγάγει ένα νέο εκφραστικό είδος, ένα άλλο ύφος). Βλ. και τχ. 13 και 14.
46. Βλ., ενδεικτικά, τις «Χαρτογραφίες» του τχ. 16.
47. Ονόματα χαρτογραφούντων: Νίνα Αγγελίδου, Ελ. Καλοκύρη, Μαρία Δημητρίου, Θ. Οικονόμου, Ελ. Χαρατσή, Ηλ. Παπαδημητρακόπουλος και ο απαραίτητος Γ. Χουλιάρας.
48. Στη συντριπτική πλειονότητά τους οι διαφημίσεις έχουν να κάνουν με το χώρο του βιβλίου, των εκδόσεων, των σχετικών με αυτά φορέων, με τα ταξίδια, και ελάχιστα με την οικονομία και το (νεότερο τότε) πλαστικό) χρήμα. Κατ' εξαίρεση πληθαίνουν, χωρίς να αλλάζουν αντικείμενο προβολής, εμφανίζοντας δηλαδή στη σχετική με τα βιβλία και τις τέχνες διαφήμιση, στα αφιερωματικά τεύχη.
49. Και τα «Στίγματα» βασίζονται σε έντεχνα απανθισμένα μικροκείμενα του Μπόρχες, με αφοριστικό χαρακτήρα, επιτυχή προσπάθεια αυτοπαρουσίασης των θεματικών, των ιδεών της ιδιότυπης γραφής του στο ελληνικό κοινό.
50. Με υλικό υπογραφόμενο από τον Γ. Ιωάννου και ενδιαφέρον γλωσσικά (σ. 533-544), ο οποίος συστημάζεται με τον Ντίνο Χριστιανόπουλο (σ. 548) και τον Κωνστ. Φτυαρά (σ. 545-547). Τελικά, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, εύλογα τα αφιερωματικά τεύχη θα περιοριστούν μόνο στα «Κείμενα».
51. Το πολυθεματικό περιεχόμενο των εργασιών πρέπει να προσεχθεί, επίσης, διότι δίνει μια εικόνα σφαιρική. Αρκεί να μνημονεύσουμε στις θεματικές αυτές και τη συνεργασία του Κωστή Σταμπολή με το φωτογραφικό υλικό γύρω από τον Καβάφη (σ. 609-619). Παρεμπιπτόντως, θα μνημονεύσουμε εγκωμιαστικά και το άλλο φωτογραφικό υλικό του τόμου, με πολλαπλές απεικονίσεις του Καβάφη, πλαισιωμένες από φωτογραφίες χειρόγραφων επιστολών και σκίτσα.
52. Στη σχέση των δύο ανδρών οφείλεται και το πλούσιο και άγνωστο εν πολλοίς φωτογραφικό υλικό που κοσμεί το τεύχος. Απόρροια της ίδιας σχέσης είναι ο ρυθμιστικός ρόλος που επιφυλάχθηκε στον Καλοκύρη αργότερα, στον εορτασμό του έτους Εμπεριόκου.
53. Στο 11ο τχ. οι σελίδες αφορούν τον Ιταλο Καλβίνο.
54. Στις σελίδες, λ.χ., για τον Καλβίνο εμπεριέχονται κείμενα του ίδιου του συγγραφέα, του Δημ. Δημηρούλη, μια συνέντευξη στην Κονστανς Μαρκί κ.ά.
55. Το άτυπο αφιέρωμα αρχίζει με το παραδοσιακό ταξιδιωτικό απόσπασμα του Ν. Καζαντζάκη για την Ισπανία και συνεχίζεται με «Στοιχεία από την ιστορία της Ισπανίας», κείμενα του Ραφαέλ Σάντσεθ Φερλόσο, του Χουάν Φρανθίσκο Ρομπίσκο (κείμενο μυητικό στη σύγχρονη ισπανική λογοτεχνία, που φέρει τη σφραγίδα των στοχεύσεων και της τελικής προσφοράς του *Χάρτη*. Χρήσιμη είναι και η πανοραμική παρουσίαση [κείμενο: Χ. Μπαρέλια] της σύγχρονης ισπανικής ποίησης), πρωτότυπα έργα των Α. Θερνούδα, Χ. Χιλντεμπέντμα, Φ. Γκαρθία Παβόν, Φ. Μπρίνιες, Π. Χιμπερέρ. Οι «Σελίδες» κλείνουν με το «Σχεδιάσμα ισπανικής βιβλιογραφίας», δουλειά άμεσα χρηστική, εργαλείο πρώτων βοηθειών, που ωστόσο δείχνει την ουσιαστική αξιοποίηση των φιλολογικών μηχανισμών και

- για πολλοστή φορά αίρει πιθανές παρεξηγήσεις για υποτίμηση από το περιοδικό της φιλολογικής, της ερευνητικής και της αρχειακής εργασίας.
56. Περιεχόμενα του εν λόγω τεύχους: Χρονολόγιο, μείξη των «Σελίδων» με τα «Στίγματα», που εν προκειμένω είναι ροιδικά και όχι μικτά, κείμενο του Δημ. Δημητρούλη περί κριτικής πολεμικής, απάνθισμα από την απολαυστική, κριτική (και όχι μόνο) διαμάχη του τιμωμένου με τον Άγγ. Βλάχο, κείμενο για την *Πάπισσα* της Μ. Κακαβούλια και αναγγελία του επικείμενου Β' μέρους.
 57. Με συνεργασίες των Διον. Καψάλη, Αθ. Γεωργαντά, Δημ. Τζιόβα και επιλογικό, εξηγητικό σημείωμα του επιμελητή, χρήσιμο ιδιαιτέρως για τον τρόπο σκέψης του περιοδικού και των βασικών συνεργατών του (σ. 443).
 58. Βλ., π.χ., στο τχ. 7 τις συνεργασίες των Έκτορα Κακναβάτου και του Ξ.Α. Κοχόλη, αργότερα, στο τεύχος του Ελύτη, τις συνεργασίες του Ανδρέα Μπελεζίνη και του Νίκου Δήμου ή της Αλίκης Τσοτσρού, που μετά την πρώτη γνωριμία θα συνεργαστούν, σχεδόν αμέσως, εκ νέου με το περιοδικό.
 59. Βλ. τον επιστολικό οιονεί διάλογο στο τχ. 9, που λύνει παλαιότερων τευχών αντιθέσεις, ιδίως του αφιερώματος του Μπόρχες (βλ. 9/288-291), καθώς και το φιλολογικό επιστολμαίο ενδιαφέρον, με απόψεις για τη μετάφραση, που αποτέλεσε κεντρικό στόχο του περιοδικού από την έναρξη της κυκλοφορίας του.
 60. Ενδεικτικός κατάλογος: Γιάννης Βαρβέρης, Δημ. Καλοκύρης, Κ. Γιαγκουλλής, Γιάννης Σταθάτος, Νάσος Βαγενάς, Νάνος Βαλαωρίτης, Κλείτος Κύρου, Κ. Ταχτσής κ.ά.
 61. Βλ. τα σχετικά κείμενα του τχ. 7 με τις γνωστές υπογραφές της Σκοπετά, του Θεοδωρίδη και του Παπαδημητράκοπουλου και τις αναφορές στον Λαχά, τη γλώσσα, τις βιβλιοκριτικές κ.ά. Επίσης, στο τχ. 9, μεγάλο τμήμα κατέχουν ανθολογημένες απόψεις του Κωστή Παλαμά για την τέχνη και τη γλώσσα, μικροκείμενα περί αναρχικού μοναχισμού, άλλα για τον Λουίς Μπουνιουέλ, αναφορές σε βιβλία, μεταφιερωματικά μπορχικά κ.ά.
 62. Να είναι άραγε τυχαία η επιλογή του κειμένου του «Σύντομες σκέψεις για τους χάρτες», που, όπως και να έχει το πράγμα, παραπέμπει σημειολογικά στον περί ου το κείμενό μας *καλοκύρειο Χάρτη*;
 63. Παραθέτουμε, ως αξιόπιστο δείγμα (όχι πάντως εξαντλητικό) ανά τεύχος από το τχ. 10 κ.εξ. (τα προηγούμενα ήδη προκαταχωρίστηκαν) ονόματα συνεργατών των «Κειμένων»: *Κείμενα*, τχ. 10: Γ. Ευσταθιάδης, Ν. Βαγενάς, Α. Κάρινγκτον, Σ. Πασχάλης, Δ. Δασκαλόπουλος, Γ. Γιατρομανωλάκης (για το αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα, και στο 11ο τχ. κ.εξ.), Γ. Υφαντής, Ντ. Μπάρθελμι, Χ. Μπράβος. *Κείμενα*, τχ. 11: Γκ. Γκαρσία Μάρκες (η προτίμηση στη Λατινική Αμερική είναι εξόφθαλμη), Δ. Δημητρούλης (για τον Ροϊδη, από τους αγαπημένους του περιοδικού για την ιδιοτυπία του), του Ε. Ροϊδη, για τον Κορτάσαρ. *Κείμενα*, τχ. 12: Τ. Γραμμένος, Χ. Μηλιώνης, Μ.Ζ. Κοπιδάκης, Δ. Καλοκύρης, Τ. Χατζητάσης, Α. Δελγιώργη, Γ. Παυλόπουλος, Θ. Τζούλης, Ντ. Σιώτης, Γ. Γιατρομανωλάκης, Ντ. Καμπάνα. *Κείμενα*, τχ. 13: Α. Νικολαΐδης, Κ. Γκιμοσούλης, Ρ. Γαλανάκη, Β. Κουγέας, Δ. Καψάλης, Α. Λεοντή. *Κείμενα*, τχ. 14: Έ. Φριντ, Δ. Δημητριάδης, Α. Αργυρίου, Ν. Κάλας, Ντ. Χολ, ο αγαπημένος του περιοδικού Χ. Κορτάσαρ, Μ. Ξεξάκης, Θ. Βαλτινός κ.ά. *Κείμενα*, τχ. 15: Γ. Κλιφ και Φ. Ζακμμέν, επιστολή του Κολόμβου, Γ. Μαρκόπουλος, Σ. Μπέκετ, Χ. Μπράβος, Χ. ντε λα Κολίνα, Τ. Χατζητάσης, Ί. Σάντοφ κ.λπ. *Κείμενα*, τχ. 16: Α. Βιστωνίτης, Η. Παπαδημητράκοπουλος, Ν.Α. Καββαδίας, Έ. Στριγγάρη, Α. Κοτζιάς, Ου. Έκο, Γ. Κοροπούλης, Χ. Μουχάγιερ, Μ.Ζ. Κοπιδάκης κ.ά. *Κείμενα*, τχ. 19: Επιστολές του Ν. Καχίτση στον Γ. Παυλόπουλο, Η. Πετρόπουλος, Γ. Βέης, μια συζήτηση με τον Ε. Σαμπάτο ειδικά για τον *Χάρτη*, Φ. Λάρκιν, Ν. Βαγενάς, Ματσούο Μπασό, Κ. Φουέντες, Δ. Δημητριάδης κ.ά. *Κείμενα*, τχ. 20: Ν. Βαλαωρίτης, Χ. Λουίς Οβιέδο, Κ. Λαχάς, Μ. Πρατινάκης, Χ. Τζέιμς Κορν, Σ. Καψάκης, Τζ. Σισκ, Κ. Χαραλαμπίδης, Χ. Πίντερ, Χ. Βλαβιανός, Τζ. Μανγκανέλι κ.ά. *Κείμενα*, τχ. 24: Χ. Πάουλο Πάες, Γ. Ιωάννου, Ρ. Αβιλές Φαβίλα, Κ. Λαχάς, Κ. Αγγελάκη-Ρουκ, Ντ. Όρνταν, Γ. Κοντός, Κ. Σπινέδι, Ν.Α. Καββαδίας, Μ. Σουλιώτης, Γ. Βαρβέρης, Ν. Δήμου, Ρ. Κοψίδης, Μ. Τσιανίκας, Ί. Καλβίνο, Τ. Γραμμένος, Γ. Παυλόπουλος, Μ. Αλεξάνδρου, Α. Αντζουλάτος, Ο. Πας, Γ. Βέης κ.ά.
 64. Καταχωρίζουμε, και αυτή τη φορά ως απλό δείγμα, ορισμένα ονόματα μεταφραστών που εξασφάλισαν, νομίζουμε, το ανάλογο κύρος στα ξένα κείμενα που μεταγλώττισαν: Γ. Χουλιάρας, Δ. Δημητρούλης, Τ. Δενέγρης, Ν. Βαγενάς, Ε. Καλοκύρη, Π. Λεκαπηνός, Τρ. Καλοκύρη, Ε. Χαρατσή, Φ. Δρακονταειδής, Γ. Κεχαγιόγλου, Α. Παρίση, Ν. Σιώτης, Β. Ηλιόπουλος.

ΔΙΧΤΥΑ ΣΤΑ ΒΡΑΧΙΑ

Η προς τα άνω κατολίσθηση θέλει δίχτυα στα βράχια. Οι λέξεις που εκσφενδονίζονται από τις ένδον εκρήξεις των φουρνέλων (ράβδοι έμπνευσης σε μασούρια) αρθρώνονται εν πτήσει από τα αμφίβληστρα: μένουνε μετέωρες, σε ιπτάμενους αστερισμούς φράσεων που τους διευθύνει ο παρέχων και το ορυκτό, Δημήτρης Καλοκύρης.

Δύσκολο να μιλήσω γι' αυτόν τον άρχοντα (όσα ξέρει ο Καλοκύρης δεν τα ξέρει ο μουσαφίρης), όθεν καταφεύγω σε ταξίμια που περιέχουν τον νόημα και τους στίχους χωρίς να τους λεν, αλλά τους υπονοούν αφήνοντας ξεκλείδωτες τις μη-ερμηνείες.

Είναι λοιπόν, ο Καλοκύρης, αυτό που λέμε η καθαρή ηρωίνη, το καθαρό χρυσάφι, η καθαρή ποίηση – εν πάση περιπτώσει τα κείμενά του είναι πτερώματα που πετούν από μόνα τους, χωρίς φθαρτό πουλί από μέσα, κελαηδήματα που ταξιδεύουνε λοξά, κι αφού, ακόμα, το πτέρωμα έχει φύγει, φωνές σε γυάλινο κλουβί, παχύνσεως ιχθύων, μέσα στο οποίο τραγουδάει, με μινύρισμα χελιδónος, ένα χελιδονόψαρο που φάγαμε από καιρό.

Κι αναφέρω το χελιδονόψαρο, γιατί ο Δημήτρης σιχαίνεται τις σφυρίδες, τον ρεαλισμό, κι εν μέρει τη Θεσσαλονίκη, παρά το ότι εκεί, που ξύλωσε ο Καραμανλής το τραμ το 1959, αυτός το ξαναεγκατέστησε: ένα Τραμ με τουρμπίνες, αεροσυνοδούς και Καλοκυροζίνη. Το 1997 ξαναγύρισε για να ιδρύσει ένα αστραφτερό Λούνα Παρκ αφισών και χάρτου, ενώ τώρα, στα πεύκα της Πεντέλης, σκάφτει βράχια και μάρμαρα βάζοντας, όπως είπα, φουρνέλα εντός του, κραυγάζοντας «βάρδα!», χωρίς οι πολλοί να καταλαβαίνουν πως εννοεί τον Βάρδα-Αναγνωστόπουλο, ή τον αναγνώστη εντέλει, ο οποίος άναυδος βλέπει, κάθε τόσο, τις κρυσταλωμένες εκρήξεις να ταξιδεύουνε λαμπυρίζοντας λοξά στον ανάποδο ουρανό.

Είναι, ο Καλοκύρης, όπως και να το κάνουμε, ωραίος άντρας. Μαχί του Μάκιντος ποιητής, και περιπετρούχος, και κιθαριστής, που πίνει αποκλειστικώς φωτιστικό οινόπνευμα. Με σκάνερ ενσωματωμένο στο μάτι εκ γενετής. Τον αγαπώ γιατί, έχει, επιπλέον, βράγχια.

Τον Δημήτρη Καλοκύρη, με τα βράγχια
που πετάει τα διχτάκια του στα βράχια.



ΠΡΟΝΕΚΡΟΛΟΓΙΑ

Δημήτρης Καλοκύρης

(1948 – “Άδηλον παντί)

Με τον περιώνυμο συγγραφέα γνωρίζομαστε αν όχι εξ απαλών ονύχων, πάντως μόλις είχαν αρχίσει οι όνυχες να παίρνουν το πρώτο μετεφηβικό τους σκλήραμα και να γρατσουνίζουν χορδές κιθάρας: είχαμε πει τον πρώτο συμφοιτητικό νες στο κυλικείο της παλαιάς Φιλοσοφικής του «Αριστοτελείου», που το κρατούσε ένας ψηλός χωλός κι αγέλαστος ανάπηρος πολέμου. Ο Καλοκύρης οραματιζόταν την έκδοση λογοτεχνικού περιοδικού κι έψαχνε για συνεργάτες. Υπήρχαν ήδη ο Πάνος Θεοδορίδης και ο Γιώργος Χουλιάρας. Με κάλεσε στο άντρο της πατρώας οικίας στην οδό Πρασσακάκη, όπου σύχναζε άλλωστε και ο Καραμπίνας, δικηγόρος και περισσότερο φίλος της οικογενείας. Στο δωμάτιο υπήρχε και η δωδεκάχορδη κιθάρα και τους καφέδες του έφερνε η μικρή Ελένη· πήγαινα κι εγώ με τη δική μου την εξάχορδη και παίζαμε τραγούδια με στίχους Καββαδία μελοποιημένους (σωστά και ωραία) από τον (ελαφρώς παράφωνο) Καλοκύρη· είχαμε και δική μας Μαρώ, την Καρδάκου, είχαμε τον Μανόλη Ξεξάκη, τον Βασίλη Ηλιόπουλο, είχαμε τον Κωστή Ανδρουλιδάκη και τη Μαρία-Ρόζα Γκαρμπέρο, ακούγαμε ξένη μουσική, ο Δημήτρης έλεγε και πορτογαλέζικα τραγούδια και γενικώς είμασταν νέοι· η εποχή του περιοδικού *Τραμ* εκκολλαπτόταν.

Ο θάνατος του Σεφέρη μας έτυχε φοιτητές. Κινήσαμε οι δυο μας για την κηδεία με την νυχτερινή υπερταχεία όπου τελέσαμε αγρυπνία με στίχους του Γ.Ξ. Στογιαννίδη και ειδικότερα με τον επίμαχον «σιχαίνομαι τα φρούτα», στον οποίο φιλοτεχνούσαμε παραλλαγές. Στην Αθήνα επισκεφθήκαμε –πέραν της κηδείας– τον ποιητή και ζωγράφο Νίκο Εγγονόπουλο. Όπως μπήκαμε στο ατελιέ του μας υπέδειξε «Σεις, καθήστε εδώ» και «Σεις, σε αυτό το κάθισμα». «Σεις, ομοιάζετε με Γάλλον!», είπε από το πρώτο λεπτό στον Καλοκύρη, ο οποίος έμοιαζε πράγματι (σήμερα αντιθέτως ομοιάζουμε Ισπανο-Εβραίοι). Η ατμόσφαιρα ελάφρυνε, χαλαρώσαμε, οπότε ο Εγγονόπουλος εκστομίζει απτόητος το ρήμα: «Έχω έναν πολύ καλό φίλο στη Θεσσαλονίκη». «Ποιον;» «Τον Στογιαννίδη». Μας έπιασε το πάγκοινο νευρικό γέλιο, που πιάνει και τους μη ποιητές, και τρανταζόμασταν στα αντίστοιχα καθίσματα. «Τί πάθατε;» «Τίποτα, τίποτα, θυμηθήκαμε κάτι αστείο» του απαντήσαμε εμείς. Η απάντηση τον ικανοποίησε και μας περιέγραψε στη συνέχεια πώς γεννήθηκε ο υπερρεαλισμός μέσα του: από το γεγονός ότι ο ίδιος είχε μπορέσει να συνεννοηθεί μ’ έναν μαύρο συμφοιτητή του στο Παρίσι ενώ δεν μιλούσαν κοινή γλώσσα.

Τα γραφεία του *Τραμ* της πρώτης (και ηρωικής) περιόδου στεγάζονταν στη φοιτητική μου γκαρσονιέρα στην οδό Δαγκλή στη Θεσσαλονίκη. Στην

είσοδο της πολυκατοικίας και στον πίνακα των θυροτηλεφώνων αναγραφόταν μεταξύ άλλων και το ονοματεπώνυμο «Γεώργιος Αγγλογάλλος». Μια μέρα του 1972 βγαίνοντας από το ασανσέρ πρόσεξα ότι κάποιος είχε γράψει με μαρκαδόρο κάτω από το επώνυμο του προειρημένου: «Τί εννοείς;» και φυσικά το είχε διαπράξει ο Καλοκύρης. Κάπως έτσι είχε το πράγμα. Είχαμε διαβάσει τα *Μαγνητικά πεδία*, τηρούσαμε εφεκτική στάση έναντι της ποίησης του Σεφέρη κι ο Δημήτρης βυθιζόταν στον Λοτρεαμόν και του είχε αρέσει η *Νατζά*.

Για την λογοτεχνική του εργασία ειδικότερα επισημαίνω ότι ο Δ.Κ. προσέδιδε πάντοτε εξέχουσα σημασία στην επιλογή των στιλπνότερων και επίλεκτων λέξεων, επηρεασμένος κιόλας κι από την πολύχρονη αλληλογραφία που διατηρούσε ήδη από έφηβος με τον πρεσβύτερο φίλο και οδηγό του τον Οδυσσέα Ελύτη και, βεβαίως, κι από την αναγνωστική θητεία του στα γραπτά του τελευταίου· διδάχτηκε ή στηρίχθηκε από τον Ελύτη επειδή λάτρευαν κι οι δύο τις λέξεις έως φετιχισμού. Από την πρωτόλεια (και αποκηρυγμένη) ποιητική συλλογή του, τις *Ηλιάδες κοντά στη θάλασσα*, ο Καλοκύρης επιδίδεται με απαρέγκλιτη ευλάβεια στις λέξεις. Μαστορεύει τα κείμενα επιλέγοντας τις ψηφίδες που θα βγάλουν αυτές το τελικό σχέδιο· το οποίο μάλλον τις υπηρετεί παρά που το υπηρετούν. Ακόμη κι όπου θα νόμιζε κανείς πως έχει καταστρωθεί ένα αρχικό μη λεκτικό πλάνο, κι εκεί υποστηρίζω πως ο Δ.Κ. έχει εκμαιεύσει το πλάνο από κάποια αραχνιά σημειωμένων σε πρόχειρα χαρτάκια λέξεων ή λεκτικών συνάψεων. Το πλάνο –ο μύθος– ήρθε από τη δεύτερη και τελευταία μαθητεία του Δ.Κ., στον Μπόρχες. Τα *Φανταστικά Φουγάρα* λόγου χάρη, οφείλουν τη σύναψή τους στους ήχους των λέξεων και συνδέονται άρρηκτα με αυτούς· τα σημαινόμενα των δύο λέξεων συνυπάρχουν βεβαίως κι οσμώνονται αλλά εκ των υστέρων, ας το πω έτσι, και χάρη ακριβώς στο προηγηθέν ηχητικό συνταίριασμα.

Η ποιητική αυτή, λεκτική μέθοδος φαίνεται σήμερα θεμιτή αλλά στη δεκαετία του 1970 ιδιαίτερα έβαινε κόντρα στο ρεύμα. Ο Καλοκύρης άντεξε στις ιδεολογικές πιέσεις εκείνων των καιρών μέσω ενός αισθητικού αναχωρητισμού που τον προφύλαξε από έγκατους κλονισμούς κι εξακολούθησε να εμπιστεύεται τις πάγιες εμμονές και τις λεκτικές προσηλώσεις του· οφείλουμε να του αναγνωρίσουμε σήμερα, μετά από την παρέλευση της χρονικής απόστασης ασφαλείας, ότι εξήλθε νικητής και τροπαιούχος· με κείμενα και βιβλία –όπως η *Ομηρική*– κορυφαία του είδους.



ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'



ΤΟΜΟΣ Α'



2003



ΑΦΙΕΡΩΜΑ
ΣΤΟΝ ΚΩΣΤΑ ΔΑΦΝΗ



ΚΕΡΚΥΡΑ
2003

Ο ΛΕΞΙΚΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΡΧΕΙΑ ΤΟΥ

*Υπερρεαλισμός, υπέρβαση των ειδών και λογοτεχνική
μεταγλώσσα στο έργο του Δημήτρη Καλοκύρη*

Έχω ξαναγράψει (και το μικρό σχετικά διάστημα που πέρασε από τότε δεν φαίνεται να το έχει διαφεύσει) πως η τριανταπεντάχρονη λογοτεχνική διαδρομή του Δημήτρη Καλοκύρη (δημοσίευσε τους πρώτους στίχους του το 1967, σε ηλικία 19 ετών) είναι μια διαδρομή η οποία καταργεί πέρα έως πέρα τους διαχωριστικούς φραγμούς μεταξύ ποίησης, δοκιμίου και αφηγηματικής πρόζας και μοιράζεται σαφώς σε τρεις περιόδους: μια λυρική – υπερρεαλιστική, μιαν αμιγώς μπορχεσιανή και μια μπορχεσιανή – υπερρεαλιστική (το φίδι χώνει την ουρά στο στόμα του), με την οποία και ολοκληρώνεται μέχρι στιγμής το στάδιό της.

Ο δεσμός ειρωνείας και λυρισμού

Θα προχωρήσω κάπως γρήγορα στην αρχή, όπως το επιβάλλει η σημασία των πραγμάτων, και θα μειώσω τον ρυθμό αργότερα, όταν οι εσωτερικές μετατοπίσεις και μεταβολές του έργου θα μας ζητήσουν ισχυρότερη επιμονή και περισσότερη έκταση. Κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου, που καλύπτεται αποκλειστικά από την ποίηση, και από τρία κατά βάσιν βιβλία, τα *Φανταστικά φουγάρα* (1977, με τα περισσότερα από το 1972 στιχουργικά πονήματα και με την εξαίρεση των συλλογών *Ηλιάδες κοντά στη θάλασσα* 1967, και *Το απόγεμα*, 1967), το *Μετέωρο σώμα* (1980) και την *Προκυμαία* (1987), εκείνο το οποίο επικρατεί είναι ένας συγκερασμός ελυτικού ή εμπειρικού λυρισμού και εγγονοπουλικού σαρκασμού, όπου οι εικόνες του ανοιχτού τοπίου και οι έντονες αισθήσεις του σώματος συνταιριάζονται με την αδιόρατη υπονόμευση της ευδίας την οποία διαισθανόμαστε να ανθεί στην επιφάνεια των ποιημάτων – για να ξηλωθεί ανεπαισθήτως η κατ' όψιν αυτάρκεια και αμεριμνησία τους. Ο Καλοκύρης ξέρει ότι για να έχει αποτέλεσμα μια τέτοια μέθοδος οφείλουν να λειτουργήσουν δύο ταυτοχρόνως προϋποθέσεις: να μην οδηγηθεί η ειρωνεία στις έσχατες συνέπειές της, πετσοκόβοντας και εντέλει πνίγοντας τη λυρική φωνή, αλλά και να μην εξαντλήσουν το τόξο της ταλάντωσής τους οι χορδές της λυρικής φωνής, ακρωτηριάζοντας ή σβήνοντας και εξαφανίζοντας την ειρωνεία. Έτσι, ειρωνεία και λυρισμός καταλήγουν να ισορροπήσουν σ' ένα πολύσημο κράμα, στις προσμίξεις του οποίου ο Ελύτης, ο Εγγονόπουλος και ο Εμπειρικός έρχονται να διασταυρωθούν τόσο με τον Κ.Π. Καβάφη όσο και με τον κατά

τεκμήριο δυσκολότερο για την αγωγή τού Καλοκύρη Γιώργο Σεφέρη.¹ Κι είναι αυτή η πολυσημία, αξίζει τον κόπο να το πω από τώρα, ένας πολύ καλός και εύγλωττος προάγγελος για όσα γρήγορα θα ακολουθήσουν.

Η αυθαίρετη χρήση των πηγών και ο Μπόρχες

Στη δεύτερη περίοδο της λογοτεχνίας του, που βάζει και τα θεμέλια της σημερινής του φυσιολογίας, ο Καλοκύρης εγκαινιάζει τον διάλογο με έναν διά μακρών συζητημένο και ποικιλοτρόπως σχολιασμένο συγγραφέα, τον οποίο στην πραγματικότητα ο ίδιος εισηγείται και εισάγει (με τις μεταφράσεις του, από το 1980 ως το 1988, αλλά και με τα δοκιμιακά του κείμενα, μετά το 1990) στη σύγχρονη ελληνική γραμματεία. Ο λόγος είναι, φυσικά, για τον Χόρχε Λούις Μπόρχες και την καταλυτική σκιά του, όπως τη βλέπουμε να πέφτει και να απλώνεται σε έργα όπως ο *Κακός Αέρας* (1988), τα *Χρώματα του υγρού ζώου* (1990), η *Ποικίλη Ιστορία* (1991) και το *Μπεθ* (1992). Η παρουσία του Μπόρχες είναι εδώ δεσπόζουσα υπό διπλή έννοια: υπό την έννοια του αρχείου, όπου συσσωρεύεται ένας δυσθεώρητος όγκος λογοτεχνικών, ιστοριογραφικών, φιλοσοφικών και αρχαιογνωστικών παραπομπών, και υπό την έννοια της αδέσμευτης ή και αυθαίρετης χρήσης των πηγών, προς αποκλειστικό όφελος του σύμπαντος το οποίο καθιδρύει ο ποιητής. Πρέπει, όμως, πια να μιλήσω πιο συγκεκριμένα και δεν βρίσκω ερεθιστικότερη αφορμή από τα περιπαικτικά λόγια του αφηγητή σε μια χαρακτηριστική αποστροφή του στον *Κακό Αέρα*:

*Αλλά στο τέλος, τα φοβήθηκα όλα
Κύριοι βουλευτές
(τους έλεγε ο λεγόμενος Κακός Αέρας)
και σημάδεψα το σώμα,
όπως βλέπετε,
με βιτριόλι και μελάνι προσεκτικά,
για να φανεί πως τάχατε
πληγώθηκε παράφορα
στα σαράκια του έθνους,
την πατριδογνωσία και τη μεταποίηση
ημερομίσθιος στα λατομεία των ερώτων.*

Μακριά από παιδαγωγική πρόθεση (πατριδογνωσία) και ιδεολογική χρήση (μεταποίηση), ο ποιητικός ομιλητής του Καλοκύρη αναλαμβάνει την περιήγησή μας σε ένα πολυκλαδικό σώμα: από το Βυζάντιο και την Αναγεννησιακή Κρήτη ως την ουμανιστική Ευρώπη και την τουρκοκρατούμενη Μακεδονία. Ονόματα προσώπων, τόπων και βιβλίων (πολλά μας δείχνουν και οι κατάλογοι που επισυνάπτονται στο τέλος του *Κακού Αέρα*) δεν αποτελούν σύμβολα, αλλά την κωδική μορφή μιας μυθολογικής και ιστορικής ύλης, η οποία αποκτά παραμυθητικές διαστάσεις χάρη στην άσκηση της ποιητικής τέχνης.

Το βάρος του μπορχεσιανού αρχείου, καθώς και τον παιγνιώδη χαρακτήρα του, που εισχωρεί πλέον βαθιά στα κύτταρά του, θα το νιώσουμε περισσότερο στα *Χρώματα του υγρού ζώου*. Το κολύμπι γίνεται τώρα σε βαθιά νερά και, ας σημειωθεί, χωρίς σωσίβιο, με μια πυρετώδη λεξικογραφική μανία. Ας πούμε: ο Βάττος ο Χλωρός ήταν βασιλιάς της Κυρήνης σε εποχή κατά την οποία οι κάτοικοί της δεν συμπαθούσαν καθόλου τους βασιλιάδες· ο Αιλιανός συνέγραψε επιστολές, ιστορικές διατριβές και οδηγίες για την καλλιέργεια των αγρών· η Πενθεσίλεια εξεστράτευσε με τις αμαζόνες της υπέρ του Πριάμου – και πάει λέγοντας, θα μπορούσαμε, σίγουρα, να συνεχίσουμε κατ' αυτόν τον τρόπο επ' άπειρον. Μόνο, ωστόσο, μια πολύ κακώς εννοούμενη φιλολογική ευσυνειδησία θα συμβούλευε να καταπιαστούμε με την κατανόηση στον βρόντο δεκάδων πληροφοριών, αντλημένων από τελείως διαφορετικές (και κάποτε εμφανώς άσχετες μεταξύ τους) γραμματείες και γνωστικές περιοχές.² Η μοναδική ερμηνευτική αλήθεια που ισχύει σ' ένα τέτοιο πεδίο δεν είναι άλλη από τη διάσημη πεποίθηση του Μαλλαρμέ και του Μπόρχες πως τα βιβλία γράφονται μέσα από άλλα βιβλία. Διαλέγω άτακτα από τις δαιδαλώδεις μνημονεύσεις, παραλλαγές, αναπαραγωγές και μιμήσεις του Καλοκύρη: βυζαντινό έμμετρο μυθιστόρημα, κρητικό θέατρο, ιστορικά ανάλεκτα, ληστρικό διήγημα, κοσμολογία, αστρονομία, δημοτικά παραμύθια, Μπόρχες, εννοείται, αλλά και Καρυωτάκης, μαγικός ρεαλισμός, εξωτική λογοτεχνία α λα Σαντράρ και Καββαδία, συναξάρια, χριστιανικές απολογίες. Κατ' ακολουθίαν σχηματίζονται και τα γραμματολογικά και επιστημολογικά ή σημασιολογικά μοτίβα του συγγραφέα: ιστοριογραφία, γεωγραφία και λογοτεχνία από τη μία πλευρά· εθνική μνήμη και διεθνική συνείδηση από την άλλη. Μοτίβα τα οποία ξεπερνούν σιγά – σιγά, μπαίνοντας σ' έναν πλατύτερο ορίζοντα, το σχέδιο εντός του οποίου εξυφάνθηκαν στον *Κακό Αέρα*. Αν εκεί το κουβάρι με τα επάλληλα νοήματα ξετυλίγεται προς διαφορετική κάθε φορά κατεύθυνση, αλλά το νήμα του γυρίζει σε τελευταία ανάλυση σταθερά στον αφηγητή, για να συνεχιστεί απρόσκοπτα η ιστορία του, εδώ εκείνο που ξεχωρίζει είναι μόνο τα κομμάτια από ένα πλήθος πολύχρωμες κλωστές, που ράβονται σε μικρά, ανεξάρτητα σύνολα. Κι έτσι, το παιχνίδι ανοίγει περισσότερο. Την ώρα ακριβώς της μετωπικής του συνάντησης με τον Μπόρχες, το υπερρεαλιστικό στοιχείο τείνει και να τον υπερκεράσει: αντί να ευνοεί μιαν απλώς ελευθεριάζουσα συναίρεση ετερόκλητων αναγωγών, με μιαν έστω χαλαρή κοινή γραμμή, τίθεται υπέρ μιας μάλλον αναρχικής συμπίεσης, στο πλαίσιο ενός χάρτη χωρίς συντεταγμένες.³ Και η ιδιόρρυθμη αυτή πνοή απειθαρχίας αποκτά μεγαλύτερη ανάσα, προετοιμάζοντας την τρίτη και ωριμότερη περίοδο του Καλοκύρη, στην *Ποικίλη Ιστορία* και στο *Μπεθ*, όπου η ποίηση δίνει τη θέση της, δίχως να υποχωρεί ούτε κατά ένα ιώτα ως πνεύμα και ως αντίληψη, στην πεζογραφία και στο δοκίμιο.

Τα κομμάτια που απαρτίζουν την *Ποικίλη Ιστορία* μοιάζουν με τα

διασκορπισμένα τμήματα ενός παζλ το οποίο δεν θα συμπληρωθεί ποτέ: γραμμένα σε ύφος εγκυκλοπαιδικού λήμματος, φιλολογικής πραγματείας ή επιστημονικής ανακοίνωσης λειτουργούν διαμέσου των αμέτρητων πληροφοριών, τις οποίες για άλλη μια φορά συγκεντρώνει με άκρατη επιμέλεια ο Καλοκύρης, ως πρόσχημα ή και ως ζωτική αφορμή για την απελευθέρωση πολλαπλών συνειρμών, που υπονομεύουν τη σχέση μεταξύ ταυτότητας και διαφοράς: τα όρια των λογοτεχνικών ειδών, οι κατατάξεις των ιστοριογράφων, οι επιστημονικές κατηγοριοποιήσεις, κάθε ψηφίο του *cogito* της συστηματικά θεμελιωμένης γνώσης μετακινούνται (ανεβαίνουν) σε μια πάμφωτη θεατρική σκηνή, όπου ο συγγραφέας, αποδεσμευμένος από το παλαιότερο ποιητικό του εγώ (έστω και διαμεσολαβημένο από τις παραθλάσεις του μπορχεσιανού σύμπαντος), και σε μεγάλη απόσταση από τις όποιες συναισθηματικές παραμέτρους της δουλειάς του, αναλαμβάνει, κατά τον τρόπο που το απαιτεί ο Ντιντερό για την αγωγή και τη στάση του ηθοποιού, έναν προβεβλημένο και συνάμα γεμάτο ξένες εντάσεις ρόλο – τον ρόλο του ανυποχώρητου, παθιασμένου αναγνώστη λεξικών, για να υποδυθεί εν συνεχεία, ευνόητα, και τον ρόλο του φανατικού λεξικογράφου. Όπως το λειο ο αφηγητής του:

Άσχετα όμως από όλα αυτά, εξακολουθώ να πιστεύω ότι ένα από τα πιο συναρπαστικά βιβλία που μπορεί να διαβάσει κανείς είναι τα λεξικά. Έχουν πλοκή, εξέλιξη μιας λέξης, πολλά πρόσωπα και χαλαρή, αλλά ευδιάκριτη, δράση. Καμιά φορά μπορεί να εξελιχθούν σε πάθη και να συνταράξουν τα αισθήματα ή άλλοτε, πιο σπάνια, να μας κρατάνε σε αγωνία.

Αν ο Μπόρχες διατρέχει απ' άκρου εις άκρον (από τα παρασκήνια στην αρχή και με πρωταγωνιστική συμμετοχή αργότερα) τη δεύτερη περίοδο του Καλοκύρη, στην τελευταία της φάση, που αποτυπώνεται με ενάργεια στο *Μπεθ*, το στίγμα του Αργεντινίου επανέρχεται ολόσωμο: από το φυσικό του πρόσωπο ως τα πλέον αφανή γραπτά του. Ο Μπόρχες συναντά εδώ τον μαθητή του στον ρόλο όχι μόνο του λεξικογράφου, αλλά και του μεταφραστή ή του δοκιμιογράφου. Ο Καλοκύρης μεταφέρει στο *corpus* των πρωτότυπων κειμένων του μεταφράσεις ποιημάτων και πεζών του Μπόρχες, για να τις διασκορπίσει τεχνηέντως ανάμεσα σε κριτικά του σημειώματα για την υποδοχή του μέντορά του στα καθ' ημάς ή για το πώς προσλαμβάνει μέσα από αυτή την εμπειρία ο ίδιος τους παλαιότερους δασκάλους του: Εγγονόπουλο, Καβάφη και Σεφέρη.

Το αρχείο, ο ρόλος του λεξικογράφου, η αναρχική μεταχείριση των πηγών. Σχολιάζοντας επιλογικά την περίοδο που διατρέξαμε, θα έλεγα κάτι το οποίο τόχουμε κιόλας εννοήσει καλά: ότι οι δεσμοί του Καλοκύρη με τον Μπόρχες μπορεί να προβάλλουν αδιάκοποι και ακατάλυτοι, αλλά δεν προσδίδουν, ούτε είναι σε θέση να πιστοποιήσουν μιαν αδιατάρακτη επαφή

μαθητείας. Εκεί όπου οι μπορχεσιανές αναγωγές τείνουν προς ένα εσώτερο, συμβολικό, δραματικό ή και μεταφυσικό βάθος, οι αναγωγές του Καλοκύρη αρνούνται την παραγωγή οποιουδήποτε ενιαίου νοήματος. Η εγκυκλοπαιδική βεντάλια του, πλασιωμένη πάντα από τις υπερρεαλιστικές καταβολές του, σκεπάζει επιστήμες και τέχνες, καταρτίζοντας εξοντωτικά ενημερωμένους καταλόγους ή επαναλαμβάνοντας απειράριθμα (άλλοτε αμέσως αναγνωρίσιμα και άλλοτε δυσδιάγνωστα ή και παντελώς αδιάγνωστα) ονόματα, για να υπηρετήσει ένα ομογάλακτο με το μπορχεσιανό, εκ παραλλήλου, όμως, και αποκλίνον από τα μέτρα του σχήμα – τη λέξη για τη λέξη και τη φόρμα για τη φόρμα, σ' ένα σπειροειδές ανάπτυγμα,⁴ όπου η λογοτεχνία έχει αποβάλει διά παντός τον κοινωνικό, τον πολιτικό, τον ιστορικό, αλλά και τον ανθρωπολογικό της χαρακτήρα προκειμένου να καταπιαστεί με το πλέον αυτοαναφορικό, ευφρόσυνο και διασκεδαστικό της παίγνιο: το ακούραστο κοίταγμά της στον καθρέφτη, με όλες τις συνέπειες των μεταμορφωτικών του αντανακλάσεων. Και στο σημείο αυτό έχει ήδη ανοίξει η πόρτα για μιαν ακόμη εγκατάλειψη: την απομάκρυνση από την αυταξία της λογοτεχνικότητας.

Πέρα από τη λογοτεχνικότητα

Στην τρίτη περίοδο του Καλοκύρη η λογοτεχνία επιστρατεύει και ταυτοχρόνως εξαρθώνει όλα τα κεφαλαιοποιητικά της μεγέθη: ποίηση, πεζογραφία, κριτική, δοκίμιο, μετάφραση, ποιητική ανθολόγηση και αυτοανθολόγηση. Πεζογραφία για το *Φωτορομάντσο* (1993), την *Ανακάλυψη της Ομηρικής και άλλες φαντασμαγορίες* (1995), το *ΕπέΚινα* (1996), τα *Ελιξήρια της φωνής τους* (1997) και το *Μουσείο των αριθμών* (2001), ποίηση για το *Filome* (1995), την *Αργοναυτική εκστρατεία* (1996), το *Λεξιλόγιο* (1997) και τα *Ελληνικά* (1997), κριτική και δοκίμιο («θεωρίες» κατά τον Καλοκύρη) για τη *Χρυσόσκονη στα γένια του Μαγγελάνου* (1995) και την *Πλώρη στον Εωσφόρο* (2000). Είναι, οπωσδήποτε, η περίοδος κατά την οποία το υπερρεαλιστικό παρελθόν του Καλοκύρη ξαναγεννιέται, ρέποντας προς ένα φανερά σκανδαλιστικό κλίμα και φλερτάροντας απροσποίητα με την κωμωδία του παραλόγου και, πρωτίστως, με το ευφυολόγημα.⁵ Από το *Φωτορομάντσο* και την *Ανακάλυψη της Ομηρικής* ως την *Αργοναυτική εκστρατεία* και τα πρόσφατης κοπής *Πλώρη στον Εωσφόρο* και *Το μουσείο των αριθμών*, ο μπορχεσιανός λεξικογράφος επαναφορτίζει τις υπερρεαλιστικές του μπαταρίες, χωρίς να παραμερίζει την εμπλοκή του με τον Αργεντινό, αλλά και χωρίς να την υπερασπίζεται παραπέρα. Ο Καλοκύρης ξεκινάει από τον υπερρεαλισμό και στην πραγματικότητα δεν τον εγκαταλείπει ποτέ. Έδειξα, νομίζω, αρκετά καθαρά πως ακόμη και η μπορχεσιανή στροφή του δεν συντελείται ακριβώς με τους όρους και τις προϋποθέσεις του Μπόρχες. Το μοντέλο του Μπόρχες προσφέρει τη βάση για τον εγκυκλοπαιδισμό και την ανατρεπτική συναναστροφή με τις πηγές, αλλά στην ευρύτερη προοπτική τους τα κείμενα του Καλοκύρη δεν παύουν ούτε

στιγμή να προωθούν την υπονόμηση της λογικής και τη διάσπαση της συνέχειας. Και τούτο όχι υπό την πίεση μιας εν γένει μοντερνιστικής επιταγής, αλλά στο πλαίσιο μιας ισχυρής, *ad hoc* υπερρεαλιστικής παρόρμησης, που μπορούμε να συμπυκνώσουμε σ' ένα βασικό μόρφωμα: στον νοηματικό αιφνιδιασμό, που προκύπτει από τον παράταιρο συνδυασμό των εικόνων και την αλλοπρόσαλλη ακολουθία της αφήγησης. Η τάση αυτή διαπερνά στην τρίτη περίοδο του Καλοκύρη σαν ηλεκτρικό ρεύμα κάθε μονάδα του θεματικού και του εικονογραφικού του υλικού. Ιδού τι έχει να μας πει ο ίδιος στην κομβική Ανακάλυψη της Ομηρικής:

Είναι γνωστό πως οι καθρέφτες κατεργάζονται κάποτε το ανύπαρκτο. Όπως ο λόγος, που στον πυθμένα του μυαλού σχηματίζει το ψηφίο Μηδέν για να εννοήσεις τα άρρητα. Το μηδέν προβαλλόμενο στο κρύσταλλο αντιστρέφεται και σχηματίζει τα λεγόμενα Κατοπτρικά ιόντα (Καθρεπτόνια) – αυτά που αποτυπώνουν στον εγκέφαλο την εντολή ακυρώσεως της μνήμης RAM των ενυπνίων (εξ ου και δεν θυμόμαστε συνήθως τα όνειρα, τις τυχαίες του ύπνου προσπελάσεις), αλλά είναι υπεύθυνα για την εκτύπωση στο δεξιό ημισφαίριο των ολογραφικών στοιχείων: ιδεογράμματα, πικτογραφήσεις, αλφάβητα κλπ. – το οβίδιο πρόσωπο του ανθρώπου: ο καθρέφτης των άστρων.

Τα έχουμε ξαναδεί – τώρα, όμως, παίζουν πέραν των ορίων. Ιστορία, γεωγραφία, φυσική, χαρτογραφία και τεχνολογία δεν συνιστούν ένα γνωστικό



Εικονογραφημένα βιβλία για παιδιά σε συνεργασία με την Ελένη Καλοκύρη

πάνθεο ή μίαν ακαδημία επιστημονικών ερευνών, αλλά μια γλωσσική περιπέτεια δίχως αφετηρία και τέρμα, που ενσωματώνει και ανακυκλώνει ατελείυτες ποσότητες κωδίκων και ιδιωμάτων από πλείστα όσα αποθέματα του ανθρώπινου λόγου, μετά την ανά τους αιώνες περιπλάνησή του, για να τα αποκόψει δραστικά από την τοποθεσία της καταγωγής τους και να τα οδηγήσει μετασχηματισμένα, μεταστοιχειωμένα και μεταλλαγμένα σε μια διάπλστα ανοιγμένη σφαίρα, η οποία μολονότι δεν υπερβαίνει τη λογοτεχνία, συλλαμβάνει πλέον και προωθεί την εποπτεία της ως μετακείμενο και ως μεταγλώσσα.⁶ Λεκτικά απροσδόκητα, εικονοποιητικοί συμφυρμοί, ονοματολογικά υβρίδια, εννοιολογικές μετακλήσεις και διολισθήσεις, αλλά και κείμενα για τη φωτογραφία ή ταξιδιωτικά σπαράγματα μοιάζουν με το ολόγραμμα ενός τεράστιου *pastiche*, που εκβάλλει πάνοπλο στη λογοτεχνική πανσπερμία κι από κει, φυσικώ τω τρόπω, στην απέκδυση της λογοτεχνικότητας – στην άρνηση, με άλλα λόγια, του στάνταρτ ύφους και της σωματειακής (ειδολογικής) σφραγίδας που διεκδικεί κάθε στραμμένο εν εαυτώ εκφραστικό σύστημα. Όσο για το ρίσκο που εξ ανάγκης παίρνει ο Καλοκύρης όταν αρνείται τη λογοτεχνικότητα, η γραφίδα του έχει δείξει ότι βρίσκει κάθε τόσο, πάλι και πάλι, ακόμη και στις πιο δύσκολες καταστάσεις, την άκρη, και επανακάμπτει χωρίς διακοπές – μέχρι να αρχίσει τον επόμενο (ίδιο και ταυτοχρόνως διαφορετικό) κύκλο της.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τη συνύπαρξη υπερρεαλιστικών, σεφερικών και καθαφικών πηγών στην πρώτη περίοδο του Καλοκύρη βλ. και την εμπεριστατωμένη ανάλυση του Γιώργου Κεχαγιόγλου, *Πόρφυρας*, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2002.
2. Όπως προειδοποιεί ήδη για τον *Κακό Αέρα* ο Μ.Ζ. Κοπιδάκης: Ο φρόνιμος ωστόσο αναγνώστης δεν πρέπει να τρομάξει από τον φόβο των ονομάτων (λ.χ. αγριμονία, τσαφουνίζω, αντιπελάργησις) και τα λοξά των προφητειών. Δεν είναι ανάγκη να γνωρίζει ότι η χρυσή βροχή που πέφτει στη Ρόδο είναι μια ανάμνηση από τον Πίνδαρο ή ότι το μέλι που τρελαίνει το δοκίμασαν και οι Μύριοι του Ξενοφώντα. Το ποίημα διαβάζεται απνευστί και χωρίς τα χοντρά ομματογυάλια της λογισσύνης. Βλ. «Και φθέγμα και ανεμώεν φρόνημα...», *Το Βήμα*, 5 Φεβρουαρίου 1989.
3. Για ευφόρσυνο, ολοκληρωτικό σάρωμα των πεδίων του κόσμου, της ιστορίας, της γλώσσας και της λογοτεχνίας κάνει λόγο ο Άρης Μπερλής στο συστατικό του σημείωμα για τον Καλοκύρη στο φυλλάδιο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου για την Ελλάδα ως τιμώμενη χώρα στην Έκθεση Βιβλίου της Φραγκφούρτης το 2001.
4. Ας λάβουμε υπόψη και τις παρατηρήσεις της Βίκυς Πάτσιου στην πρόσφατη τιμητική της προσφώνηση για τον Καλοκύρη, με αφορμή το Κρατικό Βραβείο Δηγήματος 2002 για το *Μουσείο των αριθμών*: Ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με τους πολλαπλούς συνδυασμούς του τυχαίου και τους ριζικούς επανασχεδιασμούς της δράσης που οδηγούν στην απροσδόκητη επανεμφάνιση της ευδαιμονίας και τη γοητεία της περιπλάνησης της λογικής. Βλ. το έντυπο των υπουργείου Πολιτισμού για τα Κρατικά Βραβεία 2002.
5. Ας κρατήσουμε στα υπόψη και την παρατήρηση του Ευγένιου Αρανίτση, που σημειώνει, με την ευκαιρία κριτικής του για το *Μουσείο των αριθμών*, ότι η παρωδία αποτελεί συστατικό (και πάγιο) γνώρισμα της έκφρασης του Καλοκύρη. Βλ. «Η περίπτωση Καλοκύρη», *Ελευθεροτυπία*, «Βιβλιοθήκη», 5 Ιουλίου 2002.
6. Σε σάρωση του ενιαίου λογοτεχνικού πεδίου, που αναλύει στο φάσμα της την ίδια τη συγγραφική δράση, αναφέρεται ο Γιώργος Κοροπούλης, κρίνοντας το *Λεξιλόγιο* και το *Επέκιν*. Βλ. «Τα προνόμια της όρασης», *Η Καθημερινή*, 24 Μαρτίου 1998.

Ο ΤΑΜΙΑΣ ΤΩΝ ΑΝΕΜΩΝ

(εγκωμίου σκιά)

Περί καταγωγής παραδόσεις

Για τον Καλοκύρη ερίζουν πολλές πόλεις. Ας δυσθυμεί το Ρέθυμνο, επισείοντας μητρών γέννησης και οικογενειακών καταβολών. Η γυμνασιώδης Θεσσαλονίκη ματαίως επιχείρησε να τον κρατήσει μονιμότερα –για σύντομο διάστημα μάλιστα σε κραταιό ενδιαίτημα, επονομαζόμενο Γεντί Κουλέ– ενώ την κατοπτεύουσα Νέα Πεντέλη υποβλέπουν διαφωτιστικές παραλίες του Αιγαίου, δημοτικά διαμερίσματα των Παρισίων και άλλων φραγκοκρατούμενων περιοχών και εν γένει οικιστικά συμπλέγματα της καθ' ημάς ή της ομηρικής Ηπείρου. Στην πρώτη εντράμιζεν κατ' αρχάς φιλοσοφών πριν και πάλι θεσσαλονικήσει, ενώ τη δεύτερα ήπειρο επισκέφθηκε αποπνέοντας καλό αέρα (μπουνός αίρες, σύμφωνα με άλλη εκδοχή, αν δεν πρόκειται για παραφθορά) ή επιδοκιμάζοντας Νέα σταδιοδρομία της παλαιάς Υόρκης, για να βρεθούμε μετά της Ελένης και άλλων εκ Τροίας σεσημασμένων.

Παλαιότεροι ακόμη ενθυμούνται ότι κατηφορίζοντας την Πρασακάκη βρέθηκε να σκάβει στην Πορτογαλία, αλλά και κρέατα να ξεφορτώνει εθεάθη στον Γιδά, η αλεξανδρινή βιβλιοθήκη του οποίου ανεξίτηλα πιτσιλιζεται από την περίοδο εκείνη. Αναφέρεται επίσης η προσαρμοστικότητά του σε αρχαίους πολιτισμούς: αποκαλεί τους Γάλλους άλλους, με Κινέζους τρώει ξυλάκια, ενώ με Έλληνες συνήθως μένει νηστικός. Ίχνη νεανικών περιπλανήσεων του καταχωρούνται σε σφηνοειδή κατάστιχα και λεξικά της άμμου. Έκτοτε, αμαράντως κινείται, ενώ τις νυκτερινές ώρες αυτομολεί στους κοιτώνες του Μορφέως ή εναλλακτικών μορφολογιών που επεξεργάζεται ενυπνίως.

Το βυζαντινόν των ονομάτων βεβαίως παραπέμπει. Ωστόσο, όχι ανατολικά, αλλά ελυτικώς εφόρμησε, ενώ μεσολαβούντος αρραβώνος Αράβων κατέστη ανεπιφύλακτα όχι δυτικός, αλλά μάλλον διεισδυτικός.

Επαγγελίες και υποθέσεις εργασίας

Δεδομένων των τυχογραφιών που κατά καιρούς αποκαλύπτονται και στις οποίες αμυδρά ή πεφωτισμένα το πρόσωπο του εν λόγω ξανθίζει, έριδες

έχουν επίσης προκύψει σχετικά με τις εκάστοτε επαγγελίες του. Περιορισμένης γεωγραφικής αντιλήψεως τοπογράφοι, φέρ' ειπείν, επιθυμώντας παρ'όλα αυτά να εντοπίσουν τη συμβουλή του, δεν διστάζουν να τον χαρακτηρίσουν Κρητικό της λογοτεχνίας, σχετικά με κτήσεις και εδάφια της οποίας άλλωστε συχνά μνημονεύει εκκλησίες και παρεκκλήσια, με υμνολογική δεξιοτεχνία λοξοδρομώντας στην τελευταία στροφή πριν ατυχώς κατεδαφίσει πατροπαράδοτες εκκλησίες ή παρεκκλήσια που απνευστί αναφέρονται στον δρόμο του ή τουλάχιστον σε πολεοδομικά μη άρτια τεμάχια. Άλλοι πάλι δολίως διασπείρουν ότι εν τάχει αφίππευσε από το δυσανάγνωστο γινάτι της ορθόδοξης Σταυρολεξίας, στο εξής πεζογραφών για να διανύσει επιβραβευόμενες διαδρομές προς συγγνωστές συνηχήσεις. Πού να βρει το δίκιό του ο άνθρωπος, αν όχι ο εν κώμω συγγραφέας που οικογενειακά δίδακτρα προσπορίζεται με εξαιρετικής καλλιέργειας γραφιώδεις τέχνες, επιμέλειες, ανιστορήσεις, κολάζ λέξεων, εικόνων γραφήματα και εικονικές ή μη εκθέσεις, παραθέσεις, καταθέσεις και συναπτά τραπεζικά αντιδάνεια;

Κείμενα, καλώς ή κακώς

Οι άνεμοι είναι φαντάσματα των νεκρών. Είναι επίσης γνωστό πως μέχρι το δέκατο έβδομο αιώνα μάγισσες στη Σκωτία και αλλού, εξηγώντας ότι ελέγχουν τους ανέμους, τους πουλούσαν στους ναυτικούς. Σε γλυκύτερες πάντως ημέρες, η κόρη του Αίολου Αλκυόνη παντρεύτηκε τον Τραχίνιο, γιο του Εωσφόρου, αν και εδώ δεν βάλαμε πλώρη για δοκίμιο. Για τον ανεμοδαρμένο πάλι Οδυσσέα λένε ότι δεν ήταν γιος του Λαέρτη, αλλά –με παππούλη από τη μάνα του τον Αυτόλυκο– σπόρος ενός γιου του Αίολου, του Σίσυφου, ο οποίος, ίσως επειδή εθεωρείτο πολύ σοφός, δεν δέχθηκε τον εικοστό αιώνα (ωδή και οδύνη του) να πολιτογραφηθεί Γάλλος. Ο Καμί είχε γεννηθεί στην Αλγερία και η αποικιοκρατία εξέπνεε τα λούσθια. Αρκετά παλαιότερα είχε οδηγηθεί ο ματαιόπετρος, γιατί αποπλάνησε την κόρη του Αυτόλυκου, με χειροπέδες στον Άδη, όπου κανείς δεν πεθαίνει. Έχοντας πλέον ενταφιασθεί στην ιστορία της λογοτεχνίας, περιμένουν μήπως αέρας, καλώς ή κακώς, φυσήξει κανέναν Οδυσσέα προς τα κάτω εκεί. Ολίγη μυθολογία ποτέ δεν έβλαψε τους θεούς.

Ο πλέκων εγκώμια τελικά τη φανέλα του ποιητή ή τα εσώρρουχα του πεζογράφου αενάως ξετυλίγει. Βγάζοντάς τα και υποδοριώς, ωστόσο, καθόλου δεν αποκλείεται κείμενα να έχουν κατά το πρωτότυπο γραφεί στα ισπανικά των μεγάλων εξερευνητών, στα αραβικά του Λιβυκού πελάγους, στα βυζαντινά που θα έπρεπε να ομιλούνται στα Εξάρχεια –ή βορειότερα πατριαρχικά μετόχια– εν μέσω μετοχών χρηματίζοντας εξαρτύσεις της μεγάλης του γένους στολής και πρωτογενώς στα sansΚρητικά που άγγλοι περιηγητές της γλώσσας απέδειξαν ότι κοσμούν δίσκους και άλλα σερβίτσια της μεγαλονήσου.

Ο Κακός Αέρας είναι η Οδύσσεια του Καλοκύρη, αν και σε ελάχιστους

έκοψε (πέραν του Κοπιδάκη). Δικαιολογημένα λοιπόν εκχωρήθηκε χειρόγραφο Πρεβελάκη στο ΠιΤσιΚέι. Ας μην αναφέρω, αναφέροντας δηλαδή, Πρεβέρ (που φτερούγισε από το κλουβί για την Ελένη), Λόρκα και χρησιμότερους άλλους. Η *Ποικίλη Ιστορία* αποτελεί στροφή επιβεβαίωσης, με παράπλευρη έτσι απώλεια την εξάχνωση εξόχως υγρολήκτων στιγμών στην *Προκυμαία*, ας είπω φέρων, που δεν Λεξιλογούνται καν. Ποιοι να θυμηθούν το πουλί και άλλα άγρια θηρία, συμπαγείς μοτοσικλέτες ή ξιφομάχους με σαξόφωνο;

Οι πορφυρές παντόφλες

Τα μεταγενέστερα στηρίζουν τα πρώτα των οποίων ουδείς σχεδόν μεταλαμβάνει ή αντιλαμβάνεται. Αναγκάζεται, επομένως, ο συν (άλλων) γραφεύς να επιμείνει όσο αντέχεται στην καλλιέργεια του κλήρου όπου εσύρθη με το άροτρό του και με όσα επιπλέον κληρονόμησε ή έχει προσεταιρισθεί. Το χωράφι κάποιοι το δίνουν αντιπαροχή, άλλοι μετακομίζουν, πολλοί αλλοτρώπως απασχολούνται. Δεν είναι ανταποδοτική η Γεωργία την εποχή της Μεταποίησης.

Στην περίπτωση μας η ηλικία των Φώτων επήλθε νωρίς – αρχές Ιανουαρίου. Ο αυτοκράτωρ Αύγουστος, κατά το μηνολόγιο, αργούσε. Ακολούθησε σκότος, η αναλγησία των ετών εκείνων, δρομές, επιδρομές, εκδρομές, προσχώσεις, του χώθηκαν, χώθηκε, εξήλθε αέρας και ενίοτε μιγαδικός κατά τις ρυθμίσεις των μαθηματικών πράξεων, πρεσβεύοντας έρωτες πλατωνικούς με αριστοτελικά όμως όργανα. Περιοδικώς ανέτειλε, φώτισε, κηρύσσοντας συσκότιση επανήλθε. Οι αγνοούντες συνεχώς δυσκολεύονται με τα γνωστικά, οι σοβαροφανείς με το χιούμορ, οι πολιτικολογούντες με την πολιτική.

Βεβαίως στο σύμπαν του Καλοκύρη αποτυπώνεται ένας χάρτης της λογοτεχνίας. (Γιατί όχι το *Κιβώτιο* του Αλεξάνδρου στον θρύλο του *Obodin*;) Πετώντας όσα δεν πετούν, αν δεν με απατά η μνήμη τους, τα λοιπά διαρκώς αναρριπίζονται, από τις πάπιες του νοσοκομείου έως τις πεταλούδες των υδραυλικών.

Μένουν βέβαια πολλά να ειπωθούν.

(αλλά συνεχίζεται)