

Τεύχος 34- Αύγουστος 2026

ΕΦΘΑΛΩΣ ΚΙΝΔΥΝΟΥ

Διαδίκτυακό περιοδικό προβληματισμού & γενικής παιδείας



"ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΑΥΡΟ" ΤΟΥ ΣΤΑΝΤΑΛ

Ένας καθρέφτης της ανθρώπινης φιλοδοξίας
και της κοινωνικής υποκρισίας

Ακόμα σ' αυτό το τεύχος

Νέφη Ιωαννίδου: Καλώ τους Ζωντανούς Πενθώ τους Νεκρούς Ξορκίζω την Καταιγίδα | **Carlo Bordon:** Η κοινωνιολογία παραδίδει τη δημόσια φωνή της στη φιλοσοφία | **Κώστας Πολίτης:** Τζιοβάνι Αντόνιο Κανάλ (Καναλέτο). Ο Δάσκαλος της Βενετσιάνικης Βεντούτας | **Μαρία Παπαδοπούλου:** Πιότρ Ιλίτς Τσαϊκόφσκι. Ο Συνθέτης που Έκανε τον Πόνο Παγκόσμια Μελωδία | **Νίκος Χ. Λαγκαδινός:** Γουίλιαμ Γουάιλερ. Ο Τελειομανής του Σινεμά και ο Αυτοκράτορας των Όσκαρ | **Αλμπέρτο Μοράβια.** Ο Ανατόμος της Αστικής Αλλοτρίωσης | **Χένρι Μίλερ – Λόρενς Ντάρελ:** Μια Φιλία Σφυρηλατημένη στο Φως της Ελλάδας | **Το Μακάβριο Ταξίδι του Λόρδου Μπάιρον** | **Νίκος Λιόντας:** Τεοντόρ ντε Μπανβίλ. Οι Καρυάτιδες της Ποίησης και η Αιώνια Πηγή της Ομορφιάς | **Μηνάς Δημάκης.** Ποιητής της μοναξιάς | **Ερανιστής:** Η Καβαφική Σκυταλοδρομία. Από την Αλεξάνδρεια στην Αθήνα του σήμερα | **Πεζογραφία:** **Χρήστος Λεβάντας** "Το Δέντρο" | **Nasrullah Mambrol:** Η Ανθρώπινη Μοίρα" του Αντρέ Μαλρώ



Το portal των ειδήσεων και του πολιτισμού

ΕΞΟΔΟΣ ΚΙΝΔΥΝΟΥ

Διαδικτυακό περιοδικό προβληματισμού & γενικής παιδείας
ΤΕΥΧΟΣ 34- ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 2026

- Διευθυντής: Νίκος Λαγκαδινός
- Επικοινωνία – συνεργασίες στο e-mail: nikos.lagadinos@yahoo.gr
- Δημιουργικό: Λιβέριος Πετρίδης e-mail: liverios.petridis@gmail.com

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΟΙΗΣΗ Το Ταξίδι – Μηνάς Δημάκης	4
ΠΟΙΗΣΗ Στην Πηγή του Αγίου Γεωργίου – Τεοντόρ ντε Μπανβίλ	5
Editorial Η Αναζήτηση της Αυθεντικότητας σε έναν Κόσμο Προσωπείων – Νίκος Λαγκαδινός	6-7
ΕΜΕΙΣ Λείψανα Άωρων Νεκρών – Νέφη Ιωαννίδου Το δικαίωμα στη σιωπή – Αργυρώ Καρακώστα Οι πιο όμορφες πόρτες της ζωής ανοίγουν στους τολμηρούς – Εύα Καπελλάκη-Κοντού Ο Ελεύτερος Χρόνος ως Πολυτέλεια. Γιατί νιώθουμε ενοχές όταν δεν κάνουμε τίποτα; – Μαρία Λάτση	8-12
ΠΟΛΙΤΙΚΗ Από τη σιωπή στην αποσιώπηση – Δημήτρης Δόγκας	13-15
ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ «Σαράντα πουλάρια έκανε η γαϊδούρα, και το σαμάρι δεν βγήκε από πάνω της»! Ζήτω η γιορτή του πατέρα! – Λούης Γ. Σερεμέτης	16-18
ΙΔΕΕΣ Δημοκρατία, Έλεγχος ή Ανταγωνιστικότητα: Το Τρίλημμα της Τεχνητής Νοημοσύνης - Piergiuseppe Fortunato	19-21
ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ Γιατί οι αναφορές περί «δημόσιου θανάτου» της κοινωνιολογίας είναι υπερβολικά διογκωμένες – Valeria Pulignano & Paul Stewart	22-25
ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ Μαρί Κόλβιν Η Φωνή των Αμάχων στα Πεδία των Μαχών	26-28
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ Τζιοβάνι Αντόνιο Κανάλ (Καναλέτο). Ο Δάσκαλος της Βενετσιάνικης Βεντούτας – Κώστας Πολίτης	29-32
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ Πάπυροι. Αλήθειες και ψέματα – Χαράλαμπος Μπάστας	33-35
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ Γουίλιαμ Γουάιλερ. Ο Τελειομανής του Σινεμά και ο Αυτοκράτορας των Όσκαρ – Νίκος Χ. Λαγκαδινός	36-40
ΜΟΥΣΙΚΗ Πιότρ Ιλίτς Τσαϊκόφσκι. Ο Συνθέτης που Έκανε τον Πόνο Παγκόσμια Μελωδία – Μαρία Παπαδοπούλου	41-45
ΘΕΑΤΡΟ Το Θέατρο στην Εποχή του TikTok. Η Σκηνή Απέναντι στο Scrolling της Gen Z – Ιωάννα Ν. Λαγκαδινού	46-49
ΑΝΘΡΩΠΙΝΑ Ουίλιαμ Όσλερ. Ο Γιατρός που Έμαθε στην Ιατρική να Ακούει – ΕΞΟΔΟΣ ΚΙΝΔΥΝΟΥ	50-52
ΚΥΠΡΟΣ Καλώ τους Ζωντανούς Πενθώ τους Νεκρούς Ξορκίζω την Καταιγίδα – Νέφη Ιωαννίδου	53-56
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ	57-84
ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ Η ηθοποιός Marie-Anne de Châteauneuf – Νικολά ντε Λαρζιλιέρ	

Το Ταξίδι



Μηνάς Δημάκης
(20 Απριλίου 1913 -
13 Ιουλίου 1980)

Πάντα σκεφτόμαστε ένα ταξίδι, μια αναχώρηση Σε τόπους που δεν είδαμε, που δεν γνωρίσαμε Που τους ονειρευτήκαμε μονάχα στις στιγμές Της μεγάλης μας πλήξης, της μεγάλης σιωπής.

Εκεί που ο ήλιος είναι αλλιώτικος, πιο ζεστός Και τα δέντρα έχουν χρώματα που δεν υπάρχουν εδώ Εκεί που οι άνθρωποι μιλούν μια γλώσσα μουσική Και τα χέρια τους είναι πάντα ανοιχτά για να σε δεχτούν.

Όμως το τρένο δεν σφυρίζει ποτέ για μας Το πλοίο μένει αγκυροβολημένο στο λιμάνι Και οι δρόμοι που οδηγούν έξω από την πόλη Είναι κλειστοί από μίαν αόρατη, σιδερένια ομίχλη.

Μένουμε λοιπόν εδώ, σ' αυτό το γνώριμο δωμάτιο Με τα ίδια έπιπλα, τις ίδιες σκιές στους τοίχους Διαβάζοντας παλιά βιβλία, κοιτάζοντας το δρόμο Περιμένοντας κάτι που ξέρουμε πως δεν θα έρθει.

Κι έτσι το ταξίδι γίνεται εσωτερικό, βαθύ Μια περιπλάνηση στους διαδρόμους της μνήμης Εκεί που οι σταθμοί δεν έχουν όνομα ούτε φως Και οι επιβάτες είναι οι παλιοί μας εαυτοί.

Είναι το ταξίδι που δεν τελειώνει ποτέ Γιατί δεν άρχισε ποτέ μες στην πραγματικότητα Είναι η φυγή μας από τον κόσμο που μας πνίγει Προς έναν κόσμο που εμείς τον φτιάξαμε για να ζούμε.

Στην Πηγή του Αγίου Γεωργίου

Ω πηγή του Αγίου Γεωργίου, καθαρή
Και αγνή σαν διαμάντι,
Που ξεχύνεσαι κάτω από τις φτέρες
Με ένα γλυκό μουρμουρητό!
Εκεί όπου το πουλί έρχεται να πλύνει το φτερό του,
Εκεί όπου η κατσίκά πίνει περνώντας,
Εκεί όπου η μέλισσα βρίσκει μέλι,
Εκεί όπου ο ποιητής περιπλανιέται ονειροπολώντας!

Θυμάσαι άραγε τις γιορτινές μέρες
Που ερχόμουν, παιδί, στην όχθη σου,
Να στεφανώσω το μικρό μου κεφάλι
Με χρυσάνθεμα και κυανούς αγρούς;
Και εκείνες τις γλυκές ονειροπολήσεις,
Όταν το βράδυ, καθισμένος κοντά σου,
Άκουγα τις φωνές των λιβαδιών
Που τραγουδούσαν σιγανά μαζί μου;

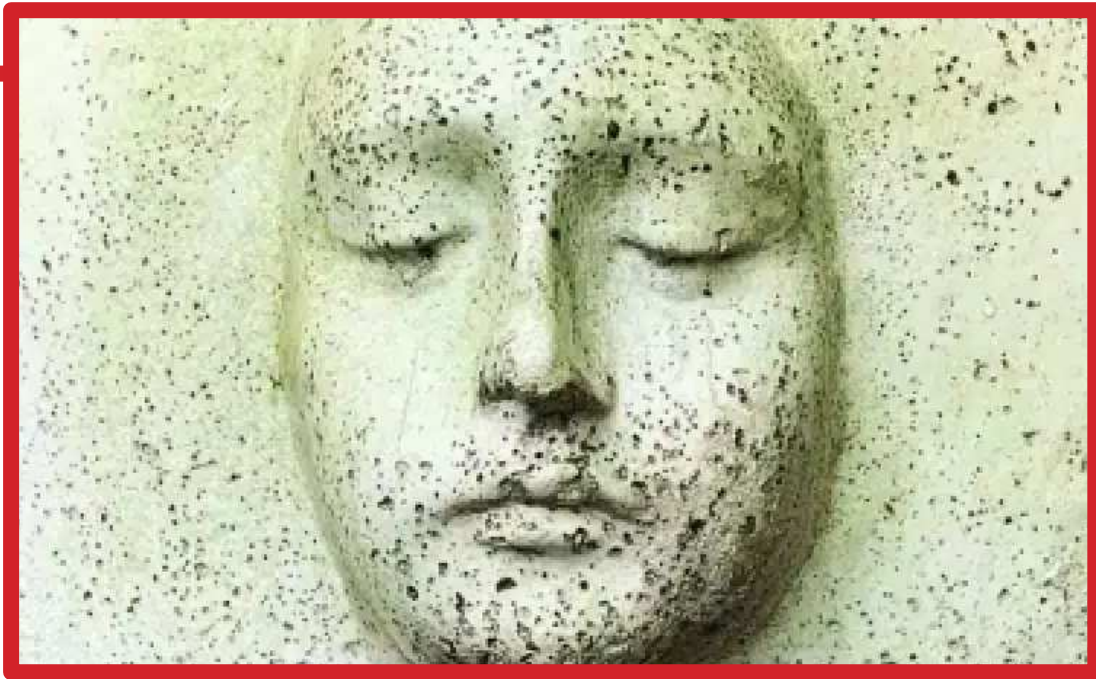
Ο χρόνος έφυγε, η παιδική ηλικία χάθηκε,
Ο άνεμος παρέσυρε τις μέρες μου,
Μα τα νερά σου μένουν πάντα τα ίδια,
Και εσύ τραγουδάς, ω πηγή, για πάντα!

Απόδοση: Νίκος Λιόντας

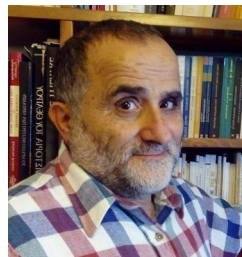
Διάβαζε σχετικά με το ποίημα στις Λογοτεχνικές σελίδες του τεύχους, στα ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ



Τεοντόρ ντε Μπανβίλ
(14 Μαρτίου 1823 -
13 Μαρτίου 1891)



Η Αναζήτηση της Αυθεντικότητας σε έναν Κόσμο Προσωπείων



ΝΙΚΟΣ Χ. ΛΑΓΚΑΛΙΝΟΣ

Σε μια εποχή που η πραγματικότητα μεταφράζεται σε εφήμερα ψηφιακά ερεθίσματα και οι ανθρώπινες σχέσεις συχνά εγκλωβίζονται στην κατασκευή μιας «τέλειας εικόνας», το τεύχος αυτό έρχεται να λειτουργήσει ως αντίδοτο στην πνευματική απάθεια. Ξεφυλλίζοντας τις σελίδες του, θα ανακαλύψετε μια κοινή συνισταμένη που ενώνει το χθες με το σήμερα: την αέναη πάλη του ανθρώπου να παραμείνει αυθεντικός, όρθιος και ελεύθερος απέναντι στις καταγίδες της ιστορίας και του κομπορμιισμού. Θα σας προιδεάσω για ορισμένα από τα περιεχόμενα του τεύχους.

«Σαράντα πουλάρια έκανε η γαϊδούρα, και το σαμάρι δεν βγήκε από πάνω της»! Το κείμενο αποτελεί ένα συγκινητικό αφιέρωμα στη **Γιορτή του Πατέρα**, μέσα από τις αναμνήσεις του συγγραφέα για τον δικό του πατέρα, έναν σκληρά εργαζόμενο αγρότη στις Κροκεές. Περιγράφει την καθημερινή του κούραση στα χωράφια, την αγωνία της οικογένειας όταν αργούσε να επιστρέψει, αλλά και τη χαρά των παιδιών που τον υποδέχονταν. Κεντρικό σημείο αποτελεί η λαϊκή ιστορία με τη γαϊδούρα που έκανε σαράντα πουλάρια αλλά δεν ξεσαμαρώθηκε ποτέ, μια αλληγορία για τη διαρκή προσπάθεια του πατέρα-κουβαλητή. Το κείμενο καταλήγει τονίζοντας ότι για τους πατεράδες η πραγματική γιορτή είναι η καθημερινή προσφορά και η προκοπή των παιδιών τους.

Γιατί οι αναφορές περί «δημόσιου θανάτου» της κοινωνιολογίας είναι υπερβολικά διογκωμένες. Οι

συγγραφείς **Valeria Pulignano & Paul Stewart** αντικρούουν την άποψη ότι η κοινωνιολογία παρακμάζει και παραδίδει τη δημόσια φωνή της στη φιλοσοφία. Εξηγούν ότι δεν χάθηκε η κοινωνιολογική διάγνωση, αλλά μετασχηματίστηκε η παραδοσιακή «νομοθετική» της αυθεντία. Ο σύγχρονος κατακερματισμός της οφείλεται στην πολυπλοκότητα της κοινωνίας και στη νεοφιλελεύθερη πίεση στα πανεπιστήμια, η οποία περιορίζει θεσμικά την ορατότητά της. Ωστόσο, η κοινωνιολογία παραμένει ενεργή, παράγοντας κριτική γνώση (π.χ. για την επισφάλεια ή την κλιματική κρίση) σε σύγκλιση με άλλες επιστήμες. Το ζητούμενο δεν είναι η αναπόληση μιας χαμένης ενότητας, αλλά η προσπάθεια χώρων για μια δημόσια εμπλεκόμενη και πλουραλιστική κοινωνιολογική έρευνα.

Μαρί Κόλβιν Η Φωνή των Αμάχων στα Πεδία των Μαχών. Η **Μαρί Κόλβιν** (1956–2012) υπήρξε κορυφαία πολεμική ανταποκρίτρια των **The Sunday Times**, γνωστή για το θάρρος της να αναδεικνύει τον ανθρώπινο πόνο των αμάχων σε αιματηρές συγκρούσεις (Μέση Ανατολή, Τσετσενία, Σρι Λάνκα). Παρά την απώλεια του ματιού της στη Σρι Λάνκα και τη μάχη με το μετατραυματικό στρες, το χαρακτηριστικό μαύρο κάλυμμα έγινε σύμβολο της αδέσμευτης δημοσιογραφίας της. Σκοτώθηκε το 2012 στη Χομς της Συρίας, όταν οι κυβερνητικές δυνάμεις βομβάρδισαν εσκεμμένα το κέντρο τύπου όπου βρισκόταν. Η θυσία της άφησε μια σπουδαία παρακαταθήκη για τη δύναμη της αλήθειας στη δημοσιογραφία.

Τζιοβάνι Αντόνιο Κανάλ (Καναλέτο). Ο Δάσκαλος της Βενετσιάνικης Βεντούτας. Ο **Τζιοβάνι Αντόνιο Κανάλ** υπήρξε ο κορυφαίος Βενετός ζωγράφος της «βεντούτας», της λεπτομερούς απεικόνισης αστικών τοπίων κατά την εποχή του Ροκοκό. Ξεκινώντας ως σκηνογράφος, στράφηκε στη ζωγραφική εκ του φυσικού, συνδυάζοντας τη γεωμετρική ακρίβεια της camera obscura με το ζωντανό μεσογειακό φως και τις καθημερινές ανθρώπινες φιγούρες. Τα έργα του έγιναν ανάρπαστα στους Ευρωπαίους αριστοκράτες, ενώ εργάστηκε με επιτυχία και στο Λονδίνο. Ο Καναλέτο δεν κατέγραψε απλώς τη Βενετία, αλλά διαμόρφωσε καθοριστικά την παγκόσμια οπτική και συλλογική μνήμη για την πόλη.

Γουίλιαμ Γουάιλερ. Ο *Τελειομανής του Σινεμά και ο Αυτοκράτορας των Όσκαρ*. Ο Γουίλιαμ Γουάιλερ υπήρξε κορυφαίος σκηνοθέτης της Χρυσής Εποχής του Χόλιγουντ, συνδυάζοντας την καλλιτεχνική αρτιότητα με την εμπορική επιτυχία. Γνωστός ως «χαμαιλέοντας» για την ευκολία του σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη, έμεινε στην ιστορία για την εξαντλητική του τελειομανία και την πρωτοποριακή χρήση του βάθους πεδίου (deep focus). Κατείχε το ρεκόρ των 12 υποψηφιοτήτων για Όσκαρ Σκηνοθεσίας, κερδίζοντας 3 βραβεία για τα αριστουργήματα *Κυρία Μίνιβερ*, *Τα Καλύτερα Χρόνια της Ζωής Μας* και το μνημειώδες *Μπεν Χουρ*. Δικαιωματικά αποκλήθηκε «σκηνοθέτης των ηθοποιών», οδηγώντας 36 από αυτούς σε υποψηφιότητες Όσκαρ.

Πιότρ Ιλίτς Τσαϊκόφσκι. Ο *Συνθέτης που Έκανε τον Πόνο Παγκόσμια Μελωδία*. Ο Πιότρ Ιλίτς Τσαϊκόφσκι υπήρξε κορυφαίος Ρώσος συνθέτης που γεφύρωσε τη δυτική συμφωνική δομή με τη μελαγχολία της ρωσικής ψυχής. Επαναπροσδιόρισε το μπαλέτο, μετατρέποντάς το από απλή συνοδεία σε αυτόνομο μουσικό δράμα μέσα από τα αριστουργήματα *Λίμνη των Κύκνων*, *Η Ωραία Κοιμωμένη* και *Ο Καρυσθαύστης*. Παράλληλα, οι τελευταίες συμφωνίες του αποτύπωσαν την προσωπική του τραγωδία, σηματοδοτημένη από την κοινωνικά καταδικασμένη ομοφυλοφιλία του και έναν καταστροφικό γάμο. Πέθανε μυστηριωδώς εννέα ημέρες μετά την πρεμιέρα της Παθητικής Συμφωνίας του, με τις θεωρίες να διχάζονται ανάμεσα στη χολέρα και την εξαναγκασμένη αυτοκτονία.

Το Θέατρο στην Εποχή του TikTok. Η *Σκηνή Απέναντι στο Scrolling της Gen Z*. Το σύγχρονο θέατρο αναμετράται με τη μειωμένη προσοχή της Γενιάς Z και τον καταγιστικό ρυθμό του TikTok. Για να επιβιώσει, ενσωματώνει κινηματογραφικό μοντάζ, πολυμέσα και θραυσματική αφήγηση, ενώ μεταφέρει το μάρκετινγκ στα social media με «Instagrammable» φουαγιέ και behind-the-scenes υλικό. Παρά τις δομικές αλλαγές, η ουσία του παραμένει αναλλοίωτη. Απέναντι στην ψηφιακή κόπωση του αλγορίθμου, η ζωντανή, χειροποίητη και αδιαμεσολάβητη εμπειρία της σκηνής λειτουργεί ως «Εξοδος Κινδύνου», προσφέροντας στους νέους τη λυτρωτική ιεροτελεστία και τη μοναδικότητα του «εδώ και τώρα».

Καλώ τους Ζωντανούς Πενθώ τους Νεκρούς Ξορκίζω την Καταιγίδα. Με αφετηρία το λατινικό επίγραμμα «*nivos voco, mortuos plango, fulgurafrango*», η **Νέφη Ιωαννίδου** αναδεικνύει την καμπάνα ως διαχρονικό λογοτεχνικό σύμβολο. Ανιχνεύει την επιρροή του από τον ιδεαλισμό του Σίλερ και την κοινωνική αφύπνιση του Βάρναλη, μέχρι τα «Ελεγεία της Οζώπετρας» του Ελύτη, όπου η νύχτα του Αυγούστου και ο Κεραμεικός ορίζουν το μεταίχμιο φωτός και θανάτου. Αυτό το μοτίβο μετατρέπεται σε ιστορικό ορόσημο για τη μαρτυρική Κύπρο. Ο Αύγουστος του 1964 και του 1974 ταυτίζεται με τη φρίκη των βομβαρδισμών με ναπάλμ

στην Τηλλυριά και τη θυσία της καμένης διμοιρίας του Πολεμιού. Μέσα από τα συγκλονιστικά κείμενα των Παπαγεωργίου, Χρυσάνθη και Μόντη, αποτυπώνεται το βάρος του τουρκικού ζυγού στον Πενταδάκτυλο. Στον αντίποδα, ο Σεφέρης προειδοποιεί για τις προδοσίες μιας «αδειανής Ελένης», ενώ ο Ρίτσος μεταμορφώνει το «πικρό νησί» σε μια παγκόσμια, αναστάσιμη καμπάνα ελπίδας και ελευθερίας.

Χένρι Μίλερ – Λόρενς Ντάρελ: Μια Φιλία Σφυρηλατημένη στο Φως της Ελλάδας. Η ισόβια φίλια του Αμερικανού αναρχικού της γραφής Χένρι Μίλερ και του Βρετανού κοσμοπολίτη Λόρενς Ντάρελ ξεκίνησε το 1935, όταν ο Ντάρελ ενθουσιάστηκε από το απαγορευμένο *Τροπάριο του Καρκίνου*. Παρά τη διαφορά ηλικίας, ανέπτυξαν μια πνευματική συμμαχία ενάντια στον πουριτανισμό, που αποτυπώθηκε σε μια αλληλογραφία 45 ετών. Καταλύτης της σχέσης τους υπήρξε η Ελλάδα το 1939. Από την Κέρκυρα και την Ύδρα μέχρι την Αθήνα των Σεφέρη και Κατσίμπαλη, το ελληνικό φως λειτούργησε θεραπευτικά: γέννησε τον Κολοσσό του Μαρουσιού για τον Μίλερ και καθόρισε το λυρικό στυλ στα ταξιδιωτικά έργα του Ντάρελ.

Αλμπέρτο Μοράβια. Ο *Ανατόμος της Αστικής Αλλοτρίωσης*. Ο Αλμπέρτο Μοράβια υπήρξε ο ακριβής ανατόμος της αστικής αλλοτρίωσης και της ανθρώπινης αποξένωσης στην Ιταλία του 20ού αιώνα. Καθορισμένη από την πενταετή απομόνωσή του λόγω φυματίωσης, η γραφή του –γυμνή και αντι-λυρική– εισήγαγε τον παθητικό αντι-ήρωα με το εμβληματικό ντεμπούτο του *Οι Αδιάφοροι* (1929). Στο επίκεντρο του έργου του βρέθηκαν η υπαρξιακή «πλήξη» (ως διακοπή της σχέσης με την πραγματικότητα), η σεξουαλικότητα ως εργαλείο εξουσίας και η κριτική στον φασιστικό κομπορμιισμό. Στοχαστής, ταξιδιώτης και ευρωβουλευτής, το έργο του λογοκρίθηκε από το καθεστώς και το Βατικανό, ενώ ενέπνευσε κινηματογραφικά αριστουργήματα όπως ο Κομπορμισίας και η Περιφρόνηση.

«Το Κόκκινο και το Μαύρο» του Σταντάλ. Το εμβληματικό μυθιστόρημα *Το Κόκκινο και το Μαύρο* (1830) του Σταντάλ αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο του ψυχολογικού ρεαλισμού, μεταφέροντας τη δράση από τα εξωτερικά γεγονότα στον λαβύρινθο του ανθρώπινου μυαλού.

Στην καταπιεστική Γαλλία της Παλινόρθωσης, ο πανέξυπνος πληβείος Ζιλιέν Σορέλ διχάζεται ανάμεσα στο «Κόκκινο» (στρατός/δόξα) και το «Μαύρο» (ράσο/εξουσία). Επιλέγοντας την Εκκλησία ως όχημα κοινωνικής ανέλιξης, παγιδεύεται στην υποκρισία της ελίτ. Η μοίρα του σφυρηλατείται ανάμεσα σε δύο αντίρροπες γυναικείες φιγούρες: την ανιδιοτελή, επαρχιώτισσα κυρία ντε Ρενάλ («έρωτας-καρδιά») και την επαναστάτρια αριστοκράτισσα Ματίλντ ντε Λα Μολ («έρωτας-εγκέφαλος»). Το έργο παραμένει ένα διαχρονικό, ανατριχιαστικά επίκαιρο ψυχολογικό θρίλερ για το πώς η φιλοδοξία και η ανάγκη κατασκευής μιας κοινωνικής περσόνας μπορούν να οδηγήσουν στην απώλεια του εαυτού μας.

Κάθε θέμα για το θέατρο, τον κινηματογράφο, τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία, κάθε ποίημα, κάθε σελίδα αυτού του τεύχους δεν είναι απλώς μια καταγραφή· είναι μια πρόσκληση να κοιτάζουμε πίσω από τα προσωπίδια, να αρνηθούμε τον ρόλο του αδιάφορου θεατή και να διεκδικήσουμε τη δική μας αυθεντική αλήθεια.

Καλή ανάγνωση



Λείψανα Άωρων Νεκρών

...επί των ερειπίων



ΝΕΦΗ
ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ

Ακαιροι και άδικοι οι θάνατοι μικρών παιδιών. Ασύλληπτη, τραυματική εμπειρία γονέων. Βαθύτατο, ανεξίτηλο τραύμα, ο αποχωρισμός του γονιού από το παιδί και δη ο άδικος.

Αναζητώντας στις Γραφές λογική εξήγηση για την «αδικία του Θεού», προσκρούουμε στο βαρύ πένθος του Ιώβ, ο οποίος έχασε όλα τα παιδιά του, μεταξύ άλλων δεινών που βίωσε, αλλά ύψωσε τα χέρια στον ουρανό και είπε: «ο Κύριος έδωκε, ο Κύριος οφείλετο. Είη το όνομα Σου Κύριε ευλογημένον». Δεν υπάρχει θυμός με το θείο ούτε και θρήνος -μόνον ευγνωμοσύνη στον Δημιουργό, που έστω και προσωρινά ευλόγησε τον Εκλεκτό του και του χάρισε παιδί.

Η χριστιανική θρησκεία, μέσα από τον θυμό και τον θρήνο, δίνει μία σκέψη παρηγορητική. Είναι βέβαιο ότι με τον θάνατο μεταβαίνουν στην Αιώνια Ζωή, οι αθώοι άγγελοι που δεν πρόλαβαν να αμαρτήσουν: «ω! μακαρίων νηπίων, μακαρία η κοίμησις». Ο Μέγας Βασίλειος, λέει: «δεν χάσαμε το βρέφος, το επιστρέψαμε στον Θεό, ο οποίος μας το έδωσε», για να προσθέσει: «τον υιό σου δεν κατέκρυψε η

γη, αλλά ο ουρανός τον δέχθηκε. Στα παιδιά ανήκει η Βασιλεία των Ουρανών».

Για τους πιστούς του Χριστιανισμού η συνειδητοποίηση και η αποδοχή της τεράστιας απώλειας, ενδέχεται να είναι σχετικά ανώδυνη - το χώμα καταπίνει το φθαρτό σαρκίο. Η ψυχή, όμως, του παιδιού βρίσκεται στον ουρανό -στα χέρια του Θεού. Πρόδρομοι του Χριστού, οι Φιλόσοφοι. Η αντιμετώπιση του θανάτου στον Χριστιανισμό και τον Στωικισμό, επί παραδείγματι, παρουσιάζει ενδιαφέρουσες συγκλίσεις αλλά και θεμελιώδεις αποκλίσεις.

«Δει κυνιείν», το Στωικό Αξίωμα: «ο ίδιος ο άνθρωπος από τη στιγμή που γεννήθηκε θνητός, είναι και αποδημητικός». Για τον Στωϊκό δεν είναι φοβερή η ώρα του θανάτου. «Αν δεν φθάσει τώρα, μήπως ύστερα δεν θα έλθει»; Πού είναι, λοιπόν, το περίεργο όταν το γενόμενο φθείρεται, πού είναι το περίεργο όταν ο άνθρωπος πεθαίνει -υποστηρίζουν οι Στωϊκοί που εστιάζουν στην ύλη. Ο Χριστιανισμός διασώζει την ψυχή και στρέφει το βλέμμα του πιστού στους Ουρανούς.

Οι Έλληνες Φιλόσοφοι της Στοάς των Στωϊκών,

απορούν για τον ίδιο λόγο με το Χριστιανικό Δόγμα: «Πώς μπορεί να είναι απροσδόκητο ένα πράγμα τόσο φυσικό»; Μόνο που για τον Στωϊκό, πρόκειται για «φυσική μεταβολή των προτέρων σε άλλα» - μεταβολή όχι απώλεια, αλλά διατεταγμένη οικονομία, δηλαδή αποδημία. Ο θάνατος δεν είναι απροσδόκητος: «τι, λοιπόν, είναι τόσο κακό»;

Δεν ταραίζεται, ούτε τρομοκρατείται, ούτε πανικοβάλλεται ο Στωϊκός ενώπιον του θανάτου, διότι θεωρεί ότι ο θάνατος δεν μπορεί να τον βλάψει. Επομένως, και «όταν ακόμη φιλάς το παιδί σου γλυκά, από μέσα σου πρέπει να λες: «αύριο ίσως πεθάνει» - σημειώνει ο Επίκτητος.

-«Απαίσια είναι αυτά που λες».

-«Καθόλου απαίσια, αλλά φυσιολογικά, διαφορετικά πες πως είναι απαίσιος και ο θερισμός των σταχίων.

Να μην θερίζονται τα στάχνα;».

Ο Λίβανος έγινε ένας επιτάφιος την Μεγάλη Εβδομάδα



του 2026. Ενταφιάστηκαν άνθρωποι και πολιτισμοί στη Μέση Ανατολή. Σωριάστηκαν σε ερείπια -από τη θάλασσα της Μεσόγειος ως τις χώρες του Κόλπου. Οι πιστοί τριών θρησκευτικών δογμάτων -ιουδαϊσμού, χριστιανισμού, ισλαμισμού- αιώνες συνυπήρξαν στην ίδια γεωγραφική θέση, δίχως να κατορθώσουν να αποσβέσουν το χρόνιο μίσος. Ο Χριστός ξανασταυρώθηκε.

*Η Νέφη Ιωαννίδου είναι Φιλολόγος - Συγγραφέας

Επιλογές

Ήταν ένα θέαμα αποκρουστικό και μεγαλόπρεπο

Με τη δύση τα πυροσβεστικά έπαψαν να πηγαινοέρχονται. Τώρα, καθώς η μέρα χανόταν –ένα στη θάλασσα όπου ο ήλιος είχε γείρει, κι ένα άλλο, απέναντι, πίσω από τα βουνά, σαν προμήνυμα ανατολής. Σαν να του βύζαινε το φως αυτή η αφύσικη αγγή, το στερέωμα μαύριζε ενώ εκείνη δυνάμωνε, γινόταν κιτρινοκόκκινη, μουντή από καπνούς, απλωνόταν κι ένοιαζε όλο και περισσότερο μ' αυτό που ήταν – μια μεγάλη φωτιά. Ακόμα δεν φαινόταν η ίδια, τα βουνάκια την έκρυβαν, μα τότε-πότε έδειχνε τη δύναμή της και φοβέριζε, βγάζοντας μια μεγάλη αναλαμπή. Ήταν ένα θέαμα αποκρουστικό και μεγαλόπρεπο. Ο Γιάννης το παρακολουθούσε από το παράθυρό του. Αδύνατον να ξεκολλήσει από εκεί τα μάτια του. Κοιτούσε κι ένιωθε ανίσχυρος και ένοχος – κάτι που θα 'πρεπε να κάνει, σίγουρα θα υπήρχε κάτι που μπορούσε να κάνει. Τι; Δεν είχε ναόημα να πάει κι αυτός στο καφενείο να λογοκοπανάει. Ήταν ο πατέρας του εκεί, και, αν αποφάσιζε τίποτα η Κοινότητα, θα το ειδοποιούσε να βοηθήσει κι αυτός. Κάτι. Κάτι να κάνει. Πώς να στέκει με τα χέρια σταυρωμένα τέτοιαν ώρα;; Ακούστηκαν τα πυροσβεστικά αυτοκίνητα που πλησίαζαν. Προσπέρασαν όμως κι απομακρύνθηκαν. Φαίνεται παραπέρα φωτιά θα απειλούσε κάποιο χωριό. Ίσως να ήταν καμπάνες αυτό που άκουγε. Γιατί δεν έβαζε ο Πρόεδρος να σημάνουν κι εδώ οι καμπάνες;

Αθηνά Κακούρη, Αύριο. Μυθιστόρημα. Εκδόσεις Εστία. Αθήνα 1995.





Το δικαίωμα στη σιωπή

Η πιο παραμελημένη ελευθερία του σύγχρονου ανθρώπου. "Μέσα στον θόρυβο της εποχής, η σιωπή δεν είναι απουσία φωνής. Είναι η επιστροφή του ανθρώπου στον εαυτό του."



ΑΡΓΥΡΩ
ΚΑΡΑΚΩΣΤΑ

Υπάρχουν στιγμές στην ιστορία του ανθρώπου που η μεγαλύτερη ανάγκη δεν είναι να βρεθούν περισσότερες λέξεις, αλλά να ανακτηθεί η αξία της σιωπής. Ζούμε σε μια εποχή όπου όλα πρέπει να ειπωθούν αμέσως. Η κάθε σκέψη ζητά δημοσιοποίηση, κάθε γεγονός απαιτεί μια άμεση κρίση, κάθε στιγμή μετατρέπεται σε εικόνα. Ο άνθρωπος καλείται συνεχώς να εκφράζεται, να τοποθετείται, να αποδεικνύει την παρουσία του. Κι όμως, μέσα σε αυτή την αδιάκοπη ροή ήχων και πληροφοριών, κάτι πολύτιμο χάνεται: η ικανότητα να ακούμε.

Η σιωπή δεν είναι απουσία. Δεν είναι αδυναμία. Δεν είναι έλλειψη λόγου. Είναι ο χώρος όπου ο λόγος γεννιέται. Είναι η στιγμή που ο άνθρωπος απομακρύνεται από τον θόρυβο του κόσμου για να συναντήσει τον εσωτερικό του κόσμο. Η φιλοσοφία γεννήθηκε ακριβώς από αυτή

την ανάγκη. Ο Σωκράτης, ο μεγάλος δάσκαλος της αμφισβήτησης και της αυτογνωσίας, δεν άφησε πίσω του γραπτά έργα. Άφησε ερωτήματα. Πίστευε πως η αληθινή σοφία ξεκινά από την αναγνώριση των ορίων μας.

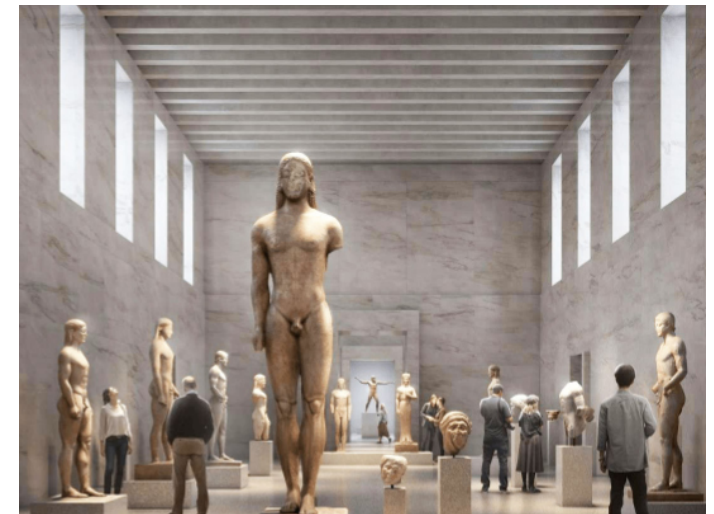
Το “εν οίδα ότι ουδέν οίδα” δεν ήταν μια παραίτηση από τη γνώση, αλλά η αρχή της αναζήτησής της. Για να αναζητήσει ο άνθρωπος την αλήθεια, πρέπει πρώτα να μάθει να σιωπά. Ο Ηράκλειτος μίλησε για τον “λόγο”, για την κρυφή αρμονία που υπάρχει πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων. Όμως ο άνθρωπος που δεν σταματά ποτέ να παρασύρεται από τον θόρυβο γύρω του, δύσκολα αντιλαμβάνεται τις βαθύτερες αλήθειες που γεννιούνται μέσα του. Σήμερα έχουμε περισσότερες πληροφορίες από κάθε άλλη εποχή, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι έχουμε περισσότερη σοφία.

Η ταχύτητα συχνά νικά τη σκέψη. Η αντίδραση αντικαθιστά τον στοχασμό. Η άποψη προηγείται της κατανόησης. Και ίσως αυτή είναι μια από τις μεγάλες προκλήσεις του καιρού μας: να ξαναμάθουμε να σκεφτόμαστε πριν μιλήσουμε. Οι Στωικοί φιλόσοφοι γνώριζαν πως η ελευθερία του ανθρώπου δεν βρίσκεται στο να ελέγξει τα πάντα γύρω του, αλλά στο να κυριαρχήσει στον εαυτό του. Ο Επίκτητος δίδαξε πως δεν μπορούμε να ορίσουμε όλα όσα συμβαίνουν, μπορούμε όμως να ορίσουμε τη στάση μας απέναντί τους. Και αυτή η εσωτερική δύναμη απαιτεί ησυχία. Η σιωπή είναι μια μορφή πνευματικής άσκησης. Μας επιτρέπει να ξεχωρίσουμε το ουσιώδες από το πρόσκαιρο, την αλήθεια από την εντύπωση, την πραγματική ανάγκη από την επιθυμία που μας επιβάλλεται.

Η Γεωγραφία της Ησυχίας

Υπάρχουν τόποι όπου η σιωπή αποκτά μια ιδιαίτερη δύναμη. Τόποι όπου η ιστορία δεν βρίσκεται μόνο στα βιβλία, αλλά ζει μέσα στο τοπίο. Ένας τέτοιος τόπος είναι οι Δελφοί. Εκεί, κάτω από το βλέμμα του Παρνασσού, ο άνθρωπος της αρχαιότητας αναζήτησε απαντήσεις στα μεγάλα ερωτήματα της ύπαρξης. Εκεί όπου ο ναός του Απόλλωνα στέκει ακόμη ως μάρτυρας ενός πολιτισμού που δεν αναζητούσε μόνο την εξουσία ή τον πλούτο, αλλά τη γνώση.

Το “γνώθι σαυτόν” δεν ήταν απλώς μια φράση χαραγμένη πάνω στην πέτρα. Ήταν μια ολόκληρη φιλοσοφική στάση ζωής. Πριν γνωρίσει ο άνθρωπος τον κόσμο, πρέπει να γνωρίσει τον εαυτό του. Οι Δελφοί διδάσκουν αυτή τη σιωπηλή αλήθεια. Οι πέτρες δεν φωνάζουν, κι όμως μιλούν. Το φως που αλλάζει πάνω στον αρχαιολογικό χώρο, η θέα προς την κοιλάδα, η αίσθηση της παρουσίας τόσων αιώνων δημιουργούν έναν διάλογο που δεν χρειάζεται λέξεις. Υπάρχουν τόποι που δεν τους επισκέπτεσαι απλώς. Τους κουβαλάς μέσα σου. Τόποι που γίνονται μέρος της μνήμης σου και σου θυμίζουν ότι ο άνθρωπος δεν είναι μόνο το παρόν



του, αλλά και η συνέχεια όσων προηγήθηκαν.

Η Επιστροφή στην Ουσία

Ο Αύγουστος μάς προσφέρει ίσως την πιο κατάλληλη στιγμή για να θυμηθούμε αυτή την ξεχασμένη αξία. Μέσα στο φως του καλοκαιριού, στη θάλασσα, στη φύση, ο άνθρωπος ξαναβρίσκει για λίγο τον χαμένο ρυθμό του. Η φύση δεν χρειάζεται να φωνάξει για να αποδείξει την ομορφιά της. Ένα αρχαίο μνημείο δεν χρειάζεται να εξηγήσει την αξία του. Η αλήθεια ορισμένων πραγμάτων βρίσκεται ακριβώς στη σιωπηλή τους παρουσία. Το ίδιο συμβαίνει και με τον άνθρωπο. Η σιωπή δεν σημαίνει αδιαφορία. Η δημοκρατία χρειάζεται λόγο, συμμετοχή και ευθύνη. Χρειάζεται ανθρώπους που μιλούν όταν πρέπει, που υπερασπίζονται αξίες και που δεν φοβούνται να πάρουν θέση. Αλλά ο ουσιαστικός λόγος δεν γεννιέται από τον θόρυβο. Γεννιέται από τη σκέψη. Και η σκέψη γεννιέται από τη σιωπή. Ίσως, τελικά, η μεγαλύτερη ανάγκη της εποχής μας να μην είναι να αποκτήσουμε περισσότερες φωνές, αλλά να ξαναβρούμε ανθρώπους που ξέρουν να ακούν. Να ακούν τους άλλους. Να ακούν την ιστορία. Να ακούν τη φύση. Να ακούν τη συνειδησή τους. Γιατί η σιωπή δεν είναι απομάκρυνση από τη ζωή. Είναι η επιστροφή στην ουσία της. Και μέσα στη σιωπή, ο άνθρωπος δεν χάνει τη φωνή του. Τη βρίσκει ξανά.



«Οι πιο όμορφες πόρτες της ζωής ανοίγουν στους τολμηρούς»!

Η ζωή μοιάζει μ' έναν ατέλειωτο διάδρομο γεμάτο πόρτες. Άλλες φωτισμένες από το φως της ελπίδας, άλλες σκεπασμένες με τη σιωπή του φόβου, κι άλλες μισάνοιχτες, σαν να περιμένουν καρτερικά εκείνον που θα βρει το θάρρος να τις διαβεί. Καμία όμως δεν ανοίγει για εκείνον που μένει ακίνητος. Οι πιο όμορφες πόρτες της ζωής χαρίζονται μόνο στους τολμηρούς.

Η τόλμη δεν είναι προνόμιο των ατρόμητων. Είναι η βαθιά απόφαση της ψυχής να προχωρήσει, ακόμη κι όταν τα γόνατα λυγίζουν από την αβεβαιότητα. Είναι η φλόγα που αντιστέκεται στους ανέμους της απογοήτευσης, η εσωτερική φωνή που ψιθυρίζει «συνέχισε», όταν όλα γύρω μοιάζουν να λένε «γύρισε πίσω».

Πόσες ευκαιρίες χάθηκαν επειδή ο φόβος ντύθηκε λογική; Πόσα όνειρα έμειναν φυλακισμένα επειδή δεν βρέθηκε μια γενναία καρδιά να γυρίσει το κλειδί της απόφασης; Κι όμως, κάθε αυγή μάς προσφέρει μια καινούργια πόρτα. Μια νέα δυνατότητα να αγαπήσουμε πιο αληθινά, να συγχωρήσουμε πιο βαθιά, να δημιουργήσουμε χωρίς όρια, να πιστέψουμε ξανά στον άνθρωπο και στις αστείρευτες δυνάμεις του.

Η ζωή αγαπά εκείνους που τολμούν. Εκείνους που μετατρέπουν τις πληγές τους σε φτερά, τα δάκρυά τους σε σοφία και τις αποτυχίες τους σε πολύτιμα σκαλοπάτια προς την κορυφή. Γιατί καμία ήττα δεν

είναι οριστική όταν η ελπίδα εξακολουθεί να κατοικεί μέσα στην καρδιά.

Οι πιο σημαντικές συναντήσεις, οι πιο μεγάλες αγάπες, οι πιο φωτεινές δημιουργίες γεννήθηκαν από μια τολμηρή απόφαση. Από ένα βήμα που έμοιαζε μικρό, αλλά άλλαξε ολόκληρη τη διαδρομή μιας ζωής. Κανένα λιμάνι δεν ανακαλύφθηκε από καράβι που «φοβήθηκε» να αφήσει την ασφάλεια της ακτής.

Ας μη φοβόμαστε, λοιπόν, τις κλειστές πόρτες. Δεν είναι εμπόδια, είναι προσκλήσεις. Είναι οι σιωπηλοί δάσκαλοι που μας καλούν να εμπιστευτούμε το φως που κρύβουμε μέσα μας. Κάθε πόρτα που ανοίγουμε με πίστη και γενναιότητα μάς φέρνει πιο κοντά στον αληθινό μας εαυτό.

Γιατί, στο τέλος της διαδρομής, δεν θα θυμόμαστε εκείνες που έμειναν κλειστές. Θα θυμόμαστε εκείνη τη μία στιγμή που νικήσαμε τον φόβο, απλώσαμε το χέρι και τολμήσαμε. Και τότε θα καταλάβουμε πως οι πιο όμορφες πόρτες της ζωής δεν άνοιξαν επειδή ήμασταν δυνατοί, αλλά επειδή επιλέξαμε να πιστέψουμε ότι πίσω από καθεμία τους μας περίμενε ένα μικρό θαύμα.

Εύα Καπελλάκη Κοντού [Εκπαιδευτικός, αρθρογράφος & ραδιοφωνική παραγωγός]



Ο Ελεύθερος Χρόνος ως Πολυτέλεια: Γιατί νιώθουμε ενοχές όταν δεν κάνουμε τίποτα;

Κυριακή απόγευμα. Το σπίτι είναι ήσυχο, οι υποχρεώσεις της εβδομάδας έχουν (θεωρητικά) τελειώσει και εσείς κάθεστε στον καναπέ κοιτάζοντας το ταβάνι ή απλώς απολαμβάνοντας τη σιωπή. Αντί όμως να νιώθετε γαλήνη, ένα γνώριμο, ενοχλητικό συναίσθημα αρχίζει να σιγοβράζει στο στομάχι: η ενοχή.

«Θα έπρεπε να διαβάζω εκείνο το βιβλίο». «Γιατί δεν καθαρίζω την αποθήκη;» «Οι άλλοι αυτή την ώρα σίγουρα κάνουν κάτι παραγωγικό».

Στη σύγχρονη εποχή, το να «μην κάνεις τίποτα» έχει μετατραπεί από φυσική ανάγκη σε μια απαγορευμένη πολυτέλεια. Πώς φτάσαμε όμως στο σημείο να ποινικοποιήσουμε τη χαλάρωση και γιατί ο ελεύθερος χρόνος μάς προκαλεί τόσο άγχος; Ζούμε σε μια κοινωνία που έχει ταυτίσει την προσωπική αξία με το αποτέλεσμα. Από μικρή ηλικία εκπαιδεύμαστε να είμαστε

«αποδοτικοί». Το status μας συχνά προσδιορίζεται από το πόσο απασχολημένοι είμαστε.

Όταν κάποιος μας ρωτάει «πώς είσαι;», η απάντηση «τρέχω και δεν φτάνω» θεωρείται εύσημο εργατικότητας, ενώ το «χαλαρώνω» μπορεί να παρερμηνευτεί ως τεμπελιά. Έχουμε εσωτερικεύσει την ιδέα ότι αν δεν παράγουμε κάτι μετρήσιμο, χάνουμε τον χρόνο μας.

Ακόμα και ο ελεύθερος χρόνος μας έχει πέσει θύμα της αποδοτικότητας. Δεν μας αρκεί πλέον να κάνουμε μια βόλτα· πρέπει να μετρήσουμε τα βήματα στο smartwatch. Δεν μας αρκεί να διαβάσουμε ένα βιβλίο· πρέπει να το καταγράψουμε στο Goodreads. Τα χόμπι μας πρέπει να είναι «μονετιζοποιήσιμα» (side hustles) ή να συμβάλλουν στην «αυτοβελτίωσή» μας. Η καθαρή, άσκοπη χαρά έχει αντικατασταθεί από μια λίστα με tasks. Σκρολάροντας στο Instagram, βλέπουμε συνεχώς ανθρώπους που γυμνάζονται στις 6 το πρωί, ξεκινούν επιχειρήσεις, ταξιδεύουν ή



**ΕΥΑ
ΚΑΠΕΛΛΑΚΗ-
ΚΟΝΤΟΥ**



ΜΑΡΙΑ ΛΑΤΣΗ

μαγειρεύουν περίπλοκες συνταγές. Αυτή η συνεχής έκθεση στην (ιδανική) δραστηριότητα των άλλων δημιουργεί το FOMO (Fear Of Missing Out). Νιώθουμε ότι ενώ εμείς «τεμπελιάζουμε», ο υπόλοιπος κόσμος εξελίσσεται και μας προσπερνά. Όταν προσπαθούμε να ξεκουραστούμε νιώθοντας ενοχές, συμβαίνει το εξής παράδοξο: ούτε ξεκουραζόμαστε, ούτε παράγουμε έργο. Ο εγκέφαλος παραμένει σε κατάσταση στρες (fight or flight), εκκρίνοντας κορτιζόλη. Το αποτέλεσμα; Χρόνια κόπωση, συναισθηματική εξάντληση (burnout) και μια μόνιμη αίσθηση ανικανοποίητου. Η επιστήμη της νευρολογίας ξεκαθαρίζει ότι ο εγκέφαλος χρειάζεται το λεγόμενο "Default Mode Network" (το δίκτυο που ενεργοποιείται όταν daydreaming-αζούμε ή δεν κάνουμε τίποτα) για να επεξεργαστεί τις πληροφορίες, να αναπτύξει τη δημιουργικότητα και να λύσει σύνθετα προβλήματα. Η αδράνεια δεν είναι χαμένος χρόνος· είναι συντήρηση του συστήματος. Για να αποβάλλουμε τις ενοχές, χρειάζεται να αλλάξουμε το αφήγημα στο μυαλό μας. Ας μου επιτραπεί να σας παροτρύνω σε μερικά πρακτικά βήματα: Δείτε την ξεκούραση όχι ως την «ανταμοιβή» για τη σκληρή δουλειά, αλλά ως την προϋπόθεση για να είστε υγιείς.

Είναι βιολογική ανάγκη, όπως ο ύπνος και το φαγητό. Βάλτε στο πρόγραμμά σας ένα δίωρο όπου απαγορεύεται να κάνετε οτιδήποτε παραγωγικό. Αν το έχετε «προγραμματίσει», το μυαλό σας θα το δεχτεί πιο εύκολα ως task. Η ψηφιακή αποτοξίνωση μειώνει τη σύγκριση με τους άλλους και επιτρέπει στο μυαλό να ηρεμήσει πραγματικά, χωρίς τον καταγιισμό νέων ερεθισμάτων. Οι Ολλανδοί έχουν μια ολόκληρη φιλοσοφία γι' αυτό, που ονομάζεται Nixsen και σημαίνει κυριολεκτικά «το να μην κάνεις τίποτα». Το να κοιτάξεις έξω από το παράθυρο ή να κάθεσαι ακούγοντας μουσική θεωρείται εκεί μορφή αυτοφροντίδας. Ο χρόνος μας δεν είναι ένα νόμισμα που πρέπει συνεχώς να ξοδεύεται για την αγορά κάποιου επιτεύγματος. Ο ελεύθερος χρόνος είναι ο μόνος χώρος στον οποίο είμαστε πραγματικά ελεύθεροι να υπάρχουμε, αντί απλώς να λειτουργούμε. Την επόμενη φορά, λοιπόν, που θα νιώσετε ενοχές επειδή κάθεστε στον καναπέ, πάρτε μια βαθιά ανάσα και υπενθυμίστε στον εαυτό σας: Το να μην κάνεις τίποτα, μερικές φορές, είναι το πιο παραγωγικό πράγμα που μπορείς να κάνεις για την ψυχική σου υγεία.

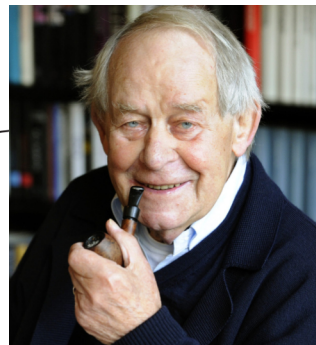
Η Μαρία Λάτση είναι Κοινωνική Λειτουργός

Επιλογές

Και πώς να το λέγανε το στρατόπεδο

Για την είσοδο ζητούσαν μισό καρβέλι. Έτσι λοιπόν, με δυο καρβέλια παραμάσχαλα τα είχαμε εξασφαλισμένα τα τέσσερα εισιτήρια, και ξεκινήσαμε απ' το Μπλένκενβαρφ τραβώντας στα ριζά του αναχώματος, μέσα απ' τα λιβάδια προς το Γκλύζερουντ, έπειτα όμως στρίψαμε προς το λεβάντε, προς το φτενό δασάκι, που ήταν κιόλας μες στο στρατόπεδο, η «απαγορευμένη ζώνη», όπως λέγανε τώρα όλο τον τόπο ανάμεσα στο Κλίνκμπυ και στο Τίμμενστεντ. Και πώς να το λέγανε το στρατόπεδο, αφού του λείπανε όλα εκείνα που ξέρουμε απ' τα βιβλία: το συρματοπλέγμα, οι παράγκες, του λείπανε τα φυλάκια, οι προβολείς, του λείπανε κι οι φρουροί που θα ήταν σε θέση να εποπτεύουν στα γρήγορα την οχυρωμένη περιοχή κι έτσι να την εξουσιάζουν. Για να μπορέσουν τουλάχιστον να κρατήσουν συγκεντρωμένους τους εξακόσιες χιλιάδες περίπου αιχμαλώτους στρατιώτες, απ' τους οποίους πολλοί μάλλον ούτε που είχαν πάρει είδηση ότι ήταν αιχμάλωτοι, έσκυψαν πάνω από το χάρτη κι εγκαθίδρυσαν μιαν απαγορευμένη ζώνη: "Να ο δρόμος που πάει απ' το Κλίνκμπυ στο Γκλύζερουντ, ας πάρουμε κι ένα κομμάτι απ' τη δημοσιά του Χούζουμ, ας στρίψουμε νοτιοανατολικά προς το Φλάτμοορ κι ας τραβήξουμε τα σύνορα προς το Τίμμενστεντ, έτσι θα περικλείεται ολόκληρη η απαγορευμένη ζώνη από ένα ενιαίο δρόμο, και πάνω σ' αυτό το δρόμο θα βάλουμε τεθωρακισμένα ανιχνευτικά να κάνουνε περιπολία".

Ζίγκφριντ Λεντς, Έκθεση Ιδεών. Μετάφραση: Τζένη Ράδου. Εκδόσεις Οδυσσέας.



Από τη σιωπή στην αποσιώπηση

Αξιίζει να σταθούμε για λίγο στη σύνοδο των χωρών του ΝΑΤΟ που πραγματοποιήθηκε στην Άγκυρα στις 7 και 8 Ιουλίου 2026, γιατί κάτι εκεί αξίζει την προσοχή μας.



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΛΟΓΚΑΣ

Το τυπικό ζητούμενο ήταν να ομολοήσουν οι ηγέτες στην αύξηση των δαπανών για την άμυνα και στην ενίσχυση της αμυντικής βιομηχανίας (συμφωνήθηκαν νέες προμήθειες ύψους 50 δις ευρώ) καθώς και στην περαιτέρω στήριξη της Ουκρανίας όπου δεν κατέστη δυνατή η επίτευξη της ειρήνης μέχρι σήμερα (συμφωνήθηκε νέα βοήθεια ύψους 70 δις ευρώ).

Βεβαίως σε τέτοιες συναντήσεις πέρα από την πρόοδο επί της ατζέντας μεγάλη σημασία έχουν οι επαφές και οι συζητήσεις που γίνονται στο περιθώριο των εργασιών και η αξιοποίηση της ευκαιρίας για ανάπτυξη των διαπροσωπικών σχέσεων που έχουν και αυτές την δική τους ιδιαίτερη βαρύτητα. Γι’ αυτά όμως συνήθως δεν έχουμε σοβαρή πληροφόρηση.

Η συνάντηση ξεκίνησε με το κακό αρχικό κλίμα λόγω προηγούμενης έντασης στις σχέσεις Ευρωπαίων ηγετών με τον πρόεδρο Τραμπ και ακόμα λόγω του αδιεξόδου στον πόλεμο της Ουκρανίας αλλά και του άλλου αδιεξόδου στον πόλεμο των ΗΠΑ με το Ιράν και τις επιπτώσεις του στην παγκόσμια οικονομία.

Την Ελλάδα βεβαίως ουδόλως απασχολούσαν όλα αυτά γιατί τόσο ως προς τις δαπάνες για εξοπλισμούς όσο και ως προς την πρόοδο στην αμυντική βιομηχανία περνάει πάνω από τον πήχη όντας από τις ελάχιστες χώρες που ήδη συμπλήρωσαν τον στόχο 3,5% επί του ΑΕΠ.

Ως προς την ενότητα της συμμαχίας, ο πρωθυπουργός δεν είχε κατά τα συνήθη να θέσει το παραμικρό εθνικό ζήτημα, σαν να μην υπήρχαν τέτοια, ώστε να προβληματίσει τους εταίρους. Και αυτό είναι το πρόβλημα για το οποίο αξίζει η αναφορά σε τούτη την σύνοδο. Οτι παραβρέθηκε δηλ. η ηγεσία μας σε ένα τόσο σημαντικό φόρουμ χωρίς και πάλι να πει το παραμικρό για τα μείζονα προβλήματα της χώρας μας τα οποία εκεί ακριβώς έπρεπε να θεθούν. Προβλήματα που επιτέλους θέτουν κεφαλαίως ζήτημα συνοχής και ενότητας για το νοτιανατολικό πεδίο των ορίων της συμμαχίας. Εκτός και αν δεν μας παίρνουν στα σοβαρά και μας θεωρούν δεδομένους και καρπαζοεισπράκτορες.

Γιατί ο κ. Μητσοτάκης, όπως ήταν αναμενόμενο, ουδέν δυστυχώς τόλμησε να θέσει για τις παράνομες και ιταμές απαιτήσεις ή απειλές της Τουρκίας κατά της εθνικής μας κυριαρχίας στο Αιγαίο, κατά των νησιών και κατά των κυριαρχικών μας δικαιωμάτων. Ουδέν τόλμησε να θέσει για τον παρανοϊκό νεολογισμό της *‘γαλάζιας πατρίδας’* όπου εσχάτως ανακοινώνουν με θράσος ότι θα διευρύνουν και σε εσωτερικό δίκαιο της χώρας τους κάνοντας ένα βήμα πιο κοντά προς την σύγκρουση. Ή για τον άλλο παρανοϊκό ισχυρισμό της *Τουρκολιβικής συμφωνίας* οριοθέτησης ανυπάρχτων μεταξύ τους θαλασσιών ζωνών. Ουδέν τόλμησε να θέσει επίσης για τους ισχυρισμούς περί δήθεν Τουρκικής μειονότητας σε Θράκη και Δωδεκάνησα και τις απαράδεκτες παρεμβάσεις του προξενείου τους. Για τη μεθοδευμένη αλιεία μέσα στα χωρικά μας ύδατα και για τις μεθοδικά συντονισμένες παραβιάσεις των θαλασσιών και εναέριων συνόρων μας. Όλα εκείνα δηλαδή που μας υποχρεώνουν να



...Την Ελλάδα βεβαίως ουδόλως απασχολούσαν όλα αυτά γιατί τόσο ως προς τις δαπάνες για εξοπλισμούς όσο και ως προς την πρόοδο στην αμυντική βιομηχανία περνάει πάνω από τον πήχη όντας από τις ελάχιστες χώρες που ήδη συμπλήρωσαν τον στόχο 3,5% επί του ΑΕΠ.

κρατούμε σε υψηλά επίπεδα τις εξοπλιστικές δαπάνες και να είναι αυτή η αιτία που η χώρα μας παρά τα τεράστια οικονομικά της προβλήματα έχει ήδη καλύψει το στόχο του 3,5%.

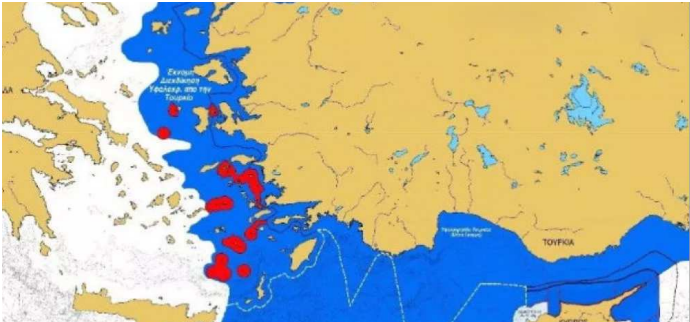
Τέτοια απόλυτη σιωπή αποτελεί ντροπή για την Ελλάδα. Αν οι πρόγονοι είχαν ίδιο ραγιαδισμό και πορεύονταν με ίδιους τιποτένιους μικροϋπολογισμούς, φοβικότητα και ευήκοα ότα προς τους δήθεν προστάτες, σήμερα, ακόμα Οθωμανοί θα λογίζομαστε.

Μα ακόμα πιο πολύ από ντροπή η διαρκής σιωπή αποτελεί άρνηση υπεράσπισης της πατρίδας, δηλαδή του όρκου που έδωσαν για να αναλάβουν τα υψηλά τους καθήκοντα.

Γιατί η σιωπή μπορεί να εξυπηρετεί το αφήγημα που βολεύει Γερμανούς, Άγγλους, Αμερικανούς κ.λ.π. που θέλουν καιροσκοπικά να αφήνουν το πρόβλημα να σέρνεται μένοντας οι ίδιοι αμέτοχοι αλλά βλάπτει την πατρίδα όταν η σιωπή γίνεται αποσιώπηση. Επειδή έτσι όχι μόνο δεν αντιμετωπίζεται κανένα πρόβλημα αλλά αντίθετα επιδεινώνεται αφού η σιωπή εκλαμβάνεται, και δικαίως, ως αδυναμία ή τουλάχιστον ως μη άρνηση. Και όχι μόνο από τους Τούρκους αλλά και από κάθε Τρίτο.

Αυτή τη μέθοδο της αποσιώπησης λοιπόν του προβλήματος και της μη απάντησης στις προκλήσεις συνηθίσαμε να την ονομάζουμε Κατευνασμό. Κατευνάζουμε λοιπόν τους Τούρκους μην τάχα και αγριέψουν περισσότερο, Κατευνάζουμε τον κ. Τράμπ μην τάχα και μας θυμώσει, Κατευνάζουμε τους Άγγλους μην τάχα και στεναχωρηθούν αν τους θυμίσουμε τον άθλιο ρόλο τους στην Κύπρο το 74, Κατευνάζουμε τους Γερμανούς μην τάχα τους χαλάσουμε την αναντάμ παπαντάμ συνεργασία τους με τους γείτονες.

Και εν τω μεταξύ οι ηγέτες μας αντί να θέσουν ενώπιον των



Ουδέν τόλμησε να δέσει για τον παρανοϊκό νεολογισμό της ‘γαλάζιας πατρίδας’ όπου εσχάτως ανακοινώνουν με θράσος ότι θα διευρύνουν και σε εσωτερικό δίκαιο της χώρας τους κάνοντας ένα βήμα πιο κοντά προς την σύγκρουση.

Υπάρχει τέλος και το επικοινωνιακό καταστάλαγμα από τη συνάντηση και αυτό ενδιέφερε τον κ. Ερντογάν κυρίως αλλά και τον κ. Μητσοτάκη. Ο κ. Ερντογάν προσπάθησε να αναδείξει το προσωπικό του κύρος προβάλλοντας τις ειρηνευτικές διαμεσολαβητικές δυνατότητες είτε προβάλλοντας την πολύ καλή σχέση του με τον κ. Τραμπ με τον οποίο αντάλλαξε σειρά από φιλοφρονήσεις. Επί της ουσίας όμως άνθρακες ο θησαυρός γιατί F-35 σε αντίθεση προς την Τουρκική μονταζιέρα δεν πρόκειται να δει αφού λύση με τους S-400 δεν μπορεί να βρεθεί. Όσο για τους κινητήρες του εθνικού τους αεροπλάνου ΚΑΑΝ ακόμα και αν τους προμηθευτεί αυτοί λόγω μετάκαυσης είναι ακατάλληλοι για αεροπλάνο 5ης γενιάς ενώ ένα άλλο αγκάθι, εκείνο της εξάρτησης του δικτυοκεντρικού τους συστήματος από την Κινέζικη τεχνολογία δεν έχει ακόμα αναδειχθεί επαρκώς.

Όσο για τον κ. Μητσοτάκη, αυτός θέλοντας να περάσει ατσαλάκωτος από τη σύνοδο περιορίστηκε ξανά σε χαμηλές προσδοκίες. Μια χειραψία με τον πλανητάρχη που και πάλι εναγωνίως πλην ματαίως αναζήτησε και μια αναφορά στο *casus belli* μόνο και μόνο για να έχουν κάτι πιασάρικο να πουν τα μέσα στην Ελλάδα. Και γι’ αυτό η δήλωση έγινε ενώπιον των δημοσιογράφων και όχι ενώπιον των εταίρων.

Αυτό ήταν λοιπόν και πέρασε. Το ΝΑΤΟ ρύθμισε κατά τον συνήθη τρόπο την πορεία του περιοριζόμενο στα όρια της Ουκρανίας, ο κ. Ερντογάν εξέπεμψε και πάλι ένα επικοινωνιακό αφήγημα που πολύ λίγο έχει σχέση με την πραγματικότητα και ο κ. Μητσοτάκης πέρασε εντελώς απαρατήρητος όμως απαρατήρητος έμεινε και για τον κ. Τραμπ που πέρασε από εμπρός του χωρίς καν να τον δει αφού δεν είχε κανένα λόγο να τον προσέξει. Έστω και έτσι, δια της σιωπής, διατήρησε τις καλές του σχέσεις αντίθετα με την Ελλάδα που η σιωπή πάντα την λαβώνει.

πάντων και ιδιαίτερα ενώπιον όλων αυτών την αταλάντευτη απόφαση του έθνους να υπερασπιστεί και δια των όπλων κάθε σπιθαμή εδάφους, με ότι αυτό σημαίνει για την συμμαχία, εκείνοι σιωπούν-αποσιωπούν το πρόβλημα μεταφέροντάς το απλά στους επόμενους.

Πάντοτε όμως χειρότερο από ότι το παραλάβανε, λόγω της συνεχούς διολίσθησης που προκαλεί η σιωπή τους προς τις απαιτήσεις των Τούρκων. Και άρα πάντοτε πιο κοντά στην πραγματικότητα του πολέμου αφού όσα ζητούν οι Τούρκοι μόνο με ήττα σε πόλεμο παραχωρούνται.

Αυτή όμως η μόνιμη σιωπή-αποσιώπηση δεν είναι πια ούτε κατευνασμός, ούτε έχει πλέον ίχνη έκτακτης μεθόδου αντιμετώπισης μιας κρίσης. Αλλά έχει καταστεί μόνιμη στάση στην εξωτερική μας πολιτική τέτοια ώστε να πλαισιώνεται και με έναν εσμό υποστηρικτών σε Ελλάδα και Κύπρο που αποδέχονται ως βάση συζήτησης Τουρκικές θέσεις με πιο χαρακτηριστική φράση το περίφημο ‘να μην είμαστε μονοφαγάδες στο Αιγαίο’ χωρίς να προσδιορίζεται με ποιες αρχές διεθνούς δικαίου ως βάση, αν αγνοήσουμε τις υπάρχουσες, θα αρχίσουμε να ξηλώνουμε το πουλόβερ της εθνικής μας κυριαρχίας για να μην είμαστε μονοφαγάδες. Είναι και το περίφημο think tank με το όνομα ΕΛΙΑΜΕΠ με τεράστια χρηματοδότηση μέρος της οποίας προέρχεται από πρεσβείες της Δύσης, το ΝΑΤΟ και φορείς του εξωτερικού το οποίο παρόλα αυτά λειτουργεί ως κύριος σύμβουλος εξωτερικής πολιτικής εγείροντας πολύ μεγάλες αντιδράσεις για τον ρόλο του.

Και ως προς την άλλη θεματική της συνόδου για την ενίσχυση της Ουκρανίας και εδώ σιωπή και αποσιώπηση της πραγματικότητας ότι το πρόβλημα της εισβολής και κατοχής πριν από την Ουκρανία συνέβη και παραμένει πληγή αιμάσσουσα στην ισότιμη Κύπρο εδώ και 52 χρόνια. Κι αν η Ελλάδα δεν οφείλει να συμπεριφέρεται προς τους συμμάχους ως αδιάφορος και ουδέτερος τρίτος τότε οφείλει να θέσει επιτέλους το θέμα στη συμμαχία. Αρκετά με τον πόλεμο που ‘κηρύξαμε’ στην Ρωσία και αρκετά με την Ουκρανία όταν εκείνη αγνοεί προκλητικά το Κυπριακό. Ιδίως όταν ο κ. Τραμπ δηλώνει ότι οι Ελληνικές επιφυλάξεις δεν είναι καν μέσα στη σκέψη του.

Η σιωπή και το μηδέν των αιτημάτων ωστόσο αποκαλύπτουν επιπλέον το τεράστιο έλλειμα στρατηγικής που έχει η Ελληνική κυβέρνηση. Και αφήνει μετέωρη μια φοβερή υπονία, αν όλα αυτά τα σκάνδαλα στα οποία ενεπλάκη η Ελληνική κυβέρνηση, π.χ. των υποκλοπών που γίνονταν υπό την εποπτεία του ανιψιού του πρωθυπουργού, εκείνου που ισχυρίζεται θρασύτατα ότι έφαγε την σφαίρα αντί για το αφεντικό του και που θεωρεί με ανόητη έπαρση ότι ανέλαβε αντ’ αυτού την πολιτική ευθύνη μη έχοντας ο ίδιος καμιά πολιτική εντολή από τον Ελληνικό λαό, αν επαναλαμβάνω έχουν τα σκάνδαλα το γεωπολιτικό τους αποτύπωμα μέσω εκβιασμών. Ίδωμεν.



**«Σαράντα πουλάρια έκανε η γαϊδούρα, και το σαμάρι δεν βγήκε από πάνω της»!
Ζήτω η γιορτή του πατέρα!**



ΛΟΥΗΣ Γ.
ΣΕΡΕΜΕΤΗΣ

Δύο γαϊδούρες σαμαρωμένες και καταφορτωμένες στο βδομαδιάτικο δρομολόγιο Κροκεές – Κουρτσούνα – Κροκεές του Γιώργου Κ. Καραντζαλη, καθοδόν προς το σπίτι του στα «Μπαλνέικα» μέσω πηλατίας!. Τρεις ώρες δρόμος! Φωτογραφία από το λεύκωμα του Πέτρου Λιακάκου «Η ΜΙΚΡΗ ΜΑΣ ΠΟΛΗ ΚΡΟΚΕΕΣ – ΛΕΒΕΤΣΟΒΑ»!



Παρόλο που το έχουμε χωνέψει για τα καλά και το λέμε όταν κουραζόμαστε ότι «δεν πρέπει να κάνουμε γαϊδουροξεκόλωμα με τις δουλειές, η δουλειά δεν είναι για χόρταση», μετά από λίγο το ξεχνάμε! Ο παππούς φώναζε, «κάτσετε ρε και μια Κυριακή να πάτε και στην εκκλησία και να ξεκουραστείτε μια στάλα, μην ξεσυνερίζοσαστε τις δουλειές, και αύριο μέρα είναι», αλλά κανείς δεν άκουγε «Η πολλή δουλειά τρώει τον αφέντη» μου είπε η κυρία Νίτσα ένα μεσημέρι Κυριακής που γύριζα από το χωράφι! Ωραία προσφώνηση το αφέντης, μου αρέσει, κοίταξα γύρω μου μήπως αντικρύσω κανέναν αφέντη, αλλά πουθενά αφέντης! Δεν αισθάνομαι αφέντης όπως και οι πιο πολλοί αγρότες, αφού αν δεν δουλέψεις παραπάνω από τον εργάτη, δεν καζαντάς!

Εκείνη την στιγμή θυμήθηκα τον πατέρα που γύριζε με το σούρουπο από το χωράφι με τα άλογα! Κόντευαν να μας πατήσουν τα άλογα, πολλές φορές πρόγκαγαν επειδή κάναμε σαν ζουρλά από την χαρά μας που τον βλέπαμε να γυρίζει και να είναι καλά, τρέχαμε να τον αγκαλιάσουμε και δεν ξεκολλάγαμε από πάνω του! Οι ανάγκες, οι δυσκολίες, και οι αναποδιές της ζωής έκαναν τον κακοντέλη να φεύγει πολύ πρωί για το χωράφι, τον βλέπαμε μόνο τα βράδια, ήταν και κουβαλητής, αλλά και μουσαφίρης στο σπίτι! Η γιαγιά μās έλεγε «να κάνετε δύο φορές τον σταυρό μας να τον έχει ο Θεός καλά, γιατί αν πεθάνει ο πατέρας σας θα τρώνε σκυλιά από πάνω μας και δεν θα χορταίνουν», και αυτό μās τρώμαζε! Τίς Κυριακές πηγαίναμε στο χωράφι μαζί του καβάλα στα άλογα καμαρωτοί σαν Κολοκοτρωνάιοι, κάναμε ελαφριές δουλειές, και έτσι καταλάβαμε πόσο κουρασμένος γύριζε ο πατέρας το βράδυ.

Τότε κινητά τηλέφωνα δεν υπήρχαν, και όταν αργούσε ανησυχούσαμε μήπως τον έριξε το άλογο αφού είχαμε ακούσει διάφορες ιστορίες για κάποιους που έπαθαν ατύχημα στο χωράφι και ήταν μόνοι τους! Με αγωνία ξεκινάγαμε και βγαίναμε στην «απαντή» να τον προϋπαντήσουμε, ή ανεβαίναμε στον πύργο στο «Ψηλαλώνι» να ακούσουμε τα πέταλα των αλόγων. Μια φορά που νύχτιωσε, κινήσαμε να πάμε στο χωράφι μόνοι μας, αλλά μās πήρε χαμπάρι μια θειά μας και ήρθε παρέα, παίρνοντας στην τσέπη της ένα λεμόνι «μην τυχόν και τον έχει βρει κάτι, να τον μυρίσουμε για να συνέλθει»! Τρομάξαμε αλλά ήταν καλά, μόνο μās είπε ότι άργησε γιατί έπρεπε να τελειώσει μια δουλειά! Όταν του είπε η θειά «κακομοίρη μου και αύριο μέρα είναι», απάντησε ότι «από τα χέρια μου θα περάσουν όλα έτσι κι αλλιώς», και τής θύμισε αυτό που έλεγε ο παππούς ο Τζαννέτος από την Αμερική, πως «ό,τι μπορείς να κάνεις σήμερα μην το αναβάλλεις για αύριο»!

Κάθε απόγευμα τον περιμέναμε για να πάρουμε εμείς για λίγο τα άλογα, τον «Λίγκο» και τη φοράδα την μάνα του, να τα καβαλήσουμε και να πιάσουμε το καπίστρι για να κάνουμε μια περατζάδα να ζηλέψουνε οι φίλοι μας! Είχαν καλό «αραβάνι», έτσι είχε πει η θειά Πότανα όταν μās τα πούλησε, έναν ρυθμό γρήγορο και ομαλό, πολύ σταθερό βήμα χωρίς έντονο καλπασμό, κάτι που τα έκανε άνετα και ασφαλή στο καβαλίκεμα από παιδιά. Μετά από μια σύντομη διαδρομή τα λυπόμαστε που ήταν κουρασμένα και δεν είχαν την όρεξή μας, τα ποτίζαμε, τα ταΐζαμε, και τα δέναμε στο παχνί τους! Ήταν

μεγάλη βοήθεια! Μετά ρωτούσε για το σχολείο, αν διαβάσαμε, και καθόμαστε για φαγητό. Ξεκουραζότανε όταν πηγαίναμε κοντά του, καμάρωνε που είχαμε αρχίσει να τον βοηθάμε, μās τειπήχιαζε να μάθουμε γράμματα να γίνουμε καλοί άνθρωποι και χρήσιμοι, έπιανε το τραγούδι «πατέρα ξεκουράσου τώρα θα δουλεύουνε για σένα τα παιδιά σου», και διηγόταν ένα παραμύθι με μια γαϊδούρα και το σαμάρι της!

Ήταν λέει μια φορά κι έναν καιρό μια γαϊδούρα που το αφεντικό της την έβαζε να δουλεύει καθημερινά σκληρά στα χωράφια. Δεν την έφτανε η κούρασή της, την έβαζε να ξευγαρώσει για να κάνει πουλάρια και να τα πουλάει στις ζωοπανηγύρεις στη Σκάλα και στο Γύθειο! Η κακομοίρα η γαϊδούρα γκαστρωνόταν, δούλευε μέχρι να γεννήσει, και περίμενε να μεγαλώσει το πουλαράκι της για να τής πάρει το αφεντικό το σαμάρι από πάνω της και να το δώσει στο πουλάρι, κι έτσι η δόλια να ξεκουραστεί! Μόλις χρόνιαζε το πουλαράκι, το αφεντικό το πούλαγε στο πανηγύρι να πάρει λεφτά, και η γαϊδούρα στενοχωριόταν διπλά, και γιατί τής πήραν το τέκνο της, και γιατί χάρηκε ο κληρονόμος του σαμαριού. **Όμως η γαϊδούρα δεν το έβαζε κάτω και ζούσε με την ελπίδα ότι θα έρθει η ώρα που το παιδί της θα αναλάβαινε να την ξεκουράσει!**

Περιμένοντας η κακομοίρα την πολυπόθητη ξεκούραση, τα χρόνια κυλούσαν μονότονα, δουλειά ολημερίς, γεννητούρια κάθε χρόνο, ξανά πούλημα το πουλάρι! Ένα σούρουπο εκεί στη γούρνα τής βρύσης του χωριού που την είχαν πάει για πότισμα, συνάντησε μια άλλη γαϊδούρα και είπε τον καημό της! «Σαράντα πουλάρια έκανα μωρή, κι ακόμα το σαμάρι δεν βγήκε από πάνω μου»! «Κι εγώ τα ίδια έχω πάθει» είπε και η άλλη! Μια ζωή ο ίδιος καημός! Το παραμύθι δεν είχε «και περάσανε καλά κι εμείς καλύτερα»! Τελειώνοντας το παραμύθι ένας αναστεναγμός ανέβαινε και ένας «κόμπος» κατέβαινε στο λαιμό του πατέρα από την αγωνία του για εμās!

Ο πατέρας τότε δεν ήξερε για την παγκόσμια ημέρα γιορτής του πατέρα που γιορτάζεται την τρίτη Κυριακή κάθε Ιουνίου με λουλουδάκια, αγκαλιές, καρδούλες και φιλάκια τής μιας ημέρας! Σε κάθε ευκαιρία έλεγε πως ευχαρίστησή του θα ήταν όσο θα ζούσε να είναι χρήσιμος στα παιδιά του, αλλά όχι απαραίτητος! Το ίδιο θέλουμε κι εμείς! Κάθε μέρα και γιορτή! **Υγεία σε όλους, χρόνια πολλά στους πατεράδες, καλή προκοπή στα παιδιά, και ας μη βγει το σαμάρι από πάνω μας!**



ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ, ΕΛΕΓΧΟΣ Η ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΤΡΙΛΗΜΜΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΤΗΣ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗΣ

Μια νέα παπική εγκύκλιος αναδεικνύει το δημοκρατικό τρίλημμα που διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος κυβερνά την τεχνητή νοημοσύνη.



Piergiuseppe Fortunato

Η παπική εγκύκλιος Magnifica Humanitas, που δημοσιεύθηκε τον Μάιο του 2026, φαίνεται εκ πρώτης όψεως ένα απρόσμενο κείμενο για να συγκριθεί με τον αμερικανικό CHIPS Act, τον EU AI Act ή τις πιο πρόσφατες ανακοινώσεις των κορυφαίων εταιρειών τεχνητής νοημοσύνης. Ωστόσο, όποιος ασχολείται με την πολιτική οικονομία της τεχνολογίας θα έπρεπε να τη διαβάσει προσεκτικά. Όχι επειδή προσφέρει ένα σχέδιο κανονιστικής ρύθμισης – δεν το κάνει – αλλά επειδή θέτει με εξαιρετική σαφήνεια ένα ερώτημα που οι περισσότερες συζητήσεις πολιτικής εξακολουθούν να αποφεύγουν:

Ποιος κατέχει την εξουσία πάνω στις τεχνολογικές υποδομές που ολοένα και περισσότερο διαμορφώνουν τη συλλογική μας ζωή, και πώς ασκείται αυτή η εξουσία;

Η εγκύκλιος δεν απαντά με οικονομικούς ή πολιτικούς όρους. Όμως, θέτοντας τόσο ξεκάθαρα το ερώτημα και εντάσσοντάς το στη μακρά παράδοση της καθολικής κοινωνικής διδασκαλίας σχετικά με τη σχέση μεταξύ κεφαλαίου, εξουσίας και δημοκρατικής διακυβέρνησης, συγκλίνει – από μια απρόσμενη κατεύθυνση – με ορισμένες από τις σημαντικότερες αλλά λιγότερο αναγνωρισμένες ιδέες της σύγχρονης πολιτικής οικονομίας.

Η αρχιτεκτονική του ελέγχου

Η κυρίαρχη αφήγηση για την τεχνητή νοημοσύνη επικεντρώνεται στην παραγωγικότητα, τις θέσεις εργασίας και την ανταγωνιστικότητα. Αυτές οι ανησυχίες είναι πραγματικές. Ωστόσο, δεν αγγίζουν τη βαθύτερη μεταμόρφωση που βρίσκεται σε εξέλιξη.

Η τεχνητή νοημοσύνη δεν είναι απλώς άλλη μία τεχνολογία που αυξάνει την παραγωγικότητα. Είναι μια θεμελιώδης τεχνολογία, της οποίας η σημασία δεν βρίσκεται μόνο σε όσα παράγει, αλλά κυρίως **σε όσα ελέγχει**.

Τα προηγμένα συστήματα AI εξαρτώνται από εξαιρετικά συγκεντρωμένους πόρους: υπερκλιμακούμενη υπολογιστική ισχύ (hyperscale computing), τεράστια ιδιωτικά σύνολα δεδομένων, εξειδικευμένους ημιαγωγούς, και πρωτοποριακά μοντέλα.

Ένας πολύ μικρός αριθμός εταιρειών – κυρίως αμερικανικών και λίγων κινεζικών – ελέγχει ταυτόχρονα όλους αυτούς τους πόρους. Αυτή η συγκέντρωση δεν είναι τυχαία. Αντανακλά τα πολύ υψηλά εμπόδια εισόδου και τις ισχυρές επιδράσεις δικτύου που χαρακτηρίζουν την ψηφιακή οικονομία:

- **όσο περισσότερα δεδομένα και υπολογιστική ισχύ διαθέτεις, τόσο καλύτερα είναι τα μοντέλα σου,**
- **όσο καλύτερα τα μοντέλα, τόσο περισσότεροι οι χρήστες,**
- **όσο περισσότεροι οι χρήστες, τόσο περισσότερα τα δεδομένα.**

Το αποτέλεσμα είναι ένας αυτοενισχυόμενος κύκλος συσσώρευσης, που καθιστά εξαιρετικά δύσκολη την είσοδο νέων ανταγωνιστών.

Από την οικονομική ισχύ στην εξουσία διακυβέρνησης

Αυτό που διαφοροποιεί τη σημερινή εποχή από προηγούμενες περιόδους βιομηχανικής συγκέντρωσης δεν είναι το μέγεθος της συγκέντρωσης αλλά η φύση της. Στο παρελθόν, οι μεγάλες επιχειρήσεις ασκούσαν τεράστια οικονομική δύναμη, όμως η εξουσία να θεσπίζει τους κανόνες παρέμενε κυρίως στα κράτη. Σήμερα αυτό το όριο αρχίζει να εξαφανίζεται.

Τα συστήματα τεχνητής νοημοσύνης ενσωματώνονται πλέον στη χρηματοοικονομική, στην υγεία, στην εκπαίδευση, στη δημόσια διοίκηση, και στην επικοινωνία. Οι εταιρείες που ελέγχουν τα θεμελιώδη μοντέλα και τις υπολογιστικές υποδομές αποκτούν κάτι που μοιάζει όλο και περισσότερο με ικανότητα διακυβέρνησης.

Οι αποφάσεις τους σχετικά με τον σχεδιασμό των μοντέλων, την πρόσβαση, την τιμολόγηση, και τον τρόπο ανάπτυξης των συστημάτων, έχουν πλέον ευρείες κοινωνικές και πολιτικές συνέπειες που μέχρι πρόσφατα αποτελούσαν αποκλειστική αρμοδιότητα των δημοκρατικών θεσμών. Η εγκύκλιος, όταν αναρωτιέται ποιος ασκεί αυτή την «εντυπωσιακή κυριαρχία» πάνω στις θεμελιώδεις τεχνολογίες, αναφέρεται ακριβώς σε αυτή τη μετάβαση.

Η αμερικανική αντίφαση

Οι Ηνωμένες Πολιτείες έχουν αναπτύξει τη φιλόδοξη κρατική στρατηγική τεχνολογίας της μεταπολεμικής τους ιστορίας.

Ο **CHIPS Act**, οι περιορισμοί στις εξαγωγές προηγμένων ημιαγωγών και η γενικότερη κινητοποίηση ομοσπονδιακών πόρων γύρω από την AI βασίζονται σε μία ξεκάθαρη στρατηγική: Το εθνικό πλεονέκτημα στην εποχή της τεχνητής νοημοσύνης πρέπει να οικοδομηθεί και να προστατευθεί ενεργά και όχι να αφεθεί αποκλειστικά στις δυνάμεις της αγοράς.

Ωστόσο, αυτή η στρατηγική περιέχει μια βαθιά αντίφαση. Όταν η κρατική υποδομή συγκεντρώνεται στα χέρια λίγων ιδιωτικών επιχειρήσεων, το κράτος γίνεται εξαρτημένο από το ιδιωτικό κεφάλαιο. Το κράτος χρειάζεται τις εταιρείες αυτές για να διατηρήσει την τεχνολογική του υπεροχή. Οι εταιρείες χρειάζονται κρατικές επιδοτήσεις, προστασία, γεωπολιτική κάλυψη. Θεωρητικά πρόκειται για συνεργασία.

Στην πράξη πρόκειται για μια κατάσταση αμοιβαίας εξάρτησης, όπου τα συμφέροντα της εθνικής ασφάλειας ανατίθενται σε εταιρείες που λογοδοτούν πρωτίστως στους μετόχους και όχι στους πολίτες. Επιπλέον, οι ίδιες εταιρείες που ελέγχουν τις υποδομές AI διαμορφώνουν ενεργά και το κανονιστικό πλαίσιο που τις διέπει. Έτσι γίνεται όλο και δυσκολότερο να διακρίνει κανείς ποιος κυβερνά και ποιος κυβερνάται. Η συνεχής μετακίνηση στελεχών μεταξύ κυβέρνησης και εταιρειών AI δεν αποτελεί απλώς ζήτημα σύγκρουσης συμφερόντων.

Αποτελεί σύμπτωμα ενός βαθύτερου προβλήματος: **τα δημοκρατικά κράτη στερούνται πλέον της τεχνογνωσίας και της θεσμικής ικανότητας να κυβερνήσουν τεχνολογίες που δεν αναπτύσσουν ούτε λειτουργούν τα ίδια.**

Υπάρχει και μία ακόμη αδυναμία. Όλο αυτό το μοντέλο βασίζεται στην υπόθεση ότι η προηγμένη τεχνητή νοημοσύνη θα συνεχίσει να δημιουργεί ολοένα μεγαλύτερα κέρδη συγκεντρωμένα σε λίγες εταιρείες. Αν όμως τα μοντέλα γίνουν φθηνότερα, πιο αποκεντρωμένα, περισσότερο εμπορευματοποιημένα, τότε αυτή η ισορροπία θα καταρρεύσει. Οι ιδιωτικοί εταίροι από τους οποίους εξαρτάται το κράτος θα χάσουν ακριβώς το πλεονέκτημα που τους καθιστούσε πολύτιμους.

Το κινεζικό μοντέλο

Η Κίνα έχει επιλύσει αυτή την ένταση καταργώντας τη διάκριση μεταξύ κράτους και ιδιωτικών εταιρειών. Στον στρατηγικό τεχνολογικό τομέα δεν υπάρχει ουσιαστικός διαχωρισμός μεταξύ κρατικών στόχων και εταιρικής συμπεριφοράς. Οι υποδομές αντιμετωπίζονται ως δημόσιο αγαθό. Έτσι, το κράτος δεν εξαρτάται από ιδιωτικές επιχειρήσεις γιατί ουσιαστικά δεν τις θεωρεί ανεξάρτητους παράγοντες. Αυτό όμως έχει κόστος.

Το πρόβλημα λογοδοσίας δεν εξαφανίζεται. Απλώς μεταφέρεται από την αγορά στο μονοκομματικό κράτος. Το κινεζικό μοντέλο δείχνει ότι ο δημόσιος έλεγχος των στρατηγικών υποδομών είναι εφικτός. Δεν δείχνει όμως ότι μπορεί να συνυπάρξει με τη δημοκρατία.

Η ευρωπαϊκή θέση

Η Ευρώπη έχει προχωρήσει περισσότερο από κάθε άλλη μεγάλη δύναμη στην επιβολή δημοκρατικού ελέγχου πάνω στην AI.

Ο GDPR, ο Digital Markets Act και ο AI Act αποτελούν σοβαρές προσπάθειες περιορισμού της ισχύος των τεχνολογικών κολοσσών.

Ωστόσο, η Ευρώπη εξακολουθεί να εξαρτάται από τρίτους για τις βασικές υποδομές της τεχνητής νοημοσύνης. Ρυθμίζει μοντέλα που δεν κατασκευάζει. Χρησιμοποιεί υπολογιστικές υποδομές που δεν ελέγχει. Επεξεργάζεται δεδομένα μέσα σε οικοσυστήματα που δεν δημιούργησε.

Δύο πρόσφατα περιστατικά το ανέδειξαν ξεκάθαρα:

Το Υπουργείο Εμπορίου των ΗΠΑ διέταξε την Anthropic να διακόψει την πρόσβαση στα ισχυρότερα μοντέλα της παγκοσμίως και οι Ευρωπαίοι χρήστες έχασαν αμέσως την πρόσβαση, χωρίς προειδοποίηση ή δυνατότητα αντίδρασης.

Την ίδια περίοδο η Apple ανακοίνωσε ότι δεν θα διαθέσει το Siri AI στους χρήστες iPhone στην Ευρωπαϊκή Ένωση, επικαλούμενη διαφωνίες με τις ευρωπαϊκές ρυθμιστικές αρχές.

Η Ευρώπη δεν μπόρεσε ούτε να αποτρέψει την πρώτη απόφαση ούτε να επιβάλει τη δεύτερη. Αυτό δεν συνιστά πραγματική ψηφιακή κυριαρχία.

Το τρίλημμα της τεχνητής νοημοσύνης

Οι τρεις μεγάλες προσεγγίσεις οδηγούν σε ένα θεμελιώδες τρίλημμα. Μέχρι σήμερα κανένα πολιτικό σύστημα δεν έχει καταφέρει να εξασφαλίσει ταυτόχρονα δημόσιο έλεγχο των στρατηγικών υποδομών AI, δημοκρατική λογοδοσία, τεχνολογική πρωτοπορία και ανταγωνιστικότητα.



Η **Κίνα** θυσιάζει τη δημοκρατική λογοδοσία. Οι **Ηνωμένες Πολιτείες** θυσιάζουν τον ουσιαστικό δημόσιο έλεγχο. Η **Ευρώπη** κινδυνεύει να θυσιάσει την τεχνολογική της σημασία.

Κάθε μοντέλο λύνει την εξίσωση εγκαταλείποντας έναν από αυτούς τους τρεις στόχους.

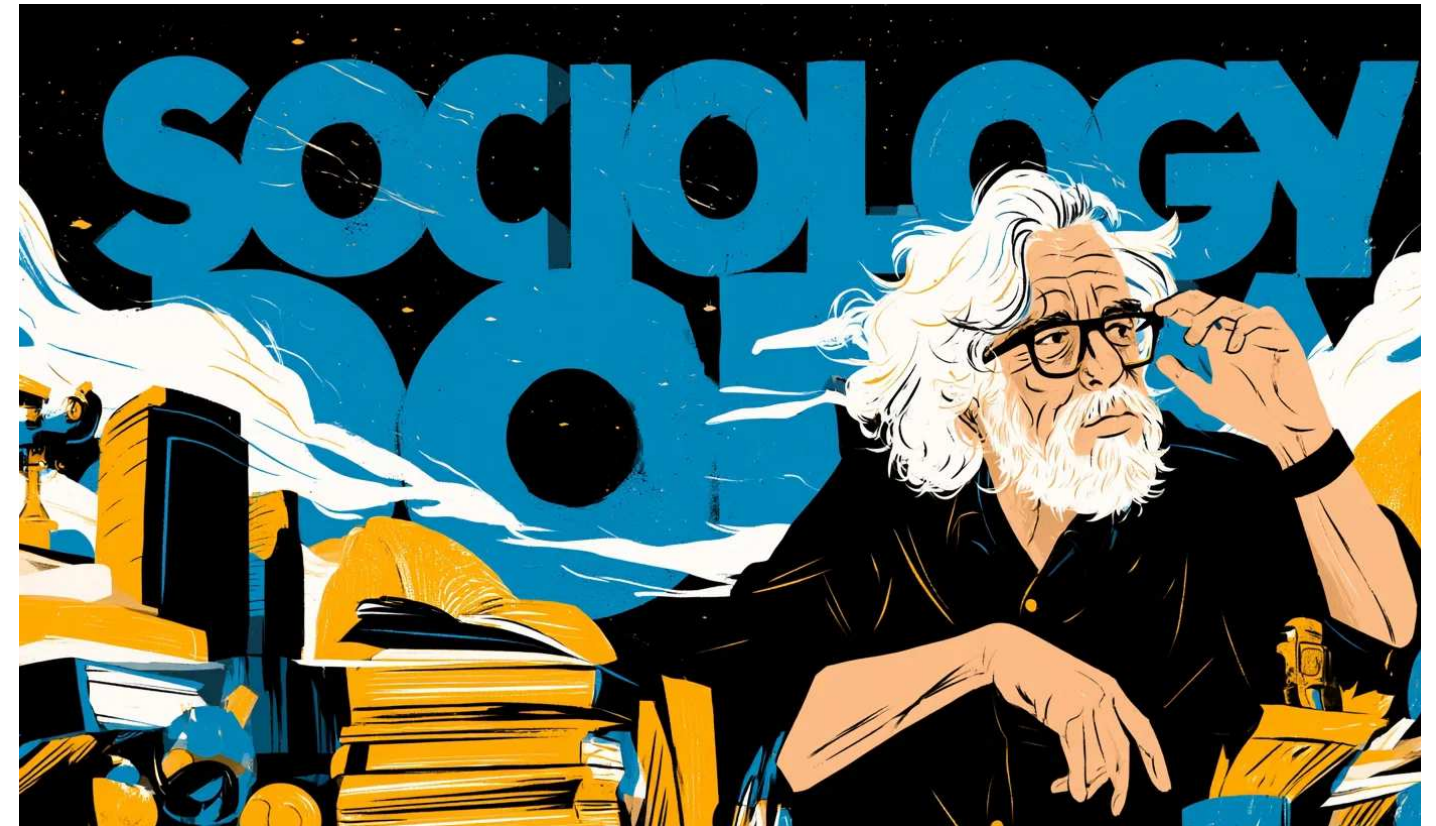
Το κρίσιμο ερώτημα είναι αν αυτό το τρίλημμα αποτελεί αναπόφευκτο χαρακτηριστικό της τεχνητής νοημοσύνης ή αν είναι αποτέλεσμα πολιτικών επιλογών σχετικά με την ιδιοκτησία, τις επενδύσεις και τον θεσμικό σχεδιασμό.

Η εγκύκλιος **Magnifica Humanitas** δεν χρησιμοποιεί τον όρο «τρίλημμα». Όμως επιμένει ότι η συγκέντρωση εξουσίας στις θεμελιώδεις τεχνολογίες αποτελεί πρωτίστως ηθικό και πολιτικό πρόβλημα, όχι απλώς αποτέλεσμα της αγοράς. Αν το τρίλημμα είναι πράγματι δομικό, τότε οι κοινωνίες πρέπει να επιλέξουν συνειδητά ποια αξία είναι διατεθειμένες να θυσιάσουν. Αν όμως είναι προϊόν πολιτικών επιλογών, τότε παραμένει αντικείμενο δημοκρατικής διαβούλευσης και μπορεί να αλλάξει. Η εγκύκλιος υποστηρίζει τη δεύτερη εκδοχή. Και, σύμφωνα με τον συγγραφέα, το ίδιο θα έπρεπε να κάνουμε κι εμείς.

- Οι απόψεις που εκφράζονται στο παρόν άρθρο ανήκουν αποκλειστικά στον συγγραφέα και δεν αντικατοπτρίζουν κατ' ανάγκη τις θέσεις των *Ηνωμένων Εθνών*.

Πηγή: www.socialeurope.eu

Ο **Piergiuseppe Fortunato** είναι ανώτερος οικονομολόγος στη Διάσκεψη των Ηνωμένων Εθνών για το Εμπόριο και την Ανάπτυξη (UNCTAD), όπου ηγείται έργων που αφορούν τις παγκόσμιες αλυσίδες αξίας και την οικονομική ολοκλήρωση. Παράλληλα, είναι εξωτερικός καθηγητής Πολιτικής Οικονομίας στο Πανεπιστήμιο του Νεσατέλ (Université de Neuchâtel).



Γιατί οι αναφορές περί «δημόσιου θανάτου» της κοινωνιολογίας είναι υπερβολικά διογκωμένες

Η κοινωνιολογία δεν παρέδωσε τη δημόσια φωνή της στη φιλοσοφία. Έχασε την ψευδαίσθηση ότι μιλά από το πουθενά.

Διαβάσαμε με μεγάλο ενδιαφέρον το πρόσφατο άρθρο του Carlo Bordonì στο Social Europe, στο οποίο υποστηρίζει ότι η κοινωνιολογία παραδίδει σταδιακά τη δημόσια φωνή της στη φιλοσοφία. Πρόκειται για μια διεγερτική και προκλητική παρέμβαση, ιδίως επειδή επανέρχεται σε έναν μακροχρόνιο προβληματισμό σχετικά με τη μεταβαλλόμενη θέση της κοινωνιολογίας στην ύστερη νεωτερικότητα και απηχεί δέματα που συνδέονται με το έργο του Zygmunt Bauman.



Valeria Pulignano και Paul Stewart

Ωστόσο, η διάγνωση του Bordoni βασίζεται τελικά σε μια αφήγηση πειθαρχικής παρακμής, η οποία κινδυνεύει να υπερτονίσει τόσο τη συνοχή που κάποτε υποτίθεται ότι διέθετε η κοινωνιολογία όσο και τον βαθμό στον οποίο η φιλοσοφία την έχει αντικαταστήσει ως μορφή δημόσιας διάγνωσης. Κατά την άποψή μας, το ζήτημα δεν είναι ότι η κοινωνιολογία έχει εξαφανιστεί από τη δημόσια ζωή, αλλά ότι οι θεσμικές και διανοητικές συνθήκες υπό τις οποίες κυκλοφορεί η κοινωνιολογική γνώση έχουν αλλάξει βαθιά.

Ο Bauman και ο μετασχηματισμός της κοινωνιολογικής αυθεντίας

Το επιχείρημα του Bordoni βασίζεται, έμμεσα ή άμεσα, στη διάκριση του Bauman μεταξύ «νομοθετικών» και «ερμηνευτικών» ρόλων των διανοουμένων. Η διάκριση αυτή παραμένει εξαιρετικά επίκαιρη. Ωστόσο, το επιχείρημα του Bauman δεν συνεπάγεται τόσο την εξαφάνιση της κοινωνιολογίας όσο έναν μετασχηματισμό του είδους της αυθεντίας που μπορεί εύλογα να διεκδικήσει η κοινωνιολογική γνώση υπό τις συνθήκες της ύστερης νεωτερικότητας.

Αυτό που αποδυναμώνεται δεν είναι η κοινωνιολογική διάγνωση καθαντή, αλλά η νεωτερική φιλοδοξία παραγωγής καθολικά δεσμευτικών κοινωνικών αφηγήσεων, ικανών να οργανώνουν την πολιτική τάξη από τα πάνω. Κατά τη δική μας ανάγνωση, το σημείο του Bauman δεν ήταν ότι η κοινωνιολογία παύει να έχει σημασία όταν οι μεγάλες αφηγήσεις κατακερματίζονται, αλλά ότι η ίδια η διανοητική αυθεντία γίνεται λιγότερο συγκεντρωτική, λιγότερο καθολική και περισσότερο αμφισβητούμενη. Ακριβώς αυτό το θέμα της αμφισβήτησης αποτελεί, αντιθέτως, το βασικό μοτίβο ενός φάσματος κριτικών κοινωνικών και πολιτικών παρεμβάσεων από στρατευμένους κοινωνιολόγους.

Αυτό έχει σημασία, διότι η κοινωνιολογία δεν υπήρξε ποτέ τόσο ενιαία όσο υπονοούν ορισμένες νοσταλγικές αφηγήσεις. Ακόμη και στην κλασική της περίοδο, η κοινωνιολογική γνώση ήταν εσωτερικά πλουραλιστική, σημαδεμένη από μεθοδολογικές διαμάχες, ανταγωνιστικές επιστημολογίες και συγκρουόμενους πολιτικούς προσανατολισμούς. Ο Émile Durkheim, ο Max Weber, ο Karl Marx και ο Georg Simmel δεν μιλούσαν με μία φωνή, ούτε μοιράζονταν μία ενιαία αντίληψη για το τι όφειλε να είναι η κοινωνιολογία.

Αυτό που έχει αλλάξει σήμερα δεν είναι η εμφάνιση του κατακερματισμού καθαντή, αλλά η ορατότητα και η θεσμική του εντατικοποίηση. Το να ερμηνεύεται αυτό ως εξαφάνιση της δημόσιας φωνής της κοινωνιολογίας ενέχει τον κίνδυνο να θεωρηθεί ότι η δημόσια διανοητική αυθεντία εξαρτάται από την πειθαρχική ενότητα. Η παραδοχή αυτή είναι όλο και πιο δύσκολο να διατηρηθεί στις σύγχρονες δημοκρατικές και επιστημικές συνθήκες, όπου η παραγωγή γνώσης είναι κατ’ ανάγκην κατανεμημένη, αμφισβητούμενη και πολυτοπική.

Υπό αυτή την έννοια, το επιχείρημα του Bordoni κινδυνεύει να συγχέει την ενότητα με την αυθεντία. Η δημόσια σημασία της κοινωνιολογίας δεν εξαρτήθηκε ποτέ από τη συναίνεση, αλλά από την ικανότητά της να παράγει κριτικές διαγνώσεις των κοινωνικών σχέσεων μέσα από ένα πλουραλιστικό πεδίο

έρευνας.

Η κοινωνιολογία δεν έχει γίνει άσχετη – έχει περιοριστεί θεσμικά

Ο Bordoni έχει ασφαλώς δίκιο όταν εντοπίζει αυξανόμενο κατακερματισμό και εξειδίκευση στην ακαδημαϊκή κοινωνιολογία. Ωστόσο, αυτή η τάση δεν είναι μοναδική στην κοινωνιολογία: χαρακτηρίζει γενικότερα τη σύγχρονη παραγωγή γνώσης, συμπεριλαμβανομένης και της ίδιας της φιλοσοφίας. Η επέκταση εξειδικευμένων υποπεδίων είναι εν μέρει συνέπεια της τεράστιας πολυπλοκότητας της σύγχρονης κοινωνικής ζωής και της θεσμικής οργάνωσης των πανεπιστημίων υπό ανταγωνιστικές και διαχειριστικές συνθήκες.

Επιπλέον, η εξειδίκευση δεν αποκλείει αναγκαστικά τη δημόσια σημασία. Ορισμένες από τις πιο επιδραστικές σύγχρονες αναλύσεις –για τον καπιταλισμό των πλατφορμών, την επισφάλεια, τα καθεστώτα μετανάστευσης, την οικολογική κρίση, τη φυλετική ανισότητα, την ψηφιακή εργασία, τη χρηματιστικοποίηση και την κοινωνική αναπαραγωγή– προκύπτουν ακριβώς από εμπειρικά εξειδικευμένη κοινωνιολογική έρευνα, ικανή να συνδέει τη λεπτομερή διερεύνηση με ευρύτερους δομικούς μετασχηματισμούς.

Πράγματι, πολλές σύγχρονες δημόσιες συζητήσεις βασίζονται ήδη σε μεγάλο βαθμό σε κοινωνιολογικές έννοιες, ακόμη κι όταν αυτές δεν αναγνωρίζονται πλέον ρητά ως τέτοιες. Οι συζητήσεις για την επισφαλή εργασία, την αλγοριθμική διοίκηση, τη συναισθηματική εργασία, την κοινωνική αναπαραγωγή, την ανισότητα, τη διαθεματικότητα και τον καπιταλισμό των πλατφορμών οφείλουν πολλά σε δεκαετίες κοινωνιολογικής έρευνας.

Το ζήτημα, επομένως, δεν είναι η εξαφάνιση της κοινωνιολογίας, αλλά οι μεταβαλλόμενες θεσμικές συνθήκες που διαμορφώνουν την ορατότητά της.

Εδώ τα ίδια τα παραδείγματα του Bordoni είναι αποκαλυπτικά. Αναφέρει, για παράδειγμα, την αφαίρεση της κοινωνιολογίας από τμήματα του πανεπιστημιακού προγράμματος σπουδών στη Φλόριντα. Ωστόσο, τέτοιες εξελίξεις δεν δείχνουν ότι η κοινωνιολογία έχει χάσει την αναλυτική της σημασία: αντιθέτως, υποδηλώνουν ότι η κριτική κοινωνική έρευνα έχει γίνει πολιτικά αμφισβητούμενη. Η αυξανόμενη εχθρότητα απέναντι στις σπουδές φύλου, την κριτική φυλετική θεωρία, τις εργασιακές σπουδές και την ευρύτερη κριτική κοινωνική επιστήμη σε αρκετές χώρες δεν αποδεικνύει τόσο την ασημαντότητα της κοινωνιολογίας όσο τη συνεχιζόμενη ικανότητά της να αμφισβητεί κυρίαρχες πολιτικές και οικονομικές λογικές.

Αν η κοινωνιολογία εμφανίζεται σήμερα πιο αδύναμη δημόσια, αυτό οφείλεται σε σημαντικό βαθμό στη νεοφιλελεύθερη αναδιάρθρωση της ίδιας της ανώτατης εκπαίδευσης: στην εμπορευματοποίηση των πανεπιστημίων, στην αυξανόμενη εξάρτηση από ανταγωνιστικά καθεστώτα χρηματοδότησης, στη διοικητικοποίηση της ακαδημαϊκής εργασίας και στον κατακερματισμό των δημόσιων διανοητικών χώρων. Αυτοί οι μετασχηματισμοί



αναδιαμορφώνουν το ποια είδη γνώσης γίνονται θεσμικά ορατά, χρηματοδοτήσιμα και δημόσια νομιμοποιημένα.

Το να ερμηνεύεται αυτό ως υποχώρηση της κοινωνιολογίας σημαίνει να παραγνωρίζεται ένας ευρύτερος δομικός μετασχηματισμός στην πολιτική οικονομία της παραγωγής γνώσης.

Η δημόσια κοινωνιολογία και το ζήτημα της εμπλοκής

Μία σημαντική παράλειψη στην ανάλυση του Bordoni είναι η εκτεταμένη συζήτηση εντός της ίδιας της κοινωνιολογίας σχετικά με τον δημόσιο ρόλο της. Τις τελευταίες δύο δεκαετίες, οι συζητήσεις γύρω από τη «δημόσια κοινωνιολογία» –που συνδέονται κυρίως με το διακεκριμένο έργο του Michael Burawoy– έχουν αντιμετωπίσει άμεσα πολλά από τα προβλήματα που εντοπίζει ο Bordoni: τον πειθαρχικό κατακερματισμό, την επαγγελματικοποίηση, την τεχνοκρατική περιχαράκωση και την αποδυνάμωση της δημόσιας ορατότητας της κοινωνιολογίας.

Η παρέμβαση του Burawoy δεν αρνήθηκε αυτούς τους μετασχηματισμούς. Αντιθέτως, ξεκίνησε ακριβώς από την αναγνώριση ότι η κοινωνιολογία κινδύνευε να αποσυνδεθεί όλο και περισσότερο από ευρύτερα κοινά υπό τις νεοφιλελεύθερες ακαδημαϊκές συνθήκες. Ωστόσο, το συμπέρασμά του δεν ήταν ότι η κοινωνιολογία είχε εκτοπιστεί από τη φιλοσοφία, αλλά ότι η κοινωνιολογία έπρεπε να καλλιεργήσει νέες μορφές εμπλοκής, ικανές να συνδέουν την εμπειρική έρευνα, την κριτική αναστοχαστικότητα και τη δημόσια συζήτηση.

Η «δημόσια κοινωνιολογία», υπό αυτή την έννοια, δεν νοήθηκε ως επιστροφή σε μια χαμένη πειθαρχική αυθεντία, αλλά ως πλουραλιστική και διαλογική πρακτική προσανατολισμένη σε πολλαπλά κοινά, κοινωνικά κινήματα, οργανώσεις της κοινωνίας των πολιτών και δημοκρατικό διάλογο. Σημαντικό είναι ότι ο Burawoy δεν αντέταξε την επαγγελματική κοινωνιολογία στη δημόσια εμπλοκή·

υποστήριξε ότι η αυστηρή εμπειρική έρευνα και η δημόσια παρέμβαση είναι αμοιβαία εξαρτώμενες και όχι αντιφατικές.

Η συζήτηση αυτή έχει σημασία διότι δείχνει ότι η κοινωνιολογία δεν έχει αποσυρθεί παθητικά από τη δημόσια ζωή. Αντιθέτως, οι ίδιοι οι κοινωνιολόγοι έχουν εδώ και καιρό αναστοχαστεί κριτικά πάνω στις μεταβαλλόμενες συνθήκες υπό τις οποίες είναι δυνατή η δημόσια διανοητική εργασία.

Η φιλοσοφία δεν έχει αντικαταστήσει την κοινωνιολογία

Ο κεντρικός ισχυρισμός του Bordoni –ότι η φιλοσοφία ανακτά τον δημόσιο ρόλο που κάποτε κατείχε η κοινωνιολογία– στηρίζεται επίσης σε μια πειθαρχική διάκριση που δεν αποτυπώνει πλέον πλήρως τη σύγχρονη διανοητική πρακτική. Πολλοί από τους στοχαστές που σήμερα επικαλούνται συχνά ως δημόσιους φιλοσόφους βασίζονται εκτενώς σε κοινωνιολογικές κατηγορίες, εμπειρική έρευνα και ιστορικά θεμελιωμένες αναλύσεις θεσμών, εργασίας, τεχνολογίας, ανισότητας και καθημερινής ζωής. Αντίστροφα, μεγάλο μέρος της σύγχρονης κοινωνιολογίας είναι θεωρητικό, ερμηνευτικό και ρητά εμπλεκόμενο με κανονιστικά και φιλοσοφικά ερωτήματα.

Το όριο ανάμεσα στην εμπειρική έρευνα και τον κανονιστικό αναστοχασμό έχει επομένως γίνει όλο και πιο πορώδες. Αντί να υποδηλώνει πειθαρχική αντικατάσταση, αυτό αντανακλά μια ευρύτερη σύγκλιση στον τρόπο παραγωγής της κριτικής κοινωνικής γνώσης. Η δημόσια διάγνωση σήμερα συχνά αναδύεται μέσα από υβριδικές μορφές έρευνας που συνδυάζουν κοινωνιολογική, φιλοσοφική, ιστορική, πολιτική και οικονομική ανάλυση. Το να περιγράφεται αυτό ως εκτόπιση της κοινωνιολογίας από τη φιλοσοφία σημαίνει να παρερμηνεύεται η μεταβαλλόμενη οικολογία της ίδιας της διανοητικής παραγωγής.

Το πρόβλημα επιτείνεται από την επίμονη παραδοχή ότι η κοινωνιολογία αντλεί αυθεντία μόνο στον βαθμό που παραμένει μεθοδολογικά ουδέτερη και διακριτή από την

κανονιστική εμπλοκή. Αυτό το ιδεώδες έχει διαμορφώσει επί μακρόν τμήματα της επιστήμης, συχνά μέσω του ισχυρισμού ότι οι επιστημονικές μέθοδοι εγγυώνται την αντικειμενικότητα, ενώ οι πολιτικές δεσμεύσεις μπορούν απλώς να τεθούν εκτός ανάλυσης. Ωστόσο, η κοινωνιολογία δεν λειτούργησε ποτέ έξω από την ιστορία, την εξουσία ή την κοινωνική σύγκρουση. Τα ερευνητικά ερωτήματα, τα εννοιολογικά πλαίσια και οι αναλυτικές προτεραιότητες είναι τα ίδια κοινωνικά και ιστορικά τοποθετημένα. Ο ισχυρισμός ότι η κοινωνιολογία μπορεί ποτέ να είναι εντελώς «αξιολογικά ουδέτερη» δεν αποτελεί λοιπόν τόσο εμπειρική περιγραφή της κοινωνιολογικής πρακτικής όσο κανονιστικό όραμα για το πώς πρέπει να μοιάζει η νόμιμη γνώση.

Αυτό δεν σημαίνει ότι η εμπειρική αυστηρότητα καθίσταται άνευ σημασίας. Αντιθέτως, η κριτική κοινωνιολογία εξαρτάται από στιβαρή εμπειρική έρευνα. Σημαίνει όμως ότι πρέπει να αναγνωρίζεται πως κάθε παραγωγή γνώσης λαμβάνει χώρα μέσα σε ιστορικά συγκεκριμένες κοινωνικές σχέσεις και θεσμικές συνθήκες. Το ερώτημα, επομένως, δεν είναι αν η κοινωνιολογία πρέπει να είναι κριτική ή ουδέτερη, αλλά αν είναι αναστοχαστική ως προς τις συνθήκες υπό τις οποίες παράγονται οι ίδιες οι κατηγορίες, οι μέθοδοι και οι μορφές αυθεντίας της.

Η συνεχιζόμενη σημασία της κριτικής κοινωνιολογίας

Σε πολλαπλές παραδόσεις –από τη θεωρία της εργασιακής διαδικασίας και τον κριτικό ρεαλισμό έως τη φεμινιστική κοινωνιολογία, τη μεταποικιακή κοινωνιολογία, τις κριτικές εργασιακές σπουδές και τις σύγχρονες αναλύσεις του φυλετικού καπιταλισμού και της κοινωνικής αναπαραγωγής– οι κοινωνιολόγοι συνεχίζουν να εξετάζουν πώς η εξουσία, η κυριαρχία, η ανισότητα και η εκμετάλλευση ενσωματώνονται στη σύγχρονη κοινωνική ζωή. Αυτό το σώμα εργασίας κάθε άλλο παρά έχει αποσυρθεί από τη δημόσια διάγνωση. Αν μη τι άλλο, έχει διευρύνει την αναλυτική εμβέλεια της κοινωνιολογίας σε πεδία που γίνονται όλο και πιο κεντρικά στη σύγχρονη πολιτική σύγκρουση: την επισφαλή εργασία, την εργασία σε πλατφόρμες, τη μετανάστευση, την οικολογική κρίση, τη φροντίδα, το χρέος, την αλγοριθμική διακυβέρνηση και τη δημοκρατική ευθραυστότητα.

Ούτε είναι αυτό το έργο αποσυνδεδεμένο από την εμπειρική έρευνα, όπως μερικές φορές υπονοούν οι επικριτές. Πολλοί κριτικοί κοινωνιολόγοι συνδυάζουν θεωρητικά φιλόδοξη ανάλυση με εκτενή ποιοτική, ποσοτική, συγκριτική και εθνογραφική έρευνα. Η αντίθεση που φαίνεται να χαράσσει ο Bordoni ανάμεσα στην εμπειρική κοινωνιολογία και την ευρύτερη φιλοσοφική διάγνωση κινδυνεύει επομένως να αναπαράγει μια διάκριση την οποία η ίδια η σύγχρονη κοινωνιολογία έχει ήδη σε μεγάλο βαθμό υπερβεί.

Αυτό που έχει αλλάξει δεν είναι η ικανότητα της κοινωνιολογίας για κριτική, αλλά το θεσμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο κυκλοφορεί η κριτική. Ο Bordoni έχει δίκιο να θέτει το ζήτημα των θεσμικών συνθηκών, αλλά, σε αντίθεση με την απαισιοδοξία του, αυτό που εντυπωσιάζει περισσότερο δεν είναι ο κατακερματισμός αυτών των συνθηκών, αλλά το γεγονός ότι οι θεσμοί που σήμερα επιτρέπουν μια πιο

καθορισμένη ριζοσπαστικοποίηση της δημόσιας εμπλοκής βρίσκονται πέρα από την ακαδημία, στα ποικίλα κοινωνικά κινήματα που αναδιαμορφώνουν την πολιτική ζωή.

Ο δημόσιος ρόλος της κοινωνιολογίας έχει αλλάξει – δεν έχει εξαφανιστεί

Το βαθύτερο πρόβλημα με τη θέση περί «παρακμής της κοινωνιολογίας» δεν είναι ότι εντοπίζει πραγματικούς μετασχηματισμούς στη δημόσια αυθεντία της επιστήμης. Αυτοί οι μετασχηματισμοί είναι υπαρκτοί. Το πρόβλημα είναι ότι τους ερμηνεύει κυρίως ως απώλεια.

Η κοινωνιολογία δεν παρέδωσε τη φωνή της. Έχασε την ψευδαίσθηση ότι μιλά από το πουθενά.

Σε μια εποχή που διαμορφώνεται από διευρυνόμενες ανισότητες, οικολογική κρίση, δημοκρατική αστάθεια, τεχνολογική αναδιάρθρωση και εντεινόμενες μορφές οικονομικής ανασφάλειας, η ανάγκη για αυστηρή, αναστοχαστική και δημόσια εμπλεκόμενη κοινωνιολογία είναι πιθανώς μεγαλύτερη από ποτέ. Όμως αυτή η κοινωνιολογία αναδύεται μέσα από πλουραλιστικές, αμφισβητούμενες και ιστορικά τοποθετημένες μορφές παραγωγής γνώσης. Αναδύεται, δηλαδή, μέσα από πλουραλιστικές, αμφισβητούμενες και ιστορικά τοποθετημένες μορφές παραγωγής γνώσης.

Το ερώτημα σήμερα δεν είναι, επομένως, αν η κοινωνιολογία εξακολουθεί να έχει δημόσια φωνή –δεν έφυγε ποτέ– αλλά αν οι σύγχρονοι θεσμοί συνεχίζουν να δημιουργούν χώρο για μορφές γνώσης ικανές να διαγιγνώσκουν κριτικά τις κοινωνίες στις οποίες κατοικούν.

Η πρόκληση, λοιπόν, δεν είναι να αποκατασταθεί μια υποτιθέμενη χαμένη κοινωνιολογική αυθεντία θεμελιωμένη σε καθολικές μεγάλες αφηγήσεις, αλλά να υπερασπιστούμε και να επεκτείνουμε την ικανότητα της κοινωνιολογίας για κριτική διάγνωση υπό συνθήκες που συχνά επιδιώκουν να την περιορίσουν, να την κατακερματίσουν ή να την αποπολιτικοποιήσουν. Μακριά από το να επισκιάζεται από τη φιλοσοφία, η κοινωνιολογία παραμένει ένας από τους σημαντικότερους διανοητικούς πόρους για την κατανόηση των αντιφάσεων, των ανισοτήτων και των μετασχηματισμών που διαμορφώνουν τη σύγχρονη κοινωνία.

Το καθήκον, επομένως, δεν είναι να θρηνήσουμε την υποτιθέμενη εξαφάνιση της κοινωνιολογίας, αλλά να αναγνωρίσουμε και να ενισχύσουμε τον συνεχιζόμενο –έστω και μετασχηματισμένο– δημόσιο ρόλο της. Σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από δημοκρατική ευθραυστότητα και κοινωνικές αναταράξεις, δεν χρειαζόμαστε λιγότερη κοινωνιολογία. Χρειαζόμαστε ένα φάσμα κοινωνιολογιών που παραμένουν δημόσια εμπλεκόμενες και ανοιχτά κριτικές. Πηγή: www.socialeurope.eu

- **Valeria Pulignano**, Καθηγήτρια Κοινωνιολογίας, Centre for Sociological Research, KU Leuven

- **Paul Stewart**, Ομότιμος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Grenoble, και Επισκέπτης Καθηγητής, Centre for Sociological Research, KU Leuven



Μαρί Κόλβιν

Η Φωνή των Αμάχων στα Πεδία των Μαχών

- «Γιατί καλόπτω πολέμους... Είναι ένα δύσκολο ερώτημα να απαντηθεί. Δεν ξεκίνησα να γίνω πολεμικός ανταποκριτής. Πάντα μου φαινόταν ότι αυτό για το οποίο γράφω είναι η ανθρωπότητα σε ακραίο στάδιο, που ωθείται στα αφόρητα, και ότι είναι σημαντικό να λέμε στους ανθρώπους τι πραγματικά συμβαίνει στον πόλεμο - δηλωμένο και αδήλωτο.»

(Μαρί Κόλβιν, *The Sunday Times*, Σρι Λάνκα, 22 Απριλίου 2001)

Η Μαρί Κόλβιν (1956–2012) δεν ήταν απλώς μια δημοσιογράφος που κατέγραφε γεγονότα· ήταν η φωνή εκείνων που η ιστορία και οι γεωπολιτικές στρατηγικές προσπαθούσαν να αποσιωπήσουν. Ως κορυφαία πολεμική ανταποκρίτρια της βρετανικής εφημερίδας *The Sunday Times*, κάλυψε μερικές από τις πιο αιματηρές συγκρούσεις του πλανήτη, θέτοντας πάντα σε προτεραιότητα τον ανθρώπινο πόνο.

Με το χαρακτηριστικό μαύρο κάλυμμα στο μάτι και το αδιαπραγμάτευστο θάρρος της, έγινε σύμβολο της αληθινής, αδέσμευτης δημοσιογραφίας.

Γεννημένη στο Κουίνς της Νέας Υόρκης το 1956, η Κόλβιν σπούδασε Ανθρωπολογικές Επιστήμες στο Πανεπιστήμιο Γέιλ, αλλά γρήγορα την κέρδισε η δημοσιογραφία.

Η Colvin μεγάλωσε σε μια άνετη καθολική οικογένεια της μεσαίας τάξης στο Long Island, έναν τρόπο ζωής που απέρριψε πλήρως αφού σπούδασε με τον θρυλικό δημοσιογράφο John Hersey στο Yale. Στη συνέχεια ακολούθησε μια επικίνδυνη αλλά ιδιαίτερα ανταποδοτική καριέρα ως πολεμική ανταποκρίτρια. Ο Hersey ήταν ένας από τους πρώτους ανθρώπους που επηρέασαν τη ζωή και το έργο της. Μια άλλη σημαντική επιρροή ήταν το πρότυπό της, η Martha Gellhorn, της οποίας η δημοσιογραφική δράση κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο υπήρξε υποδειγματική.

Το 1985 εντάχθηκε στο δυναμικό των *The Sunday Times*, και ένα χρόνο μετά διορίστηκε ανταποκρίτρια στη Μέση Ανατολή. Η μεγάλη επαγγελματική ευκαιρία της ήρθε το 1985, όταν ως δημοσιογράφος του UPI στάλθηκε στο Μαρόκο για να καλύψει τους εορτασμούς των 25 χρόνων βασιλείας του βασιλιά Hassan. Η αποστολή αυτή οδήγησε σε νέα αποστολή στη Λιβύη, όπου ο Muammar Gaddafi είχε επιλέξει να προκαλέσει τις Ηνωμένες Πολιτείες με τρόπο που σχεδόν βέβαια θα προκαλούσε μια σκληρή αντίδραση από τον πρόεδρο Reagan. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, η Colvin εξασφάλισε αρκετές συνεντεύξεις με τον Gaddafi και, ενώ απέφυγε τις



ερωτικές του προσεγγίσεις, κατάφερε να εξερευνήσει την ιδεολογία του και να κατανοήσει τις επόμενες κινήσεις του.

Η Φιλοσοφία της: «Ο Άνθρωπος Πάνω από τη Στρατηγική»

Ενώ πολλοί πολεμικοί ανταποκριτές εστίαζαν στις μετακινήσεις στρατευμάτων, τους τύπους των όπλων και τις πολιτικές αναλύσεις, η Κόλβιν έκανε το αντίθετο. Το δικό της «μέτωπο» ήταν τα καταφύγια, τα νοσοκομεία και οι κατεστραμμένοι δρόμοι.

«Γνώμη μου είναι ότι οι δημοσιογράφοι που πηγαίνουν σε εμπόλεμες ζώνες έχουν ευθύνη. Πρέπει να βρεις την αλήθεια μέσα στο χάος, να δεις τι πραγματικά συμβαίνει. Και η αλήθεια είναι ότι οι άνθρωποι που υποφέρουν περισσότερο είναι οι άμαχοι». (Μαρί Κόλβιν)

Η Μέση Ανατολή ασκούσε πάνω της ιδιαίτερη γοητεία. Κατάφερε να αναπτύξει σχέση εμπιστοσύνης με τον δύσκολα προσβάσιμο Yasser Arafat και τον συνάντησε περισσότερες από είκοσι φορές. Η φήμη της εδραιώθηκε όταν κατάφερε να εισέλθει κρυφά στη Βασόρα κατά τον πόλεμο Ιράν–Ιράκ το 1986, στη Βηρυτό κατά την πολιορκία του προσφυγικού καταυλισμού Bourj al-Barajneh το 1987 και όταν οι ανταποκρίσεις της συνέβαλαν στην άσκηση διεθνούς πίεσης για τον τερματισμό των συγκρούσεων. Το επόμενο έτος, η κάλυψη της πρώτης Ιντιφάντας επιβεβαίωσε τη θέση της ως



Η Κόλβιν στο Κάιρο κατά τη διάρκεια της Αραβικής Άνοιξης, 2011

κορυφαίας πολεμικής ανταποκρίτριας.

Από το 1998 έως το 2001 η Colvin μετακινούνταν αδιάκοπα από τη μία εμπόλεμη περιοχή στην άλλη. Το 1998 βρέθηκε στο Κόσοβο, το 1999 στο Ανατολικό Τιμόρ και αργότερα την ίδια χρονιά στην Τσετσενία, όπου ο νέος πρόεδρος της Ρωσίας, Vladimir Putin, επιδίωκε να καταστείλει τους αυτονομιστές αντάρτες. Στη συνέχεια κάλυψε τον εμφύλιο πόλεμο της Σρι Λάνκα, όπου τραυματίστηκε από πυροβολισμό ενώ προσπαθούσε να εγκαταλείψει περιοχή που ελεγχόταν από Ταμίλ αντάρτες. Το τραύμα αυτό της κόστισε το ένα μάτι και την οδήγησε σε βαθιά κατάθλιψη.

Αντί να αποσυρθεί, επέστρεψε στη δουλειά φορώντας ένα μαύρο κάλυμμα (eye patch). Αυτό το κάλυμμα έγινε το σήμα κατατεθέν της – μια ζωντανή υπενθύμιση του κόστους της αλήθειας, αλλά και της άρνησής της να σιωπήσει. Ωστόσο, το τραύμα αυτό με το ένα μάτι την οδήγησε σε βαθιά κατάθλιψη.

Όπως αναφέρει η Lindsey Hilsum στο βιβλίο *IN EXTREMIS: THE LIFE AND DEATH OF THE WAR CORRESPONDENT MARIE COLVIN*, γρήγορα ακολούθησε η σταδιακή ψυχολογική κατάρρευση της Colvin. Διαγνώστηκε με μετατραυματικό στρες και έλαβε θεραπεία, όμως ο αλκοολισμός της δεν αντιμετωπίστηκε ποτέ ουσιαστικά. Όπως εξηγεί η Hilsum, η Colvin δεν μπορούσε να ξεχάσει όσα είχε δει και οι συνάδελφοί της φοβούνταν ότι έχανε την ικανότητα να αποστασιοποιείται από τη φρίκη. Όπως η ίδια έγραψε το 2010, ήταν δύσκολο να διακρίνει κανείς τη γενναιότητα από την επίδειξη θάρρους.

Το Τραγικό Τέλος στη Χομς της Συρίας

Το 2012, η Κόλβιν εισήλθε παράνομα στη Συρία, στο πίσω μέρος μιας μοτοσικλέτας για να αποφύγει τα κυβερνητικά μπλόκα, με σκοπό να καλύψει την πολιορκία της πόλης Χομς.

Εγκαταστάθηκε στη συνοικία Μπάμπα Αμρ, σε ένα αυτοσχέδιο κέντρο τύπου των ακτιβιστών. Στην τελευταία της τηλεοπτική μετάδοση στο CNN, περιέγραψε με σπαραγμό τον θάνατο ενός μωρού από θραύσματα οβίδας, κατηγορώντας το καθεστώς Άσαντ για εσκεμμένη σφαγή αμάχων.

Στις 22 Φεβρουαρίου 2012, το κτίριο όπου βρισκόταν στοχοποιήθηκε και βομβαρδίστηκε από τις συριακές κυβερνητικές δυνάμεις. Η Μαρί Κόλβιν και ο Γάλλος φωτορεπόρτερ Ρεμί Οκλίκ έχασαν τη ζωή τους ακαριαία.

Το 2019, αμερικανικό δικαστήριο έκρινε το συριακό καθεστώς ένοχο για τη δολοφονία της, αποδεικνύοντας ότι ο στρατός είχε εντοπίσει το δορυφορικό της σήμα και τη στοχοποίησε εσκεμμένα για να σταματήσει τις ανταποκρίσεις της.

Η Μαρί Κόλβιν πλήρωσε το υπέρτατο τίμημα για να δείξει στον κόσμο τη φρίκη του πολέμου. Η ζωή της έγινε βιβλίο και αργότερα η επιτυχημένη κινηματογραφική ταινία «A Private War» (2018).

Η Κόλβιν δεν επιζητούσε τη δόξα του κινδύνου, αλλά την αλήθεια. Άφησε πίσω της μια σπουδαία παρακαταθήκη, θυμίζοντάς μας ότι πίσω από κάθε πολιτική σκοπιμότητα και στρατιωτική στρατηγική, υπάρχουν πάντα άνθρωποι που υποφέρουν και οι ιστορίες τους αξίζει να ειπωθούν.

Η Marie Colvin ήταν μια εξαιρετική γυναίκα, γεμάτη εσωτερικές αντιφάσεις και προσωπικούς δαίμονες. Ωστόσο, μέσα από τη δουλειά της ως πολεμική ανταποκρίτρια βρήκε έναν σκοπό που έκανε τη ζωή της υποφερτή και ουσιαστική. Βίωσε και παρατήρησε τεράστιες ποσότητες ανθρώπινου πόνου και χαράς, αλλά το έργο της αποτελεί απόδειξη του τι μπορεί να πετύχει η δημοσιογραφία και της ελπίδας ότι όσοι κατέχουν εξουσία θα δώσουν προσοχή όταν η αλήθεια φτάνει στις εφημερίδες, στις ιστοσελίδες και στις τηλεοπτικές οθόνες.



Οταν αναλογίζεται κανείς τη Βενετία του 18ου αιώνα – μια πόλη βυθισμένη στην παρακμή της πολιτικής της ισχύος, αλλά στο απόγειο της καλλιτεχνικής και κοσμικής της λάμψης– η εικόνα που έρχεται στο μυαλό είναι αναποφεύκτα πλασμένη από τα χρώματα του **Τζιοβάνι Αντόνιο Κανάλ**. Γνωστός παγκοσμίως ως *Καναλέτο* (*Canaletto*), ο Βενετός μετρή μετέτρεψε την τοπιογραφία από μια απλή, μηχανική καταγραφή της αρχιτεκτονικής σε μια υψηλή μορφή ποιητικού ρεαλισμού. Μέσα από το κίνημα της «βεντούτας» (*veduta*), ο Καναλέτο δεν αποτύπωσε απλώς τα παλάτια, τα κανάλια και τις γόνδολες της Γαληνοτάτης, αλλά αιχμαλώτισε το ίδιο το μεταβαλλόμενο φως της Μεσογείου και τον παλμό της καθημερινότητας των ανθρώπων της. Το έργο του αποτέλεσε το απόλυτο οπτικό ημερολόγιο μιας χρυσής εποχής, καθιστώντας τον έναν από τους πιο περιζήτητους και επιδραστικούς ζωγράφους της Ευρώπης του Ροκοκό.

Ο **Τζιοβάνι Αντόνιο Κανάλ** (**Giovanni Antonio Canal**, 28 Οκτωβρίου 1697 – 19 Απριλίου 1768), ευρύτερα γνωστός ως Καναλέτο (*Canaletto*), υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους Ιταλούς ζωγράφους του 18ου αιώνα. Έμεινε στην ιστορία της τέχνης ως ο κορυφαίος εκπρόσωπος της βεντούτας (*veduta*), δηλαδή της τοπιογραφίας που απεικονίζει με απόλυτη ακρίβεια και λεπτομέρεια αστικά τοπία.

Μέσα από τα έργα του, η Βενετία της εποχής του Ροκοκό απαθανατίστηκε με ένα μοναδικό φως, μετατρέποντας τις καθημερινές σκηνές των καναλιών σε διαχρονικά αριστουργήματα.

Γεννημένος στη Βενετία το 1697, ο Κανάλ προερχόταν από οικογένεια καλλιτεχνών. Ο πατέρας του, **Μπερνάρντο Κανάλ**, ήταν επιτυχημένος σκηνογράφος θεάτρου. Δίπλα του, ο νεαρός Αντόνιο έμαθε τα μυστικά της γραμμικής προοπτικής και της ψευδαίσθησης του χώρου, στοιχεία που αργότερα θα καθόριζαν το ζωγραφικό του στυλ.

Το 1719, κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού στη Ρώμη για να εργαστεί σε θεατρικές παραγωγές, ο Καναλέτο ήρθε σε επαφή με το έργο του τοπιογράφου **Τζοβάνι Πάολο Πανίνι**. Η συνάντηση αυτή ήταν καθοριστική: εγκατέλειψε τη σκηνογραφία και αποφάσισε να αφοσιωθεί εξολοκλήρου στη ζωγραφική εκ του φυσικού.

Επιστρέφοντας στη Βενετία, άρχισε να ζωγραφίζει την πόλη του με έναν πρωτόγνωρο ρεαλισμό. Αντίθετα με άλλους καλλιτέχνες της εποχής, ο Καναλέτο συχνά δούλευε απευθείας στους δρόμους και τα κανάλια, χρησιμοποιώντας τη *camera obscura* (μια πρώιμη φωτογραφική συσκευή) για να αποτυπώσει με γεωμετρική ακρίβεια τα κτίρια.

Κατά τον 18ο αιώνα, οι πλούσιοι νεαροί Αριστοκράτες της Βόρειας Ευρώπης (κυρίως Βρετανοί) πραγματοποιούσαν



Το Ατελιέ του Λιθοξόου (The Stonemason's Yard)

το "Grand Tour" (Μεγάλη Περιοδεία) στην Ιταλία για την πολιτισμική τους καλλιέργεια. Οι πίνακες του Καναλέτο έγιναν τα ιδανικά... "σουβενίρ".

Ο άνθρωπος-κλειδί για την καριέρα του ήταν ο **Τζόζεφ Σμιθ** (*Joseph Smith*), ένας Βρετανός πρόξενος στη Βενετία και συλλέκτης τέχνης. Ο Σμιθ έγινε ο ατζέντης του Καναλέτο, προωθώντας τα έργα του στην αγγλική αριστοκρατία. Λόγω της τεράστιας ζήτησης, ο Καναλέτο δημιούργησε ένα μεγάλο εργαστήριο, στο οποίο μαθήτευσε και ο ανιψιός του, ο εξίσου σπουδαίος ζωγράφος **Μπερνάρντο Μπελότο**.

Όταν ο Πόλεμος της Αυστριακής Διαδοχής (1740-1748) μείωσε δραματικά τον αριθμό των τουριστών στη Βενετία, ο Καναλέτο πήρε την απόφαση να μετακομίσει στο Λονδίνο το 1746.

Εκεί παρέμεινε για περίπου μία δεκαετία, ζωγραφίζοντας τοπία του Λονδίνου, τον ποταμό Τάμεση, καθώς και τις επαύλεις των προστατών του. Αν και το αγγλικό φως ήταν διαφορετικό από το λαμπερό φως της Μεσογείου, τα έργα του από αυτή την περίοδο διακρίνονται για τη μοναδική τους ατμόσφαιρα και τη γεωμετρική τους καθαρότητα.

Τεχνοτροπία και Χαρακτηριστικά

Η ζωγραφική του Καναλέτο δεν ήταν μια απλή, ψυχρή καταγραφή κτιρίων. Χαρακτηριζόταν από τη διαχείριση του φωτός, την προσοχή στη λεπτομέρεια και την ανθρώπινη παρουσία.

Το φως του ήλιου που αντανακλάται στο νερό και τους ξεθωριασμένους τοίχους της Βενετίας αποδίδεται με μοναδική ζωντάνια. Από τις γόνδολες και τα υφάσματα



Η Πλατεία του Αγίου Μάρκου. 1724, Μαδρίτη, Museo Thyssen-Bornemisza

των περαστικών μέχρι τις ρωγμές στα μάρμαρα των παλατιών. Οι πίνακές του είναι γεμάτοι "macchiette" (μικρές φιγούρες ανθρώπων της καθημερινότητας – ευγενείς, βαρκάρηδες, ζητιάνοι), που δίνουν ζωή στο αστικό τοπίο.

Ο Καναλέτο επέστρεψε οριστικά στη Βενετία γύρω στο 1756. Το 1763 εκλέχτηκε μέλος της Ενετικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών. Συνέχισε να ζωγραφίζει μέχρι το τέλος της ζωής του, αν και τα τελευταία του έργα ήταν πιο σκοτεινά και εσωτερικά.

Πέθανε στις 19 Απριλίου 1768 στη γενέτειρά του, αφήνοντας πίσω του μια τεράστια παρακαταθήκη. Ο Καναλέτο δεν καθόρισε απλώς το είδος της βεντούτας, αλλά διαμόρφωσε την ίδια την οπτική ταυτότητα της Βενετίας για τους αιώνες που ακολούθησαν. Ακόμα και σήμερα, όταν σκεφτόμαστε τη Βενετία του 18ου αιώνα, τη σκεφτόμαστε μέσα από τα μάτια και τα χρώματα του Καναλέτο.

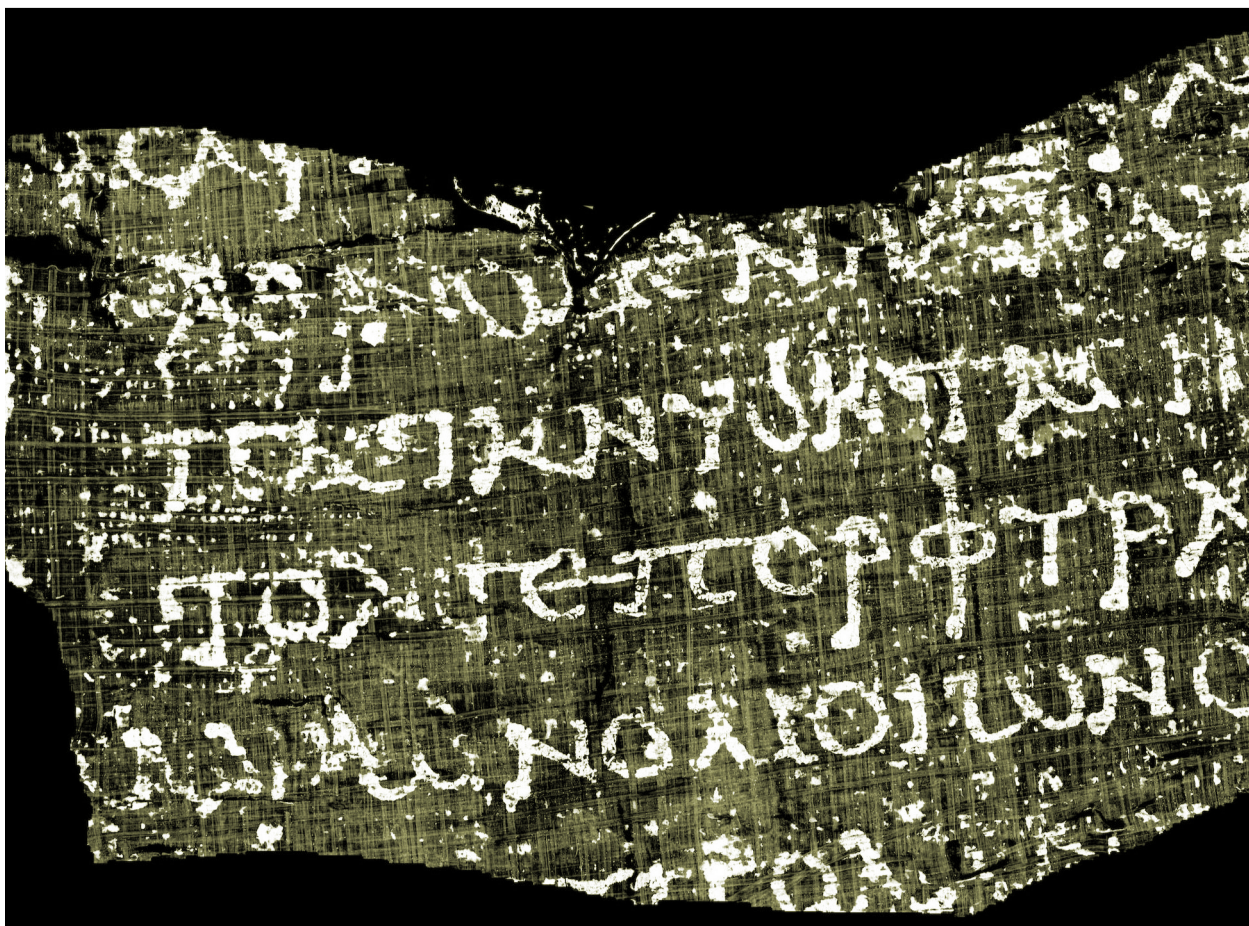
Η κληρονομιά που άφησε πίσω του ο Καναλέτο, πεθαίνοντας την άνοιξη του 1768, ξεπερνά τα όρια της απλής καλλιτεχνικής δεξιοτεχνίας. Αν και κατηγορήθηκε από ορισμένους σύγχρονους επικριτές του για υπερβολική εξάρτηση από εργαλεία όπως η camera obscura, η ιστορία της τέχνης τον δικαίωσε, αναγνωρίζοντας τη μοναδική του ικανότητα να εμψυσά ψυχή και ατμόσφαιρα στη γεωμετρική ακρίβεια. Οι πίνακές του δεν ήταν φωτογραφικές αναπαραγωγές, αλλά εξιδανικευμένες, σχεδόν θεατρικές σκηνοθεσίες του αστικού χώρου. Ο Καναλέτο κατάφερε κάτι μοναδικό: να διαμορφώσει την παγκόσμια συλλογική μνήμη για τη Βενετία. Ακόμα και σήμερα, αιώνες μετά, κάθε επισκέπτης που αντικρίζει για πρώτη φορά το Grand Canal ή την Πλατεία του Αγίου Μάρκου, δεν βλέπει απλώς την πόλη, αλλά την αντικρίζει μέσα από το φωτεινό, γεμάτο διαύγεια και ζωντάνια βλέμμα του μεγάλου Βενετού δασκάλου.



Η είσοδος στο Μεγάλο Κανάλι και η Santa Maria della Salute, 1730, Χιούστον, Museum of Fine Arts



Η Επιστροφή της Bucintoro την Ημέρα της Αναλήψεως. Συλλογή Royal Collection, Windsor



Πάπυροι:

Αλήθειες και ψέματα

Πολλά έχουν γραφτεί για τους παπύρους και τα μυστικά που μας αποκάλυψαν με την αποκωδικοποίησή τους. Ωστόσο υπάρχουν και κάποιες αλήθειες που έχουν κρατηθεί στην σιωπή για λόγους που μόνο αυτοί που τις έκρυψαν γνωρίζουν. Όταν όμως ρωτάς από που αντλούμε πληροφορίες σχετικά με την επαλήθευση όσων έχουν παραδοθεί για την αρχαιότητα, η απάντηση είναι πως υπάρχουν πάπυροι που επιβεβαιώνουν πολλά.



ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ
ΜΠΑΣΤΑΣ

Ας σημειωθεί πως οι πάπυροι δεν επιβιώνουν παντού το ίδιο. Ο τόπος που μπορούν να συντηρηθούν μέχρι και 2.000 χρόνια, κατά τους ισχυρισμούς της επιστήμης, είναι ο ξεστός και ξηρός τόπος όπως της Αιγύπτου. Σε Υγρό κλίμα (π.χ. Ελλάδα, Δυτ. Ευρώπη) συντηρούνται, για λιγότερο από 100 χρόνια. Ο μέσος χρόνος ζωής ενός παπύρου στην αρχαιότητα πριν φθαρεί τα 300 χρόνια. Αυτές είναι οι πληροφορίες που μας δίνουν οι επιστήμονες ή τουλάχιστον τα ΜΜΕ. Σήμερα υπάρχει βέβαια ο ισχυρισμός πως μπορούν να συντηρηθούν κάτω από κατάλληλες συνθήκες για πολύ μεγαλύτερο διάστημα στην Ευρώπη. Αυτό που δεν μας αποκαλύπτουν είναι το ποτέ διαπιστώθηκε αυτό και από τότε μπήκαν σε ειδική αντιμετώπιση ώστε να συντηρούνται μέχρι σήμερα, αλλά και πόσοι είναι που απέμειναν μέχρι να βρεθεί ο τρόπος που θα ζούσαν περισσότερο. Το γράφω αυτό, επειδή οι αυτοαποκαλούμενοι αρχαιολόγοι, βρήκαν άλλα δεν κράτησαν εκεί στην Αίγυπτο τους παπύρους. Τους μετέφεραν στην Ευρώπη και ειδικά στο υγρό κλίμα της Αγγλίας. Εκεί θα τους ανέλυν με την ησυχία τους και δεν γνωρίζουμε την διάρκεια αυτής της ησυχίας. Όμως ακόμα και έτσι τα κουκιά δεν βγαίνουν σωστά και η αποκάλυψη του **Sir Humphry Davy, Bart.** σχετικά με τις εργασίες που έκανε πάνω σε πάπυρους, μας εμφανίζει μια άλλη εικόνα της αλήθειας σχετικά με τους *Herculaneum papyri*. Ας την δούμε.

«XV. Μερικές παρατηρήσεις και πειράματα σχετικά με τους πάπυρους που βρέθηκαν στα ερείπια του *Herculaneum*. Από τον *Sir Humphry Davy, Bart.* P. R. S.

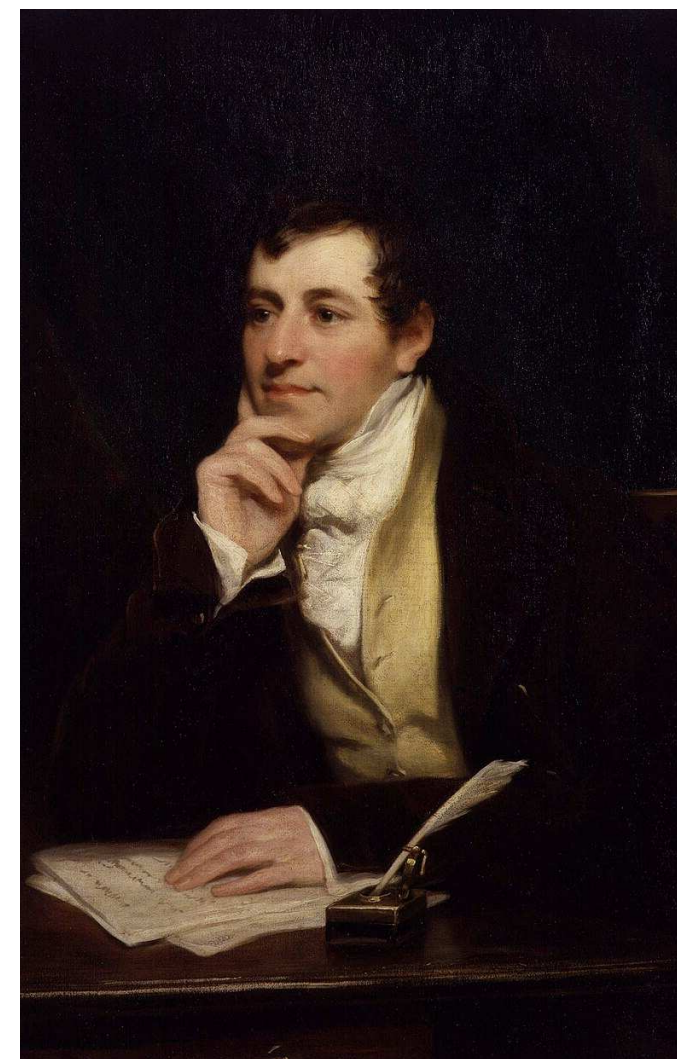
Αναγνώστηκε στις 15 Μαρτίου 1821.

Σε ένα άρθρο που προοριζόταν αποκλειστικά για ιδιωτική κυκλοφορία σχετικά με τα χειρόγραφα που βρέθηκαν στις ανασκαφές στο *Herculaneum*, αλλά το οποίο δημοσιεύθηκε κατά λάθος στο *Journal of Science and the Arts*, περιέγραφα, σε γενικές γραμμές, τις περιστάσεις που με οδήγησαν να πραγματοποιήσω πειράματα πάνω σε αυτά τα ευρήματα και ανέφερα μερικές από τις πρώτες μου παρατηρήσεις σχετικά με το θέμα αυτό. Ο κ. Χάμιλτον, στον οποίο αποστάληκε η εν λόγω ανακοίνωση, συμμερίστηκε τις απόψεις μου με όλο εκείνο το πάθος για την προώθηση της προόδου της χρήσιμης γνώσης που χαρακτηρίζει τόσο ιδιαίτερα τον χαρακτήρα του, και κατόπιν της παρουσίας τους από τον ίδιο.

Ο *Sir Humphry Davy, 1st Baronet* (17 Δεκεμβρίου 1778 – 29 Μαΐου 1829) ήταν Βρετανός χημικός και εφευρέτης

Ο Κόμης του Λίβερπουλ και ο Βισκόντ Κασλρί, με τη μέγιστη γενναιοδωρία, έθεσαν στη διάθεσή μου τα απαραίτητα κονδύλια για την αμοιβή των ατόμων που ήταν απαραίτητο να προσληφθούν για τη δοκιμή νέων χημικών μεθόδων ξετυλίγματος των χειρόγραφων καθώς και για την εξέταση και τη συντήρησή τους μετά το ξετύλιγμα· ενώ ο σημερινός Αυτοκράτορας, τότε Πρίγκιπας Ρέτζεντ, ευγενικά δέχτηκε να υποστηρίξει το εγχείρημα.

Στην παρούσα ανακοίνωση, θα έχω την τιμή να υποβάλω στη Βασιλική Εταιρεία μια αναφορά για όλα όσα κατάφερα να επιτύχω σχετικά με το θέμα αυτό· συγκεκριμένα, πρώτον, μια λεπτομερή περιγραφή των πρώιμων πειραμάτων μου στην Αγγλία πάνω σε θραύσματα παπύρων, τα οποία με οδήγησαν να πιστέψω ότι η χημεία θα μπορούσε να προσφέρει σημαντική



Ο *Sir Humphry Davy, 1st Baronet* (17 Δεκεμβρίου 1778 – 29 Μαΐου 1829) ήταν Βρετανός χημικός και εφευρέτης

βοήθεια στην ξετύλιξη των χειρόγραφων.

Δεύτερον, μια περιγραφή των κυλίνδρων στο Μουσείο της Νάπολης, καθώς και ορισμένων αναλυτικών πειραμάτων που πραγματοποίησα πάνω τους. Τρίτον, μια λεπτομερή περιγραφή των διαφόρων χημικών διεργασιών που πραγματοποιήθηκαν στο Μουσείο της Νάπολης στα χειρόγραφα, καθώς και των λόγων που με οδήγησαν να εγκαταλείψω την προσπάθειά μου πριν ολοκληρωθεί. Και τέλος, μερικές γενικές παρατηρήσεις σχετικά με τα χειρόγραφα των αρχαίων. Ελπίζω ότι τα θέματα αυτά δεν θα κριθούν εντελώς άνευ ενδιαφέροντος από την Εταιρεία και ότι θα συγχωρήσουν κάποιες επαναλήψεις όσων έχω αναφέρει στην προαναφερθείσα έκθεση, καθώς είναι απαραίτητες για την πλήρη διαλεύκανση του θέματος.

1ο. Μια περιγραφή ορισμένων πειραμάτων που πραγματοποιήθηκαν στην Αγγλία σε θραύσματα παπύρων το 1818.

Κατά τη χημική εξέταση ορισμένων θραυσμάτων ενός παπύρου

που βρέθηκε στο *Herculaneum*, τα φύλλα του οποίου ήταν πολύ σφιχτά κολλημένα μεταξύ τους, διαπίστωσα ότι, με την έκθεση στη θερμότητα, απελευθέρωναν σημαντική ποσότητα αερίου, το οποίο ήταν κυρίως εύφλεκτο αέριο, και ότι, όταν υποβλήθηκαν σε δράση υδροχλωρικού ή νιτρικού αιθέρα, αυτά χρωματίζονταν· και όταν εκτέθηκαν στη θερμότητα μετά τη δράση αυτών των υγρών, παρατηρήθηκε σαφής διαχωρισμός των φύλλων του χειρόγραφου.

Το χλώριο και το ιώδιο, όπως είναι γνωστό, δεν ασκούν καμία δράση σε καθαρές ανθρακούχες ουσίες και ασκούν ισχυρή έλξη προς το υδρογόνο· και μου ήρθε η ιδέα ότι αυτές οι ουσίες θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν κατάλληλα στην προσπάθεια να καταστραφεί η ουσία που προκαλούσε τη συγκόλληση των φύλλων, χωρίς τον κίνδυνο να υποστούν ζημιά τα γράμματα στους πάπυρους, καθώς το μελάνι των αρχαίων, όπως είναι γνωστό, αποτελείται από κάρβουνο.

Έχοντας προμηθευτεί, χάρη στην ευγενική βοήθεια του Σερ Τόμας Τυρ-Γουίτ, μερικά θραύσματα παπύρων στα οποία είχε εργαστεί ο Δρ Σίκλερ, καθώς και μερικά στα οποία είχε εργαστεί ο Δρ Χέιτερ, και χάρη στην καλοσύνη του Δρ Γιανγκ ένα μικρό τμήμα ενός χειρόγραφου το οποίο ο ίδιος είχε προσπαθήσει χωρίς επιτυχία να ξετυλίξει, πραγματοποίησα κάποια πειράματα πάνω τους, εκθέτοντάς τα στη δράση του χλωρίου και των ατμών του ιωδίου, θερμαίνοντάς τα απαλά μετά τη διαδικασία. Όλες αυτές οι δοκιμές έδωσαν, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, ελπίδες επιτυχίας. Όταν ένα θραύσμα ενός καφέ χειρόγραφου, στο οποίο τα στρώματα ήταν ισχυρά συγκολλημένα, τοποθετήθηκε σε ατμόσφαιρα χλωρίου, παρατηρήθηκε άμεση αντίδραση: ο πάπυρος κάπνιζε και απέκτησε κίτρινο χρώμα, ενώ τα γράμματα εμφανίστηκαν πολύ πιο ευδιάκριτα· και με την εφαρμογή θερμότητας τα στρώματα διαχωρίστηκαν μεταξύ τους, εκπέμποντας αναθυμιάσεις υδροχλωρικού οξέος.

Οι ατμοί του ιωδίου είχαν λιγότερο εμφανή δράση, αλλά παρόλα αυτά αισθητή· και διαπιστώθηκε ότι, εφαρμόζοντας μόνο θερμότητα σε ένα κομμάτι μέσα σε ένα κλειστό δοχείο γεμάτο με διοξείδιο του άνθρακα ή ατμούς αιθέρα, έτσι ώστε η θερμοκρασία να αυξάνεται πολύ σταδιακά και να μειώνεται εξίσου σταδιακά, παρατηρήθηκε σημαντική βελτίωση στην υφή του, και ξετυλιγόταν πολύ πιο εύκολα.

Ακόμη και σε αυτές τις προκαταρκτικές δοκιμές, διαπίστωσα ότι ήταν απαραίτητο να χρησιμοποιείται μόνο μια περιορισμένη και μικρή ποσότητα χλωρίου, καθώς μια υπερβολική ποσότητα βλάπτει την υφή του στρώματος και αποσυνθέτει τα μεταλλικά οξείδια που περιείχε· και ότι η δράση της θερμότητας ήταν πολύ πιο αποτελεσματική όταν το χειρόγραφο είχε προηγουμένως εκτεθεί σε χλώριο, καθώς οι ατμοί του υδροχλωρικού οξέος που σχηματίζονταν βοηθούσαν σημαντικά στον διαχωρισμό των φύλλων και απαιτούνταν μικρότερος βαθμός θερμότητας. Ωστόσο, σε όλες τις δοκιμές, διαπίστωσα ότι η επιτυχία εξαρτιόταν απολύτως από τον τρόπο ρύθμισης της θερμοκρασίας. Όταν το θραύσμα θερμαινόταν πολύ γρήγορα, το ελαστικό υγρό που απελευθερωνόταν συνήθως έσπαγε τις πτυχώσεις του χειρόγραφου, ενώ όταν η θερμοκρασία μειωνόταν πολύ

απότομα, τα στρώματα μερικές φορές σχίζονταν σε ακανόνιστα τμήματα, πιθανώς λόγω της ξαφνικής συστολής που προκαλούσε η γρήγορη ψύξη.

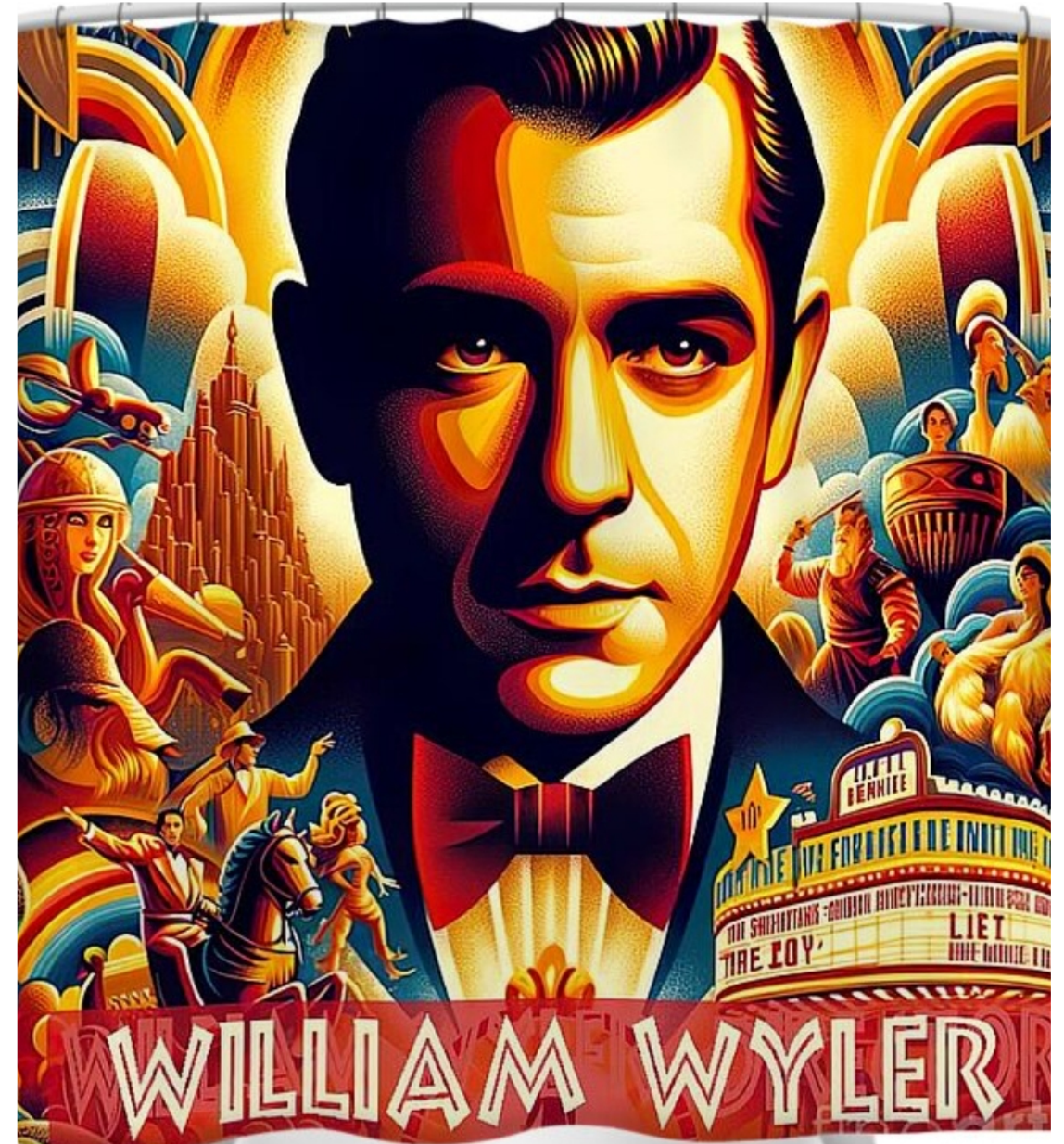
Από τα προϊόντα της απόσταξης αυτών των θραυσμάτων, τα οποία ήταν νερό, οξικό οξύ, αμμωνία, διοξείδιο του άνθρακα και μεγάλη ποσότητα εύφλεκτου αερίου, συμπερανα ότι οι πάπυροι στους οποίους ανήκαν πρέπει να περιείχαν μεγάλη ποσότητα μη αποσυντεθειμένης φυτικής ύλης και δεν μπορούσαν να είναι καθαρά ανθρακούχοι· αλλά καθώς υπήρχαν μεγάλες διαφορές στην εμφάνιση ακόμη και των λίγων παπύρων στην Αγγλία, οι οποίοι είχαν προσφερθεί στον Μεγαλειότατο Γεώργιο IV όταν ήταν Πρίγκιπας της Ουαλίας, μια άποψη σχετικά με το θέμα αυτό ήταν πιο πιθανό να είναι ορθή αν διαμορφωνόταν μετά από εξέταση όχι μόνο όλων των χειρόγραφων που βρέθηκαν στο Ηρακουλάνιο, αλλά και των συνθηκών των ανασκαφών που έγιναν εκεί· και είχα την ευκαιρία, κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στη Νάπολη, σε δύο διαδοχικούς χειμώνες, να ικανοποιήσω την περιέργειά μου σχετικά με το θέμα αυτό και να συγκεντρώσω τις πληροφορίες που θα παρατεθούν στην επόμενη ενότητα.

Σχετικά με την κατάσταση των χειρόγραφων που βρέθηκαν στο *Herculaneum*.

Τα άτομα που έχουν την ευθύνη των χειρόγραφων που βρέθηκαν στο *Herculaneum*, αναφέρουν ότι ο αρχικός αριθμός τους ήταν 1696, και ότι 431 έχουν υποστεί επεξεργασία ή έχουν παραχωρηθεί σε ξένες κυβερνήσεις, οπότε θα έπρεπε να έχουν απομείνει 1265· αλλά μεταξύ αυτών, η συντριπτική πλειοψηφία αποτελείται από μικρά θραύσματα ή δείγματα τόσο κατεστραμμένα και ακρωτηριασμένα, ώστε να μην υπάρχει η παραμικρή πιθανότητα ανάκτησης οποιουδήποτε τμήματος του περιεχομένου τους· και όταν εξέτασα για πρώτη φορά τους πάπυρους λεπτομερώς τον Ιανουάριο του 1819, δεν μου φάνηκε ότι περισσότερα από 80 έως 120 αποτελούσαν κατάλληλα αντικείμενα για πειράματα· και αυτή η εκτίμηση, καθώς προχωρούσαν οι έρευνές μου, αποδείχθηκε πολύ υψηλή. Αυτά τα χειρόγραφα αποτελούσαν αντικείμενο ενδιαφέροντος για σχεδόν 70 χρόνια: τα καλύτερα είχαν υποβληθεί σε επεξεργασία εδώ και πολύ καιρό, ενώ τα υπόλοιπα δεν είχαν υποστεί ζημιές μόνο από τη φθορά του χρόνου, αλλά και από άλλες αιτίες, όπως η μεταφορά, η αδέξια εξέταση και οι ακρωτηριασμοί με σκοπό να διαπιστωθεί αν περιείχαν χαρακτήρες.

Η εμφάνιση των διαφόρων κυλίνδρων ήταν εξαιρετικά ποικίλη. Είχαν όλες τις αποχρώσεις, από ανοιχτό καστανό έως βαθύ μαύρο· μερικά εξωτερικά είχαν γυαλιστερό μαύρο χρώμα, σαν γαιάνθρακα, το οποίο οι επιτηρητές αποκαλούσαν «βερνικωμένο», ενώ αρκετά περιείχαν τον «ομφαλό» ή το ραβδί τυλίγματος στη μέση, το οποίο είχε μετατραπεί σε πυκνό κάρβουνο.»

(Συνεχίζεται στο επόμενο τεύχος)



ΤΟΨΙΛΙΑΜ ΤΟΥΨΑΙΛΕΡ

Ο Τελειομανής του Σινεμά και ο Αυτοκράτορας των Όσκαρ

Ο Γουίλιαμ Γουάιλερ υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους, πιο πολυβραβευμένους και επιδραστικούς σκηνοδότες στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου. Στο απόγειο της Χρυσής Εποχής του Χόλιγουντ, το όνομά του ήταν συνώνυμο της καλλιτεχνικής ποιότητας, της εμπορικής επιτυχίας και της απόλυτης σκηνοθετικής τελειότητας.

Στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, ελάχιστοι δημιουργοί κατάφεραν να ισορροπήσουν με τόση δεξιοτεχνία ανάμεσα στην απόλυτη καλλιτεχνική αρτιότητα και την τεράστια εμπορική επιτυχία όσο ο **Γουίλιαμ Γουάιλερ** (**William Wyler**, 1 Ιουλίου 1902 – 27 Ιουλίου 1981). Υπήρξε ένας από τους θεμέλιους λίθους της Χρυσής Εποχής του Χόλιγουντ, ένας σκηνοθέτης-«*χαμαιλέοντας*» που αρνήθηκε να εγκλωβιστεί σε ένα μόνο κινηματογραφικό είδος.

Από τα σπαρακτικά κοινωνικά δράματα και τις κομψές ρομαντικές κομεντί, μέχρι τα σκοτεινά φιλμ νουάρ και τα μνημειώδη ιστορικά έπη, το όνομα του Γουάιλερ ήταν εγγύηση ποιότητας. Διαβόητος για την **εξαντλητική του τελειομανία στα γυρίσματα και πρωτοπόρος στη χρήση πρωτοποριακών τεχνικών**, όπως το βάθος πεδίου (deep focus), ο Γουάιλερ μετέτρεπε κάθε σενάριο σε οπτικό σεμινάριο. Με το μοναδικό ρεκόρ των 12 υποψηφιοτήτων για Όσκαρ Σκηνοθεσίας και 3 μεγάλες νίκες, δεν διαμόρφωσε απλώς την αισθητική του αμερικανικού σινεμά, αλλά καθοδήγησε τους ηθοποιούς του σε έναν πρωτοφανή αριθμό βραβείων, κερδίζοντας δικαιωματικά τον τίτλο του κορυφαίου «σκηνοθέτη των ηθοποιών».

Γνωστός ως ένας «*χαμαιλέοντας*» που μπορούσε να σκηνοθετήσει με την ίδια ευκολία από επικά ιστορικά δράματα μέχρι ρομαντικές κομεντί, ο Γουάιλερ κέρδισε 3 βραβεία Όσκαρ Σκηνοθεσίας (από τις 12 συνολικά υποψηφιότητες-ρεκόρ που έλαβε) και οδήγησε τους ηθοποιούς του σε έναν πρωτοφανή αριθμό βραβείων.

Γεννημένος την 1η Ιουλίου 1902 στη Μιλούζ της Αλσατίας (τότε μέρος της Γερμανικής Αυτοκρατορίας), ο Γουάιλερ μεγάλωσε σε μια γερμανοεβραϊκή οικογένεια. Η μητέρα του, η οποία είχε πάθος με τις τέχνες, ήταν ξαδέρφη του **Καρλ Λέμλε (Carl Laemmle)**, του ιδρυτή της πανίσχυρης κινηματογραφικής εταιρείας *Universal Pictures*.

Το 1921, ο Λέμλε επισκέφθηκε την Ευρώπη αναζητώντας νεαρά ταλέντα. Συνάντησε τον Γουάιλερ και του προσέφερε μια δουλειά στη Νέα Υόρκη. Ο νεαρός Γουίλιαμ δεν έχασε την ευκαιρία. Ξεκίνησε από τα χαμηλά, καθαρίζοντας σκηνικά και δουλεύοντας ως κλητήρας, μέχρι που μετακόμισε στο Λος Άντζελες το 1923. Εκεί εξελίχθηκε γρήγορα σε βοηθό σκηνοθέτη και, μέχρι το 1925, έγινε ο νεότερος σκηνοθέτης της Universal, γυρίζοντας κυρίως ταινίες γουέστερν χαμηλού προϋπολογισμού.

Η Καθιέρωση και η Συνεργασία με τον Σαμ Γκόλντγουιν

Η καριέρα του απογειώθηκε τη δεκαετία του 1930, όταν άρχισε να συνεργάζεται με τον ανεξάρτητο παραγωγό **Σάμιουελ Γκόλντγουιν (Samuel Goldwyn)**. Αυτή η συνεργασία γέννησε μερικά από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα της εποχής.



Ο Γουάιλερ απέδειξε ότι είχε μοναδική ικανότητα να μεταφέρει λογοτεχνικά έργα και θεατρικά παραστάσεις στη μεγάλη οθόνη με απόλυτη κινηματογραφική αίσθηση. Σημαντικοί σταθμοί αυτής της περιόδου ήταν τρεις ταινίες που δεν ήταν απλώς εμπορικές επιτυχίες, αλλά τα έργα που διαμόρφωσαν την ταυτότητα του Γουίλιαμ Γουάιλερ ως του κορυφαίου «μεταφραστή» της λογοτεχνίας και του θεάτρου στη μεγάλη οθόνη.

Dodsworth (1936) – Η Ανατομία ενός Γάμου

Βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του νομπελίστα **Σίνκλερ Λιούις** και διασκευασμένο για το σινεμά από τον σπουδαίο θεατρικό συγγραφέα **Σίντνεϊ Χάουαρντ**, το *Dodsworth* θεωρείται μία από τις πιο ώριμες και ελκρινείς δημιουργίες του Χόλιγουντ της δεκαετίας του '30 γύρω από το διαζύγιο και την κρίση της μέσης ηλικίας.

Ο **Σαμ Ντόντσγουορθ (Γουόλτερ Χιούστον)**, ένας αυτοδημιούργητος και επιτυχημένος Αμερικανός βιομήχανος αυτοκινήτων, συνταξιοδοτείται και παίρνει τη σύζυγό του, Φραν (Ρουθ Τσάτερτον), για ένα μεγάλο ταξίδι στην Ευρώπη. Εκεί, η Φραν, τρομοκρατημένη από τα γηρατεία, προσπαθεί να ζήσει μια κοσμική ζωή και ξεκινά ερωτικές περιπέτειες, οδηγώντας τον γάμο τους στη διάλυση.

Ο Γουάιλερ, αν και μόλις 34 ετών τότε, χειρίστηκε το θέμα με μια πρωτοφανή ψυχολογική οξύτητα. Αντί να παρουσιάσει μια μελοδραματική ιστορία με «καλούς» και «κακούς», έδειξε δύο ανθρώπους που απλώς θέλουν διαφορετικά πράγματα από τη ζωή.

Η ταινία απέσπασε 7 υποψηφιότητες για Όσκαρ, ανάμεσά τους

Καλύτερης Ταινίας και την πρώτη υποψηφιότητα Σκηνοθεσίας για τον Γουάιλερ, εδραιώνοντάς τον στην A-list των σκηνοθετών του Χόλιγουντ.

Ανεμοδαρμένα Ύψη (Wuthering Heights, 1939) – Ο Απόλυτος Ρομαντισμός

Το 1939 θεωρείται η «*Χρυσή Χρονιά*» του Χόλιγουντ (λόγω ταινιών όπως το *Όσα Παίρνει ο Άνεμος* και ο *Μάγος του Οζ*). Μέσα σε αυτόν τον ανταγωνισμό, τα Ανεμοδαρμένα Ύψη του Γουάιλερ κατάφεραν να ξεχωρίσουν ως ένα οπτικό και συναισθηματικό κομμογένημα. Η ταινία στα καθ' ημάς είναι γνωστή και ως *Ο Πύργος των Καταιγίδων*.

Ο **Λόρενς Ολίβιε (Χίθκλιφ)** ήταν τότε ένας νεαρός, σνομπ Σαϊξπηρικός ηθοποιός που περιφρονούσε τον κινηματογράφο και τη συμπρωταγωνίστριά του, **Μέρλ Όμπερον (Κάθι)**. Ο Γουάιλερ, με την εξαντλητική του μέθοδο των δεκάδων λήψεων, συγκρούστηκε έντονα μαζί του. Σε μια μάλιστα σκηνή, ο Ολίβιε εξερράγη φωνάζοντας: «*Υποθέτω ότι αυτό το ανόητο μέσο δεν σας επιτρέπει να καταλάβετε τη θεατρική ερμηνεία!*», με τον Γουάιλερ να του απαντά ψύχραιμα: «*Απλώς χαμήλωσε τους τόνους, δεν είσαι στο θέατρο*». Χρόνια μετά, ο Ολίβιε παραδέχτηκε ότι ο Γουάιλερ ήταν αυτός που του έμαθε πώς να παίζει στο σινεμά.

Ήταν η πρώτη μεγάλη συνεργασία του Γουάιλερ με τον διευθυντή φωτογραφίας **Γκρεγκ Τόλαντ**. Χρησιμοποίησαν κεριά, χαμηλό φωτισμό και βαθύ πεδίο για να αποδώσουν τη σκοτεινή, γοτθική και πνιγνή ατμόσφαιρα του βιβλίου.

Η ταινία κέρδισε το Όσκαρ Καλύτερης Φωτογραφίας και ήταν υποψήφια για άλλα 7 (συμπεριλαμβανομένης της Σκηνοθεσίας). Παρόλο που μεταφέρει μόνο το πρώτο μισό του βιβλίου της Μπροντέ, παραμένει η πιο εμβληματική διασκευή του.

Οι Μικρές Αλεπούδες (The Little Foxes, 1941) – Ένα Μάθημα Σκηνοθεσίας

Βασισμένο στο εξαιρετικό θεατρικό έργο της Λίλιαν Χέλμαν, το φιλμ αυτό αποτελεί ένα από τα πιο σκοτεινά και κυνικά πορτρέτα της ανθρώπινης απληστίας που γυρίστηκαν ποτέ στο Χόλιγουντ.

Στον αμερικανικό Νότο των αρχών του 20ού αιώνα, η αδίστακτη Ρετζίνα Γκίντενς (Μπέτι Ντέιβις) και τα αδέρφια της συνωμοτούν, εκβιάζουν και προδίδουν ο ένας τον άλλον – αλλά και τον ετοιμοθάνατο σύζυγο της Ρετζίνα– προκειμένου να εξασφαλίσουν τα χρήματα για τη χρηματοδότηση ενός εργοστασίου.

Ο Γουάιλερ και η Ντέιβις είχαν συνεργαστεί νωρίτερα στα φιλμ *Jezebel* (1938) –όπου είχαν και ερωτική σχέση– και *The Letter* (1940). Στις Μικρές Αλεπούδες, όμως, οι καλλιτεχνικές



Ο Λόρενς Ολίβιε και η Μέρλ Όμπερον

τους διαφωνίες έφτασαν στα άκρα. Η Ντέιβις ήθελε να παίζει τη Ρετζίνα ως μια απόλυτα ψυχρή, σχεδόν "καρικατούρα" κακίας (φοράει μάλιστα ένα πολύ λευκό, σαν νεκρικό, μακιγιάζ). Ο Γουάιλερ ήθελε μια πιο ανθρώπινη, θηλυκή και ύπουλη προσέγγιση. Οι καβγάδες τους ήταν τόσο έντονοι που η Ντέιβις εγκατέλειψε το σετ για μέρες. Παρά την κόντρα, το αποτέλεσμα ήταν συγκλονιστικό.

Η ταινία είναι ένα σεμινάριο για το πώς στήνεται μια σκηνή. Χρησιμοποιώντας το βάθος πεδίου, ο Γουάιλερ τοποθετεί τη δράση σε διαφορετικά επίπεδα. Η πιο διάσημη σκηνή δείχνει σε πρώτο πλάνο τη Ρετζίνα να κάθεται ανέκφραστη στην πολυθρόνα, ενώ στο βάθος (φλου αλλά ορατός) ο σύζυγός της παθαίνει καρδιακή προσβολή και πεθαίνει στις σκάλες, προσπαθώντας να φτάσει το φάρμακό του, με εκείνη να αρνείται να τον βοηθήσει.

Η ταινία προτάθηκε για 9 Όσκαρ, αλλά δεν κέρδισε κανένα (καθώς εκείνη τη χρονιά κυριάρχησε το Πόσο Πράσινη ήταν η Κοιλιάδα μου και εμφανίστηκε και ο Πολίτης Κέιν). Παραμένει, ωστόσο, ένα από τα πιο αριστουργηματικά ψυχογραφήματα του αμερικανικού σινεμά.

Το Στυλ και η Μέθοδος: «90-Take Wyler»

Ο Γουάιλερ δεν είχε ένα εύκολα αναγνωρίσιμο οπτικό στυλ (όπως ο **Άλφρεντ Χίτσκοκ** ή ο **Όρσον Γουέλς**), καθώς πίστευε ότι η σκηνοθεσία πρέπει να υπηρετεί την ιστορία και όχι το εγώ του δημιουργού. Ωστόσο, ήταν πρωτοπόρος στη χρήση του βάθους πεδίου (*deep focus*) σε συνεργασία με τον θρυλικό διευθυντή φωτογραφίας **Γκρεγκ Τόλαντ**. Αυτό επέτρεπε στον θεατή να βλέπει καθαρά τι συνέβαινε ταυτόχρονα στο προσκήνιο και στο background, δημιουργώντας μια μοναδική θεατρική αίσθηση χώρου.

Στα γυρίσματα, ο Γουάιλερ ήταν διαβόητος τελειομανής. Το

παρατσούκλι του ήταν "*90-Take Wylar*", καθώς ανάγκαζε τους ηθοποιούς να επαναλαμβάνουν μια σκηνή δεκάδες φορές χωρίς να τους λέει τι κάνουν λάθος, μέχρι να αποβάλουν κάθε ίχνος «*θεατρινισμού*» και να φτάσουν στην απόλυτη φυσικότητα.

Κάτω από την επίμονη καθοδήγησή του, συνολικά 36 ηθοποιοί προτάθηκαν για Όσκαρ, με 14 από αυτούς να το κερδίζουν (ανάμεσά τους η **Μπέτι Ντέιβις**, η **Όλιβια ντε Χάβιλαντ**, η **Όντρεϊ Χέμππορν** και ο **Τσάρλτον Ίστον**) – ένα ρεκόρ που δεν έχει καταρριφθεί μέχρι σήμερα.

Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Γουάιλερ κατατάχθηκε στην Αεροπορία των ΗΠΑ και γύρισε ντοκιμαντέρ στην πρώτη γραμμή (μάλιστα έχασε την ακοή του από το ένα αντί λόγω του θορύβου των κινητήρων). Η εμπειρία του πολέμου άλλαξε τη ματιά του, οδηγώντας τον στα τρία μεγαλύτερα αριστουργήματά του:

Αυτή η «*χρυσή τριάδα*» ταινιών δεν χάρισε απλώς στον Γουάιλερ τα τρία του Όσκαρ Σκηνοθεσίας, αλλά αντικατοπτρίζει τη συγκλονιστική εξέλιξη του ίδιου του δημιουργού: από την ανάγκη του να αφυπνίσει τον κόσμο κατά τη διάρκεια του πολέμου, στην προσπάθειά του να επουλώσει τις πληγές των βετεράνων, και τελικά, στην κατάκτηση της απόλυτης κινηματογραφικής κλίμακας με το μεγαλύτερο έπος του Χόλιγουντ.

Ας δούμε το καθηλωτικό παρασκήνιο, τις ιστορικές προεκτάσεις και τις τεχνικές λεπτομέρειες πίσω από αυτά τα τρία αριστουργήματα:

Κυρία Μίνιβερ (Mrs. Miniver, 1942) – Το Σινεμά ως Όπλο

Η ταινία αυτή γυρίστηκε σε μια κρίσιμη ιστορική καμπή, όταν οι ΗΠΑ δεν είχαν ακόμα εμπλακεί πλήρως στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και η αμερικανική κοινή γνώμη ήταν σε μεγάλο βαθμό απομονωτική. Ο Γουάιλερ, με καταγωγή από την Ευρώπη, ένιωθε την επιτακτική ανάγκη να δείξει στους Αμερικανούς τι πραγματικά σήμαινε ο ναζιστικός κίνδυνος.

Η ταινία εστιάζει εσκεμμένα σε μια απλή, μεσοαστική οικογένεια της Αγγλίας, κάνοντας τον Αμερικανό θεατή να ταυτιστεί απόλυτα. Η πιο εμβληματική στιγμή είναι ο τελικός λόγος του ιερέα στην κατεστραμμένη από τους βομβαρδισμούς εκκλησία, ο οποίος διακηρύσσει ότι αυτός δεν είναι απλώς ένας πόλεμος στρατιωτών, αλλά «ο πόλεμος του λαού... για την ελευθερία». Ο **Πρόεδρος Φράνκλιν Ρούσβελτ** συγκινήθηκε τόσο πολύ που διέταξε να τυπωθεί αυτός ο λόγος σε φυλλάδια και να ριφθεί από αεροπλάνα πάνω από την κατεχόμενη Ευρώπη για να τονώσει το ηθικό των αντιστασιακών.

Η πρωταγωνίστρια **Γκριπ Γκάρσον** έδωσε μια συγκλονιστική ερμηνεία ως η στωική μητέρα-σύμβολο. Όταν κέρδισε το Όσκαρ Α' Γυναικείου Ρόλου, έβγαλε έναν ευχαριστήριο λόγο



διάρκειας 5,5 λεπτών, ο οποίος παραμένει μέχρι σήμερα ο μεγαλύτερος σε διάρκεια λόγος στην ιστορία των Όσκαρ (γεγονός που ανάγκασε την Ακαδημία να θεσπίσει χρονικά όρια).

Η ταινία κέρδισε 6 Όσκαρ (συμπεριλαμβανομένου του Καλύτερης Ταινίας) και έδωσε στον Γουάιλερ το πρώτο του Όσκαρ Σκηνοθεσίας. Ο ίδιος, ωστόσο, δεν ήταν εκεί για να το παραλάβει, καθώς είχε ήδη καταταγεί στον στρατό.

Τα Καλύτερα Χρόνια της Ζωής Μας (The Best Years of Our Lives, 1946) – Η Επούλωση των Πληγών

Επιστρέφοντας από το μέτωπο, έχοντας ζήσει τη φρίκη του πολέμου από πρώτο χέρι και έχοντας χάσει την ακοή του από το ένα αυτί, ο Γουάιλερ δεν ήταν πια ο ίδιος άνθρωπος. Ήθελε να κάνει μια ταινία για το «μετά». Το αποτέλεσμα ήταν ένα βαθιά ανθρώπινο δράμα 170 λεπτών που δεν είχε καμία σχέση με τη συνήθη «λάμψη» του Χόλιγουντ.

Ο Γουάιλερ πήρε μια ριζοσπαστική απόφαση για την εποχή: για τον ρόλο του Χόμερ, ενός ναύτη που έχασε τα χέρια του στον πόλεμο, δεν προσέλαβε επαγγελματία ηθοποιό, αλλά έναν πραγματικό βετεράνο, τον **Χάρολντ Ράσελ**, ο οποίος είχε χάσει τα χέρια του σε εκπαιδευτικό ατύχημα και χρησιμοποιούσε μεταλλικούς γάντζους. Ο παραγωγός Σαμ Γκόλντγκουνιν τρομοκρατήθηκε, θεωρώντας ότι το κοινό θα αποστρεφόταν το θέαμα, αλλά ο Γουάιλερ επέμεινε. Ο Ράσελ έδωσε μια τόσο αφοπλιστική ερμηνεία που κέρδισε δύο Όσκαρ για τον ίδιο ρόλο την ίδια βραδιά (Β' Ανδρικού Ρόλου και ένα Τιμητικό Όσκαρ)!

Η ταινία αποτελεί το απόλυτο σεμινάριο της χρήσης του βάθους πεδίου (*Deep Focus*) από τον Γουάιλερ και τον φωτογράφο Γκρεγκ Τόλαντ. Σε μια διάσημη σκηνή, βλέπουμε σε πρώτο πλάνο τον έναν βετεράνο (Ντάνα Αντριους) να τηλεφωνεί σε έναν θάλαμο για να χωρίσει, ενώ στο βάθος του κάδρου, στο πιάνο, ο Ράσελ παίζει μια μελωδία. Όλα είναι

πεντακάθαρα, επιτρέποντας στο μάτι του θεατή να επιλέξει πού θα εστιάσει, αυξάνοντας τη συναισθηματική ένταση.

Η ταινία σάρωσε με 7 Όσκαρ, χάρισε στον Γουάιλερ το δεύτερο Όσκαρ Σκηνοθεσίας και έγινε τεράστια εισπρακτική επιτυχία, αποδεικνύοντας ότι το κοινό είχε ανάγκη από αλήθεια.

Μπεν Χουρ (Ben-Hur, 1959) – Η Γέννηση ενός Κινηματογραφικού Κολοσσού

Όταν η MGM βρέθηκε στα πρόθυρα της χρεοκοπίας λόγω της ανόδου της τηλεόρασης, αποφάσισε να τα παίξει όλα για όλα με το Μπεν Χουρ. Προσέλαβαν τον Γουάιλερ με τον τότε αστρονομικό μισθό του 1 εκατομμυρίου δολαρίων, ελπίζοντας ότι η τελειομανία του θα έσωζε το στούντιο. Και είχαν δίκιο.

Αν και ο Γουάιλερ επέβλεπε τα πάντα, η θρυλική 9λεπτη αρματοδρομία σκηνοθετήθηκε κυρίως από τον μετρ των σκηνών δράσης **Γιακίμα Κάνουτ** και τον βοηθό σκηνοθέτη **Σέρτζιο Λεόνε** (τον μετέπειτα πατέρα των Spaghetti Western). Χρειάστηκαν 3 μήνες γυρισμάτων, 15.000 κομπάρσοι και ένα τεράστιο σκηνικό που κατασκευάστηκε στα στούντιο της Cinecittà στη Ρώμη. Ο Γουάιλερ αστειευόταν λέγοντας: «*Χρειάστηκε ένας Εβραίος για να κάνει μια καλή ταινία για τον Χριστό*».

Ο Ίστον, στον ρόλο του Ιούδα Μπεν Χουρ, έπρεπε να ισορροπήσει ανάμεσα στη σωματική διάπλωση ενός ήρωα και το εσωτερικό δράμα ενός προδομένου πρίγκιπα. Υπό την καθοδήγησή του "*90-Take Wylar*", ο Ίστον έφτασε στα όριά του, κερδίζοντας τελικά το Όσκαρ Α' Ανδρικού Ρόλου.

Η ταινία δεν έσωσε απλώς την MGM, αλλά επαναπροσδιόρισε το τι σημαίνει «κινηματογραφικό θέαμα». Τα 11 Όσκαρ που απέσπασε παρέμειναν ένα απόλυτο και απλησίαστο ρεκόρ για 38 ολόκληρα χρόνια (μέχρι τον Τιτανικό το 1997). Με το τρίτο του Όσκαρ Σκηνοθεσίας, ο Γουάιλερ πέρασε για πάντα στο πάνθεον των κορυφαίων.

Ο Γουάιλερ δεν σταμάτησε εκεί. Ήταν ο άνθρωπος που ανακάλυψε την **Όντρεϊ Χέμππορν** και τη μετέτρεψε σε star μέσα σε μια νύχτα με την υπέροχη ρομαντική κομεντί *Διακοπές στη Ρώμη* (*Roman Holiday, 1953*). Σκηνοθέτησε επίσης το καθηλωτικό φιλμ νουάρ *Αίμα στον Πράσινο Βάλτο* (Detective Story, 1951), το δυτικό έπος *Ματωμένοι Οριζόντες* (The Big Country, 1958), το δραματικό *Ψίθυροι* (*The Children's Hour, 1961*), και το μιούζικαλ *Ένα Αστείο Κορίτσι* (*Funny Girl, 1968*), που χάρισε το Όσκαρ στην **Μπάρμπρα Στρέιζαντ**.

Ο **Γουίλιαμ Γουάιλερ** αποσύρθηκε από το σινεμά το 1970. Το 1976 τιμήθηκε με το *Life Achievement Award* από το Αμερικανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου (AFI) για τη



συνολική του προσφορά.

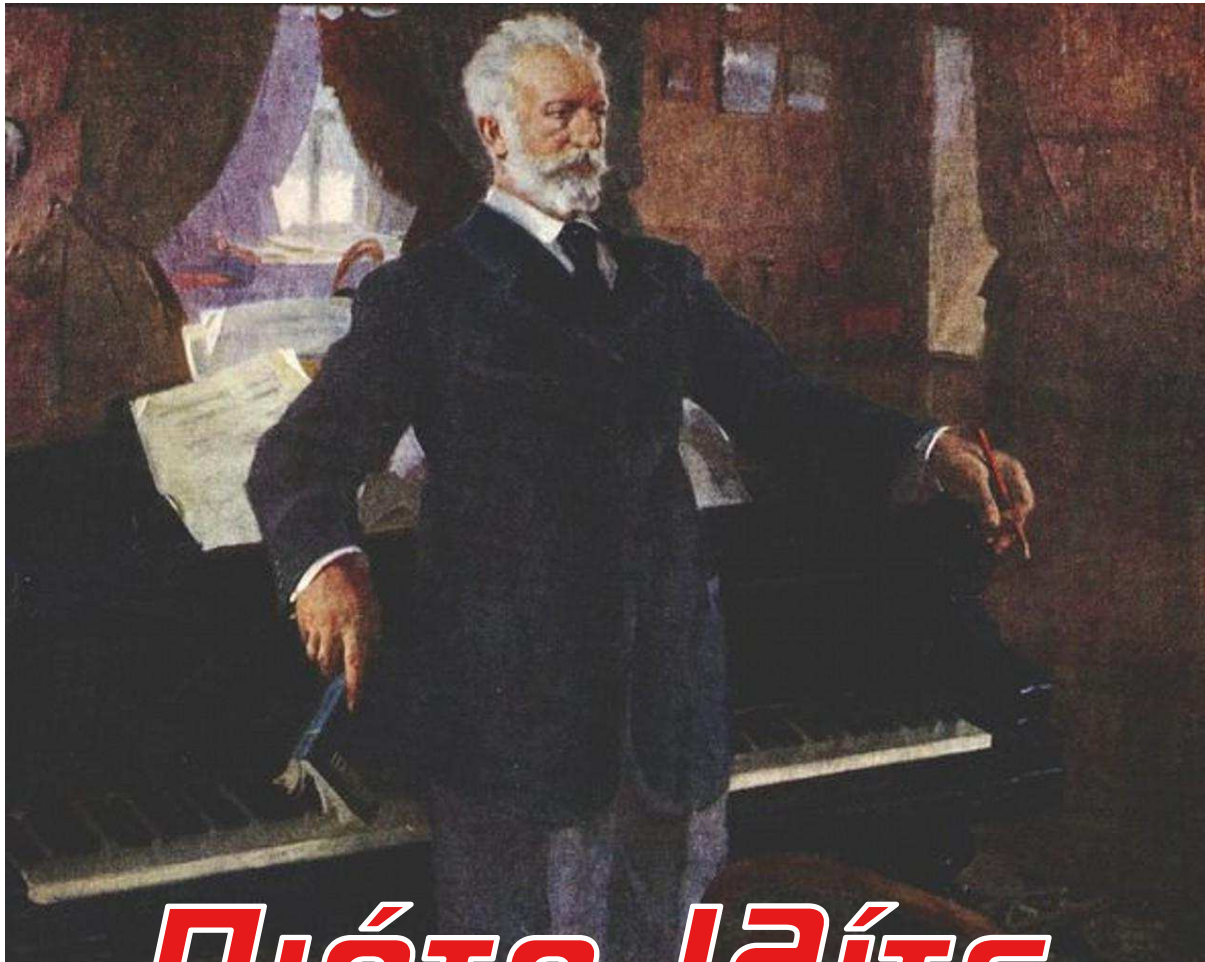
Έφυγε από τη ζωή από καρδιακή ανακοπή στις 27 Ιουλίου 1981, σε ηλικία 79 ετών.

Αν και το όνομά του μερικές φορές επισκιάζεται στη λαϊκή κουλτούρα από πιο «στυλίστες» σκηνοθέτες της εποχής του (όπως ο **Τζον Φορντ** ή ο **Χάουαρντ Χοκς**), η κληρονομιά τού Γουάιλερ παραμένει ακλόνητη. Ήταν ο απόλυτος μάστορας της αφήγησης, ένας σκηνοθέτης που μπορούσε να κάνει τα πάντα στην εντέλεια, αφήνοντας πίσω του μερικές από τις πιο βαθιές, ανθρώπινες και διαχρονικές στιγμές της έβδομης τέχνης.

Η κληρονομιά που άφησε πίσω του ο **Γουίλιαμ Γουάιλερ**, όταν αποσύρθηκε από την ενεργό δράση το 1970, παραμένει μια από τις πιο συμπαγείς και επιδραστικές στην ιστορία της έβδομης τέχνης. Αν και ο ίδιος επέλεγε πάντα να βάζει το όραμα του συγγραφέα και την αλήθεια των ηθοποιών πάνω από το προσωπικό του σκηνοθετικό «εγώ» —γεγονός που μερικές φορές έκανε τους κριτικούς της εποχής του να υποτιμούν το προσωπικό του στυλ— η πάροδος του χρόνου δικαίωσε απόλυτα τις επιλογές του.

Οι ταινίες του δεν ήταν εφήμερα πυροτεχνήματα, αλλά διαχρονικά μνημεία ανθρωπισμού, ψυχολογικής οξύτητας και οπτικής τελειότητας. Όταν έφυγε από τη ζωή το 1981, το Χόλιγουντ αποχαιρέτησε έναν από τους τελευταίους πραγματικούς μεγιστάνες της αφήγησης. Ο Γουάιλερ δεν ήταν απλώς ένας σκηνοθέτης των μεγάλων ρεκόρ και των αμέτρητων Όσκαρ· ήταν ο άνθρωπος που απέδειξε ότι ο κινηματογράφος, ακόμα και στην πιο εμπορική και φαντασμαγορική του εκδοχή, μπορεί να διατηρεί μια βαθιά, ειλικρινή και συγκλονιστική ανθρώπινη ψυχή.

Νίκος Λαγκαδινός



Πιότρ Ιλΐτς Τσαϊκόφσκι

Ο Συνθέτης που Έκανε τον Πόνο Παγκόσμια Μελωδία

Αν η μουσική του 19ου αιώνα είχε ένα πρόσωπο που ακροβατούσε ανάμεσα στην απόλυτη θλίψη και την εκρηκτική λύτρωση, αυτό θα ανήκε αναμφίβολα στον Πιότρ Ιλΐτς Τσαϊκόφσκι. Ο άνθρωπος που χάρισε στην ανθρωπότητα τη Λίμνη των Κύκνων, τον Καρυοδραύστη και μερικές από τις πιο συγκλονιστικές συμφωνίες της παγκόσμιας κληρονομιάς, δεν ήταν απλώς ένας χαρισματικός συνθέτης· ήταν ένας καλλιτέχνης που μετέτρεψε τον εσωτερικό του σπαραγμό σε παγκόσμια μουσική γλώσσα.

Σε μια εποχή όπου η ρωσική τέχνη αναζητούσε την ταυτότητά της και η Ευρώπη βρισκόταν στη δίνη του ύστερου Ρομαντισμού, ο Τσαϊκόφσκι πέτυχε το ακατόρθωτο: γεφύρωσε τη δυτική ακαδημαϊκή δομή με το βαθύ, μελαγχολικό συναίσθημα της ρωσικής ψυχής. Ωστόσο, πίσω από τα μεγαλειώδη κρεσέντο, τις επευφημίες των τσάρων και τη διεθνή αποθέωση, κρυβόταν μια ύπαρξη σημαδεμένη από μυστικά, κοινωνικούς διωγμούς και μια διαρκή, άνιση μάχη με το Πεπρωμένο. Ένα οδοιπορικό στο έργο και τη ζωή του αποκαλύπτει πώς ένας άνθρωπος που ζούσε στο σκοτάδι, κατάφερε να πλημμυρίσει τον κόσμο με τόσο αθάνατο φως.

Γεννημένος το 1840 στο Βοτκίνσκ της Ρωσικής Αυτοκρατορίας, ο Τσαϊκόφσκι έδειξε από νωρίς μια σχεδόν νοσηρή ευαισθησία στη μουσική. Οι γονείς του, ωστόσο, φοβούμενοι την οικονομική αβεβαιότητα του καλλιτεχνικού επαγγέλματος, τον κατεύθυναν στις νομικές σπουδές. Εργάστηκε για ένα φεγγάρι ως δημόσιος υπάλληλος στο Υπουργείο Δικαιοσύνης. Το 1862, η ίδρυση του Κονσερβατορίου της Αγίας Πετρούπολης του άνοιξε μια νέα πόρτα. Παράτησε τη νομική καριέρα και αφοσιώθηκε ολοκληρωτικά στη σύνθεση, όντας ένας από τους πρώτους επίσημους πτυχιούχους μουσικής της Ρωσίας.

Η Γέφυρα ανάμεσα σε Δύση και Ρωσική Ψυχή
Στην εποχή του, η ρωσική μουσική σκηνή ήταν διχασμένη. Από τη μία υπήρχε η «Ομάδα των Πέντε» (Μουζόργκσκι, Ρίμσκι-Κόρσακοφ κ.ά.) που επεδίωκε μια καθαρά εθνική, σχεδόν πρωτόγονη ρωσική μουσική. Από την άλλη, υπήρχε η δυτικότερη ακαδημαϊκή σχολή.
Ο Τσαϊκόφσκι πέτυχε το ακατόρθωτο: Πάντρεψε τη δυτικοευρωπαϊκή συμφωνική φόρμα (τη δομή του Μπετόβεν και του Σούμαν) με το βαθύ, μελαγχολικό ρωσικό φολκλόρ. Το αποτέλεσμα; Μια μουσική με πλούσια ενορχήστρωση, γεμάτη από μελωδίες που σου αποτυπώνονται στο μυαλό με την πρώτη ακρόαση, αλλά και με ένα συναισθηματικό βάθος που συγκλονίζει.
Η κληρονομιά του Τσαϊκόφσκι εκτείνεται σε όλα τα είδη, αλλά εκεί που πραγματικά μεγαλούργησε ήταν στο μπαλέτο και τη συμφωνική μουσική.

Το Τρίπτυχο του Μπαλέτου: Η αναγέννηση μιας υποτιμημένης τέχνης

Πριν ο Τσαϊκόφσκι αγγίξει το είδος, η μουσική για το μπαλέτο του 19ου αιώνα αντιμετωπιζόταν σχεδόν υποτιμητικά από τους «σοβαρούς» συνθέτες της εποχής. Θεωρούνταν μια διακοσμητική, χρηστική μουσική «δεύτερης κατηγορίας» – ένα απλό, ρυθμικό χαλί που σκοπό είχε απλώς να κρατά τον χρόνο για τα βήματα των χορευτών, χωρίς καμία αυτόνομη καλλιτεχνική αξία. Οι συνθέτες της εποχής έγραφαν προβλέψεις, ρηχές μελωδίες κατά παραγγελία των χορογράφων.

Ο Τσαϊκόφσκι ανέτρεψε πλήρως αυτό το κατεστημένο. Εφάρμοσε στο μπαλέτο τις ίδιες σύνθετες συμφωνικές τεχνικές, τα πλούσια ηχοχρώματα και το ψυχολογικό βάθος που χρησιμοποιούσε στις συμφωνίες του. Μετέτρεψε το μπαλέτο σε ένα ολοκληρωμένο μουσικό δράμα, όπου η ορχήστρα δεν



συνοδεύει απλώς την κίνηση, αλλά αφηγείται την ιστορία, εκφράζει τα εσωτερικά συναισθήματα των ηρώων και καθοδηγεί το δράμα.

Η Λίμνη των Κύκνων (1876): Το ανεκπλήρωτο πάθος και το σκοτεινό πεπρωμένο

Η *Λίμνη των Κύκνων* (Op. 20) αποτελεί σήμερα το απόλυτο σύμβολο του κλασικού χορού, όμως η γέννησή της σημαδεύτηκε από μια παταγώδη αποτυχία. Στην πρεμιέρα της στο Θέατρο Μπολσόι το 1877, οι χορευτές και ο μαέστρος, συνηθισμένοι σε απλοϊκές μελωδίες, βρήκαν τη μουσική του Τσαϊκόφσκι «υπερβολικά περίπλοκη» και «αδύνατον να χορευτεί». Χρειάστηκε η μεταγενέστερη, ιδιοφυής χορογραφία των **Μαριούς Πετιπά** και **Λεβ Ιβάνοφ** (1895) για να αναδειχθεί το έργο στην ορθόδοξη διάστασή του. Ο Τσαϊκόφσκι χρησιμοποιεί τη μέθοδο του Leitmotif (καθοδηγητικό μοτίβο). Το περίφημο, μελαγχολικό θέμα του κύκνου (που παρουσιάζεται από το οξύ και θρηνητικό ηχοχρώμα του όμποε) επιστρέφει ξανά και ξανά, μεταμορφώνοντας την ατμόσφαιρα ανάλογα με την εξέλιξη της πλοκής.

Το έργο είναι η επιτομή του ρομαντικού δυισμού και της πάλης του καλού με το κακό. Η διπλή φύση της Οντέτ (του αγνού Λευκού Κύκνου) και της Οντίλ (του σαγηνευτικού, μοχθηρού Μαύρου Κύκνου) εκφράζεται μέσα από μια συγκλονιστική μουσική αντίθεση: από τη μία η εϋθραυστη, λυρική μελωδία των πνευστών και από την άλλη τα επιθετικά, παθιασμένα κρεσέντο των εγχόρδων και των χάλκινων στην αυλή του παλατιού.

Η Ωραία Κοιμωμένη (1889): Η αποθέωση του φωτός και του αυτοκρατορικού μεγαλείου

Μετά την αρχική απογοήτευση της *Λίμνης των Κύκνων*, πέρασαν πάνω από δέκα χρόνια μέχρι ο Τσαϊκόφσκι να αγγίξει ξανά το μπαλέτο. Η *Ωραία Κοιμωμένη* (Op. 66), βασισμένη στο

παραμύθι του **Σαρλ Περό**, ήταν μια στενή συνεργασία με τον κορυφαίο χορογράφο **Μαριούς Πετιπιά**. Το αποτέλεσμα ήταν ένα μουσικό και οπτικό κομψοτέχνημα, το οποίο ο ίδιος ο Τσαϊκόφσκι θεωρούσε ως ένα από τα καλύτερα έργα του. Αν η *Λίμνη των Κύκνων* είναι μια σκοτεινή τραγωδία, η *Ωραία Κοιμωμένη* είναι μια μεγαλειώδης γιορτή του φωτός, της αισιοδοξίας και της γαλλικής αυλικής κομψότητας των Βερσαλλιών, προσαρμοσμένης στη λάμψη της Τσαρικής Ρωσίας.

Η μουσική πλέκεται γύρω από τη διαρκή σύγκρουση δύο δυνάμεων: του σκοτεινού, απειλητικού και ασύμμετρου θέματος της κακιάς νεράιδας Καραμπός και της γεμάτης αρμονία, γλυκύτητα και λυρισμό μελωδίας της Νεράιδας της Πασχαλιάς (Lilac Fairy). Το περίφημο *Rose Adagio (το βαλς των ρόδων)* παραμένει μία από τις πιο απαιτητικές, δραματικές και ορχηστρικά πλούσιες στιγμές στην ιστορία του παγκόσμιου χορού.

Ο Καρνοθραύστης (1892):

Μια ιδιοφυής μουσική καινοτομία

Βασισμένος στην ιστορία του Ε.Τ.Α. Χόφμαν, *ο Καρνοθραύστης* (Ορ. 71) ήταν το τελευταίο μπαλέτο του Τσαϊκόφσκι, γραμμένο μόλις έναν χρόνο πριν από τον θάνατό του. Παρόλο που ο ίδιος ήταν αρχικά σκεπτικός για το αν μια παιδική ιστορία μπορούσε να εμπνεύσει βαθιά μουσική, τελικά δημιούργησε την πιο αναγνωρίσιμη και αγαπημένη χριστουγεννιάτικη παράδοση του πλανήτη. Κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του στο Παρίσι, ο Τσαϊκόφσκι ανακάλυψε ένα ολοκαίνουριο όργανο, την τσελέστα (ένα ηλεκτροφόρο που χτυπά μεταλλικές πλάκες, παράγοντας έναν ουράνιο, κρυστάλλινο ήχο). Ενθουσιασμένος, το αγόρασε κρυφά και ζήτησε από τον εκδότη του να μην το μάθει κανείς στη Ρωσία, φοβούμενος μήπως του κλέψουν την ιδέα οι ανταγωνιστές του (όπως ο **Ρίμσκι-Κόρσακοφ**). Η τσελέστα έκανε το ιστορικό της ντεμπούτο στον *«Χορό της Νεράιδας των Ζαχαρωτών»*, χαρίζοντας στο έργο αυτή την απόκοσμη, παραμυθένια και μαγική ατμόσφαιρα.

Στη δεύτερη πράξη, στο *Βασίλειο των Γλυκών*, ο Τσαϊκόφσκι παραδίδει μαθήματα ενορχήστρωσης μέσα από μια σειρά εθνικών χορών:

- Ο Ισπανικός Χορός (η σοκολάτα) με τη ζωντάνια των τρομπετών.
- Ο Αραβικός Χορός (ο καφές) με μια μυστηριακή, υπνωτική μελωδία από τα πνευστά.
- Ο Κινεζικός Χορός (το τσάι) με το παιχνιδιάρικο, οξύ διάλογο ανάμεσα στο φλάουτο και το φαγκότο.
- Ο Ρωσικός Χορός (Терак), ένας εκρηκτικός, ξέφρενος καλπασμός που αποθεώνει τη ρωσική παράδοση.

Με αυτά τα τρία έργα, ο Τσαϊκόφσκι δεν άλλαξε απλώς την ιστορία της μουσικής· επανασοδίδρισε το μπαλέτο, αποδεικνύοντας ότι το σώμα μπορεί να χορέψει μόνο όταν η ίδια η ψυχή της μουσικής το καθοδηγεί.

Οι Συμφωνίες και οι Όπερες:

Το Θέατρο της Ανθρώπινης Ψυχής

Αν τα μπαλέτα του Τσαϊκόφσκι αντιπροσωπεύουν τη μαγεία, την κίνηση και το όνειρο, οι συμφωνίες και οι όπερές του αποτελούν το απόλυτο «εσωτερικό θέατρο» του συνθέτη. Εκεί, χωρίς το πέπλο του παραμυθιού, ο Τσαϊκόφσκι αναμετράται με

τους δαίμονές του, τη μοίρα και το αναπόφευκτο. Η Τριλογία του Πεπρωμένου: 4η, 5η και 6η Συμφωνία Οι τρεις τελευταίες συμφωνίες του Τσαϊκόφσκι αποτελούν ένα ενιαίο, μνημειώδες ψυχογράφημα. Στο επίκεντρό τους βρίσκεται η έννοια του Fatum (του Πεπρωμένου) – μιας τυφλής, ανίκητης δύναμης που εμποδίζει τον άνθρωπο να φτάσει στην ευτυχία.

4η Συμφωνία σε Φα ελάσσονα (1877-1878)

Γραμμένη αμέσως μετά την καταστροφή του γάμου του και κατά την έναρξη της επικοινωνίας του με τη **Ναντέζντα φον Μεκ**, η 4η Συμφωνία ανοίγει με ένα τρομακτικό, επιθετικό θέμα από τα χάλκινα πνευστά. Όπως εξήγησε ο ίδιος σε γράμμα του στη φον Μεκ, αυτή η εισαγωγή είναι το ίδιο το Πεπρωμένο, «η μοιραία δύναμη που εμποδίζει την ώθηση προς την ευτυχία... που κρέμεται πάνω από το κεφάλι μας σαν το σπαθί του Δαμοκλή». Μετά από μια εσωτερική περιπλάνηση, το έργο καταλήγει σε ένα εκρηκτικό, πανηγυρικό φινάλε, βασισμένο σε ένα ρωσικό παραδοσιακό τραγούδι, προτείνοντας μια προσωρινή λύτρωση: αν δεν μπορείς να βρεις χαρά στον εαυτό σου, βγες έξω και μοιράσου τη χαρά των άλλων.

5η Συμφωνία σε Μι ελάσσονα (1888)

Εδώ, η αναμέτρηση με τη μοίρα γίνεται πιο εσωτερική και ώριμη. Το *«θέμα του Πεπρωμένου»* (ένας σκοτεινός, πένθιμος σκοπός που εισάγουν τα κλαρινέτα) διατρέχει και τα τέσσερα μέρη της συμφωνίας σαν συνεκτικός ιστός. Στο δεύτερο μέρος, ο Τσαϊκόφσκι παραδίδει ένα από τα πιο ερωτικά και διάσημα σόλο κόρνου στην ιστορία της μουσικής, όπου το Πεπρωμένο διακόπτει βίαια το πάθος. Στο φινάλε, το πένθιμο θέμα μετατρέπεται σε ένα μεγαλειώδες, θριαμβευτικό εμβατήριο σε Μείζονα κλίμακα. Πρόκειται για μια νίκη του ανθρώπου έναντι της μοίρας ή για μια ειρωνική, εξαναγκασμένη παρέλαση συμμόρφωσης; Η διφορούμενη φύση του έργου καθηλώνει τον ακροατή.

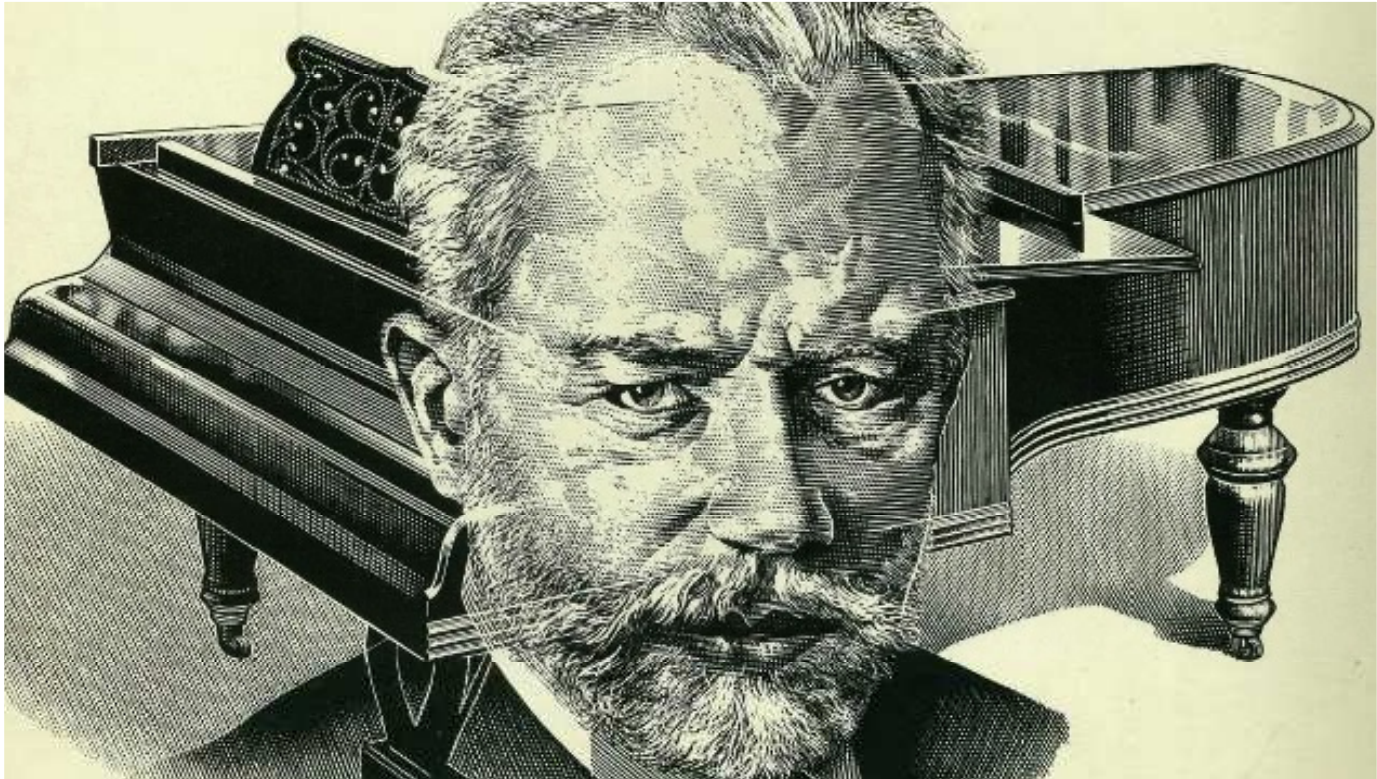
6η Συμφωνία σε Σι ελάσσονα, «Παθητική» (1893)

Η 6η Συμφωνία (Ορ. 74) δεν είναι απλώς ένα αριστούργημα· είναι μια ζωντανή αυτοκτονική σημείωση σε πεντάγραμμο, το απόλυτο κύκνειο άσμα του. Ο τίτλος *«Παθητική» (Pathétique)* στα ρωσικά σημαίνει *«γεμάτη πάθος και οδύνη»*, όχι παθητικότητα.

Ο Τσαϊκόφσκι σπάει την παράδοση αιώνων που ήθελε τις συμφωνίες να τελειώνουν με ένα γρήγορο, θριαμβευτικό μέρος. Το τρίτο μέρος είναι ένα πανηγυρικό, σχεδόν υστερικό εμβατήριο που ξεσηκώνει το κοινό, αλλά ακολουθείται αμέσως από ένα συγκλονιστικό *Finale: Adagio lamentoso*. Το φινάλε είναι ένας σπαρακτικός θρήνος. Τα έγχορδα «κλαίνε» με φθίνουσες μελωδίες, οι χτύποι της καρδιάς προσομοιώνονται από τα πίτσικατο των κοντραμπάσων, και το έργο σβήνει μέσα σε μια απόλυτη, νεκρική σιωπή και σκοτάδι (\$ppp\$). Εννέα ημέρες μετά την πρεμιέρα, ο συνθέτης ήταν νεκρός.

Οι Όπερες: Ψυχολογική διείσδυση μέσα από τον Πούσκιν

Αν και ο Τσαϊκόφσκι έγραψε έντεκα όπερες, δύο από αυτές, βασισμένες στα έργα του κορυφαίου Ρώσου ποιητή **Αλεξάντρ Πούσκιν**, ξεχωρίζουν για την ικανότητά τους να ξεγυμνώνουν



την ανθρώπινη ψυχή. Ο Τσαϊκόφσκι απέφευγε τα μεγάλα ιστορικά ή ηρωικά δράματα· τον ενδιέφεραν οι καθημερινοί άνθρωποι με τα πάθη, τα λάθη και τις αδυναμίες τους.

Ευγένιος Ονέγκιν (1879)

Η ιστορία ενός μπλαζέ, κυνικού αριστοκράτη (Ονέγκιν) που απορρίπτει τον αγνό, εφηβικό έρωτα μιας επαρχιώτισσας κοπέλας (Τατιάνα), για να συνειδητοποιήσει χρόνια αργότερα –όταν πια είναι αργά– ότι έχασε τη μοναδική αληθινή ευτυχία της ζωής του.

Το μουσικό αποκορύφωμα της όπερας είναι η μονωδία της Τατιάνας, όπου γράφει ένα εξομολογητικό γράμμα στον Ονέγκιν. Ο Τσαϊκόφσκι ταυτίστηκε τόσο βαθιά με την ηρωίδα (την περίοδο που δεχόταν τα πιεστικά γράμματα από τη μετέπειτα σύζυγό του, Αντονίνα), που η μουσική του πάλλεται από μια πρωτόγνωρη, ευαίσθητη ειλικρίνεια. Δεν υπάρχουν θάνατοι ή δηλητήρια στο τέλος. Υπάρχει μόνο η σκληρή πραγματικότητα: η Τατιάνα, παντρεμένη πλέον, αρνείται να ακολουθήσει τον μετανιωμένο Ονέγκιν για λόγους τιμής. Η όπερα κλείνει με μια κραυγή απόγνωσης του ήρωα, μέσα σε ένα κλίμα απόλυτης υπαρξιακής μοναξιάς.

Ντάμα Πίκα / Η Βασίλισσα των Σπαθιών (1890)

Ένα σκοτεινό, ψυχολογικό θρίλερ που αγγίζει τα όρια του μακάβριου. Ο Χέρμαν, ένας φτωχός αξιωματικός, ερωτεύεται τη Λίζα, αλλά αποκτά μια καταστροφική εμμονή: θέλει να μάθει το μυστικό των τριών κερδοφόρων χαρτιών από την ηλικιωμένη Κόμισσα (τη «Ντάμα Πίκα»). Ο Τσαϊκόφσκι αποδίδει με συγκλονιστικό τρόπο τη σταδιακή παράνοια του Χέρμαν. Η μουσική γίνεται νευρική, εφιαλτική, γεμάτη απόκοσμους ήχους πνευστών που προμηνύουν το κακό. Στη σκηνή όπου το φάντασμα της Κόμισσας επισκέπτεται τον

Χέρμαν για να του αποκαλύψει τα χαρτιά («Τρία, επτά, άσος»), η ορχήστρα παγώνει το αίμα του ακροατή, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα καθαρού ψυχολογικού τρόμου. Η εμμονή οδηγεί τελικά στη διπλή αυτοκτονία των εραστών. Μέσα από τις συμφωνίες και τις όπερές του, ο Τσαϊκόφσκι απέδειξε ότι ήταν ένας κορυφαίος δραματουργός. Δεν έντυνε απλώς λέξεις και σημειώσεις με ήχο· έπαιρνε τον πόνο της δικής του ύπαρξης και τον μετέτρεπε σε καθρέφτη, μέσα στον οποίο κάθε άνθρωπος μπορεί να αναγνωρίσει τους δικούς του κρυφούς φόβους.

Η προσωπική τραγωδία και το μυστήριο του θανάτου

Πίσω από τη λάμψη της παγκόσμιας αναγνώρισης, τις αποθέσεις στις ευρωπαϊκές αυλές και την αποθέωση στην Αμερική, η προσωπική ζωή του Τσαϊκόφσκι ήταν ένα σκοτεινό, βασανιστικό πεδίο μάχης. Ο συνθέτης ζούσε σε μια διαρκή κατάσταση εσωτερικού διωγμού, με την ψυχολογία του να ταλαντεύεται ανάμεσα στην κατάθλιψη και την καλλιτεχνική έκσταση. Ο Τσαϊκόφσκι ήταν ομοφυλόφιλος σε μια εποχή που η τσαρική Ρωσία τιμωρούσε την ομοφυλοφιλία με πλήρη αφαίρεση των πολιτικών δικαιωμάτων, εξορία στη Σιβηρία και ανεπανόρθωτο κοινωνικό ανάθεμα. Αν και στους στενούς καλλιτεχνικούς κύκλους και στην ελίτ της Αγίας Πετρούπολης υπήρχε μια άτυπη, υποκριτική ανοχή, ο τρόμος της δημόσιας αποκάλυψης τον στοιχίωνε. Η ανάγκη του να κρύβει την πραγματική του φύση μετατράπηκε σε μια μόνιμη πηγή ενοχής και ντροπής, η οποία αποτυπώθηκε ανάγλυφα στα γράμματά του προς τον αδελφό του, Μοντέστ (ο οποίος μοιραζόταν τον ίδιο σεξουαλικό προσανατολισμό). Η

μουσική του έγινε το μοναδικό καταφύγιο όπου μπορούσε να εκφράσει αυτό το «απαγορευμένο» πάθος χωρίς λογοκρισία.

Ο καταστροφικός γάμος:

Μια απόπειρα κοινωνικής συμμόρφωσης

Το 1877, πιεζόμενος από το κοινωνικό status και την επιθυμία να καθησυχάσει τις φήμες που είχαν αρχίσει να πυκνώνουν, ο Τσαϊκόφσκι πήρε την πιο μοιραία απόφαση της ζωής του: να παντρευτεί την **Αντονίνα Μιλιούκοβα**, μια νεαρή και μάλλον αφελή πρώην μαθήτριά του, η οποία του είχε γράψει φλογερές ερωτικές επιστολές. Πίστεψε ότι ένας γάμος θα του προσέφερε το απαραίτητο κοινωνικό «προσωπείο». Η συμβίωση αποδείχθηκε αδιανόητο μαρτύριο. Η πλήρης αδυναμία του να ανταποκριθεί στα συζυγικά του καθήκοντα και η πνευματική αναντιστοιχία τους τον οδήγησαν σε απόλυτο αδιέξοδο μέσα σε μόλις λίγες εβδομάδες. Σε κατάσταση αμόκ και νευρικού κλονισμού, ο Τσαϊκόφσκι μπήκε μέσα στα παγωμένα νερά του ποταμού Μόσχοβα, ελπίζοντας να πάθει θανατηφόρα πνευμονία, ώστε ο θάνατός του να φανεί φυσικός. Αν και επέζησε, δραπέτευσε αμέσως στο εξωτερικό, και το ζευγάρι δεν έσμιξε ποτέ ξανά, αν και δεν πήραν ποτέ επίσημο διαζύγιο, με την Αντονίνα να καταλήγει τελικά σε ψυχιατρικό άσυλο.

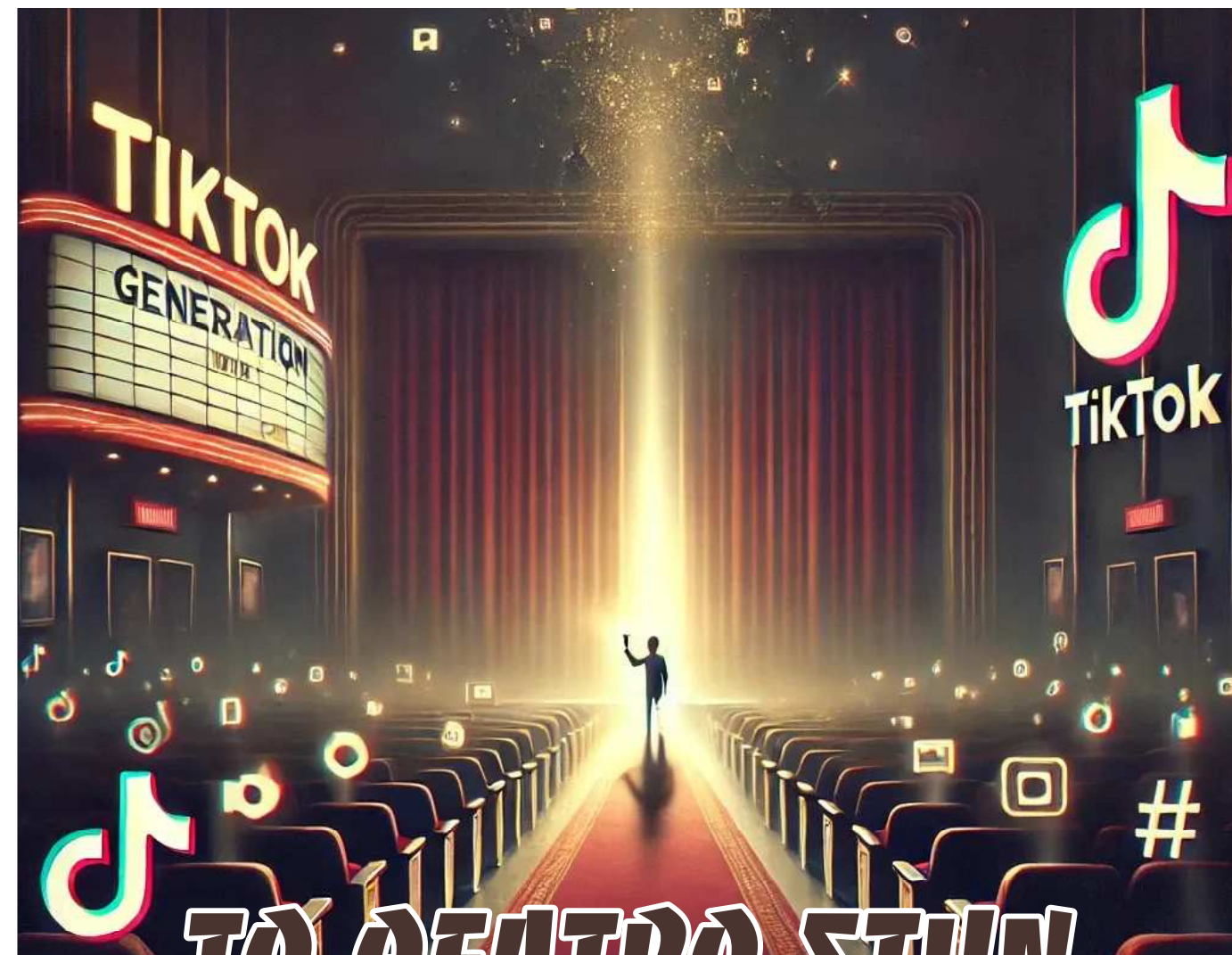
Ναντέζντα φον Μεκ: Η αόρατη σωτήρας

Την ίδια ακριβώς σκοτεινή περίοδο (1877), εμφανίστηκε στη ζωή του η **Ναντέζντα φον Μεκ**, μια άμπλουτη χήρα και παθιασμένη λάτρη της μουσικής του. Η φον Μεκ έγινε ο φύλακας άγγελός του, προσφέροντάς του ένα πλουσιοπάροχο ετήσιο επίδομα που του επέτρεψε να παραιτηθεί από τη διδασκαλία και να αφοσιωθεί αποκλειστικά στη σύνθεση. Η σχέση τους βασίστηκε σε έναν απαράβατο, σχεδόν μυθιστορηματικό όρο: δεν έπρεπε να συναντηθούν ποτέ από κοντά. Για 13 ολόκληρα χρόνια, αντάλλαζαν πάνω από 1.200 επιστολές. Στα γράμματα αυτά, ο Τσαϊκόφσκι άνοιγε την ψυχή του όπως σε κανέναν άλλον, αναλύοντας τη συνθετική του διαδικασία, τους φόβους και τις ανασφάλειές του. Η σχέση έληξε απότομα το 1890, όταν η φον Μεκ, επικαλούμενη (λανθασμένα) οικονομική χρεοκοπία, διέκοψε την επιχορήγηση και την επικοινωνία, πληγώνοντας βαθιά τον συνθέτη, ο οποίος ένωσε προδομένος από τη «μοναδική του φίλη». Ο θάνατος του Τσαϊκόφσκι στις 6 Νοεμβρίου 1893, μόλις εννέα ημέρες μετά την πρεμιέρα της Έκτης Συμφωνίας («Παθητικής»), παραμένει ένα από τα μεγαλύτερα και πιο γοητευτικά μυστήρια στην ιστορία της μουσικής. Η επίσημη ιατρική γνωμάτευση ανέφερε ότι ο συνθέτης πέθανε από χολέρα, αφού ήπιε ένα ποτήρι μη βρασμένο νερό σε ένα εστιατόριο της Αγίας Πετρούπολης, κατά τη διάρκεια μιας επιδημίας. Πολλοί αμφισβήτησαν αυτή την εκδοχή. Ήταν παράλογο για έναν άνθρωπο της τάξης του, εν μέσω επιδημίας, να είναι τόσο απρόσεκτος. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της κηδείας του, το φέρετρό παρέμεινε ανοιχτό και φίλοι του τον ασπάστηκαν στο πρόσωπο – μια πρακτική εντελώς απαγορευμένη για θύματα μιας άκρως μεταδοτικής νόσου όπως η χολέρα.

Η θεωρία της συνωμοσίας: Το «Δικαστήριο Τιμής»

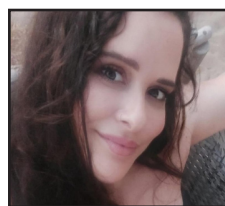
Το 1979, η Ρωσίδα μουσικολόγος **Αλεξάνδρα Ορλόβα** συγκλόνισε τον κόσμο παρουσιάζοντας μια εναλλακτική θεωρία, βασισμένη σε προφορικές μαρτυρίες: Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, ο Τσαϊκόφσκι είχε συνάψει ερωτική σχέση με έναν νεαρό δούκα της ρωσικής αριστοκρατίας. Ο θεός του νεαρού ανακάλυψε τη σχέση και έγραψε μια καταγγελτική επιστολή, σκοπεύοντας να την παραδώσει απευθείας στον **Τσάρο Αλέξανδρο Γ΄**. Αν η επιστολή έφτανε στον Τσάρο, το σκάνδαλο θα συμπαρέσυρε όχι μόνο τον συνθέτη, αλλά και ολόκληρη τη Σχολή Νομικής από την οποία είχε αποφοιτήσει. Για να αποφευχθεί η δημόσια κατακραυγή, μια ομάδα οκτώ επιφανών αποφοίτων της Νομικής Σχολής κάλεσε τον Τσαϊκόφσκι σε ένα μυστικό «*Δικαστήριο Τιμής*». Του τέθηκε το τελεσίγραφο: για να προστατεύσει την τιμή της Σχολής και της οικογένειάς του, έπρεπε να αυτοκτονήσει. Η θεωρία υποστηρίζει ότι του δόθηκε αρσενικό, ένα δηλητήριο που προκαλεί συμπτώματα πανομοιότυπα με αυτά της χολέρας, δίνοντάς του τη δυνατότητα να πεθάνει «έντιμα» στα μάτια του κόσμου. Είτε επρόκειτο για ένα μοιραίο ποτήρι νερό είτε για ένα επιβεβλημένο ποτήρι δηλητήριο, η ουσία παραμένει: η *Παθητική Συμφωνία*, με το σπαρακτικό, φθίνον φινάλε της, λειτούργησε ως το προσωπικό, προφητικό ρέκβιεμ ενός ανθρώπου που δεν άντεχε άλλο να κρύβεται στο σκοτάδι. Ο Τσαϊκόφσκι πέθανε το 1893, μόλις εννέα ημέρες μετά την πρεμιέρα της *Παθητικής Συμφωνίας* του. Η επίσημη εκδοχή έκανε λόγο για χολέρα από την κατανάλωση μολυσμένου, μη βρασμένου νερού. Ωστόσο, μέχρι σήμερα επιμένει η θεωρία της αναγκαστικής αυτοκτονίας (μέσω δηλητηρίου), κατόπιν απόφασης ενός «δικαστηρίου τιμής» πρώην συμφοιτητών του, προκειμένου να αποφευχθεί ένα σκάνδαλο που αφορούσε την προσωπική του ζωή. Ο **Πιότρ Ιλίτς Τσαϊκόφσκι** δεν φοβήθηκε ποτέ να είναι συναισθηματικός. Σε μια εποχή που η μουσική γινόταν όλο και πιο εγκεφαλική ή αυστηρά εθνικιστική, εκείνος επέλεξε τον δρόμο της απόλυτης ειλικρίνειας. Πήρε τα προσωπικά του αδιέξοδα, την απαγορευμένη για την εποχή του ταυτότητα, τον καταστροφικό του γάμο και τον τρόπο της κοινωνικής κατακραυγής, και τα μετέτρεψε σε μια παγκόσμια αγκαλιά παρηγοριάς. Είτε πρόκειται για το παραμυθένιο σύμπαν των μπαλέτων του, όπου η μουσική απέκτησε για πρώτη φορά αυτόνομη ψυχή, είτε για το εφιαλτικό σκοτάδι των όπερων και των συμφωνιών του, το αποτύπωμά του παραμένει ανεξίτηλο. Η αμφιλεγόμενη φύση του θανάτου του, που μοιάζει με το προφητικό, φθίνον φινάλε της Παθητικής Συμφωνίας του, απλώς σφράγισε τον μύθο του. Ο Τσαϊκόφσκι έφυγε νικημένος από τη ζωή, αλλά πέρασε στην αθανασία ως ο κορυφαίος αρχιτέκτονας του ανθρώπινου πάθους. Κάθε φορά που μια ορχήστρα κουρδίζει για να παίξει το θέμα του Κύνκου, ο συνθέτης επιστρέφει για να μας υπενθυμίσει ότι ο πόνος, όταν μετουσιώνεται σε τέχνη, γίνεται ανίκητος.

Μαρία Παπαδοπούλου



ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΤΙΚΤΟΚ

Η Σκηνή Απέναντι στο Scrolling της Gen Z



ΙΩΑΝΝΑ Ν. ΛΑΓΚΑΙΝΟΥ

Η οδόνη φωτίζεται μέσα στο σκοτάδι. Ένα βίντεο δεκαπέντε δευτερολέπων με καταιγιστικά cuts, έντονα μπάσα και υποτίτλους που αναβοσβήνουν. Ένα απαλό σύρσιμο του αντίχειρα προς τα πάνω. Επόμενο βίντεο. Scrolling. Αυτός είναι ο νευρικός, ασύλληπτος ρυθμός με τον οποίο η Γενιά Z –και πλέον το μεγαλύτερο μέρος της κοινωνίας μας– καταναλώνει την πληροφορία, την ψυχαγωγία, την ίδια τη ζωή. Η επιστήμη πλέον δεν προειδοποιεί απλώς, αλλά πιστοποιεί τη δραματική μείωση της διάρκειας προσοχής (attention span), η οποία έχει συρρικνωθεί σε λίγα μόλις δευτερόλεπτα ψηφιακής αντοχής.



Στον αντίποδα αυτής της υλιγγιώδους καταίγιδας των pixels βρίσκεται το θέατρο. Μια τέχνη αναλογική, χειροποίητη, που εδώ και χιλιάδες χρόνια βασίζεται σε μια απaráβατη, σχεδόν θρησκευτική σύμβαση: απαιτεί από τον θεατή να εισέλθει σε έναν φυσικό χώρο, να καθίσει στο σκοτάδι, να αποχωριστεί το κινητό του και να συγκεντρωθεί για δύο ώρες σε μια ζωντανή ροή λόγου και κίνησης.

Εκ πρώτης όψεως, η σύγκρουση μοιάζει νομοτελειακή. Πώς μπορεί μια τέχνη που απαιτεί υπομονή και βύθιση να επιβιώσει στον πολιτισμό της ακαριαίας ικανοποίησης και του TikTok; Η απάντηση δεν κρύβεται στην παθητική απόσυρση, αλλά σε μια σιωπηλή επανάσταση που συντελείται αυτή τη στιγμή: το θέατρο αναμετράται με τον αλγόριθμο, αλλάζει το DNA του και επιχειρεί να μετατρέψει την ψηφιακή απειλή στο πιο ανατρεπτικό του όπλο.

Η Πρόκληση της Σκηνοθεσίας: Ρυθμός, Θέαμα και «Φέτες Ζωής»

Υπάρχει μια παρεξήγηση γύρω από τη *Γενιά Z*: πολλοί σπεύδουν να κατηγορήσουν τους νέους ότι «βαριούνται εύκολα» ή ότι αδυνατούν να εμβαθύνουν. Η πραγματικότητα, όμως, είναι διαφορετική. Η μειωμένη διάρκεια προσοχής (attention span) δεν είναι δείκτης πνευματικής αιμομειξίας, αλλά το αποτέλεσμα μιας νευρολογικής προσαρμογής. Η νέα γενιά έχει εκπαιδευτεί να επεξεργάζεται τεράστιους όγκους πληροφοριών σε υψηλές ταχύτητες εναλλαγής ερεθισμάτων. Το μυαλό τους λειτουργεί σαν ένας υπερταχύς επεξεργαστής που σκανάρει, απορρίπτει και αρχειοθετεί μέσα σε κλάσματα του δευτερολέπτου.

Απέναντι σε αυτό το νέο γνωστικό μοντέλο, η παραδοσιακή θεατρική σύμβαση μοιάζει στατική. Οι σύγχρονοι σκηνοθέτες έρχονται αντιμέτωποι με ένα υπαρξιακό στοίχημα: πώς θα επαναπροσδιορίσουν τη θεατρική γλώσσα, χωρίς να προδώσουν την ουσία της τέχνης τους, ώστε να μην «χάσουν» το κοινό πριν καν πέσει η αυλαία του πρώτου μέρους; Η απάντηση δίνεται πάνω στο σανίδι, μέσα από μια ριζική ανατομία του ρυθμού, της εικόνας και της αφήγησης.

Κινηματογραφικός Ρυθμός: Η κυριαρχία του Fast Pacing και των Slices of Life

Οι μεγάλες, φιλοσοφικές παύσεις που κάποτε αποτελούσαν το σήμα κατατεθέν του υπαρξιακού θεάτρου (όπως στο Περιμένοντας τον Γκοντό), σήμερα κινδυνεύουν να μεταφραστούν ως «νεκρός χρόνος». Οι σκηνοθέτες πλέον δανείζονται τεχνικές από το κινηματογραφικό μοντάζ, επιβάλλοντας έναν καταιγιστικό ρυθμό (fast pacing). Οι μακρόσυρτοι μονόλογοι σπάνε, οι διάλογοι γίνονται κοφτοί, σχεδόν ελλειπτικοί, και η μετάβαση από τη μια κατάσταση

στην άλλη γίνεται ακαριαία.

Ακόμα και η δραματουργική δομή των σύγχρονων έργων μεταλλάσσεται. Η κλασική ανάπτυξη των πέντε πράξεων υποχωρεί μπροστά σε σπονδυλωτά σκετς ή αυτόνομες «φέτες ζωής» (*slices of life*). Το θεατρικό έργο δεν ξετυλίγεται πια σαν ένα ενιαίο κουβάρι, αλλά σαν μια σειρά από αυτόνομα, πυκνά στιγμιότυπα. Αυτή η αποσπασματικότητα καθρεφτίζει απόλυτα τη ροή των social media: ο θεατής μεταφέρεται από το γέλιο στο δράμα και από την πολιτική τοποθέτηση στην προσωπική εξομολόγηση, ακριβώς όπως μετακινείται από το ένα βίντεο στο άλλο με ένα απλό scrolling.

Οπτικός Καταιγισμός: Η σκηνή ως πολυεπίπεδη οθόνη

Αν η γενιά του TikTok ζει μέσα από τις οθόνες, το σύγχρονο θέατρο απαντά μετατρέποντας την ίδια τη σκηνή σε μια ζωντανή, τρισδιάστατη οθόνη. Ο οπτικός μινιμαλισμός δίνει τη θέση του σε έναν ενορχηστρωμένο οπτικό καταιγισμό με τη χρήση cutting-edge τεχνολογίας (multimedia).

Δεν είναι σπάνιο πλέον να βλέπουμε ηθοποιούς να κρατούν κάμερες στη σκηνή, κινηματογραφώντας ο ένας τον άλλον σε πραγματικό χρόνο, με τα πρόσωπά τους να προβάλλονται σε γιγαντοοθόνες πάνω από τα κεφάλια τους. Αυτό επιτρέπει στο κοινό να βλέπει ταυτόχρονα το μακρινό πλάνο της σκηνής και το extreme close-up των συναισθημάτων, ικανοποιώντας την ανάγκη για «εγγύτητα» που προσφέρει η selfie κάμερα.

Το σκηνικό δεν είναι πια ξύλινο ή στατικό. Ψηφιακά περιβάλλοντα αλλάζουν με το πάτημα ενός κουμπιού, φωτισμοί λείζερ τέμνουν το σκοτάδι και κινούμενα γραφικά αλληλεπιδρούν με τα σώματα των ηθοποιών. Η σκηνή αποκτά βάθος, κίνηση και μια διαρκή ρευστότητα που κρατά το μάτι του θεατή σε μόνιμη εγρήγορση, εμποδίζοντάς το να δραπετεύσει προς την οθόνη του κινητού του.

Θραυσματική Αφήγηση: Το κοινό σε ρόλο ντετέκτιβ

Η παραδοσιακή, γραμμική πλοκή (αρχή-μέση-τέλος) που ακολουθούσε πιστά τη λογική της αιτίας και του

αποτελέσματος, φαντάζει πλέον προβλέψιμη και μονοδιάστατη για έναν νου εθισμένο στα *hyperlinks*. Η νέα γενιά έχει αναπτύξει μια εκπληκτική ικανότητα να συνθέτει νόημα μέσα από το χάος, ούσα εξοικειωμένη με το collage πληροφοριών που δέχεται καθημερινά από διαφορετικές πλατφόρμες.

Οι σκηνοθέτες εκμεταλλεύονται αυτή την ικανότητα, επιστρατεύοντας τη θραυσματική αφήγηση. Ο χρόνος στο σύγχρονο θέατρο γίνεται ελαστικός: flash-forwards, παράλληλες δράσεις που συμβαίνουν ταυτόχρονα σε διαφορετικά σημεία της σκηνής, και αποσπασματικές μαρτυρίες που αντιφάσκουν μεταξύ τους. Η πλοκή δεν προσφέρεται έτοιμη, «μασημένη». Αντίθετα, το κοινό καλείται να λειτουργήσει ως ντετέκτιβ, να ενώσει τα σκόρπια κομμάτια του παζλ και να αποκωδικοποιήσει το νόημα. Αυτή η ανατρεπτική, μη γραμμική προσέγγιση κρατά τον εγκέφαλο σε διαρκή εγρήγορση, μετατρέποντας την παρακολούθηση από μια παθητική συνήθεια σε μια ενεργή, σχεδόν διαδραστική πνευματική άσκηση.

Από το Box Office στο For You Page: Το Marketing της Ελκυστικότητας

Για δεκαετίες, η προσέλευση στο θέατρο βασιζόταν σε μια απaráβατη ιεροτελεστία: ο θεατής διάβαζε την κυριακάτικη εφημερίδα, ξεφύλλιζε έναν οδηγό πόλης, τηλεφωνούσε στο ταμείο για κράτηση και περίμενε υπομονετικά στην ουρά του box office κρατώντας το χάρτινο απόκομμα. Σήμερα, για τη Γενιά Z, αυτή η διαδικασία φαντάζει τόσο μακρινή όσο η εποχή του βωβού κινηματογράφου.

Τα θέατρα και οι θεατρικοί παραγωγοί βρέθηκαν μπροστά σε ένα σκληρό δίλημμα: ή θα παρέμεναν προσκολλημένοι στον ελιτισμό της παλιάς σχολής, ρισκάροντας να παίξουν μπροστά σε άδειες καρέκλες, ή θα αποδέχονταν τον κανόνα της ψηφιακής αγοράς. Κατάλαβαν γρήγορα ότι αν οι νέοι δεν περνούν το κατώφλι του θεάτρου, πρέπει το θέατρο να περάσει την οθόνη του κινητού τους. Έτσι, η μάχη για το sold-out μεταφέρθηκε εκεί που χτυπά ο σφυγμός της νεολαίας: στους αλγόριθμους του *TikTok* και στα *Instagram Reels*. Το μάρκετινγκ του πολιτισμού έπαψε να είναι απλώς ενημερωτικό και έγινε βιωματικό.

Το «Instagrammable» Θέατρο: Η επέκταση της σκηνής στο φουαγιέ

Η θεατρική εμπειρία δεν ξεκινά πια με το τρίτο κουδούνι ούτε τελειώνει με το τελικό χειροκρότημα. Έχει επεκταθεί χρονικά και χωρικά. Οι παραγωγοί συνειδητοποίησαν ότι η ανάγκη των νέων για «ψηφιακή αυτοέκφραση» μπορεί να γίνει το πιο ισχυρό, δωρεάν εργαλείο διαφήμισης.

Έτσι γεννήθηκε η τάση του *Instagrammable* θεάτρου. Τα φουαγιέ των ιστορικών ή των εναλλακτικών σκηνών ανακαινίζονται και μετατρέπονται σε αυτοσχέδια Instagram hubs. Ειδικά μελετημένοι φωτισμοί (ring lights κρυμμένα στην αρχιτεκτονική), εντυπωσιακές neon επιγραφές που αναγράφουν την πιο χαρακτηριστική ή προκλητική ατάκα του έργου, και θεματικά backgrounds (τοίχοι-σκηνικά) στήνονται

στρατηγικά έξω από την αίθουσα. Ο θεατής ενθαρρύνεται να φωτογραφηθεί πριν μπει ή μόλις βγει από την παράσταση. Η ανάρτηση ενός Story ή ενός Post δεν είναι απλώς μια δήλωση «ήμουν κι εγώ εκεί»· είναι το ψηφιακό αντίστοιχο του να κουβαλάς το πρόγραμμα της παράστασης κάτω από τη μασχάλη, προσαρμοσμένο στην αισθητική του 21ου αιώνα.

Behind-the-Scenes και Trends: Η αποκαθήλωση του «Θεού»-Ηθοποιού

Η παραδοσιακή προώθηση ήθελε τους ηθοποιούς απρόσιτους, σοβαρούς, να παραχωρούν τυπικές, προστατευμένες τηλεοπτικές ή έντυπες συνεντεύξεις, διατηρώντας το μυστήριο γύρω από το όνομά τους. Το TikTok, όμως, αποθεώνει την αυθεντικότητα και την αμεσότητα. Το κοινό της Gen Z απεχθάνεται το στιλιζαρισμένο ψέμα· θέλει να δει το «αφίλτράριστο».

Σήμερα, οι θίασοι επιστρατεύουν το *Behind-the-Scenes (BTS)* περιεχόμενο ως βασικό όπλο. Οι ηθοποιοί ανεβάζουν βίντεο από τα καμαρίνια την ώρα που βάφονται, συμμετέχουν με κοστουμια εποχής στα πιο πρόσφατα viral trends και χορευτικά της πλατφόρμας, ή μοιράζονται χιουμοριστικά βίντεο με τα σαρδάμ και τα «λάθη» των εξαντλητικών προβών. Αυτή η στρατηγική αποκαθλώνει το στερεότυπο του απρόσιτου καλλιτέχνη. Δημιουργεί μια βαθιά αίσθηση οικειότητας και κοινότητας (community building). Ο νέος θεατής δεν πάει πλέον να δει έναν άγνωστο πρωταγωνιστή· πάει να δει τον «ψηφιακό του φίλο», του οποίου την προσπάθεια και το χιούμορ παρακολουθεί εδώ και μήνες στην οθόνη του.

Οι Influencers ως Κριτικοί:

Η δημοκρατικοποίηση της γνώμης

Ίσως η πιο ριζική και αμφιλεγόμενη αλλαγή εντοπίζεται στον θεσμό της θεατρικής κριτικής. Οι μακροσκελείς, ακαδημαϊκές αναλύσεις των εφημερίδων και των εξειδικευμένων sites, γραμμένες σε μια γλώσσα συχνά αυστηρή και απροσπέλαστη για τον μη μυημένο, χάνουν την επιρροή τους στις νεότερες ηλικίες. Τη θέση τους παίρνουν οι *cultural influencers*, οι *BookTokers* και οι καθημερινοί *content creators*.

Μέσα από 60-second reviews, ένας TikToker μπορεί να συμπυκνώσει την εμπειρία μιας παράστασης σε ένα λεπτό. Η κάμερα ανοίγει στο πεζοδρόμιο, αμέσως μόλις βγει από το θέατρο, με τα μάτια ακόμα κόκκινα από το κλάμα ή το πρόσωπο φωτισμένο από το γέλιο. Αυτή η αυθόρμητη, ενθουσιώδης και ωμή αντίδραση (reaction video) διαθέτει μια συναισθηματική ειλικρίνεια που ο αλγόριθμος λατρεύει να προωθεί. Μια τέτοια κριτική των 60 δευτερολέπτων, που μιλά στη γλώσσα των νέων χωρίς διδακτισμό, έχει τη δύναμη να κάνει μια παράσταση viral και να γεμίσει ένα θέατρο μέσα σε λίγες ώρες, αποδεικνύοντας ότι στην εποχή των social media,

η εμπιστοσύνη έχει μετατοπιστεί από την αυθεντία του ειδικού στην ταύτιση με τον όμοιό μας.

Έξοδος Κινδύνου: Μήπως το Θέατρο είναι το Αντίδοτο;

Καθώς παρατηρούμε αυτή τη ρηξικέλευθη μετατόπιση στους κανόνες της σκηνοθεσίας και του μάρκετινγκ, ένα βαθύ, σχεδόν υπαρξιακό ερώτημα γεννάται για τους ανθρώπους του πολιτισμού: Πρέπει, τελικά, το θέατρο να αλλοτριωθεί πλήρως; Πρέπει να υποταχθεί τυφλά στους όρους της ψηφιακής οικονομίας της προσοχής και να μετατραπεί σε ένα πνευματικό "fast food", με μόνο σκοπό να επιβιώσει;

Η απάντηση, αν κοιτάξουμε κάτω από την επιφάνεια των πραγμάτων, είναι κατηγορηματικά αρνητική. Και εκεί ακριβώς, σε αυτή την άρνηση, κρύβεται η μεγαλύτερη ελπίδα για το μέλλον των παραστατικών τεχνών.

Η κόπωση του αλγορίθμου και η δίψα για το real-time

Η Γενιά Z είναι η πρώτη γενιά που μεγάλωσε σε ένα περιβάλλον ολοκληρωτικού ψηφιακού εγκλωβισμού. Πνιγμένοι στον ασταμάτητο θόρυβο των ειδοποιήσεων, στην τεχνητή μοναξιά που επιβάλλουν οι εξατομικευμένοι αλγόριθμοι και, εσχάτως, στην υπερπαραγωγή μιας συνθετικής πραγματικότητας που ορίζεται από την Τεχνητή Νοημοσύνη, οι νέοι αρχίζουν να εμφανίζουν συμπτώματα μιας βαθιάς, υπαρξιακής κόπωσης. Η ψηφιακή τελειότητα έχει γίνει βαρετή. Το "scroll-scroll-scroll" έχει καταντήσει ψυχαναγκασμός.

Μέσα σε αυτό το δυστοπικό σκηνικό, η νεολαία αρχίζει, σχεδόν υποσυνείδητα, να αναζητά απεγνωσμένα το αυθεντικό, το χειροποίητο, το θνητό. Αναζητά το λάθος που δεν μπορεί να διορθωθεί με ένα edit, την ατέλεια που δεν καλύπτεται από κάποιο φίλτρο. Και το θέατρο είναι η μοναδική τέχνη που μπορεί να προσφέρει αυτή την αναλογική όαση. Προσφέρει κάτι που καμία οθόνη, καμία πλατφόρμα streaming και κανένα VR headset δεν θα μπορέσει ποτέ να προσομοιώσει: την κοινή, ζωντανή, σωματική εμπειρία.

Η ιεροτελεστία του εδώ και τώρα

Στο θέατρο, η επικοινωνία δεν διαμεσολαβείται από pixels. Είναι μια πράξη βαθύτατα πολιτική και κοινωνική. Είναι ο ιδρώτας του ηθοποιού που εκτοξεύεται στα τρία μέτρα από το κάθισμά σου· είναι η ανάσα, το γέλιο ή το κλάμα του απόλυτα ξένου διπλανού σου, που ξαφνικά γίνεται συνοδοιπόρος σου στο ίδιο συναίσθημα. Είναι η κοινή σιωπή μιας γεμάτης αίθουσας, που ζυγίζει περισσότερο από χίλια tweets.

Το θέατρο υπενθυμίζει στους νέους τη γοητεία του εφήμερου. Αυτό που συμβαίνει πάνω στη σκηνή, συμβαίνει εδώ και τώρα, είναι μοναδικό και δεν πρόκειται να επαναληφθεί ποτέ ξανά με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Δεν υπάρχει κουμπί pause, δεν υπάρχει rewind. Αν στρέψεις το βλέμμα σου αλλού, έχασες τη

στιγμή. Αυτή η αναγκαστική προσήλωση λειτουργεί ως μια μορφή secular διαλογισμού, μια βίαιη αλλά θεραπευτική αποτοξίνωση από το multitasking.

Ο Δούρειος Ίππος της τέχνης

Η πραγματική πρόκληση, λοιπόν, για το σύγχρονο θέατρο δεν είναι να εξομοιωθεί με το TikTok, μιμούμενο την επιδερμικότητά του. Η πρόκληση είναι να χρησιμοποιήσει τους κώδικες της εποχής –την ταχύτητα, την τεχνολογία, την ψηφιακή αμεσότητα– ως έναν σύγχρονο «Δούρειο Ίππο».

Στόχος είναι να σαγηνεύσει τους νέους μέσα από την οθόνη τους, να τους ψαρέψει από το *For You Page* και να τους παρασύρει μέχρι το φυσικό χώρο της πλατείας. Όχι για να τους κρατήσει δέσμιους της ψηφιακής τους ταυτότητας, αλλά για το ακριβώς αντίθετο: για να τους κλείσει το μάτι και να τους αποδείξει, μέσα από τη δύναμη της ζωντανής εξομολόγησης, πόσο λυτρωτικό, πόσο όμορφο και πόσο επαναστατικό είναι, τελικά, να πατάς το κουμπί απενεργοποίησης.

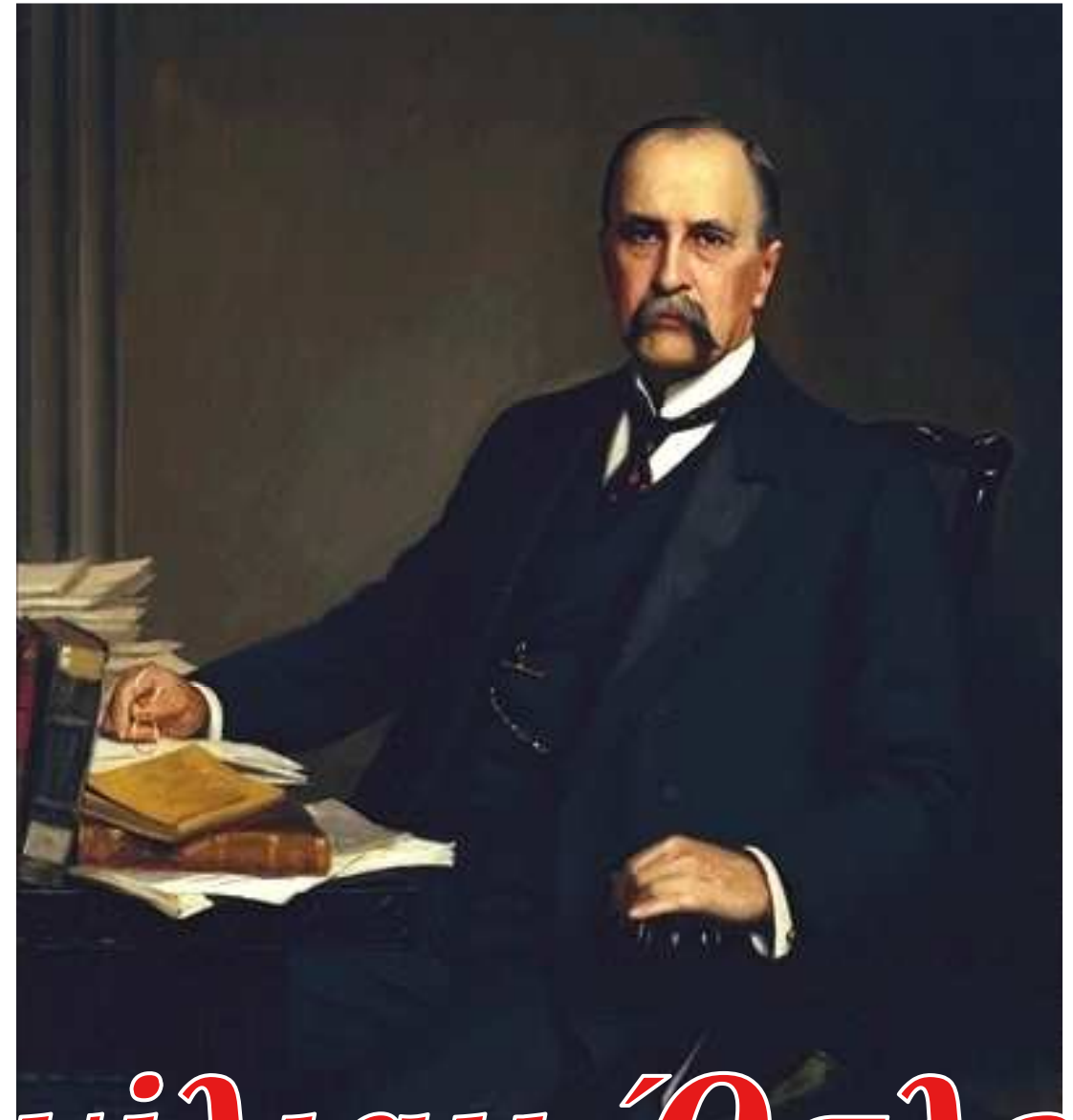
Για το περιοδικό μας, αυτή η επιστροφή στη σκηνή δεν είναι απλώς μια πολιτιστική επιλογή. Είναι μια πραγματική **Έξοδος Κινδύνου** από τον ψηφιακό αυτισμό των καιρών μας.

Σε μια εποχή όπου η πραγματικότητα γίνεται όλο και πιο εικονική, η επιβίωση του θεάτρου δεν είναι απλώς ένα ζήτημα καλλιτεχνικής συντήρησης, αλλά μια πράξη αντίστασης. Το φαινόμενο της «γενιάς του TikTok» που επιστρέφει στις θεατρικές αίθουσες –έστω και μέσα από τα μονοπάτια του ψηφιακού μάρκετινγκ– αποδεικνύει ότι οι ανάγκες του ανθρώπου παραμένουν βαθιά πρωτόγονες. Όσο κι αν η τεχνολογία προσφέρει λαμπερά υποκατάστατα, η ανάγκη για τη ζωντανή μαρτυρία, για το κοινό βίωμα και την αδιαμεσολάβητη αλήθεια δεν μπορεί να ψηφιοποιηθεί.

Το θέατρο στην εποχή του TikTok δεν πεθαίνει· μεταμορφώνεται. Αποδεικνύει ότι έχει την πλαστικότητα να μιλήσει τη γλώσσα των καιρών χωρίς να ξεπουλήσει την ψυχή του. Όταν τα φώτα της πλατείας σβήνουν και τα κινητά τηλέφωνα μπαίνουν επιτέλους στην τσέπη, η Γενιά Z δεν είναι πλέον ένα target group σε μια οθόνη στατιστικών. Είναι μια κοινότητα ανθρώπων που συντονίζουν τις αναπνοές τους με την ιστορία που ξετυλίγεται μπροστά τους.

Και ίσως αυτή να είναι η πιο αισιόδοξη διαπίστωση για το μέλλον: ότι απέναντι στο ασταμάτητο, μοναχικό scrolling του αλγορίθμου, η κόκκινη κουρτίνα της σκηνής θα παραμένει πάντα ανοιχτή. **Όχι ως ένα μουσειακό κατάλοιπο του παρελθόντος, αλλά ως μια ζωντανή, θορυβώδης και απόλυτα αναγκαία Έξοδος Κινδύνου.**

Η Ιωάννα Ν. Λαγκαδινού είναι Θεατρολόγος



Ουίλιαμ Όσλερ

Ο Γιατρός που Έμαθε στην Ιατρική να Ακούει

Η ιστορία της ιατρικής χωρίζεται σε δύο μεγάλες περιόδους: στην εποχή πριν από τον Σερ Ουίλιαμ Όσλερ (Sir William Osler, 1849–1919) και στην εποχή μετά από αυτόν. Σε μια περίοδο που η ιατρική επιστήμη κινδύνευε να μετατραπεί σε μια ψυχρή, εργαστηριακή και καθαρά θεωρητική ενασχόληση, ο Όσλερ εμφανίστηκε για να της επιστρέψει την ψυχή της. Δικαίως αναγνωρίζεται σήμερα ως ο «Πατέρας της Σύγχρονης Ιατρικής», καθώς το πέρασμά του από τον κόσμο επαναπροσδιόρισε τον τρόπο με τον οποίο διδάσκεται, ασκείται και βιώνεται η θεραπευτική τέχνη.

Η επανάσταση στην Ιατρική εκπαίδευση

Μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, η ιατρική εκπαίδευση ήταν σε μεγάλο βαθμό αποκομμένη από την πραγματικότητα των νοσοκομείων. Οι φοιτητές περνούσαν ατέλειωτες ώρες σε σκοτεινά αμφιθέατρα, αποστηθίζοντας ογκώδη συγγράμματα και παρακολουθώντας στεγνές διαλέξεις καθηγητών που σπάνια έβλεπαν ασθενείς.

Ο Όσλερ, ως ένας εκ των τεσσάρων ιδρυτικών καθηγητών του περίφημου Νοσοκομείου *Johns Hopkins* το 1889, γκρέμισε αυτό το αναχρονιστικό μοντέλο:

Οργάνωσε την εκπαίδευση με τέτοιον τρόπο ώστε οι φοιτητές του τρίτου και τέταρτου έτους να γίνουν ενεργό κομμάτι της καθημερινότητας του νοσοκομείου (έπαιρναν ιστορικά, έκαναν εξετάσεις και παρακολουθούσαν την εξέλιξη των ασθενών).

Θέσπισε το σύστημα των ειδικευόμενων γιατρών που ζούσαν μέσα στο νοσοκομείο, αποκτώντας πολύτιμη, αδιάκοπη εμπειρία.

«Η ιατρική μαθαίνεται δίπλα στο κρεβάτι του ασθενούς και όχι στο αμφιθέατρο», έλεγε συχνά, τονίζοντας ότι τα βιβλία είναι απλώς ο χάρτης, αλλά ο ίδιος ο ασθενής είναι το «ταξίδι».

Οι αισθήσεις ως διαγνωστικό εργαλείο

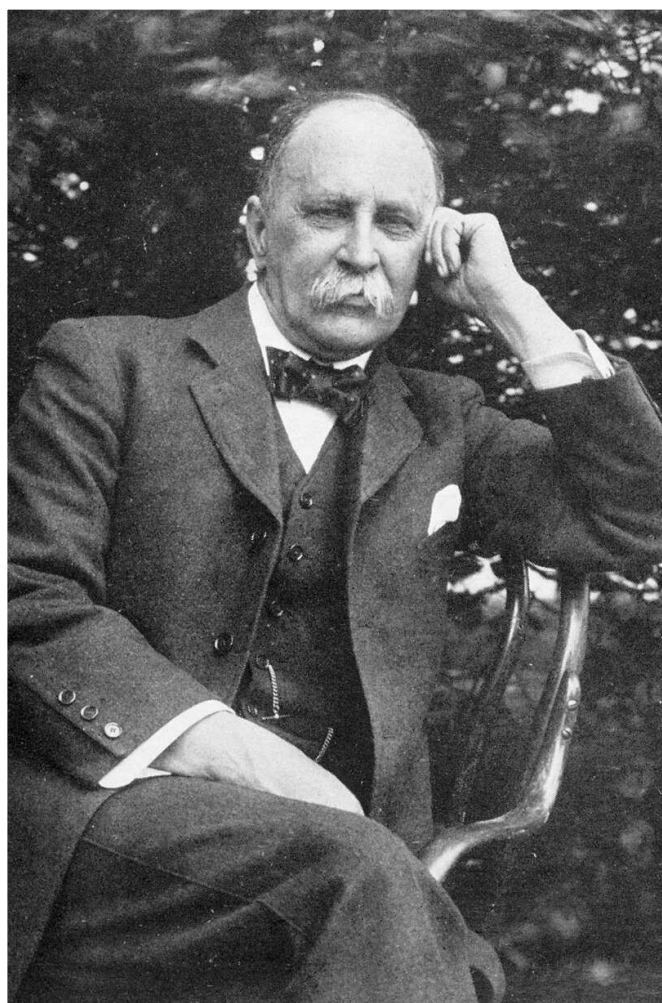
Σε μια εποχή που δεν υπήρχαν οι σύγχρονες απεικονιστικές μέθοδοι (όπως οι αξονικές τομογραφίες) ή οι εξειδικευμένες αιματολογικές αναλύσεις, ο Όσλερ ανέδειξε τις πέντε αισθήσεις του γιατρού στο απόλυτο διαγνωστικό εργαλείο.

Μια από τις πιο εμβληματικές του ρήσεις ήταν: «*Ακούστε τον ασθενή σας, σας λέει τη διάγνωση*». Πίστευε ότι αν αφήσεις τον άνθρωπο που υποφέρει να μιλήσει χωρίς να τον διακόπτεις, μέσα στα δικά του λόγια κρύβεται το κλειδί της ίασης. Δίδασκε στους φοιτητές του να παρατηρούν τα πάντα: το χρώμα του δέρματος, τον τρόπο που περπατάει ο ασθενής, τη χροιά της φωνής του, ακόμα και τη μυρωδιά της αναπνοής του. Για τον Όσλερ, η διάγνωση δεν ήταν ένα παζλ που λυνόταν στα εργαστήρια, αλλά μια βαθιά ανθρώπινη αλληλεπίδραση.

«Θεραπεύστε τον Άνθρωπο, Όχι τη Νόσο»

Η μεγαλύτερη ίσως παρακαταθήκη του Όσλερ είναι η στροφή προς την ανθρωποκεντρική και ολιστική ιατρική. Η φράση του «πρέπει να θεραπεύουμε τον ασθενή που έχει τη νόσο, όχι τη νόσο που έχει ο ασθενής» αποτελεί μέχρι σήμερα τον ηθικό φάρο της ιατρικής δεοντολογίας.

Κατανόησε νωρίς ότι η ψυχολογία, το κοινωνικό υπόβαθρο και οι συνθήκες ζωής ενός ανθρώπου παίζουν καθοριστικό ρόλο στο πώς εκδηλώνεται και πώς θεραπεύεται μια ασθένεια. Δύο



άνθρωποι με την ίδια πάθηση μπορεί να χρειάζονται εντελώς διαφορετική μεταχείριση, γιατί είναι διαφορετικοί ως οντότητες.

Ο **Σερ Ουίλιαμ Όσλερ** υπήρξε ένας σπάνιος συνδυασμός κορυφαίου επιστήμονα και βαθιά καλλιεργημένου ουμανιστή. Όταν ρωτήθηκε πώς θα ήθελε να τον θυμούνται, δεν ανέφερε τα σπουδαία ιατρικά συγγράμματά του (όπως το *The Principles and Practice of Medicine*), ούτε τις επιστημονικές του ανακαλύψεις. Είπε απλώς:

«Θέλω να με θυμούνται ως τον άνθρωπο που έφερε τους φοιτητές στα κρεβάτια των ασθενών».

Στον 21ο αιώνα, όπου η ιατρική κυριαρχείται από την τεχνολογία, τις οθόνες και τους απρόσωπους αλγόριθμους, το μήνυμά του Όσλερ παραμένει πιο επίκαιρο από ποτέ. Υπενθυμίζει σε κάθε υγειονομικό ότι η ιατρική, στην πιο αγνή της μορφή, δεν είναι απλώς μια επιστήμη που εφαρμόζεται πάνω σε σώματα, αλλά μια τέχνη αγάπης, κατανόησης και σεβασμού προς την ανθρώπινη ύπαρξη.

ΕΞΟΔΟΣ ΚΙΝΔΥΝΟΥ

Ο πίνακας «Οι τέσσερις γιατροί» του John Singer Sargent, 1905, απεικονίζει τους τέσσερις γιατρούς που ίδρυσαν το Νοσοκομείο Johns Hopkins. Το πρωτότυπο βρίσκεται στην Ιατρική Βιβλιοθήκη William H. Welch του Πανεπιστημίου Johns Hopkins. Από αριστερά προς τα δεξιά: William Henry Welch, William Stewart Halsted, William Osler, Howard Kelly.





Οι παραδοσιακές καθολικές καμπάνες κατασκευάζονται από καμπανόχρυσο (κράμα χαλκού και κασσίτερου) και φέρουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, όπως ανάγλυφες λατινικές επιγραφές, θρησκευτικά σύμβολα (σταυρούς, αγίους) και περίτεχνες διακοσμητικές ζώνες. Το Σώμα (Waist): Το κεντρικό τμήμα όπου χαράσσονται τα ρητά (όπως το «Vivos voco...».

Καλώ τους Ζωντανούς Πενθώ τους Νεκρούς Ξορκίζω την Καταιγίδα



ΝΕΦΗ
ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ

Το ιστορικό επίγραμμα στα λατινικά, «*vivos voco, mortuos plango, fulgura frango*», είναι η ιστορική φράση που παραδοσιακά χαράσσεται στις καμπάνες των δυτικών εκκλησιών. Ως επιγραφή, «*καλώ τους ζωντανούς, πενθώ τους νεκρούς (ή κλαίω τους νεκρούς), ξορκίζω την καταιγίδα*», αντλείται από βωμό της αρχαίας Αθήνας και υπήρξε έμπνευση και αφετηρία για τον Απόστολο Παύλο στην κήρυξη του δύσκολου δρόμου της διδασκαλίας του Χριστιανισμού. Η φράση-τριπλό κάλεσμα, προσκαλεί τους πιστούς στη λειτουργία, θρηνεί τους κεκοιμημένους και «ξορκίζει»/απωθεί τα κακά και τις καταιγίδες. Στη συλλογή «*Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*» (1984), ενέπνευσε μου φαίνεται, τον στίχο του σύγχρονου μας Νομπελίστα Ποιητή **Οδυσσέα Ελύτη**: «*και συχνά κάθεται τ' απογέματα έξω στο πεζούλι και κρατιέται στις κακοκαιρίες, όπως το γεράνι*» -οι στίχοι του ενισχύουν την ανθρώπινη αντοχή και ζωτικότητα, τη δύναμη της ρίζας του απλού λουλουδιού, του γερανιού, αντίστοιχα και ανάλογα την ικανότητα του ανθρώπου να μένει όρθιος και να αντιστέκεται ακόμα και στις πιο δύσκολες συνθήκες της ζωής, κρατούν ζωντανή την ελπίδα.

Το μοτίβο που χαράζεται στις καμπάνες εμπνέει τον Γερμανό **Φρίντριχ Σίλερ** στο επίσης ομώνυμο ποίημα του «*Το Τραγούδι της Καμπάνας*» (1799), ένα από τα πιο πολυδιαβασμένα έργα της κλασικής παγκόσμιας λογοτεχνίας -και η αλυσίδα της λογοτεχνίας το πολλαπλασιάζει, το σκορπά στους πέντε ανέμους και οι νότες του εμπνέουν άλλους δημιουργούς και λάτρεις της ειρήνης και της ελευθερίας. Εγερτήριο σάλπισμα -σημαία και μανιφέστο ξεδιπλώνεται στον αγέρα για γενιές επαναστατών της αριστεράς (και όχι μόνον), του **Κώστα Βάρναλη** το ομώνυμο ποίημα «*Η Καμπάνα*»: «*Φτωχέ, σου μάραναν/κόποι και πόνοι/τη θέληση άβουλη/πιωμένη αφιόνι/αν είν' ο λάκκος σου πολύ βαθύς /χρέος με τα χέρια σου να σηκωθείς/ αν είναι η σκέψη σου/πριν από σένα/δεν είναι απόκομα/θεού και γέννα/τη σκλάβια σκέψη σου/σκλάβια δετή/σού 'τηνε πλάσανε/οι Δυνατοί*». Το ποίημα «*Η Καμπάνα*» -συμβολικά «*η Ελευθερία*»- περιλαμβάνεται στη γνωστή ποιητική συλλογή του **Κ. Βάρναλη** «*Σκλάβοι Πολιορκημένοι*»: «*στις νέες ανάγκες σου /-κόπος βαρύς-/ σκοπούς αλάθεπτους /κοίτα να βρεις/ κι όπου σε σφάζουνε/ δεμένον πίσου /να βρόνταε άξαφνα/σεισμός αβύσσου /χίλια αστροπέλεκα/ δεν είναι μπρος /είν' από πίσω σου/κρυφός ο οχτρός*». Το ποίημα είναι ένας ύμνος στην ελευθερία και τη χειραφέτηση των καταπιεσμένων, με το χαρακτηριστικό οργισμένο και βαθιά κοινωνικό ύφος που διακρίνει το έργο του Ποιητή. Η «*Καμπάνα*» του είναι ένα δυναμικό, αλληγορικό σύμβολο. Ο ήχος της δεν καλεί σε παθητική υποταγή ή προσευχή, αλλά αφυπνίζει τη συνείδηση των καταφροννημένων και των καταπιεσμένων -σε αντίθεση με την παραδοσιακή χρήση της «καμπάνας» στην ποίηση, έτσι όπως ζυμώνεται με τον ιδεαλισμό του Σίλερ στο περίφημο



φιλοσοφικό ποίημά του. Ο **Κ. Βάρναλης** διαφοροποιείται στο δικό του έργο και ανατρέπει τον ρόλο της -η «καμπάνα» μιλάει η ίδια και καλεί τον λαό να συνειδητοποιήσει τη δύναμή του, να αποτινάξει τον ζυγό των «Δυνάτων» και να διεκδικήσει τη λευτεριά του, προσδίδοντας της επαναστατικό χαρακτήρα.

Το έργο του **Φρίντριχ Σίλερ** είναι ένα από τα πιο εμβληματικά έργα του γερμανικού κλασικισμού. Στο «*Τραγούδι της Καμπάνας*» (*Das Lied von der Glocke*), ο Σίλερ χρησιμοποιεί την καμπάνα ως σύμβολο με δύο τρόπους: καθώς το έργο αποτελεί διαχρονική αναφορά στη διατήρηση των ηθικών αξιών, εξετάστηκε συγκριτικά στην ελληνική λογοτεχνία από δημιουργούς όπως ο **Κώστας Βάρναλης** που προσεγγίζει ιδιαίτερα την έννοια της ατομικής ελευθερίας για την οποία διακρίθηκε ο Σίλερ σε όλη του την εργογραφία. Στο έργο του Σίλερ το μεταλλικό στόμα της καμπάνας χρησιμοποιείται ως αλληγορία για την πορεία του ανθρώπου από τη γέννηση, την οικογενειακή ζωή και τον γάμο, μέχρι τις κοινωνικές αναταραχές και τελικά τον θάνατο. Μέσω της διαδικασίας χύτευσης μιας καμπάνας, ο Ποιητής δημιουργεί μια βαθιά αλληγορία για τη ζωή, τις χαρές, τις δοκιμασίες του ανθρώπου και την κοινωνική συνοχή - στο ποίημα του ο Σίλερ, εν προκειμένω, προσδίδει λαογραφικό χρώμα. Η «καμπάνα» του συμβολίζει τον ανθρώπινο μόχθο και την ανθρώπινη δημιουργία: φωτιά και μέταλλο -σε όλα τα στάδια της ανθρώπινης ύπαρξης. Στη φιλοσοφική της διάσταση, η «καμπάνα» του Σίλερ συνιστά τη «φωνή του ουρανού» στη γη, προσεύχεται για τον ανθρώπινο βίο -γέννηση, δημιουργία οικογένειας και τέλος θάνατο- για ειρήνη και προστασία από τις καταιγίδες και τις συμφορές.

Στα πολύ νεότερα χρόνια, ο μεγάλος μας Ποιητής **Ελύτης** στη συλλογή του «*Τα Ελεγεία της Οξώπετρας*» (1991), σε ένα από τα ποιήματα δίδει τον τίτλο -«*Ακινδόνου, Ελπιδοφόρου, Ανεμοποδίστου*». Ο τίτλος λειτουργεί ομοίως ως σύμβολο, όπως και στο έργο του Σίλερ: «*αχ ομορφιά 'συ θα με παραδώσεις καθώς ο Ιούδας / και θά 'ναι νύχτα και Αύγουστος*». Οι τρεις λέξεις του τίτλου μεταφορικά συνιστούν την «*αφοβία*»

(Ακινδύνου), την ελπίδα (Ελπιδοφόρου) και την απόλυτη ελευθερία (Ανεμποδίστου), στοιχεία που ο Ελύτης θέτει ως προμετωπίδα στο πνευματικό ταξίδι της δικής του ζωής. Γεννηθείς στις 2 Νοεμβρίου ο Ποιητής -ημέρα που το εορτολόγιο τιμά τους πέντε Μάρτυρες της Ορθόδοξης Εκκλησίας *Ακίνδυνο, Πηγάσιο, Αφθόνιο, Ελπιδοφόρο, Ανεμπόδιστο* -καθώς οι συγκεκριμένοι Άγιοι συνδέονται με τη γενέτειρα του Ελύτη- αντλεί από τη θρησκεία, πολυθεϊστική και μονοθεϊστική, στήνοντας ως σκηνικό τον Κεραμεικό των αρχαίων και προσδίδοντας ρόλο στους χριστιανικούς Αγίους. Οι εικόνες που δημιουργεί με τους στίχους του δεν είναι απλές περιγραφές, αλλά ανοίγματα/είσοδοι προς τις βαθύτερες ιδέες του για τον χρόνο, τον θάνατο και την αιωνιότητα -μέσα από τη διαχρονική θρησκεία των Ελλήνων. Ακροφαίνεται η ελπίδα μέσα στο σκότος των καιρών -καθώς το κακό δεν έχει τέλος. Παρόλα ταύτα, ελπιδοφόρο το μήνυμα: «*Σαν μέσ' από τη σάρκα μου ιδωμένα θα φανερωθούν/Ιχθείς του αιθέρος, αίγες με το λιγνό κορμί κατακυμάτων/ κωδωνοκρουσίες του Μυροβλήτη /ενώ μακριά στο βάθος θα γυρίζει ακόμα η γη με μια βάρκα μαύρη/κι άδεια χαμένη στα πελάγη της*». Χρονικά, «*Νύχτα και Αύγουστος*»: συμβολίζουν το φως μέσα στο σκοτάδι. Ο Αύγουστος, ως χρονικό πλαίσιο, για τον Ελύτη οριοθετεί τον μήνα της απόλυτης κορύφωσης του ελληνικού καλοκαιριού και του ελληνικού φωτός. Η επιλογή της νύχτας του Αυγούστου ορίζει τη στιγμή που το φως έχει πλέον «ξεσκεπάσει» τα πάντα και παραμένει ζωντανό ακόμα και στο σκοτάδι. Ορίζει έτσι ο «*Ποιητής του Αιγαίου*» την πνευματική διαύγεια και την ελπίδα απέναντι στο σκοτάδι του θανάτου. Η ζωή, ακόμα και στο τέλος της, μπορεί να είναι λαμπερή σαν αυγουσιτιάτικο βράδυ. Την Αιώνια Ελληνική Ομορφιά συμβολίζει η «*Πέτρινη Κόρη*» -ως σύμβολο παραπέμπει στα αρχαία ελληνικά γλυπτά, τις «Κόρες» και στα επιτύμβια μνημεία του Κεραμεικού, όσα αναφέρονται στο ποίημα. Η «Πέτρινη Κόρη» -η αθάνατη ομορφιά- ως εργαλείο της τέχνης καταφέρνει τη νίκη επί της φυσικής φθοράς. Ο «Κεραμεικός» το αρχαίο νεκροταφείο της Αθήνας, το Σύνορο Ζωής και Θανάτου, γίνεται ο ιδανικός σκηνικός χώρος -το σημείο συνάντησης των ζωντανών με τους πεθαμένους μέσα από τη μνήμη, την τέχνη και την ιστορία.

«*Αχ ομορφιά /'σν θα με παραδώσεις καθώς ό Ιούδας /Θά 'ναι νύχτα και Αύγουστος*»: ήταν νύχτα και Αύγουστος, Ποιητή -14 Αυγούστου 1974, Δεύτερη Εισβολή του Αττίλα στην Κύπρο. Νύχτες και Αύγουστοι δέκα χρόνια πριν, δέκα χρόνια μετά -ως προσάναμμα το '64 και ως πυρκαγιά το '74- κατέκαιγαν φύση, ανθρώπους και ζωντανά: Η Κύπρος υφίσταται για πρώτη φορά τη φρικτή δοκιμασία του αεροπορικού βομβαρδισμού με βόμβες Ναπάλμ. «*Κι όμως ήταν Αύγουστος ξεστός/ κι ούτε βροχή ούτε λύτρωση μπόραε νά 'ρθη από ψηλά*». Οι στίχοι αποτυπώνουν ανάγλυφα το πύρινο μακελειό και τους βομβαρδισμούς της Τουρκίας. Πρόκειται για το συγκλονιστικό ποιητικό/ιστορικό κείμενο του **Σπύρου Παπαγεωργίου** «*Αγία Τηλλυρία*» (1972). ως δημοσιογράφος της εφημερίδας

Ελευθερία, ήταν στην Τηλλυριά αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων της πρώτης εισβολής της Τουρκίας στην Κύπρο (1964). Ο στίχος «*κι όμως ήταν Αύγουστος ξεστός/ κι ούτε βροχή ούτε λύτρωση*», καρφώθηκε για πάντα στις καρδιές των Ελλήνων της Κύπρου. «*άπλωσαν οι μάνες / του Πολεμιού απλώσαν τις μαύρες τις μαντήλες τους /στους μαύρους ουρανούς / και κέντησαν με δάκρυα το μαύρη κατάρα κι ανάθεμα/στην κάψα του θέρους*». Καμπάνες θρηνητικές και οιμωγή στον αέρα -στίχοι πολλών ποιητών, έκτοτε. Φορεία και Φέρετρα στο ηρωικό χωριό Πολέμι -νεκροί και ζώντες τραυματίες στο ίδιο ανοιχτό φορτηγό για το κεντρικό νοσοκομείο της Επαρχίας -το αγροτικό νοσοκομείο του χωριού Παχύαμμος στην Τηλλυριά, καταστράφηκε ολοσχερώς με βόμβες Ναπάλμ. Χρώμα μαύρο σκέπασε γη και ανθρώπους: σκηνές αρχαίες τραγωδίας -οι γυναίκες εν χορώ ξεριζώνουν τα μαλλιά τους θρηνώντας και ανεμίζοντας τις μαντήλες τους: «*Αγία Τηλλυρία, πώς να ιχνογραφήσω τη μορφή σου / πώς να σου ιστορήσω εικόνισμα /πώς να σε ζωγραφίσω;/Που δεν έχεις καμμένη μου, /άλλο από μαυρίλα και θάνατο*».

«*Αύγουστος, και φωτιά, και θάνατος/*

πού να 'βρω χρώμα» («*Αγία Τηλλυρία*»).

Ο γιατρός λογοτέχνης **Κύπρος Χρυσάνθης** κατά την κρίσιμη εκείνη περίοδο έγραψε το έργο «*Ωδή στην Καμένη Διμοιρία του Πολεμιού*», αποτυπώνοντας τον πόνο, την οδύνη και τη θυσία, Είναι αφιερωμένο στη μαρτυρική Διμοιρία του χωριού Πολέμι της Πάφου. Το ποίημα είναι αφιερωμένο σε μια διμοιρία εθελοντών στρατιωτών -νέων Ιερολοχιτών- από το χωριό Πολέμι της Πάφου. Η διμοιρία αυτή εγκλωβίστηκε και κατακάηκε ολόκληρη από τις ρίψεις εμπρηστικών βομβών (Ναπάλμ) της τουρκικής αεροπορίας κατά τις επιχειρήσεις στην περιοχή Τηλλυρίας-Πάφου. Το ποίημα πρωτοδημοσιεύτηκε στην Αθήνα, μέσα από τις σελίδες του ιστορικού περιοδικού *Νέα Εστία*. Αποτελεί μέχρι σήμερα πολύτιμη πηγή λογοτεχνικής αποτύπωσης των ιστορικών γεγονότων της Κύπρου. Άμεση αντίδραση υπήρξε και από τον ποιητή **Κώστα Μόντη**, που δημοσίευσε τους προφητικούς στίχους του στην εφ. Αγών, στις 17 Αυγούστου το ποίημα «*Περιοχή Μανσούρας (Σχεδιάσμα)*». «*Ομως ξέρουμε καλά πια/ τι επομιζόμαστε μ' αυτούς τους νεκρούς/όμως ξέρουμε καλά πια /τι υπογράφουμε μ' αυτούς τους νεκρούς /τι εννοούν/τι θα γράψη στο χώμα/τι θα γράψη κάτω απ' το χώμα/τι θα εναποθέση για τα βήματά μας./ τι θα εναποθέση για τις σκαπάνες μας/το κάρβουνο των καυλισμένων χεριών*». Φρίκη, πόνο και έντονη ανησυχία για το μέλλον άφησαν οι μάχες, οι στάχτες, οι πένθιμες κωδωνοκρουσίες αποκαλύπτοντας τι θα ακολουθούσε στο μέλλον. Οι Ποιητές έβλεπαν τη θύελλα που έρχονταν.

« *Αύγουστος, και φωτιά, και θάνατος.*

Δεν έχει πια ο Θεός Έρωτας σκεπή.

Στην Τηλλυριά δεν τραγουδάνε πια τα πεύκα».

Το έργο «Αγία Τηλλυρία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το έτος 1973 στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας της Αμμοχώστου -ως προανάκρουσμα, άραγε, του ολικού χαμού κα του ολέθρου που θα ακολουθούσε τον επόμενο χρόνο 1974. Ο συνθέτης **Γιώργος Κοτσώνης** μελοποίησε το μεγαλύτερο μέρος του έργου και το χαρακτήρισε ως «*συναζάρι δοξαστικό, για να ψάλλεται κάθε Αύγουστο στους ναούς των καρδιών και να αντηχούν οι θόλοι και τα ημθόλια των συνειδήσεων*». Στο εμβληματικό ποίημα «Ελένη» -που γράφτηκε τον Νοέμβριο του 1953 κατά τη διάρκεια του πρώτου ταξιδιού του ποιητή **Γιώργου Σεφέρη** στην Κύπρο- ο διπλωμάτης Ποιητής προειδοποίησε για προδοσίες και Εφιάλτες: «*κάποιος άλλος Τεύκρος, ύστερα από χρόνια/ ή κάποιος Αίαντας ή Πρίαμος ή Εκάβη/ή κάποιος άγνωστος, ανώνυμος, /που ωστόσο είδε ένα Σκάμαντρο να ξεχειλάει κουφάρια/δεν το 'χει μες στην μοίρα του ν' ακούσει μαντατοφόρους που έρχονται να πούνε /πως τόσοι πόνοος τόση ζωή / πήγαν στην άβυσσο /για ένα πουκάμισο αδειανό για μian Ελένη. Συμπεριλήφθηκε στη συλλογή «Κύπρον, οὔ μ' ἐθέσπισεν...» (1955) και αποτελεί έναν ύμνο στην τραγικότητα της ιστορίας. Οι Έλληνες και οι Τρώες πολεμούσαν επί δέκα χρόνια για ένα «είδωλο», ένα σύννεφο -μιαν ιδέα ψευδαίσθησι- που είχε πάρει τη μορφή της.*

«*Για ένα πουκάμισο αδειανό/για μian Ελένη*»

Και ιδού της Ιστορίας το μάθημα -στα αεροπλάνα του '64 προστέθηκαν το '74 αποβατικά καράβια «φορτωμένα Τούρκο». Συγκλονιστική η φράση προέρχεται από το ποίημα «*Γράμμα στη Μητέρα*», του «*Ποιητή της Εισβολής*» **Κώστα Μόντη**: «*Μητέρα, αν το βρεις βαρύ το γράμμα μου, /είναι που σκύβει απάνω του ο Πενταδάκτυλος φορτωμένος Τούρκο./αν το βρεις ασήκωτο, είναι,/ που γονατίζει απάνω του ο Πενταδάκτυλος/ φορτωμένος Τούρκο*». «*Νησί πικρό*» θα χαρακτηρίσει στους λυγμικούς στίχους του ο **Γιάννης Ρίτσος** την Κύπρο, στο ιστορικό και μεγαλόπνοο, επικό ποίημα του «*Υμνος και Θρήνος για την Κύπρο*», γραμμένο το τραγικό καλοκαίρι του 1974, όπου το μαύρο πύκνωσε σε ουρανό, γη και θάλασσα. «*Νησί πικρό, νησί γλυκό, νησί τυραγνισμένο/κάνω τον πόνο σου να πω και προσκυνώ και μένω*». Με κωδωνοκρουσίες και ουράνιους ψαλμούς θα δώσει κουράγιο και δύναμη ο Ποιητής (Αδελφός των Ελλήνων της Κύπρου) κάνοντας χρήση του ίδιου συμβόλου της Αναστάσιμης «Καμπάνας». Απαντά στο «*Γράμμα στη Μητέρα*» (*Μητέρα-Ελλάδα*), απαντά στον Ποιητή της Εισβολής **Κώστα Μόντη**, ο (Ελλαδίτης ομοεθνής) **Γιάννης Ρίτσος**: «*Κουράγιο Μικροκόρη μας/που μας εγίνης Μάνα/ύμνος και θρήνος της ζωής /κι Ανάστασης Καμπάνα*».

**Η Νέφη Ιωαννίδου είναι Φιλολόγος - Συγγραφέας*

Επιλογές

Καλό μπαμπακερό σακί

Και βέβαια τίμια πράγματα. Καλό μπαμπακερό σακί, βαστά για όλη την εποχή της δουλειάς. Και σαν λιώσει από το σούρσιμο κατάχαμα, το γυρίζεις το πάνω κάτω και το μεταχειρίζεσαι από την άλλη άκρη. Ράβεις την ανοιχτή του άκρη. Ανοίγεις τη λιωμένη άκρη. Και σαν θα λιώσουν και οι δυο, δεν πειράζει, το ύφασμα είναι καλό! Γίνεται όμορφο καλοκαιριάτικο σώβρακο. Γίνεται νυχτικά πουκαμίσα. Και, τι διάολο – είναι όμορφο πράγμα ένα μπαμπακοσάκουλο.

Δέσε το να κρέμεται απ' τη μέση σου. Άνοιξε τα σκέλια σου και σέρνε το ανάμεσό τους. Στην αρχή σέρνεται αλαφρώ. Και τα ακροδάχτυλά σου μαζεύουν το χνούδι, και τα χέρια σου το χώνουν στο σακί ανάμεσα στα σκέλια σου. Τα παιδιά έρχονται από πίσω- δεν υπάρχουν σακιά για τα παιδιά. – Πάρτε κανένα τσουβάλι ή ό, τι μαζώνετε, βάζετέ το μες στο σακί του γέρου σας. Σαν να βάρυνε λιγάκι το σακί. Σκύβε μπροστά, σέρνε το μαζί σου. Είμαι καλός δουλεντής, ξέρω από μάζωμα. Άζια δάχτυλα, άζιανα βρίσκουν τα κουκούλια. Τραβάω κουβεντιάζοντας, καμιά φορά και τραγουδώντας, ωστόσο να βαρύνει το σακί. Τα δάχτυλα πάνε μονάχα τους. Τα δάχτυλα ξέρουν, Τα μάτια κοιτάζουν – μα δε βλέπουν. Κουβεντολόι πάνω στο μάζωμα...

Στον τόπο μας ήταν μια γυναικα – όνομα και μη χωριό – και στα καλά καθούμενα γέννησε ένα αραπάκι. Κανένας δεν είχε καταλάβει τίποτε από πριν...

Τζων Στάινμπεκ, *Τα σταφύλια της οργής*. Εκδόσεις Γράμματα. Αθήνα 2006.





ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ Marcel Proust

ΦΙΛΙΕΣ

Χένρι Μίλερ – Λόρενς Ντάρρελ Μια Φιλία Σφυρηλατημένη στο Φως της Ελλάδας

ΠΡΟΣΩΠΑ

Αλμπέρτο Μοράβια Ο Ανατόμος της Αστικής Αηλιотρίωσης

ΙΣΤΟΡΙΕΣ

Το Μακάβριο Ταξίδι του Λόρδου Μπάιρον

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΜΗΝΑ

«Το Κόκκινο και το Μαύρο» του Σταντάλ

ΣΗΜΕΙΑ

Η Ανθρώπινη Μοίρα” του Αντρέ Μαβρώ- **Nasrullah Mambrol**

ΕΡΑΝΙΣΜΑΤΑ

Η Καβαφική Σκυταλοδρομία: Από την Αλεξάνδρεια

στην Αθήνα του σήμερα – **Ερανιστής**

ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ

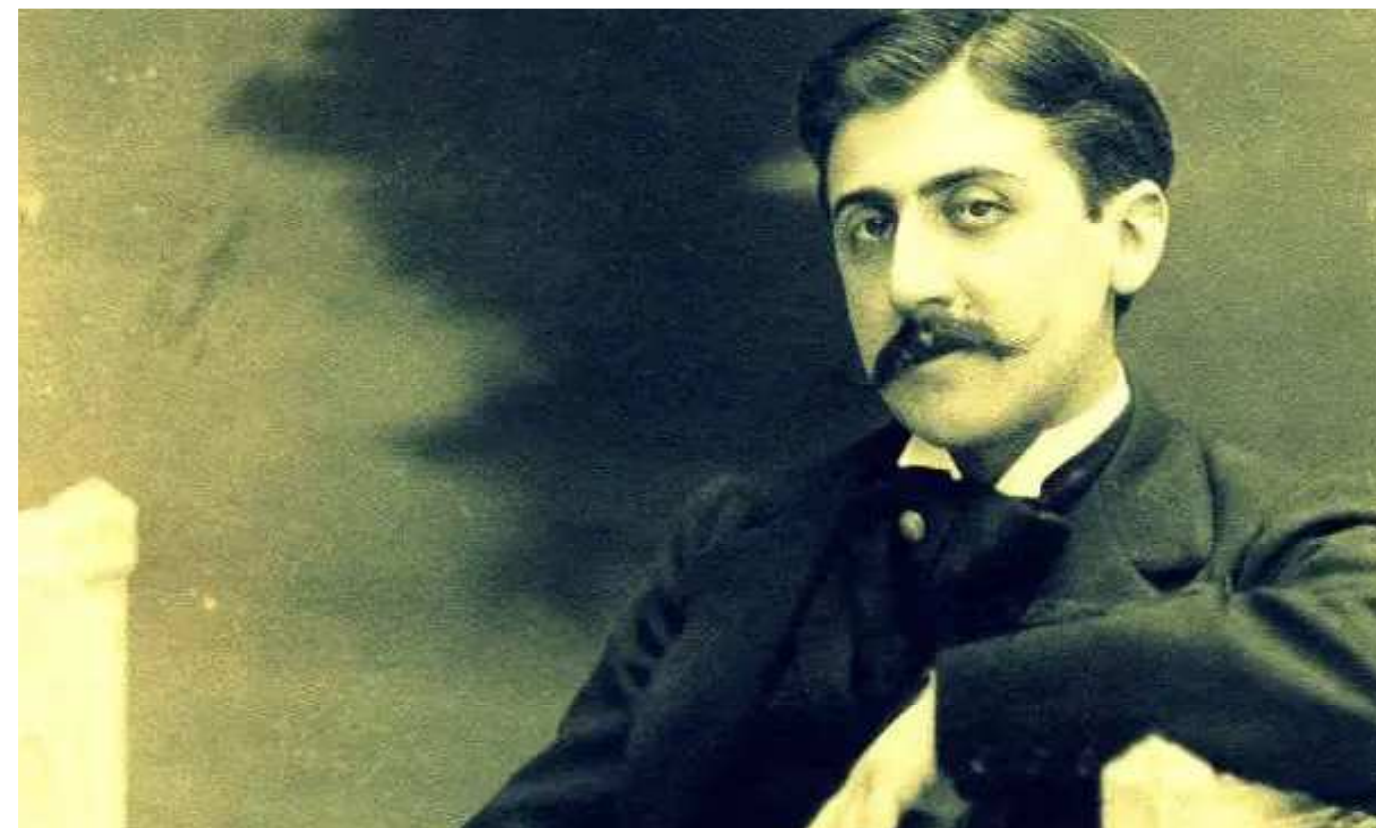
Μηνάς Δημάκης: Ποιτής της μοναξιάς-

Τεοντόρ ντε Μπανβίλ Οι "Καρυάτιδες" της Ποίησης και η Αιώνια Πηγή της Ομορφιάς

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Το δέντρο -**Χρήστος Λεβάντας**

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ



Το ερωτηματολόγιο του Marcel Proust

Αμφιλεγόμενο, πολυσυζητημένο, πολύπλοκα
αποκαλυπτικό, απλοποιημένο αλλά όχι απλό το
ερωτηματολόγιο των 37 περίπου ερωτήσεων γνωστό ως
ερωτηματολόγιο του Προυστ χρησιμοποιείται εδώ και
120 περίπου χρόνια.

Αμφιλεγόμενο, πολυσυζητημένο, πολύπλοκα αποκαλυπτικό, απλοποιημένο αλλά όχι απλό το ερωτηματολόγιο των ερωτήσεων, γνωστό ως ερωτηματολόγιο του Προυστ, χρησιμοποιείται εδώ και 120 περίπου χρόνια με αρκετές διαφοροποιήσεις “α λα καρτ” και προκαλεί αμείωτο ενδιαφέρον. Αποδίδεται στον συγγραφέα του περίφημου “Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο” Μαρσέλ Προυστ, αν και η έρευνα καταλήγει ότι ο Προυστ απλώς απάντησε σ’ αυτό.

Αρέσει, διαβάζεται (κρυφά απ’ όσους το κριτικάρουν) είναι μόδα, έχει κοφτό τέμπο και σίγουρα αναδεικνύει κρυμμένο χιούμορ και ενδιαφέρουσες πλευρές της καθημερινότητάς (μας, σας). Και συμβάλλει στο να αλληλογνωριστούνε καλύτερα οι άνθρωποι... Σε ό,τι αφορά τις απαντήσεις λέγεται και γράφεται ότι υπάρχουν δύο εκδοχές. Η μία βρίσκεται ένα αγγλικό λεύκωμα με τίτλο *Confessions. An Album to Record Thoughts, Feelings &c.*, που ανήκε στην Αντουανέτ Φωρ φίλη του Προυστ δημοσίευσε ο γιός της Αντρέ Μπερζ και τις χρονολογεί γύρω στα 1884. Και άλλη μία με άλλες απαντήσεις τις οποίες ο ίδιος ο Προυστ τιτλοφορεί *Marcel Proust par lui-même* και τοποθετούνται χρονικά γύρω από το 1890. Ακολουθούν οι ερωτήσεις της Αντουανέτας Φωρ και οι θεωρούμενες ως αυθεντικές απαντήσεις του Προυστ (μεταφρασμένα από το αγγλικό κείμενο):

1. – Ποιο είναι το βασικό γνώρισμα του χαρακτήρα σας;
Η ανάγκη να με αγαπούν. Πιο συγκεκριμένα, η ανάγκη να με χαϊδεύουν και να με κακομαθαίνουν, πολύ περισσότερο από την ανάγκη να με θαυμάζουν
2. – Ποια αρετή προτιμάτε σ’ έναν άντρα;
Το να είναι γοητευτικός σαν γυναίκα
3. – Ποια αρετή προτιμάτε σε μια γυναίκα;

- Το να έχει αντρικές αρετές, και να είναι ειλικρινής στις φιλίες της.
4. – Τι εκτιμάτε περισσότερο στους φίλους σας;
Να είναι τρυφεροί μαζί μου.
 5. – Το βασικό σας ελάττωμα;
Το ότι δεν ξέρω πώς να θέλω κάτι πολύ, δεν είμαι ικανός να το θελήσω.
 7. – Η βασική σας απασχόληση;
Η αγάπη.
 8. – Τι είναι για σας ευτυχία;
Φοβάμαι πως αυτό που σκέφτομαι δεν είναι τόσο μεγάλο, αλλά ταυτόχρονα δεν τολμώ να το ξεστομίσω, φοβάμαι πως αν το πω θα το καταστρέψω.
 9. – Τι είναι για σας δυστυχία;
Θα ήμουν δυστυχισμένος αν δεν είχα γνωρίσει τη μητέρα και τη γιαγιά μου.
 11. – Αν δεν ήσασταν ο εαυτός σας, ποιος θα θέλατε να ήσασταν;
Θα ήθελα να ήμουν αυτό που ονειρεύονται για μένα οι άνθρωποι που θαυμάζω.
 12. – Ποιος θα ήταν για σας ο ιδανικός τόπος για να ζήσετε;
Μία χώρα όπου όσα μου αρέσουν θα υλοποιούνταν με έναν μαγικό τρόπο, και όπου η τρυφερότητα πάντα θα έβρισκε ανταπόδοση.
 13. – Το αγαπημένο σας χρώμα;
Η ομορφιά δεν βρίσκεται στα χρώματα, αλλά στην αρμονία τους.
 14. – Το αγαπημένο σας λουλούδι;
Όποιο αγαπάει ο άνθρωπος με τον οποίο είμαι ερωτευμένος, και μετά, όλα τα υπόλοιπα...
 15. – Το αγαπημένο σας πουλί;
Το χελιδόνι...
 16. – Οι αγαπημένοι σας συγγραφείς;
Αυτό τον καιρό, ο Ανατόλ Φρανς και ο Πιερ Λοτί.
 17. – Οι αγαπημένοι σας ποιητές
Ο Μποντλέρ και ο Αλφρέντ ντε Βινί.

18. – Οι αγαπημένοι σας ήρωες από την λογοτεχνία;
Ο Άμλετ.
19. – Οι αγαπημένες σας ηρωίδες από την λογοτεχνία;
Η Βερενίκη.
20. – Οι αγαπημένοι σας συνθέτες;
Μπετόβεν, Βάγκνερ, Σούμαν.
21. – Οι αγαπημένοι σας ζωγράφοι;
Λεονάρντο Ντα Βίντσι, Ρέμπραντ.
22. – Οι ήρωες σας από την πραγματική ζωή;
Ο κύριος Νταρλού και ο κύριος Μπουτρουί.
23. – Ποιες ιστορικές προσωπικότητες αντιπαθείτε περισσότερο;
Δεν είμαι αρκετά μορφωμένος για να απαντήσω.
24. – Οι αγαπημένες σας ηρωίδες από την παγκόσμια ιστορία;
Η Κλεοπάτρα.
25. – Το αγαπημένο σας όνομα;
Έχω ένα κάθε φορά...
26. – Τι μισείτε περισσότερο;

- Ότι μου κάνει κακό.
27. – Ποιο στρατιωτικό γεγονός θαυμάζετε περισσότερο;
Την στρατιωτική μου θητεία!
 28. – Με ποιο φυσικό ταλέντο θα θέλατε να είστε προικισμένος;
Δύναμη της θέλησης και γοητεία.
 29. – Πώς θα επιθυμούσατε να πεθάνετε;
Βελτιωμένος – και αγαπημένος.
 30. – Σε ποια πνευματική κατάσταση βρίσκεστε αυτό τον καιρό;
Βαραμέρα που αναγκάστηκα να σκεφτώ τόσο πολύ γύρω από τον εαυτό μου για να απαντήσω σε όλες αυτές τις ερωτήσεις.
 31. – Σε ποια λάθη δείχνετε τη μεγαλύτερη επιείκεια;
Σε εκείνα που καταλαβαίνω.
 32. – Το αγαπημένο σας “motto”;
Αν το πω, φοβάμαι ότι θα μου φέρει ατυχία...

Επιλογές

Μπαίνει στο κοιμισμένο χωριό

Η νύχτα, τ’ αστέρια· μια κόκκινη φωτιά στο βορρά· ένα χωριουδάκι καίγεται. Σ’ ανατολή και δύση, μακριές πύρινες λάμπες, ισχνές, που τρεμοπαίζουν· τα κανόνια τους. Είναι παντού, θα με πιάσουν αύριο. Μπαίνει στο κοιμισμένο χωριό, διασχίζει μια πλατεία, ζυγώνει ένα σπίτι στην τύχη, χτυπάει, καμιά απάντηση, πιέζει το μάνταλο, η πόρτα ανοίγει. Μπαίνει, ξανακλείνει την πόρτα· σκοτάδι. Ένα σπύρτο. Βρίσκεται σ’ ένα διάδρομο, ένας καθρέφτης μόλις ξεκόβει απ’ τη σκιά· καθρεφτίζεται: “Έχω φοβερή ανάγκη από ζούρισμα”. Το σπύρτο σβήνει. Πρόφτασε να διακρίνει μια σκάλα που κατεβαίνει αριστερά. Ζυγώνει πασπατευτά· η σκάλα κατεβαίνει στριφογυριστή, ο Μπρυνέ στρίβει, διακρίνει μιαν αμυδρή διάχυτη λάμψη, στρίβει ακόμη· το κελάρι. Μυρίζει κρασί και μούχλα. Βαρέλια, μια στοίβα άχερα. Ένας χοντρός άντρας με νυχτικά και με πανταλόνι είναι καθισμένος πάνω στ’ άχερα πλάι σε μια μισόγδυτη ξανθιά που κρατάει ένα μωρό στην αγκαλιά της. Κοιτάνε τον Μπρυνέ, τα τρία στόματά τους είν’ ανοιχτά, φοβούνται. Ο Μπρυνέ κατεβαίνει τα σκαλιά της σκάλας, ο τύπος τον κοιτάζει πάντα. Ο Μπρυνέ κατεβαίνει, ο τύπος λέει ξαφνικά: “Η γυναίκα μου είν’ άρρωστη. – Και λοιπόν; ρωτάει ο Μπρυνέ. – Δεν ήθελα να περάσει τη νύχτα στα δάση. – Τι μου το λες εμένα, είπε ο Μπρυνέ. Σκοτίστηκα”. Βρίσκεται στο κελάρι τώρα. Ο τύπος, τον κοιτάζει δύσπιστα...

Ζαν-Πωλ Σαρτρ, Με το θάνατο στην ψυχή. Μυθιστόρημα. (Από την τριλογία: Οι δρόμοι της ελευθερίας). Μετάφραση: Αιμίλιος Χουρμούζιος. Εκδόσεις Αρσενίδης





Χένρι Μίλερ Λόρενς Ντάρρελ

Μια Φιλία Σφυρηλατημένη στο Φως της Ελλάδας

Στην ιστορία της παγκόσμιας λογοτεχνίας, υπάρχουν συναντήσεις που ξεπερνούν τα όρια της απλής συναδελφικότητας και μετατρέπονται σε πνευματικές συμπαντικές ευθυγραμμίσεις. Μια τέτοια περίπτωση είναι η σχέση ανάμεσα στον Αμερικανό αναρχικό της γραφής, Χένρι Μίλερ, και τον κοσμοπολίτη Βρετανό στυλίστα, Λόρενς Ντάρρελ.

Η φιλία τους, η οποία ξεκίνησε μέσα από μια παρορμητική επιστολή στα μέσα της δεκαετίας του 1930, εξελίχθηκε σε έναν από τους πιο συναρπαστικούς διαλόγους του 20ού αιώνα. Δεν ήταν απλώς μια σχέση αμοιβαίου θαυμασμού, αλλά μια ισόβια συμμαχία δύο αντισυμβατικών δημιουργών που μοιράζονταν την ίδια αγωνιώδη αναζήτηση για την πνευματική ελευθερία. Και αν η αφετηρία τους ήταν η λογοτεχνική ανταρσία, ο τόπος που σφράγισε και καθαίρεσε αυτή τη φιλία δεν ήταν άλλος από την Ελλάδα — μια χώρα που λάτρεψαν με πάθος και η οποία λειτούργησε ως ο απόλυτος υπαρξιακός τους καταλύτης.

Υπάρχουν κάποιες λογοτεχνικές συναντήσεις που ξεπερνούν τα όρια της απλής συναδελφικότητας και μετατρέπονται σε πνευματικές συμπαντικές ευθυγραμμίσεις. Η σχέση ανάμεσα στον Χένρι Μίλερ (Henry Miller, 26 Δεκεμβρίου 1891 - 7 Ιουνίου 1980) και τον Λόρενς Ντάρρελ (Lawrence Durrell, 27 Φεβρουαρίου 1912 - 7 Νοεμβρίου 1990) είναι ακριβώς αυτή η περίπτωση: μια βαθιά, ισόβια φιλία που σφυρηλατήθηκε μέσα από μια αλληλογραφία δεκαετιών, με κοινό παρονομαστή την αστείρευτη δίψα για πνευματική ελευθερία και έναν απόλυτο, σχεδόν θρησκευτικό έρωτα για την Ελλάδα.

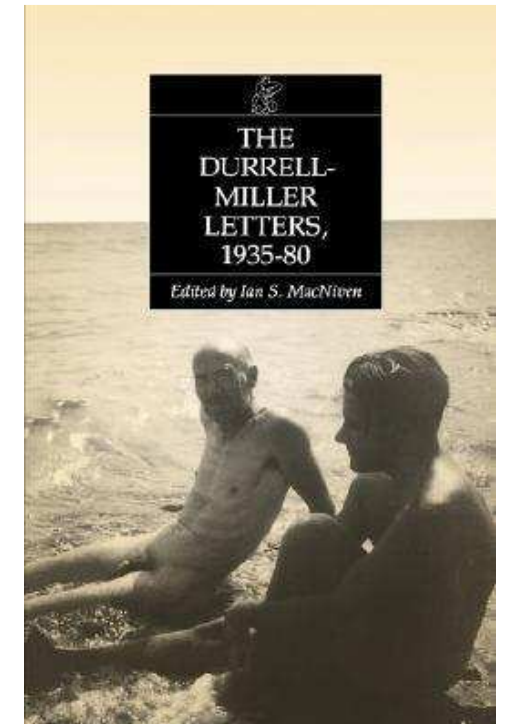
Όλα ξεκίνησαν το 1935, σε μια εποχή που η Ευρώπη βρισκόταν σε αναβρασμό και η λογοτεχνία αναζητούσε απεγνωσμένα μια νέα φωνή. Ο εικοσιτριάχρονος τότε Λόρενς Ντάρρελ, έχοντας εγκαταλείψει την απονικτική ατμόσφαιρα της Αγγλίας, ζούσε απομονωμένος σε ένα παλιό σπίτι στην Κέρκυρα, προσπαθώντας να βρει το δικό του συγγραφικό στίγμα. Εκεί πέφτει στα χέρια του ένα αντίτυπο του *Τροπαρίου του Καρκίνου*.

Το βιβλίο του Χένρι Μίλερ, τυπωμένο στο Παρίσι από τον εναλλακτικό οίκο *Obscene/Obelisk Press*, ήταν απαγορευμένο σε όλο τον αγγλόφωνο κόσμο λόγω του ακραίου σεξουαλικού και υπαρξιακού του περιεχομένου. Για τον νεαρό Ντάρρελ, όμως, το βιβλίο δεν ήταν σκάνδαλο· ήταν μια αποκάλυψη. «*Διαβάζω το "Τροπάριο του Καρκίνου" ξανά και ξανά*», έγραψε ο Ντάρρελ. «*Είναι το μόνο βιβλίο που αξίζει να διαβαστεί σήμερα. Μας δίνει πίσω τις αισθήσεις μας*». Ενθουσιασμένος από την ωμή, χειμαρρώδη ειλικρίνεια και τη ζωντάνια της γραφής, ο Ντάρρελ παίρνει μια παρορμητική απόφαση: στέλνει ένα γράμμα γεμάτο πάθος και θαυμασμό στον άγνωστο, περιπλανώμενο Μίλερ στην *Villa Seurat* στο Παρίσι.

«*Το Τροπάριο του Καρκίνου στρίβει τη γωνία προς μια νέα ζωή που έχει ξαναβρεί τα σωθικά της (has regained its bowels). [...] Μου φαίνεται ως το μόνο πραγματικά αντρικό έργο που μπορεί να καυχηθεί αυτός ο αιώνας. Είναι ένας θρίαμβος που ουρλιάζει από την πρώτη στιγμή... Όχι μόνο είναι ένα λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό χτύπημα στο καμπανάκι για όλους, αλλά καταφέρνει πραγματικά να αποτυπώσει στο χαρτί το αίμα και τα σωθικά της εποχής μας*».

Η Απάντηση του Μίλερ και η Γέννηση μιας Συμμαχίας

Ο Μίλερ, ο οποίος τότε ήταν 44 ετών, πάλευε με τη φτώχεια, την περιθωριοποίηση και την καχυποψία των κριτικών. Το



γράμμα του νεαρού Βρετανού από την Κέρκυρα δεν ήταν απλώς μια φιλοφρόνηση· ήταν μια σανίδα σωτηρίας. Ο Μίλερ εντυπωσιάστηκε αμέσως από την οξύνοια, το στυλ και την τόλμη του Ντάρρελ. Απάντησε άμεσα, και η πρώτη αυτή επαφή άναψε μια σπίδα που θα έκαιγε άσβεστη για τα επόμενα 45 χρόνια.

«*Είστε ο πρώτος Βρετανός που μου γράφει ένα έξυπνο γράμμα για το βιβλίο*».

Αυτή η σύντομη αλλά γεμάτη ανακούφιση ατάκα του Μίλερ έγινε η βάση για μια αλληλογραφία που κράτησε 45 χρόνια και ξεπέρασε το 1.000.000 λέξεις.

Παρά τη διαφορά ηλικίας των 21 ετών και το εντελώς διαφορετικό υπόβαθρό τους —ο Μίλερ ήταν ένας αυτοδημιούργητος, «αλήτης» της Νέας Υόρκης και ο Ντάρρελ ένας καλλιεργημένος, κοσμοπολίτης Βρετανός αποικιακής καταγωγής— οι δύο άνδρες αναγνώρισαν αμέσως ο ένας στον άλλον έναν «πνευματικό αδελφό».

Αυτή η πρώτη επιστολή δεν ήταν μια τυπική αλληλογραφία μεταξύ ενός θαυμαστή και ενός ειδώλου, αλλά η υπογραφή μιας μυστικής λογοτεχνικής συμμαχίας ενάντια στον πουριτανισμό και το ακαδημαϊκό κατεστημένο της εποχής τους.

Η Ελλάδα ως Καταλύτης και Πνευματική Πατρίδα

Αν το Παρίσι ήταν το σκηνικό της πνευματικής τους αφύπνισης, η Ελλάδα ήταν ο ιερός τόπος της υπαρξιακής τους αναγέννησης. Το καλοκαίρι του 1939, με τα τύμπανα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου να ηχούν απειλητικά πάνω από μια σκοτεινή Ευρώπη, ο Χένρι Μίλερ, κουρασμένος και οικονομικά εξαντλημένος από τη ζωή του στο Παρίσι, αποδέχεται την επίμονη πρόσκληση του Ντάρρελ. Καταφθάνει στην Ελλάδα, σε μια στιγμή που και οι δύο συγγραφείς είχαν ανάγκη από ένα καταφύγιο — όχι μόνο φυσικό, αλλά κυρίως πνευματικό.

«Η Ελλάδα είναι η πατρίδα της ανθρώπινης ψυχής», θα μπορούσε να είναι το κοινό τους μανιφέστο, μια βαθιά πεποίθηση ότι σε αυτή τη γωνιά της Μεσογείου ο άνθρωπος παρέμενε συνδεδεμένος με τις αρχέγονες ρίζες του.

Το Τρίγωνο Κέρκυρα - Αθήνα - Ύδρα και η «Παρέα»

Η συνάντησή τους στο ελληνικό έδαφος πυροδότησε μια περίοδο απόλυτης δημιουργικής έκστασης, η οποία ξεδίπλωσε τις γεωγραφικές και ανθρώπινες στάσεις της σε τρεις εμβληματικούς σταθμούς:

Το Λευκό Σπίτι στο Καλάμι της Κέρκυρας: Στο σπίτι όπου ζούσε ο Ντάρρελ με τη σύζυγό του, Νάνσυ, οι δύο φίλοι πέρασαν μήνες απόλυτης ελευθερίας. Κολυμπούσαν γυμνοί στα κρυστάλλινα νερά του Ιονίου, διάβαζαν κάτω από τις ελιές και φιλοσοφούσαν μέχρι το πρωί.

Η Αθήνα και τα καφενεία του Συντάγματος: Εκεί, η δυτική ματιά των Μίλερ και Ντάρρελ διασταυρώθηκε με την εγχώρια διανόηση. Εντάχθηκαν σε μια μοναδική παρέα, κεντρικοί πυλώνες της οποίας ήταν ο ποιητής **Γιώργος Σεφέρης** και ο πληθωρικός **Γιώργος Κατσίμπαλης**. Οι συζητήσεις τους για την ποίηση, την ιστορία και τον μύθο, μέσα στη σκόνη και το αττικό φως, επανακαθόρισαν τον τρόπο που έβλεπαν τον κόσμο.

Η Ύδρα του Χατζηκυριάκου-Γκίκα: Το άγιο, γυμνό νησί της Ύδρας, με την αρχιτεκτονική του λιτότητα, λειτουργήσε ως το απόλυτο σκηνικό για την εσωτερική τους κάθαρση.

Αν και μοιράστηκαν την ίδια εμπειρία, η Ελλάδα λειτουργήσε διαφορετικά στον ψυχισμό του καθενός:

Για τον Χένρι Μίλερ: Η Λύτρωση από το Σκοτάδι

Για τον Μίλερ, η Ελλάδα ήταν μια βαθιά θεραπευτική εμπειρία. Έχοντας ζήσει μέσα στον κυνισμό, τη βρωμία και την αποξένωση των δυτικών μεγαλουπόλεων (Νέα Υόρκη, Παρίσι), το ελληνικό φως τον συγκλόνισε. Εδώ δεν βρήκε απλώς ένα όμορφο τοπίο, αλλά έναν τρόπο ζωής απαλλαγμένο από τον υλισμό.

Η εμπειρία αυτή γέννησε τον *Κολοσσό του Μαρουσιού* (1941), το οποίο ο ίδιος θεωρούσε το καλύτερο βιβλίο του. Στην Ελλάδα, ο Μίλερ έπαψε να είναι ο οργισμένος, προκλητικός συγγραφέας του Καρκίνου και μεταμορφώθηκε σε έναν ειρηνικό μύστη, έναν άνθρωπο που βρήκε την εσωτερική του γαλήνη.

Για τον Λόρενς Ντάρρελ: Το Υπαρξιακό και Λογοτεχνικό Καταφύγιο

Για τον Ντάρρελ, η Ελλάδα ήταν η οργανική του πατρίδα – ο τόπος που επέλεξε για να ριζώσει. Ήταν το μόνιμο γεωγραφικό και αισθητικό του καταφύγιο, το οποίο αποτύπωσε με μια μοναδική, αισθησιακή και λυρική γλώσσα στα «ελληνικά» του βιβλία, όπως το *Prospero's Cell* (για την Κέρκυρα) και αργότερα το *Reflections on a Marine Venus* (για τη Ρόδο) και το *Πικρολέμονα* (για την Κύπρο).

Η Ελλάδα προσέφερε στον Ντάρρελ τα χρώματα, τις μυρωδιές και το ιστορικό βάθος που χρειαζόταν η λεπτή, ποιητική του

φύση για να ωριμάσει συγγραφικά.

Αυτή η σύντομη, «χρυσή» περίοδος του 1939 διακόπηκε βίαια από το ξέσπασμα του πολέμου, αναγκάζοντας τον Μίλερ να επιστρέψει στην Αμερική και τον Ντάρρελ να καταφύγει στην Αίγυπτο. Ωστόσο, η Ελλάδα είχε ήδη χαράξει ανεξίτηλα τις ψυχές τους. Στα χρόνια που ακολούθησαν, όποτε οι δύο φίλοι έγραφαν ο ένας στον άλλον, η αναφορά στην Ελλάδα ήταν ο κωδικός τους για την απόλυτη ευτυχία, ένας χαμένος παράδεισος στον οποίο επέστρεφαν νοσταλγικά μέσα από τις λέξεις τους.

Μια Αλληλογραφία Δεκαετιών: Το Χρονικό μιας Αναζήτησης

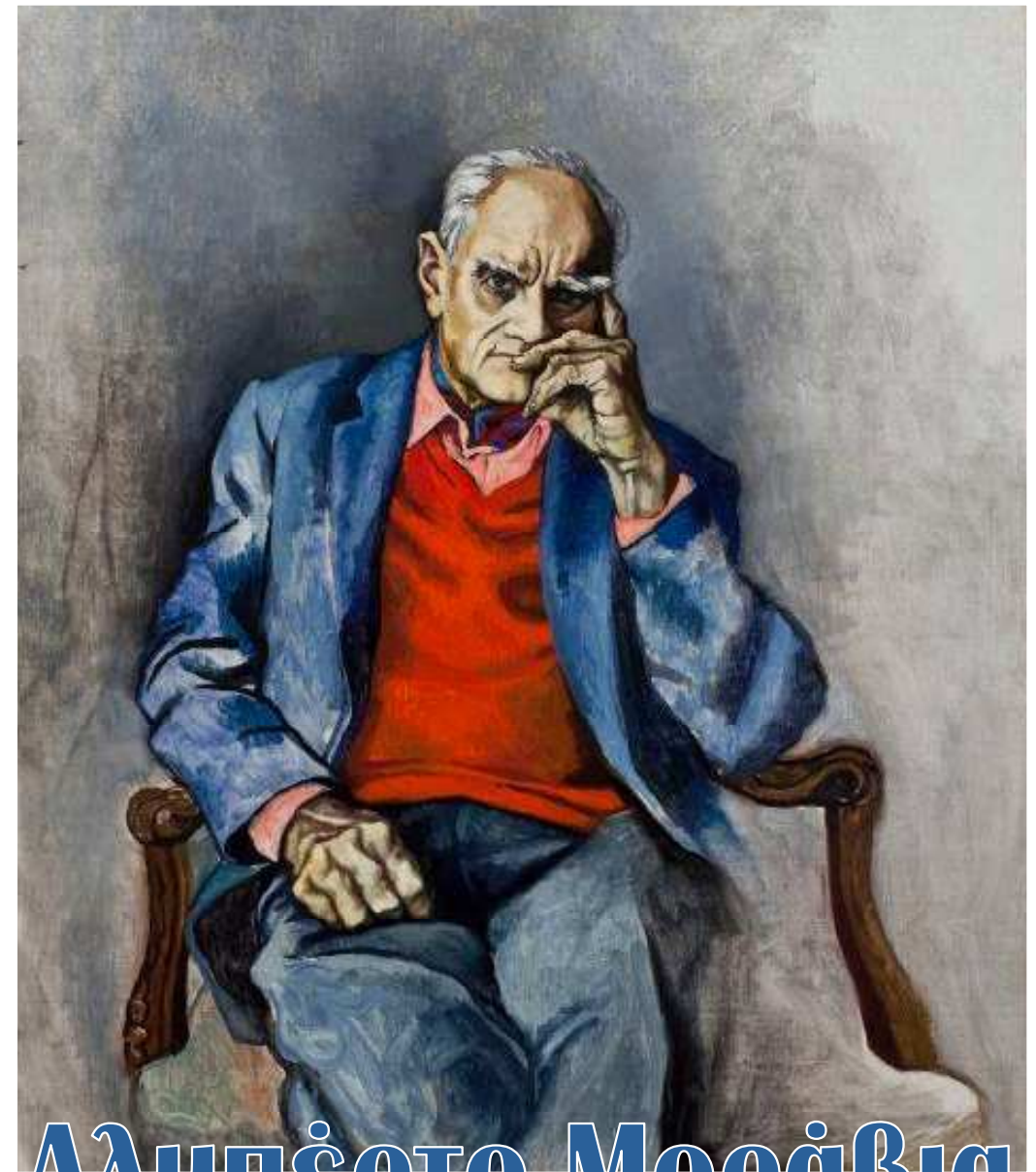
Όταν ο πόλεμος τους χώρισε γεωγραφικά, η γέφυρά τους ήταν οι επιστολές τους. Η αλληλογραφία Μίλερ-Ντάρρελ δεν ήταν απλώς μια ανταλλαγή νέων· ήταν ένα ζωντανό εργαστήριο ιδεών. Διάβαζαν και σχολίαζαν με απόλυτη (και μερικές φορές σκληρή) ειλικρίνεια τα χειρόγραφα ο ένας του άλλου. Συζητούσαν για τον μυστικισμό, τον Βουδισμό, την τέχνη και την ανάγκη του καλλιτέχνη να σπάσει τα δεσμά των κοινωνικών συμβάσεων. Στα χρόνια της φτώχειας και της αφάνειας, ο ένας κρατούσε το ηθικό του άλλου όρθιο. Παρά τις διαφωνίες τους –ο Ντάρρελ ήταν πιο στυλίστας και επηρεασμένος από την ευρωπαϊκή παράδοση, ενώ ο Μίλερ ήταν ένας αναρχικός χείμαρρος που απέρριπτε τις φόρμες– ο σεβασμός τους παρέμεινε ακλόνητος.

Η φιλία του **Χένρι Μίλερ** και του **Λόρενς Ντάρρελ** αποδεικνύει ότι η λογοτεχνία δεν είναι απαραίτητα μια μοναχική υπόθεση. Μέσα από τα γράμματά τους, που εκδόθηκαν αργότερα και αποτελούν ένα μνημείο της παγκόσμιας αλληλογραφίας, βλέπουμε δύο κορυφαίους νόες να στηρίζουν ο ένας τον άλλον στην αναζήτηση της απόλυτης ελευθερίας.

Μας άφησαν ως κληρονομιά όχι μόνο τα σπουδαία έργα τους, αλλά και ένα μάθημα για το πώς η φιλία, όταν βασίζεται στην πνευματική εντιμότητα και την αγάπη για τη ζωή, μπορεί να νικήσει τον χρόνο, τις αποστάσεις και το σκοτάδι της ιστορίας.

Η φιλία του **Χένρι Μίλερ** και του **Λόρενς Ντάρρελ**, που αποτυπώθηκε σε μια ογκώδη αλληλογραφία τεσσάρων και πλέον δεκαετιών, αποτελεί ένα σπάνιο μνημείο ανθρώπινης και πνευματικής πίστης. Σε έναν αιώνα που σηματοδεύτηκε από πολέμους, ιδεολογικές συγκρούσεις και την άνοδο του τεχνολογικού κυνισμού, οι δυο τους κατάφεραν να κρατήσουν ζωντανή μια γέφυρα επικοινωνίας που ξεπερνούσε ωκεανούς και γεωγραφικούς αποκλεισμούς. Μας άφησαν ως κληρονομιά όχι μόνο τα σπουδαία έργα τους, αλλά και το ζωντανό παράδειγμα του πώς δύο εντελώς διαφορετικές προσωπικότητες μπορούν να συναντηθούν στην κορυφή της δημιουργικής ελευθερίας. Κάθε φορά που επιστρέφουμε στα γράμματά τους, επιστρέφουμε σε εκείνο το ανόθευτο, ελληνικό φως που οι ίδιοι τόσο αγάπησαν· ένα φως που, όπως αποδείχθηκε, ήταν αρκετά ισχυρό για να φωτίζει τη φιλία τους μέχρι το τέλος της ζωής τους.

Η αλληλογραφία τους έχει εκδοθεί σε βιβλίο με τίτλο "The Durrell-Miller Letters, 1935–1980" (σε επιμέλεια Ian S. MacNiven), απ' όπου και η άντληση των στοιχείων.



Αλμπέρτο Μοράβια

Ο Ανατόμος της Αστικής Αλλοτρίωσης

Ο Αλμπέρτο Μοράβια υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους Ιταλούς συγγραφείς του 20ού αιώνα. Το έργο του αποτελεί μια διεισδυτική σπουδή πάνω στην ανθρώπινη ψυχολογία, την κοινωνική παρακμή και τη σύγκρουση ανάμεσα στο άτομο και τις συμβάσεις της εποχής του.

Ο **Αλμπέρτο Μοράβια** δεν υπήρξε απλώς ένας μυθιστοριογράφος, αλλά ένας ακριβής χαρτογράφος της ανθρώπινης αποξένωσης. Εμφανίστηκε στα ιταλικά γράμματα σε μια εποχή έντονων κοινωνικών μεταβολών και κατάφερε, με μια σχεδόν κλινική ματιά, να ξεγυμνώσει την υποκρισία της αστικής τάξης. Από το πρώτο του κύκλας έργο, έθεσε το δάχτυλο «επί τον τύπον των ήλων», διερευνώντας τη λεπτή γραμμή όπου η ηθική συναντά την ανάγκη και η επιθυμία μετατρέπεται σε εμπόρευμα. Το έργο του παραμένει μια διαρκής πρόκληση για τον αναγνώστη: μια πρόσκληση να κοιτάξει πίσω από το προσωπείο της κοινωνικής συμβατικότητας.

Γεννημένος στη Ρώμη ως **Αλμπέρτο Πινκέρλε**, ο **Αλμπέρτο Μοράβια** (**Alberto Moravia**, 28 Νοεμβρίου 1907 - 26 Σεπτεμβρίου 1990) αντιμετώπισε από νωρίς δυσκολίες, καθώς η φυματίωση των οστών τον ανάγκασε να περάσει μεγάλο μέρος της παιδικής του ηλικίας σε σανατόρια. Αυτή η απομόνωση, ωστόσο, του έδωσε τον χρόνο να διαβάσει εκτενώς και να αναπτύξει το συγγραφικό του ταλέντο. Η περίοδος της ασθένειας του Μοράβια δεν ήταν απλώς μια δοκιμασία, αλλά το «εργαστήριο» μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε η ιδιαίτερη ματιά του στον κόσμο. Κατά τη διάρκεια της πενταετούς απομόνωσής του (1920–1925), ήρθε σε επαφή με τα έργα των **Ντοστογιέφσκι**, **Τζόις**, **Σαίξπηρ** και **Μολιέρου**, γεγονός που του επέτρεψε να αναπτύξει μια κριτική απόσταση από την κοινωνία.

Η Σχέση του με τον Κινηματογράφο

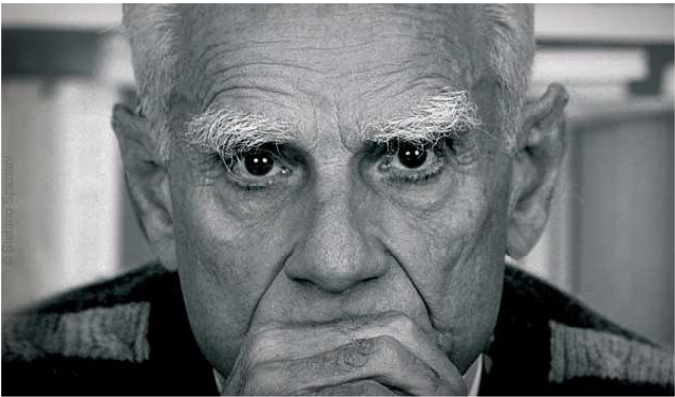
Ο Μοράβια υπήρξε ένας από τους πιο «κινηματογραφικούς» συγγραφείς. Δεν ήταν μόνο οι διασκευές των έργων του, αλλά και η προσωπική του ενασχόληση. Επί δεκαετίες έγραφε κριτικές για το περιοδικό *L'Espresso*, έχοντας μια βαθιά κατανόηση της οπτικής γλώσσας. Το *«Il Disprezzo»* έγινε η πασίγνωστη ταινία *Le Mépris* (1963) από τον **Jean-Luc Godard**, ενώ το *«Il Conformista»* (1970) του **Bernardo Bertolucci** θεωρείται ένα από τα οπτικά αριστουργήματα του παγκόσμιου σινεμά.

Οι Γυναίκες της Ζωής του

Η προσωπική του ζωή ήταν στενά συνδεδεμένη με τη λογοτεχνική σκηνή της Ιταλίας. Υπήρξε παντρεμένος με τη σπουδαία Ιταλίδα συγγραφέα **Έλσα Μοράντε** από το 1941 έως το 1961. Η σχέση τους ήταν έντονη, πνευματώδης και συχνά θυελλώδης. Μετά τον χωρισμό του, έζησε για πολλά χρόνια με τη γνωστή συγγραφέα και φεμινίστρια **Ντάτσια Μαραΐνι**, με την οποία μοιράστηκε το πάθος για τα ταξίδια.

Η Πολιτική Δράση και η Λογοκρισία

Ο Μοράβια βρισκόταν συνεχώς στο στόχαστρο των αρχών. Λόγω της εβραϊκής καταγωγής του πατέρα του και των φιλελεύθερων ιδεών του, το φασιστικό καθεστώς του Μουσολίνι απαγόρευσε τη δημοσίευση άρθρων του και την κυκλοφορία ορισμένων βιβλίων του. Το 1952, η Καθολική Εκκλησία συμπεριέλαβε το σύνολο του έργου του στο *Index Librorum Prohibitum* (*Κατάλογος Απαγορευμένων Βιβλίων*), θεωρώντας τα κείμενά του υπερβολικά ερωτικά και ηθικά επικίνδυνα. Το 1984 εξελέγη στην Ευρωβουλή με το Ιταλικό



Κομμουνιστικό Κόμμα, εστιάζοντας τις προσπάθειές του στον πυρηνικό αποπλισμό. Ο Μοράβια ήταν δεινός ταξιδιώτης. Επισκέφθηκε την Αφρική, την Κίνα, την Ινδία και την ΕΣΣΔ. Τα ταξίδια αυτά δεν ήταν απλές διακοπές, αλλά προσπάθειες να ξεφύγει από την «πλήξη» της δυτικής αστικής ζωής. Οι εμπειρίες του καταγράφηκαν σε εξαιρετικά ταξιδιωτικά δοκίμια, όπως το «Στην Ινδία». Ο Μοράβια κατάφερε να μετατρέψει την προσωπική του απομόνωση σε ένα παγκόσμιο λογοτεχνικό εργαλείο παρατήρησης.

Το 1929, σε ηλικία μόλις 22 ετών, εξέδωσε το πρώτο του μυθιστόρημα, *«Οι Αδιάφοροι»* (*Gli indifferenti*). Το βιβλίο προκάλεσε αίσθηση, καθώς κατέγραφε με κυνισμό την ηθική κατάρρευση μιας μεσοαστικής οικογένειας, αποτελώντας ένα από τα πρώτα δείγματα του υπαρξισμού στη λογοτεχνία. Το έργο του Μοράβια χαρακτηρίζεται από μια ωμή ειλικρίνεια και μια σχεδόν κλινική παρατήρηση της πραγματικότητας. Τα βασικά του θέματα περιλαμβάνουν την αλλοτρίωση, τη σεξουαλικότητα και την πολιτική. Η αίσθηση του κενού και η αδυναμία των ανθρώπων να συνδεθούν ουσιαστικά μεταξύ τους. Ο Μοράβια χρησιμοποίησε το σεξ ως εργαλείο για να αναδείξει τις σχέσεις εξουσίας και την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων του. Αν και δεν ήταν στρατευμένος με την παραδοσιακή έννοια, άσκησε δριμεία κριτική στον φασισμό και τον κομοφορμισμό της ιταλικής κοινωνίας. Εστιάζοντας στη λογοτεχνική πτυχή του Μοράβια, εισερχόμαστε στο εργαστήριο ενός συγγραφέα που λειτουργησε ως «χειρουργός» της ανθρώπινης ψυχής. Ο Μοράβια δεν έγραφε απλώς ιστορίες· ανέτεμνε την κοινωνική πραγματικότητα χρησιμοποιώντας μια μέθοδο που συνδύαζε τον ωμό ρεαλισμό με τη φιλοσοφική αναζήτηση.

Η Επινόηση του «Αντι-ήρωα»

Πριν ο υπαρξισμός του **Σαρτρ** και του **Καμύ** γίνει μόδα, ο Μοράβια δημιούργησε τον παθητικό ήρωα. Οι χαρακτήρες του (όπως ο Μικέλε στους Αδιάφορους) δεν είναι παραδοσιακοί πρωταγωνιστές που δρουν. Αντιθέτως, γνωρίζουν ότι η ζωή τους είναι κενή ή ανήθικη, αλλά στερούνται της θέλησης να την αλλάξουν. Η «αδιαφορία» τους δεν είναι έλλειψη συναισθήματος, αλλά μια μορφή πνευματικής εξάντλησης μπροστά στις κοινωνικές συμβάσεις. Το στυλ του Μοράβια είναι αντι-λυρικό. Ενώ άλλοι Ιταλοί συγγραφείς της εποχής του κατέφευγαν σε περίτεχνες εκφράσεις, εκείνος επέλεξε μια γλώσσα «γυμνή», σχεδόν δημοσιογραφική, που δεν αφήνει περιθώρια για

συναισθηματισμούς. Κάθε λέξη χρησιμοποιείται για να περιγράψει την πραγματικότητα όπως ακριβώς είναι, όσο σκληρή κι αν φαίνεται.

Η Έννοια της «Πλήξης» (La Noia)

Για τον Μοράβια, η πλήξη δεν είναι η βαρεμάρα της καθημερινότητας, αλλά μια βαθιά οντολογική κρίση. Στο ομώνυμο έργο του, η πλήξη ορίζεται ως η διακοπή της σχέσης ανάμεσα στο άτομο και τον εξωτερικό κόσμο. Τα αντικείμενα και οι άνθρωποι παύουν να έχουν νόημα, και ο ήρωας νιώθει ότι *«δεν μπορεί να αγγίξει την πραγματικότητα»*. Στα έργα του, η σεξουαλική πράξη σπάνια είναι πηγή χαράς. Λειτουργεί κυρίως *ως εργαλείο εξουσίας*. Ένας τρόπος για να επιβληθεί ο ένας χαρακτήρας στον άλλον. Επιπλέον ως εμπόρευμα. Μια ανταλλαγή που αντικατοπτρίζει τον καπιταλιστικό τρόπο σκέψης (π.χ. στην Περιφρόνηση ή στη Ρωμαία). Και φυσικά ως μια απελπισμένη Προσπάθεια Επικοινωνίας. Μια προσπάθεια των ηρώων να νιώσουν «ζωντανοί» μέσα σε έναν κόσμο που τους αλλοτριώνει.

Η Σύγκρουση Φύσης και Πολιτισμού

Ένα επανалаμβανόμενο μοτίβο στη λογοτεχνία του είναι η αντίθεση ανάμεσα στο ένστικτο (τη φύση) και τους κοινωνικούς κανόνες (τον πολιτισμό). Ο Μοράβια πίστευε ότι ο σύγχρονος άνθρωπος έχει χάσει την επαφή με το ένστικτό του, γεγονός που τον οδηγεί στην υποκρισία και τη δυστυχία. Ο Μοράβια θεωρούσε τον εαυτό του «ρεαλιστή», αλλά με την έννοια ότι ο ρεαλισμός του δεν περιέγραφε μόνο τα γεγονότα, αλλά και τις κρυφές, συχνά δυσάρεστες, ψυχολογικές διεργασίες που τα προκαλούν. Μπορεί ο Μοράβια να έγραφε για την αστική τάξη της Ρώμης του '30 ή του '50, αλλά η «διάγνωσή» του μοιάζει να έχει προφητικό χαρακτήρα για τη δική μας εποχή. Σήμερα, η «αδιαφορία» και η «πλήξη» που περιέγραψε έχουν πάρει νέες μορφές, ίσως ακόμα πιο έντονες. Και είναι η ψηφιακή αποστασιοποίηση, η υπερπληροφόρηση, η απάθεια και η εμπορευματοποίηση των σχέσεων. Η τάση μας να βλέπουμε τη ζωή μέσα από οθόνες δημιουργεί ακριβώς αυτό που περιέγραφε ο Μοράβια: μια διακοπή της πραγματικής επαφής με τα πράγματα. Βλέπουμε τον κόσμο, αλλά δεν τον «αγγίζουμε».

Όπως οι ήρωες του Μοράβια παρέλυν από την ανικανότητα να δώσουν νόημα στις πράξεις τους, έτσι και σήμερα η πληθώρα ερεθισμάτων οδηγεί συχνά σε μια ηθική κόπωση. Γινόμαστε «αδιάφοροι» θεατές των γεγονότων, ακριβώς επειδή νιώθουμε ανίσχυροι να παρέμβουμε.

Η ανάλυση του Μοράβια για το πώς η οικονομία εισβάλλει στα συναισθήματα είναι πιο επίκαιρη από ποτέ σε μια εποχή που ακόμα και η προσωπική εικόνα ή οι σχέσεις αντιμετωπίζονται συχνά ως «προϊόντα» (π.χ. στα social media).

Ο Μοράβια δεν ήταν ηθικολόγος· δεν προσπαθούσε να μας πει τι είναι «σωστό». Ήθελε απλώς να μας δείξει ότι το να μην αισθάνεσαι τίποτα είναι πιο επικίνδυνο από το να αισθάνεσαι πόνο.

«Οι Αδιάφοροι» παραμένουν το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτής της «μοντέρνας αρρώστιας», ενώ η *«Περιφρόνηση»* είναι ίσως η πιο ατμοσφαιρική μελέτη πάνω στη φθορά μιας

σχέσης. Είναι ένας συγγραφέας που δεν προσφέρει «happy end», αλλά προτιμά να αφήνει τον αναγνώστη με ερωτήματα για τον ίδιο του τον εαυτό.

Αυτή είναι και η πραγματική δύναμη της λογοτεχνίας του: δεν λειτουργεί ως καταπραυντικό, αλλά ως αφυπνιστικό. Ο Μοράβια δεν χαϊδεύει τα αυτιά του αναγνώστη. Αντιθέτως, τον αναγκάζει να κοιταχτεί στον καθρέφτη και να αναρωτηθεί αν οι επιλογές του είναι δικές του ή αν είναι απλώς ένας «κομοφορμίστας» που ακολουθεί το ρεύμα.

Είναι ενδιαφέρον ότι πολλοί αναγνώστες, παρόλο που νιώθουν μια αρχική δυσφορία με την ψυχρότητα των ηρώων του, τελικά βρίσκουν στα βιβλία του μια ανακουφιστική ειλικρίνεια. Υπάρχει κάτι το λυτρωτικό στο να παραδέχεσαι, μαζί με τον συγγραφέα, ότι η ζωή μπορεί να είναι κενή, μπερδεμένη ή κυνική.

Ο Μοράβια έλεγε ότι *«ένας συγγραφέας γράφει πάντα το ίδιο βιβλίο»*, εννοώντας ότι πάντα επιστρέφει στις ίδιες εμμονές. Στην περίπτωση του, αυτή η εμμονή ήταν η αναζήτηση της αυθεντικότητας σε έναν κόσμο που μοιάζει με βιτρίνα.

Σημαντικότερα Έργα

Πολλά από τα βιβλία του μεταφέρθηκαν με επιτυχία στον κινηματογράφο από σπουδαίους σκηνοθέτες, όπως ο **Ζαν-Λικ Γκοντάρ** και ο **Μπερνάρντο Μπερτολούτσι**.
Οι Αδιάφοροι (1929). Η ηθική απάθεια της αστικής τάξης.
Η Χοριάτισσα (**La ciociara**, 1957). Η σκληρότητα του πολέμου μέσα από τα μάτια μιας μάνας και της κόρης της.
Η Περιφρόνηση (Il disprezzo, 1954). Η διάλυση ενός γάμου και η καλλιτεχνική προδοσία.

Ο Κομοφορμίστας (**Il conformista**, 1951). Η ψυχολογία ενός ανθρώπου που προσπαθεί απεγνωσμένα να είναι «κανονικός» υπό τον φασισμό.

Η Πλήξη (**La noia**, 1960). Η υπαρξιακή κενότητα και η αποτυχία της κατοχής των πραγμάτων.

Το Στυλ και η Κληρονομιά

Ο Μοράβια έγραφε με μια γλώσσα λιτή, άμεση και ακριβή, αποφεύγοντας τους λυρικούς πλεονασμούς. Η ικανότητά του να ξεγυμνώνει τις προθέσεις των ηρώων του τον κατέστησε έναν από τους κορυφαίους εκπροσώπους του νεορεαλισμού. *«Η πλήξη δεν είναι η απουσία απασχόλησης, αλλά η έλλειψη σχέσης με τα πράγματα.»*

Παρέμεινε ενεργός μέχρι το τέλος της ζωής του, όχι μόνο ως λογοτέχνης αλλά και ως δημοσιογράφος και ευρωβουλευτής, αφήνοντας πίσω του μια πλούσια κληρονομιά που συνεχίζει να διαβάζεται και να αναλύεται παγκοσμίως.

Αντιλαμβανόμαστε ότι η λογοτεχνία του Μοράβια δεν παλιώνει, γιατί τα θέματα που τον απασχόλησαν –η πλήξη, η απάθεια, η αναζήτηση της αυθεντικότητας– είναι σύμφυτα με τη μοντέρνα ύπαρξη. Σε έναν κόσμο που κατακλύζεται από θόρυβο και εικόνες, η «ψυχρή» και ειλικρινής φωνή του Ιταλού δημιουργού λειτουργεί ως ηθική πύξιδα. Μπορεί οι ήρωές του να μην βρίσκουν πάντα τη λύτρωση, όμως ο Μοράβια, μέσα από την καταγραφή της πτώσης τους, μας υπενθυμίζει τη σημασία τού να παραμένουμε πνευματικά άγρυπνοι. Η κληρονομιά του είναι μια υπενθύμιση ότι η μεγαλύτερη επανάσταση ξεκινά από την άρνησή μας να είμαστε απλοί, αδιάφοροι θεατές της ίδιας μας της ζωής.



Το Μακάβριο Ταξίδι του Λόρδου Μπάιρον

Ο Τζορτζ Γκόρντον Μπάιρον, ο 6ος Λόρδος Μπάιρον, υπήρξε ο πρώτος παγκόσμιος "celebrity" της ιστορίας – ένας άνδρας που η φήμη του ξεπερνούσε τα σύνορα της ποίησης και άγγιζε τα όρια του μύθου. Όταν το 1824 άφησε την τελευταία του πνοή στο βροχερό και ποδηλατημένο Μεσολόγγι, ο θάνατός του δεν σήμανε απλώς το τέλος μιας εποχής για τον Ρομαντισμό και την Ελληνική Επανάσταση, αλλά την απαρχή μιας σειράς γεγονότων που θα δοκίμαζαν τα όρια της λογικής και της ιεροσυνήθειας. Ο άνθρωπος που έζησε μια ζωή γεμάτη πάθος, σκάνδαλα και ανατροπές, δεν θα μπορούσε παρά να έχει έναν επίλογο που θα στοίχειωνε τη συλλογική μνήμη, ανάμεσα σε βαρέλια με αήκοη, κλεμμένες καρδιές και έναν τάφο που έκρυβε ένα σοκαριστικό μυστικό.

Αν σου αρέσουν οι ιστορίες όπου η πραγματικότητα ξεπερνά τη φαντασία, υπάρχει και η περίπτωση του Λόρδου Μπάιρον.

Όταν πέθανε στην Ελλάδα (στο Μεσολόγγι), οι γιατροί του έκαναν μια πολύ περίεργη αυτοψία. Λέγεται ότι αφαίρεσαν την καρδιά του και την έθαψαν εκεί, αλλά το σώμα του στάλθηκε πίσω στην Αγγλία. Το σκάνδαλο όμως ξέσπασε χρόνια μετά, όταν άνοιξαν το φέρετρό του και ανακάλυψαν κάτι που κανείς δεν περίμενε για την κατάσταση της σορού του. Θέλεις να μεταφερθούμε στην επαναστατημένη Ελλάδα και στα μυστικά του πιο «καταραμένου» ποιητή της Ευρώπης; Φεύγουμε λοιπόν για το Μεσολόγγι του 1824. Ο Λόρδος Μπάιρον, ο απόλυτος "rock star" της εποχής —όμορφος, βαθύπλουτος, προκλητικός και λάτρης της περιπέτειας— πεθαίνει μέσα στις λάσπες και τον πυρετό της πολιορκημένης πόλης. Αλλά ο θάνατός του ήταν μόνο η αρχή ενός μακάβριου θρύλου.

1. Η Μακάβρια "Διανομή"

Οι Έλληνες ήθελαν απεγνωσμένα να κρατήσουν κάτι από τον μεγάλο φιλέλληνα. Οι Άγγλοι ήθελαν το σώμα του πίσω. Η λύση που δόθηκε θυμίζει ταινία τρόμου: Η καρδιά του (και, σύμφωνα με κάποιες πηγές, οι πνεύμονες) αφαιρέθηκαν και θάφτηκαν στο Μεσολόγγι. Το υπόλοιπο σώμα τοποθετήθηκε σε ένα βαρέλι με αλκοόλ (κυρίως κονιάκ ή ρούμι) για να συντηρηθεί κατά το ταξίδι της επιστροφής στην Αγγλία, που κράτησε μήνες.

2. Η Άρνηση του Αβαείου

Όταν το σώμα έφτασε στο Λονδίνο, η Εκκλησία της Αγγλίας έπαθε σοκ. Ο Μπάιρον ήταν τόσο "σκανδαλώδης" (είχε κατηγορηθεί για τα πάντα: από αιμομιξία μέχρι αμέτρητες ερωτικές περιπέτειες με άνδρες και γυναίκες) που το Αβαείο του Ουέστμινστερ αρνήθηκε να τον θάψει εκεί. Έτσι, κατέληξε στην οικογενειακή κρύπτη στο *Hucknall Torkard*.

3. Το Μυστήριο του 1938: Τι βρήκαν μέσα στο φέρετρο; Εδώ είναι το πραγματικά αλλόκοτο μέρος. Για πάνω από έναν αιώνα, υπήρχαν φήμες ότι το φέρετρό του ήταν άδειο ή ότι το σώμα είχε κλαπεί. Το 1938, μια ομάδα 40 ατόμων (συμπεριλαμβανομένου ενός κληρικού και ενός βουλευτή) άνοιξε την κρύπτη κάτω από άκρα μυστικότητα.

Όταν σήκωσαν το καπάκι του εσωτερικού φέρετρου, έμειναν άφωνοι:

Η "Αθάνατη" Εμφάνιση: Παρόλο που είχαν περάσει 114 χρόνια, ο Μπάιρον φαινόταν σαν να είχε πεθάνει χθες. Το



σώμα του ήταν τέλεια διατηρημένο, με το πρόσωπό του να διατηρεί τα χαρακτηριστικά του και τα μαλλιά του να είναι ακόμα εκεί.

Το "Πρόβλημα" στο Πόδι: Ένας από τους παρευρισκόμενους επιβεβαίωσε ότι το δεξί του πόδι ήταν όντως παραμορφωμένο (είχε εκ γενετής ιπποποδία), κάτι που ο Μπάιρον προσπαθούσε μανιωδώς να κρύβει όσο ζούσε.

Η "Στύση" του Ποιητή: Υπάρχει μια επίμονη (και κάπως άβολη) ιστορική φήμη από τους μάρτυρες εκείνης της νύχτας ότι το σώμα του Μπάιρον βρέθηκε σε κατάσταση... "αιώνιας ετοιμότητας". Οι ιστορικοί το απέδωσαν αργότερα στις χημικές ουσίες της ταρίχευσης, αλλά για τους θαυμαστές του ήταν η τελευταία του προκλητική κίνηση προς τη σεμνότυφη κοινωνία.

Η Κατάρα του Λόρδου

Λέγεται ότι όποιος συμμετείχε στο άνοιγμα του τάφου το 1938, ένωσε μια βαριά, καταθλιπτική ενέργεια να τον ακολουθεί. Ο κληρικός που επέτρεψε την εκταφή δήλωσε αργότερα ότι μετάνιωσε πικρά που τάρaxε την ανάπαυση του "πιο ανήσυχου πνεύματος της Ευρώπης".

Trivia: Ο Μπάιρον είχε έναν κατοικίδιο αρκούδο στο πανεπιστήμιο επειδή απαγορεύονταν οι σκύλοι. Ένας άνθρωπος που έζησε έτσι, δεν θα μπορούσε να έχει έναν συνηθισμένο θάνατο.

Πώς σου φαίνεται; Πιστεύεις ότι κάποιοι άνθρωποι είναι τόσο "ζωντανοί" που ακόμα και η φύση δυσκολεύεται να τους αποσυνθέσει;

Είναι αυτό που λένε πως η προσωπικότητα κάποιων ανθρώπων είναι τόσο πληθωρική, που «ξεχειλίζει» ακόμα και μετά το τέλος. Ο Μπάιρον ήταν η προσωποποίηση της έντασης, και το γεγονός ότι παρέμεινε αναλλοίωτος για έναν αιώνα μοιάζει με την τελευταία του άρνηση να υποταχθεί στους κανόνες της φθοράς.

Αυτού του είδους οι ιστορίες μας θυμίζουν ότι οι μεγάλοι δημιουργοί δεν γράφουν απλώς βιβλία· μετατρέπουν την ίδια τους την ύπαρξη σε μυθιστόρημα.



«Το Κόκκινο και το Μαύρο» του Σταντάλ

Ένας καθρέφτης της ανθρώπινης φιλοδοξίας και
της κοινωνικής υποκρισίας



ΑΝ ανοίξετε τη βιβλιοθήκη οποιουδήποτε ενημερωμένου αναγνώστη σε όλο τον κόσμο, είναι σχεδόν βέβαιο ότι σε περίοπτη θέση θα βρείτε ένα συγκεκριμένο, εμβληματικό εξώφυλλο. Υπάρχουν βιβλία που τα διαβάζουμε για να περάσει η ώρα, και βιβλία που μας διαβάζουν εκείνα, ξεγυμνώνοντας τις πιο κρυφές πτυχές της σκέψης μας. Αυτό τον μήνα, το περιοδικό μας επανασυστήνει ένα από τα απόλυτα αριστουργήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας: «Το Κόκκινο και το Μαύρο» (Le Rouge et le Noir) του Σταντάλ. Ένα έργο που, αν και γράφτηκε το 1830, μοιάζει να μιλάει για το εδώ και το τώρα με μια καθηλωτική, σχεδόν τρομακτική επικαιρότητα.

Ο Σταντάλ (Stendhal, καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του **Μαρί-Ανρί Μπέιλ / Marie-Henri Beyle**, 23 Ιανουαρίου 1783 – 23 Μαρτίου 1842) δεν ήταν ένας συνηθισμένος συγγραφέας της εποχής του. Ενώ οι σύγχρονοί του επιδίωκαν την άμεση εμπορική επιτυχία, εκείνος δήλωνε με αφοπλιστική ειλικρίνεια ότι έγραφε για τους λίγους εκλεκτούς (*To the Happy Few*) και προέβλεπε ότι το έργο του θα εκτιμηθεί πραγματικά μετά το 1880. Δικαιώθηκε πανηγυρικά.

Στη γαλλική και την παγκόσμια λογοτεχνία, ο Σταντάλ κατέχει μια θέση-κλειδί: είναι η γέφυρα ανάμεσα στον φλογερό Ρομανισμό και τον αδυσώπητο Ρεαλισμό. Από τη μία πλευρά, οι ήρωές του έχουν το πάθος, την ένταση και την ανταρσία των ρομαντικών. Από την άλλη, η ματιά του είναι ψυχρή, αναλυτική και «κλινική» – δεν εξωραίζει τίποτα, γεγονός που τον καθιστά, μαζί με τον Μπαλζάκ, τον θεμελιωτή του ρεαλιστικού μυθιστορήματος.

Αν ο Σταντάλ είναι ένας από τους πυλώνες της παγκόσμιας λογοτεχνίας, το «Το Κόκκινο και το Μαύρο» είναι ο ακρογωνιαίος λίθος του. Δεν θεωρείται απλώς το κορυφαίο του έργο, αλλά το πρώτο μεγάλο ψυχολογικό μυθιστόρημα της νεότερης ιστορίας.

Πριν από τον Σταντάλ, τα μυθιστορήματα εστίαζαν κυρίως στις εξωτερικές πράξεις των ηρώων. Εκείνος, για πρώτη φορά, μεταφέρει το πεδίο της μάχης μέσα στο μυαλό του ήρωα. Καταγράφει τις αντιφάσεις, τις αυτοαμφισβητήσεις, τους υπολογισμούς και τις κρίσεις συνείδησης. Χωρίς αυτό το βιβλίο, η λογοτεχνία του **Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι**, του **Μαρσέλ Προυστ** ή του **Τζέιμς Τζόις** ίσως να μην είχε εξελιχθεί ποτέ με τον τρόπο που τη γνωρίζουμε. Είναι το έργο που απέδειξε ότι η ανθρώπινη ψυχή είναι ένας λαβύρινθος γεμάτος σκιές, αξίζοντας τη θέση του σε κάθε λίστα με τα 10 σημαντικότερα βιβλία που γράφτηκαν ποτέ.

Αυτό τον μήνα, λοιπόν, ξεφυλλίζουμε και επανασυστήνουμε ένα από τα απόλυτα αριστουργήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας: «Το Κόκκινο και το Μαύρο» (Le Rouge et le Noir) του Σταντάλ, που εκδόθηκε το 1830.

Αν νομίζετε ότι πρόκειται για ένα «σκονισμένο» κλασικό μυθιστόρημα εποχής, είστε έτοιμοι να εκπλαγείτε. Πρόκειται για ένα ψυχολογικό θρίλερ της ανθρώπινης φιλοδοξίας, γεμάτο πάθος, ίντριγκα και μια ανατριχιαστικά επίκαιρη ματιά στο τι είναι διατεθειμένος να κάνει ένας άνθρωπος για να ανέβει κοινωνικά.

Κλείνοντας το «Κόκκινο και το Μαύρο», ο αναγνώστης μένει με μια παράξενη αίσθηση ιλίγγου. Ο Σταντάλ δεν μας προσφέρει ένα εύκολο, ανακουφιστικό *happy end*, ούτε μας αφήνει να μισήσουμε ή να λατρεύσουμε τον ήρωά του. Μας αναγκάζει

όμως να κοιτάξουμε τον δικό μας καθρέφτη. Σε έναν κόσμο που μας πιέζει διαρκώς να επιλέξουμε το δικό μας «ράσο» ή τη δική μας «στολή» για να γίνουμε αποδεκτοί, η ιστορία του Ζυλιέν Σορέλ είναι μια μόνιμη, ηχηρή προειδοποίηση: το τίμημα της κοινωνικής ανόδου είναι συχνά η απώλεια του ίδιου μας του εαυτού. Αν ψάχνετε ένα βιβλίο που θα σας κρατήσει σε αγωνία, θα σας συγκινήσει και θα σας αλλάξει τον τρόπο που βλέπετε τις ανθρώπινες σχέσεις και την επιτυχία, «Το Κόκκινο και το Μαύρο» είναι η απόλυτη επιλογή σας για αυτόν τον μήνα.

Η άνοδος και η πτώση του Ζυλιέν Σορέλ

Στο επίκεντρο της ιστορίας βρίσκεται ο Ζυλιέν Σορέλ, ένας νεαρός, πανέξυπνος και υπερβολικά φιλόδοξος γιος ενός επαρχιώτη ξυλουργού. Ο Ζυλιέν λατρεύει τον Ναπολέοντα και ονειρεύεται τη δόξα. Όμως, στην καταπιεστική Γαλλία της Παλινόρθωσης, οι δρόμοι για την κορυφή είναι περιορισμένοι. Το δίλημμα του τίτλου αντικατοπτρίζει τις επιλογές του. Το Κόκκινο παραπέμπει στη στολή του στρατού, που είναι ο δρόμος της δόξας και των μαχών (που όμως έχει κλείσει μετά την πτώση του Ναπολέοντα). Το Μαύρο παραπέμπει στο ράσο της Εκκλησίας, που είναι ο μόνος εναπομείνας δρόμος για έναν φτωχό αλλά έξυπνο νέο να αποκτήσει εξουσία και πρόσβαση στα σαλόνια της υψηλής κοινωνίας.

Ο Ζυλιέν επιλέγει το «Μαύρο». Γίνεται δάσκαλος των παιδιών του Δημάρχου ντε Ρενάλ, συνάπτει μια παθιασμένη, απαγορευμένη σχέση με τη σύζυγό του, κυρία ντε Ρενάλ, και αργότερα μεταφέρεται στο Παρίσι, όπου διεισδύει στην καρδιά της αριστοκρατίας, γοητεύοντας την περήφανη Ματίλντ ντε Λα Μολ. Ωστόσο, το πάθος, η αλαζονεία και τα μυστικά του παρελθόντος θα τον οδηγήσουν σε ένα συγκλονιστικό και αναπόφευκτο φινάλε.

«Το μυθιστόρημα είναι ένας καθρέφτης που μεταφέρεται κατά μήκος ενός κεντρικού δρόμου». (Σταντάλ)

Ο Σταντάλ δεν γράφει απλώς μια ιστορία αγάπης ή κοινωνικής ανέλιξης. Θεωρείται ο πατέρας του ψυχολογικού ρεαλισμού. Ο Ζυλιέν Σορέλ δεν είναι ο κλασικός «καλός» ή «κακός» χαρακτήρας. Είναι υποκριτής, υπολογιστής, αλλά ταυτόχρονα βαθιά ευαίσθητος, ρομαντικός και θύμα της τάξης του. Η εσωτερική του πάλη ανάμεσα στα αληθινά του συναισθήματα και τον ρόλο που πρέπει να παίξει για να επιβιώσει είναι συγκλονιστική. Πόσο απέχει, αλήθεια, από τον σύγχρονο άνθρωπο που «φιλτράρει» την προσωπικότητά του στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης για να γίνει αποδεκτός;

Ο Ζυλιέν Σορέλ αρνείται να «πεθάνει» ως λογοτεχνικός χαρακτήρας. Επιβιώνει στο σήμερα γιατί η ανάγκη του να ανήκει κάπου και να πετύχει – με κάθε κόστος – είναι ένα διαχρονικό ανθρώπινο χαρακτηριστικό.

Αν το καλοσκεφτούμε, ο Ζυλιέν είναι ο «πρόγονος» πολλών

σύγχρονων ανθρώπων. Σήμερα δεν έχουμε τη Γαλλία της Παλινόρθωσης, αλλά έχουμε μια κοινωνία της εικόνας. Ο Ζυλιέν μελέτησε τη θεολογία όχι επειδή πίστευε, αλλά επειδή αυτό ήταν το «διαβατήριο» για τα σαλόνια. Σήμερα, πόσοι άνθρωποι δεν κατασκευάζουν μια ψηφιακή περσόνα (μια τέλεια καριέρα, μια ευτυχισμένη ζωή, συγκεκριμένες απόψεις) απλώς και μόνο για να είναι αρεστοί στο «clique» που θέλουν να κατακτήσουν;

Ο Ζυλιέν ζούσε με τον μόνιμο τρόπο ότι η αριστοκρατία θα καταλάβει πως είναι απλώς ο γιος ενός ξυλουργού. Αυτή η εσωτερική ανασφάλεια, το να νιώθεις ότι «υποκρίνεσαι τον πετυχημένο» ενώ μέσα σου τρέμεις μήπως αποκαλυφθείς, είναι η απόλυτη σύγχρονη ψυχολογική πάθηση των εργασιακών χώρων.

Το πιο τραγικό με τον Ζυλιέν –και αυτό που τον κάνει αντι-ήρωα και όχι έναν απλό «κακό»– είναι ότι κάθε φορά που πάει να νιώσει αληθινή αγάπη ή ευτυχία, το μυαλό του τον επαναφέρει στην τάξη: «Πρόσεχε, αν εκδηλωθείς, θα σε ποδοπατήσουν».

Πόσο απέχει, αλήθεια, από τον σύγχρονο άνθρωπο; Ο Ζυλιέν Σορέλ επιβιώνει αυτούσιος σήμερα: είναι ο άνθρωπος της διπλανής πόρτας που παλεύει ανάμεσα στο ποιος πραγματικά είναι και στην "τέλεια εικόνα" που πρέπει να πουλήσει για να επιβιώσει σε μια ανταγωνιστική κοινωνία.

Μια αμείλικτη σάτιρα της κοινωνίας (και η ανατομία της υποκρισίας)

Με χειρουργική ακρίβεια, ο Σταντάλ δεν γράφει απλώς ένα μυθιστόρημα, αλλά κάνει μια βαθιά ανατομία στα «σωθικά» της γαλλικής κοινωνίας του 19ου αιώνα. Το νυστέρι του ξεμασκαρεύει τους θεσμούς και την ελίτ με έναν τρόπο που παραμένει σοκαριστικά επίκαιρος:

Στα σαλόνια του Παρισιού που περιγράφει ο Σταντάλ, η ευφυΐα θεωρείται απειλή και η πρωτοτυπία έγκλημα. Οι αριστοκράτες ζουν μέσα σε μια διάχυτη ανία, ανακυκλώνοντας τις ίδιες safe απόψεις. Το μόνο που τους νοιάζει είναι οι τίτλοι, η καταγωγή και το «θεαθήναι». Αν κοιτάξουμε γύρω μας σήμερα, η εμμονή με το status, τα logos και την κοινωνική επίδειξη δεν διαφέρει καθόλου.

Στο βιβλίο, οι πολιτικές συμμαχίες αλλάζουν σαν τα πουκάμισα. Οι άνθρωποι της εξουσίας δεν κινούνται με βάση ιδανικά, αλλά με βάση το προσωπικό κέρδος και τον φόβο της απώλειας των προνομίων τους. Ο Σταντάλ μας δείχνει πώς το σύστημα αυτοπροστατεύεται, αποκλείοντας όποιον δεν είναι διατεθειμένος να εξαγοραστεί.

Ίσως το πιο τολμηρό κομμάτι του έργου. Η Εκκλησία στο «Κόκκινο και το Μαύρο» δεν είναι ένας χώρος πίστες, αλλά ένας πανίσχυρος πολιτικός και οικονομικός μηχανισμός. Το ράσο είναι το απόλυτο εργαλείο εξουσίας και χειραγώγησης. Ο ίδιος ο Ζυλιέν αποστηθίζει τη Βίβλο στα λατινικά όχι από ευλάβεια, αλλά ως ένα «κόλπο» για να εντυπωσιάσει τους ισχυρούς και να ανεβάσει τις μετοχές του.

Η κριτική του Σταντάλ είναι κοφτερή σαν λεπίδι επειδή αποδεικνύει ότι, παρά την πάροδο δύο αιώνων, οι μηχανισμοί της κοινωνικής υποκρισίας παραμένουν ίδιοι. Τα «σαλόνια» άλλαξαν μορφή, αλλά οι κανόνες του παιχνιδιού της εξουσίας έμειναν απαράλλαχτοι.

Δύο εμβληματικοί γυναικείοι χαρακτήρες (Η σύγκρουση δύο κόσμων)

Η κυρία ντε Ρενάλ και η Ματίλντ ντε Λα Μολ δεν είναι απλώς

τα αντικείμενα του πόθου του Ζυλιέν· είναι οι δύο αντίρροπες δυνάμεις που καθορίζουν τη μοίρα του. Ο Σταντάλ δημιουργεί δύο από τις πιο πολυδιάστατες, ψυχολογικά άρτιες και συναρπαστικές γυναικείες φιγούρες της παγκόσμιας λογοτεχνίας, τοποθετώντας τις σε πλήρη αντίθεση:

Η Λουίζ ντε Ρενάλ είναι το πάθος της αυθεντικότητας. Η σύζυγος του Δημάρχου είναι η ενσάρκωση της επαρχιακής αθωότητας και της βαθιάς χριστιανικής ηθικής. Μεγαλωμένη σε μοναστήρι, δεν έχει γνωρίσει ποτέ τον αληθινό έρωτα, μέχρι που εμφανίζεται ο Ζυλιέν. Η μετάβασή της από την απόλυτη αγνότητα σε ένα θυελλώδες, παράνομο πάθος είναι συγκλονιστική. Η κυρία ντε Ρενάλ υποφέρει, κατατρέχεται από τύψεις και φοβάται τη θεία δίκη, όμως η αγάπη της για τον Ζυλιέν είναι ανιδιοτελής. Τον αγαπά γι' αυτό που πραγματικά είναι, χωρίς κοινωνικούς υπολογισμούς. Είναι η μόνη που αγγίζει την αληθινή, άδολη πλευρά της ψυχής του. Στον αντίποδα, η Ματίλντ ντε Λα Μολ είναι το πάθος της επανάστασης. Η κόρη του πανίσχυρου Μαρκησιού στο Παρίσι είναι μια υπερήφανη, πανέξυπνη και ιδιόρρυθμη αριστοκράτισσα. Η Ματίλντ πλήττει θανάσιμα μέσα στην ασφάλεια και τον κομορμισμό της τάξης της. Περιφρονεί τους ανιαρούς μνηστήρες της και γοητεύεται από τον Ζυλιέν ακριβώς επειδή βλέπει σε αυτόν έναν «επικίνδυνο» άνθρωπο με τη στόφα των ηρώων της Γαλλικής Επανάστασης. Για τη Ματίλντ, ο έρωτας είναι μια εγκεφαλική μάχη εξουσίας, μια περήφανη ανταρσία ενάντια στα κοινωνικά στερεότυπα. Δεν θέλει έναν άντρα να την υπακούει, θέλει έναν άντρα να την κατακτήσει.

Ο Σταντάλ χρησιμοποιεί τις δύο αυτές γυναίκες για να δείξει τις δύο διαφορετικές πτυχές του ίδιου του έρωτα. Από τη μία, ο έρωτας-καρδιά (κυρία ντε Ρενάλ), που γεννιέται αυθόρμητα, θυσιάζεται και προσφέρει γαλήνη. Από την άλλη, ο έρωτας-εγκέφαλος (Ματίλντ), που τρέφεται από τη φαντασία, την πρόκληση, το εγώ και το κυνήγι του αδύνατου. Η συνύπαρξη αυτών των δύο γυναικών στη ζωή του Ζυλιέν μετατρέπει το μυθιστόρημα σε μια αζεπέραστη σπουδή πάνω στα μυστικά της ανθρώπινης επιθυμίας.

«Το Κόκκινο και το Μαύρο» είναι ένα βιβλίο-σταθμός. Είναι μια υπενθύμιση του τι συμβαίνει όταν η φιλοδοξία καταπνίγει την αυθεντικότητα και όταν η κοινωνία αναγκάζει τους ανθρώπους να φοράνε προσωπεία για να πετύχουν.

Αν ψάχνετε ένα βιβλίο που θα σας κρατήσει σε αγωνία, θα σας προκαλέσει έντονα συναισθήματα και θα σας κάνει να σκεφτείτε τις δικές σας επιλογές, μην το προσπεράσετε. Αναζητήστε το σε μια καλή μετάφραση και αφήστε τον Σταντάλ να σας ξεναγήσει στα πιο σκοτεινά και φωτεινά μονοπάτια της ανθρώπινης ψυχής.

Κλείνοντας το «Κόκκινο και το Μαύρο», ο αναγνώστης μένει με μια παράξενη αίσθηση ιλίγγου. Ο Σταντάλ δεν μας προσφέρει ένα εύκολο, ανακουφιστικό happy end, ούτε μας αφήνει να μισήσουμε ή να λατρεύσουμε τον ήρωά του. Μας αναγκάζει όμως να κοιτάξουμε τον δικό μας καθρέφτη.

Σε έναν κόσμο που μας πιέζει διαρκώς να επιλέξουμε το δικό μας «ράσο» ή τη δική μας «στολή» για να γίνουμε αποδεκτοί, η ιστορία του Ζυλιέν Σορέλ είναι μια μόνιμη, ηχηρή προειδοποίηση: το τίμημα της κοινωνικής ανόδου είναι συχνά η απώλεια του ίδιου μας του εαυτού. Αν ψάχνετε ένα βιβλίο που θα σας κρατήσει σε αγωνία, θα σας συγκινήσει και θα σας αλλάξει τον τρόπο που βλέπετε τις ανθρώπινες σχέσεις και την επιτυχία, «Το Κόκκινο και το Μαύρο» είναι η απόλυτη επιλογή σας για αυτόν τον μήνα.



Η Ανθρώπινη Μοίρα” του Αντρέ Μαλρώ



NASRULLAH
MAMBROL

Νικητής του βραβείου Goncourt το 1933, της σημαντικότερης γαλλικής λογοτεχνικής διάκρισης, η «Ανθρώπινη Μοίρα» του Αντρέ Μαλρώ (1901–1976) αποτελεί μέρος μιας ενδιαφέρουσας τριλογίας, που περιλαμβάνει επίσης τους «Κατακτητές» (1928) και τη «Βασιλική Οδό» (1930). Όπως και τα δύο προγενέστερα έργα, η «Ανθρώπινη Μοίρα» εμπνεύστηκε από τα ταξίδια του συγγραφέα στην Ινδοκίνα κατά τη δεκαετία του 1920.

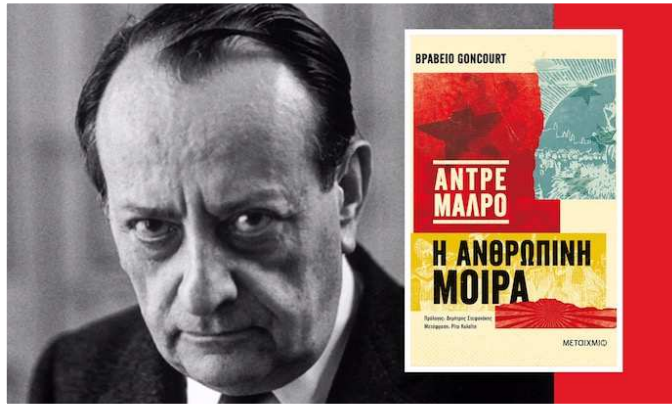
Το μυθιστόρημα διαδραματίζεται στη Σαγκάη το 1927 και εξιστορεί τα γεγονότα της Κινεζικής Επανάστασης. Ο σινοϊάπωνας Κιό και άλλα μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος πολεμούν στο πλευρό των εθνικιστών του Κουόμιντανγκ για να ανατρέψουν την ευρωπαϊκή καπιταλιστική κυριαρχία. Ωστόσο, όταν η ένοπλη επανάσταση τελειώνει, ζητείται από τους Κομμουνιστές να παραδοθούν στο Κουόμιντανγκ. Ο Κιό και οι φίλοι του συλλαμβάνονται· ο πρώτος αυτοκτονεί, ενώ οι υπόλοιποι εκτελούνται από τους πρώην συμμάχους τους, τους εθνικιστές επαναστάτες.

Το τραγικό τέλος των χαρακτήρων ενισχύεται από μια συμπυκνωμένη αφηγηματική αλληλουχία (η ιστορία εκτείνεται σε λίγες μόνο ημέρες) και ένα κινηματογραφικό στυλ που προσδίδει βαρύτητα και ένταση στο δραματικό επεισόδιο. Παρόλο που η βάρβαρη εκτέλεση των συντρόφων του Κυό μπορεί να προμηνύει ζοφερούς καιρούς για τους Κινέζους, ο Μαλρώ δεν θεωρεί την κατάσταση εντελώς απελπιστική. Μέσω της συζύγου του Κυό, της Μεί, η οποία συνεχίζει τον αγώνα της κατά των εθνικιστών, ο συγγραφέας υποδηλώνει ότι υπάρχει ακόμα ελπίδα να υπερκεραστούν οι σφετεριστές της επανάστασης και να υπάρξει επανασύνδεση με τα ιδανικά της. Οι λεπτομερείς, λίγο-πολύ πραγματικές ιστορικές αναφορές του μυθιστορήματος παρέσυραν πολλούς αναγνώστες να πιστέψουν ότι η ιστορία ήταν πραγματικότητα και όχι μυθοπλασία. Ο τρόπος με τον οποίο ο Μαλρώ αφηγείται την κινεζική επανάσταση οδήγησε πολλούς, κατά τη δημοσίευση του έργου, να πιστεύουν ότι επρόκειτο για μια αληθινή ιστορική καταγραφή βασισμένη σε προσωπική εμπειρία. Φυσικά, αυτό είναι καθαρή φαντασία, καθώς ο Μαλρώ δεν συμμετείχε ποτέ στην επανάσταση. Επιπλέον, το 1933 δεν είχε επισκεφθεί ακόμη την Κίνα, και μια προσεκτική εξέταση των λεπτομερειών του έργου δείχνει πόσο έντονα «εξωτική» είναι η Κίνα του Μαλρώ.

Το μυθιστόρημα προσφέρει στους αναγνώστες μια συμβατική, φανταστική αστική Κίνα, βασισμένη σε ευρωπαϊκά στερεότυπα που κυκλοφορούσαν ευρέως τη δεκαετία του 1930. Καπνιστές όπιου, βλαστοί μπαμπού και χαρακτήρες με παραδοσιακές ενδυμασίες διαπερνούν την αφήγηση. Αυτό το αστικό περιβάλλον είναι κυρίως ένα σύνθετο, σκοτεινό σκηνικό που κατοικείται από χαρακτήρες (τουλάχιστον τους βασικούς) που είναι κυρίως υβριδικό ή ξένοι: Η Μεί είναι μισή Γερμανίδα, παντρεμένη με τον σινοϊάπωνα Κιό· ο Κατόφ είναι Ρώσος.

Επιπλέον, όλοι αυτοί οι χαρακτήρες είναι μορφωμένοι, δίνοντας στην επανάσταση έναν καθαρά διανοουμενίστικο χαρακτήρα. Αυτή η ελιτίστικη απεικόνιση υπονομεύει τη συμβολή του προλεταριάτου στην επανάσταση, υποβιβάζοντάς το στο παρασκήνιο, όπου λειτουργεί ως ένα απλό σκηνικό για τον καπιταλιστικό κόσμο του χαρακτήρα Φεράλ.

Αν και το ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο της «Ανθρώπινης Μοίρας» αποτελεί κεντρικό συστατικό της αφήγησης, χρησιμεύει κυρίως ως τροφή για τη μεταφυσική φιλοσοφία του συγγραφέα. Εν ολίγοις, ο Μαλρώ χρησιμοποιεί την ιστορία και την πολιτική για να θέξει ανθρωπιστικά ζητήματα, προτρέποντας τους αναγνώστες να αναλογιστούν την τραγική μοίρα του ανθρώπου. Κάθε χαρακτήρας προσφέρει μια οπτική



στην περίπλοκη ανθρώπινη κατάσταση:

Ο Κιό, ένας νεαρός ιδεαλιστής κομμουνιστής, δρα για να δώσει νόημα στη ζωή και στον θάνατό του: αφαιρεί τη ζωή του για να ενωθεί στον κόσμο των νεκρών με ιδανικούς ανθρώπους με τους οποίους θα ήθελε να είχε ζήσει. Αντίθετα, ο Τσεν γίνεται τρομοκράτης όχι από ιδεαλισμό, αλλά για να γεμίσει το κενό της ζωής του. Ο Ζιζόρ, πατέρας του Κιό, είναι ο κατεξοχήν διανοούμενος επαναστάτης· παραδίδεται στον εθισμό στο όπιο για να αντισταθμίσει την αδυναμία του να συνδυάσει λόγια και πράξεις. Ο Φεράλ, ο άπληστος Γάλλος καπιταλιστής, υποστηρίζει τον Τσιανγκ Κάι-Σεκ όχι από ιδεολογική ταύτιση, αλλά από καθαρή αγάπη για την εξουσία· τελικός του στόχος είναι να εξασφαλίσει μια υψηλή θέση στο Παρίσι. Τέλος, ο Κατόφ ενσαρκώνει την αδελφοσύνη δίνοντας σε δύο συντρόφους του το κυάνιο του για να τους γλιτώσει από έναν φρικτό και βασανιστικό θάνατο.

Ουσιαστικά, ο Μαλρώ περιγράφει τον μοναχικό και αβέβαιο χαρακτήρα της ανθρώπινης ύπαρξης και επισημαίνει την απατηλή φύση των ενώσεων, πολιτικών ή άλλων. Για παράδειγμα, αν και ο Κιό και ο Κατόφ προσπαθούν, ο καθένας με τον τρόπο του, να επιτύχουν την αδελφοσύνη μέσω του θανάτου, και οι δύο αφήνονται τελικά να αντιμετωπίσουν τη μοίρα μόνοι τους.

Ακόμη χειρότερα, οι περισσότεροι χαρακτήρες δεν νιώθουν μόνοι μόνο μπροστά στον θάνατο, αλλά κυριεύονται από τη μοναξιά και όταν βρίσκονται ανάμεσα στους ζωντανούς. Αυτή η αίσθηση της επισφάλειας της ζωής και της απόλυτης μοναξιάς διαπερνά την πολιτική σφαίρα (όπου κάθε μέλος έχει τα δικά του κρυφά κίνητρα) αλλά και την ιδιωτική: ο Κιό και ο πατέρας του φαίνεται να μην έχουν πολλά να πουν μεταξύ τους, ενώ όταν η Μεί εξομολογείται στον Κιό την απιστία της, η σιωπή και η απόσταση τούς απομονώνουν, διαλύοντας κάθε επικοινωνία.

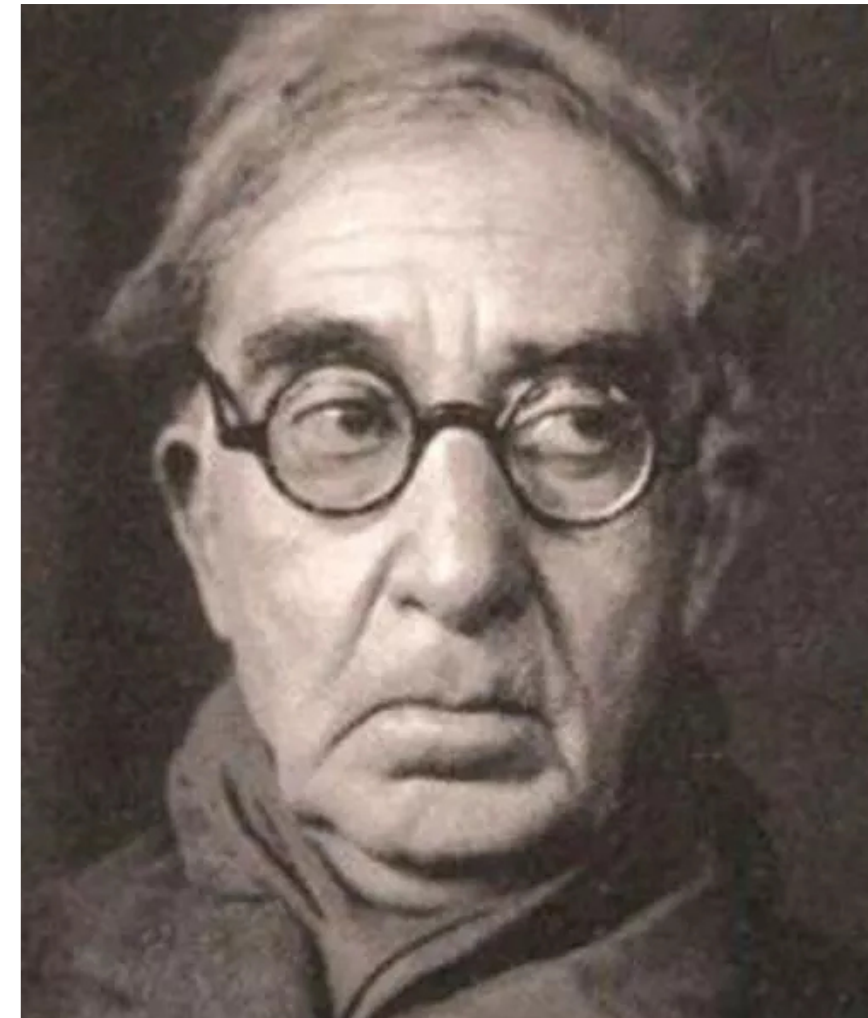
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Harris, Geoffrey T. *André Malraux: Across Boundaries. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 2000.*

Malraux, André. *Anti-Memoirs*. Translated by Terence Kilmartin. New York: Holt Reinhart, 1968.

———. *Felled Oaks: Conversations with de Gaulle*. Translated by Irene Clephane. New York: Holt, Reinhart, 1971.

Tame, Peter D. *The Ideological Hero in the Novels of Robert Brasillach, Roger Vailland & André Malraux*. New York: Peter Lang, 1998.



Η Καβαφική Σκυταλοδρομία

Από την Αλεξάνδρεια στην Αθήνα του σήμερα

Υπάρχουν ποιητές που κλειδώνονται στο μουσείο της εποχής τους και άηθοι που αφήνουν την πόρτα του εργαστηρίου τους ορδάνοιχτη. Ο Κ.Π. Καβάφης ανήκει, αναμφισβήτητα, στη δεύτερη κατηγορία. Περισσότερο από έναν αιώνα μετά τις πρώτες του εκδόσεις, ο Αλεξανδρινός δεν αποτελεί απλώς ένα κεφάλαιο της σχολικής μας ύλης, αλλά έναν ζωντανό, σχεδόν επίμονο συνομιλητή της σύγχρονης ελληνικής ποίησης.

Σε αυτή την ενότητα των «Ερανισμάτων», επιχειρούμε να πιάσουμε την άκρη μιας αλυσίδας που δεν έσπασε ποτέ. Οι σύγχρονοι δημιουργοί δεν αντιγράφουν τον Καβάφη· αντίθετα, «κλέβουν» τη μέθοδό του. Δανείζονται την ειρωνεία του για να αντέξουν το παρόν, φορούν τα ιστορικά του προσώπια για να μιλήσουν για τις σημερινές πολιτικές διανεύσεις και περπατούν στους ίδιους κλειστοφοβικούς δρόμους της δικής του «Πόλεως». Μέσα από τρία χαρακτηριστικά ζευγάρια ποιημάτων, παρακολουθούμε αυτόν τον διαρκή, χαμηλόφωνο διάλογο. Εκεί όπου το παρελθόν της Αλεξάνδρειας γίνεται ο καθρέφτης της Αθήνας τού σήμερα.

Ο **Κ.Π. Καβάφης** δεν είναι απλώς ένας «κλασικός»· είναι το πιο ζωντανό, ανοιχτό εργαστήριο της ελληνικής (και παγκόσμιας) ποίησης. Οι σύγχρονοι ποιητές δεν τον κοιτάζουν σαν άγαλμα στο μουσείο, αλλά σαν έναν ζωντανό συνομιλητή που κάθεται στο διπλανό γραφείο. Αυτή η «αλυσίδα που δεν σπάει ποτέ» δημιουργείται επειδή ο Καβάφης προσφέρει έτοιμα «κλειδιά» που ξεκλειδώνουν τη δική μας, σημερινή πραγματικότητα.

Το καθαφικό «παλίμψηστο»: Πώς συνομιλούν οι σύγχρονοι;

Η επίδραση του Καβάφη στους νεότερους δεν είναι στείρα μίμηση (αυτό θα ήταν απλώς επιδερμικός «καβαφισμός»). Είναι μια βαθιά, συχνά ανατρεπτική, συνομιλία που κινείται σε τρεις άξονες:

Οι σύγχρονοι ποιητές δανείζονται την καθαφική ειρωνεία για να μιλήσουν για την κρίση (οικονομική, ηθική, υπαρξιακή). Όπως ο Καβάφης έβλεπε την παρακμή των ελληνιστικών βασιλείων, έτσι και οι σημερινοί βλέπουν την απομάγευση του σύγχρονου κόσμου.

Αντί να μιλήσουν σε πρώτο πρόσωπο για το σήμερα, οι δημιουργοί «ντύνονται» χαρακτήρες από το παρελθόν. Η ιστορία γίνεται το κάτοπτρο του παρόντος.

Έννοιες όπως ο εγκλεισμός, η αναμονή μιας απειλής ή μιας λύσης που δεν έρχεται ποτέ, επαναδιατυπώνονται για να περιγράψουν την ψηφιακή μοναξιά, τη μετανάστευση ή την κοινωνική

απομόνωση.

Θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να δούμε πώς η σκυτάλη πέρασε από γενιά σε γενιά:

Η πρώτη και δεύτερη μεταπολεμική γενιά

Ο Γιώργος Σεφέρης και ο Γιάννης Ρίτσος ήσαν οι πρώτοι που αναγνώρισαν το μέγεθός του. Ο Σεφέρης συνομιλεί μαζί του με όρους ιστορικής μοίρας. Ο Ρίτσος (π.χ. στα Επαναλήψεις, Τοτέμ) απογυμνώνει τους καθαφικούς ήρωες από το μεγαλείο τους, φέρνοντάς τους στα μέτρα του καθημερινού ανθρώπου. Ο **Μανόλης Αναγνωστάκης** χρησιμοποιεί την καθαφική λιτότητα και το πολιτικό υπόβαθρο («Στον Νίκο Ε... 1949» – «Φίλοι που φεύγουν...»).

Οι σύγχρονες φωνές (Γενιά του '70 έως σήμερα)

Μιχάλης Γκανάς / Κική Δημουλά: Η Δημουλά συνομιλεί με τη φθορά και τη μνήμη με έναν τρόπο που «κλείνει το μάτι» στον Αλεξανδρινό. Οι ποιητές του 21ου αιώνα: Εδώ η συνομιλία γίνεται πιο έντονη. Ποιητές της «γενιάς της κρίσης» ανασύρουν αυτούσια καθαφικά ημιστίχια για να περιγράψουν τα αδιέξοδα της Αθήνας τού σήμερα. Ο Καβάφης γίνεται ο «ποιητής των κρίσεων». Ο Καβάφης δεν άφησε πίσω του «σχολή», άφησε μέθοδο. Δίδαξε στους Έλληνες ποιητές ότι η ποίηση δεν χρειάζεται να είναι πάντα λυρική, φωνακλάδικη ή γεμάτη επίθετα. Μπορεί να είναι πεζολογική, χαμηλόφωνη, θεατρική και, κυρίως, πολιτική μέσω της ιστορίας. Κάθε φορά που ένας σύγχρονος δημιουργός νιώθει ότι η εποχή του φθίνει, βρίσκεται στον Καβάφη το λεξιλόγιο για να το εκφράσει.

Το υπαρξιακό αδιέξοδο και η ψευδαίσθηση της φυγής

Στον Καβάφη, η πόλη δεν είναι απλώς ένας γεωγραφικός χώρος, αλλά η εσωτερική φυλακή του ανθρώπου. Οι σύγχρονοι ποιητές παίρνουν αυτή την αστική ασφυξία και τη μεταφέρουν στο σήμερα. **Κ.Π. Καβάφης:** «*Η Πόλις*» (1910). «...Καινούριους τόπους δέν θά βρείς άλλες θάλασσες. / *Η πόλις θά σέ ακολουθεί...*» Ο Καβάφης μιλά για τη μοιραία σύνδεση του ατόμου με το παρελθόν του και την αδυναμία δραπέτευσης από τον ίδιο του τον εαυτό.

Μιχάλης Γκανάς: «*Σκύλος στη Mazut*» (από τη συλλογή Γυάλινα Γιάννενα, 1989). «*Δεν έχεις δρόμο να διαβείς, δεν έχεις πια λιμάνι, / το πλοίο για την Ικαρία φέτος δεν θα φανεί...*» Ο Γκανάς εγκλωβίζει τον σύγχρονο άνθρωπο στην τσιμεντένια Αθήνα. Η «*Ικαρία*» (το όνειρο της φυγής και της ελευθερίας) ακυρώνεται, και η καθαφική «*Πόλις*» γίνεται η σύγχρονη, απρόσωπη μητρόπολη.

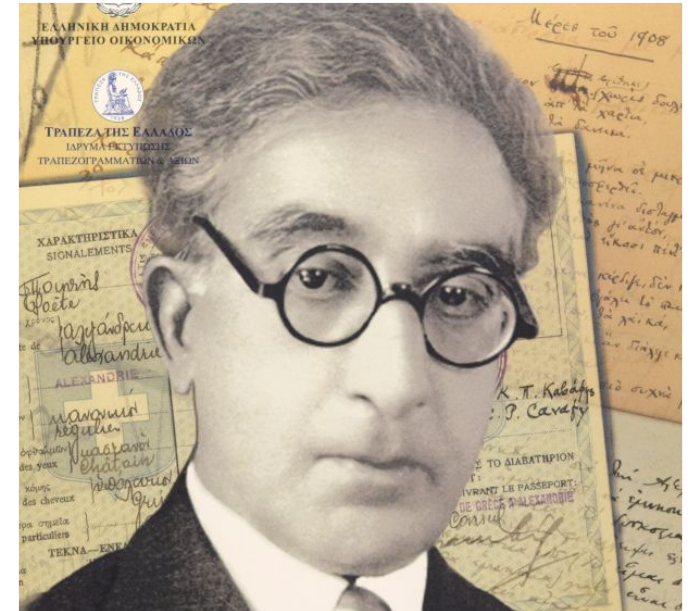
Η αναμονή του κινδύνου και η πολιτική απάθεια

Το πιο διάσημο ίσως ποίημα του Καβάφη για την κοινωνική και πολιτική παρακμή βρίσκει την απόλυτη ανατροπή του στη γενιά του '70, την εποχή της δικτατορίας και της μεταπολίτευσης.

Κ.Π. Καβάφης: «*Περιμένοντας τους Βαρβάρους*» (1904). «...Και τώρα τι θα γένουμε χωρίς βαρβάρους. / *Οι άνθρωποι αυτοί ήσαν μια κάποια λύσις.*» Η κοινωνία βρίσκεται σε πλήρη αδράνεια, περιμένοντας έναν εξωτερικό εχθρό για να δώσει νόημα στην ύπαρξή της ή να δικαιολογήσει την παρακμή της. **Μανόλης Αναγνωστάκης:** «*Οι Βάρβαροι*» (ή το πνεύμα της συλλογής *Ο Στόχος*, 1970) / **Γιάννης Ρίτσος.** Στο μεταπολεμικό και μεταπολιτευτικό σκηνικό, οι ποιητές ανατρέπουν τον Καβάφη. Ο εχθρός δεν είναι «έξω», είναι «μέσα».

Όπως σημειώνουν σύγχρονοι δημιουργοί που πάτησαν πάνω στον **Αναγνωστάκη:** «*Αυτοί δεν είναι οι δρόμοι που γνωρίσαμε. / Αλλότριο πλήθος έρπει τώρα στις στοές. / Φορούν τα ίδια ρούχα, τα ίδια πρόσωπα, τις ίδιες γραβάτες. / Και κάθονται στα ίδια μας τα τραπέζια τις Κυριακές. / Στην ίδια κρύα γη, στον ίδιο τόπο.*» («*Στο ίδιο μέρος*» από τη συλλογή «*Η Συνέχεια*», 1954) Η αναμονή τελείωσε· η βαρβαρότητα έγινε καθημερινότητα. Ο Καβάφης χρησιμοποιούσε συχνά ασήμαντα ή φανταστικά πρόσωπα των ελληνιστικών χρόνων για να σχολιάσει την πολιτική ματαιοδοξία. Οι σύγχρονοι ποιητές κάνουν ακριβώς το ίδιο για να μιλήσουν για τη σημερινή πολιτική και οικονομική πραγματικότητα.

Κ.Π. Καβάφης: «*Αλεξανδρινοί Βασιλείς*» (1912). «...*Αλλά η μέρα ήτανε ζεστή και ποιητική, / ο ουρανός ένα γαλάζιο ανοιχτό, / το Αλεξανδρινό Γυμνάσιον ένα / θριαμβικό κατόρθωμα της τέχνης...*» Ο λαός της Αλεξάνδρειας επευφημεί μια θεατρική, ψεύτικη πολιτική πράξη (τη στέψη των παιδιών της Κλεοπάτρας), γνωρίζοντας κατά βάθος ότι όλα είναι



μια αυταπάτη.

Τίτος Πατρίκιος: «*Καθαφικό*» ή «*Σε καθαφικό ρυθμό*». Ο Πατρίκιος και άλλοι σύγχρονοι ποιητές της κρίσης χρησιμοποιούν αυτή τη θεατρικότητα. Στα σύγχρονα ποιήματα, οι «*Αλεξανδρινοί Βασιλείς*» είναι οι σημερινοί πολιτικοί, τα μεγάλα λόγια των Μέσων Ενημέρωσης και οι υποσχέσεις που ξέρουμε ότι είναι ψεύτικες, αλλά τις δεχόμαστε επειδή «*η μέρα είναι ωραία*» ή επειδή έχουμε ανάγκη το θέαμα

Μια σκυτάλη που καίει

Αν κάτι αποδεικνύει το παραπάνω μικρό ανθολόγιο, είναι ότι η καθαφική ποίηση λειτουργεί ως ένας γενετικός κώδικας που μεταφέρεται από γενιά σε γενιά, αυτορρυθμιζόμενος και πάντα επίκαιρος. Ο Καβάφης δεν άφησε πίσω του «οπαδούς», αλλά συνοδοιπόρους. Δίδαξε στους μεταγενέστερους ότι η ποίηση μπορεί να είναι βαθιά πολιτική χωρίς να κραυγάζει, και συγκλονιστικά ανθρώπινη χωρίς να καταφεύγει σε συναισθηματισμούς. Η αλυσίδα αυτή δεν σπάει, επειδή οι «*Βάρβαροι*» πάντα θα πλησιάζουν, οι «*Πόλεις*» πάντα θα μας εγκλωβίζουν και οι «*Αλεξανδρινοί Βασιλείς*» πάντα θα στήνουν θεατρικές σκηνές για να κρύψουν την παρακμή. Όσο η πραγματικότητα μας πιέζει, τόσο οι Έλληνες ποιητές θα επιστρέφουν στον Αλεξανδρινό – όχι για να βρουν καταφύγιο, αλλά για να βρουν τα όπλα, τις λέξεις και το κουράγιο να αντικρίσουν το σήμερα. Η σκυτάλη συνεχίζει να περνάει από χέρι σε χέρι, κι ακόμα καίει.



Μηνάς Δημάκης

Ποιητής της μοναξιάς

Ο Μηνάς Δημάκης είναι ένας ποιητής της εσωτερικότητας, της ευαισθησίας και της μοναξιάς, που κινείται ανάμεσα στον υπαρξισμό και τον ήυρισμό. Το ποίημα που δημοσιεύεται στο τεύχος αυτό διαδέτει μια υποβλητική, σχεδόν κινηματογραφική ατμόσφαιρα.

Το ποίημα προέρχεται από τη συλλογή «Η Περιπέτεια» και αποτελεί μια σπουδή πάνω στην έννοια της υγιούς φυγής και της διάψευσης. Το ταξίδι εδώ δεν είναι τουριστικό, αλλά υπαρξιακό. Συμβολίζει την ανάγκη του ανθρώπου να ξεφύγει από την καθημερινότητα και τον εαυτό του. Η αντίθεση ανάμεσα στο ονειρικό τοπίο (ζεστός ήλιος, μουσική γλώσσα) και την πραγματικότητα (κλειστοί δρόμοι, σιδερένια ομίχλη) δημιουργεί μια έντονη μελαγχολία. Ο ποιητής καταλήγει πως, αφού η εξωτερική φυγή είναι αδύνατη, ο μόνος ελεύθερος χώρος είναι η μνήμη και η φαντασία.

Ο Μηνάς Δημάκης γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης και έζησε μια ζωή αθόρυβη, εργαζόμενος για χρόνια στην Τράπεζα της Ελλάδος, ενώ παράλληλα υπηρετούσε τα γράμματα ως ποιητής και κορυφαίος κριτικός.

Χαρακτηρίζεται από έναν «χαμηλόφωνο» μοντερνισμό. Δεν χρησιμοποιεί εντυπωσιακές εικόνες, αλλά χτίζει μια ατμόσφαιρα ψυχολογικής έντασης. Ανήκει στη λεγόμενη «Γενιά του '30» (προς το τέλος της) και στην πρώτη μεταπολεμική, αλλά κράτησε μια δική του, μοναχική πορεία, μακριά από πολιτικές στρατεύσεις. Τιμήθηκε με το Κρατικό Βραβείο Ποίησης το 1960. Το έργο του διαπνέεται από μια ευγενική απαισιοδοξία που όμως αφήνει χώρο στην ομορφιά της τέχνης. **Ο Μηνάς Δημάκης έχει αυτή την ιδιαίτερη ικανότητα να μιλάει στην καρδιά του αναγνώστη χωρίς να φωνάζει.**



Τεοντόρ ντε Μπανβίλ

Οι "Καρυάτιδες" της Ποίησης και η Αιώνια Πηγή της Ομορφιάς

Ο Τεοντόρ ντε Μπανβίλ (Théodore de Banville, 14 Μαρτίου 1823 - 13 Μαρτίου 1891) ήταν Γάλλος ρομαντικός ποιητής. Ήταν μετρ της μορφής, της μουσικότητας και της «τέχνης για την τέχνη» (l'art pour l'art). Τα ποιήματά του συχνά έμοιαζαν με περίτεχνα κοσμήματα, γεμάτα φως, χρώματα και μια ανάληψη, σχεδόν θεατρική χάρη.

Ένα από τα πιο όμορφα και αντιπροσωπευτικά του ποιήματα, είναι και το «A la Font-Georges» (Στην Πηγή του Αγίου Γεωργίου), από τη συλλογή του Les Cariatides (1842).



Η ποιητική συλλογή *Les Cariatides* (1842) αποτελεί το πρώτο σημαντικό έργο του **Τεοντόρ ντε Μπανβίλ** και σηματοδοτεί την εμφάνιση μιας νέας αισθητικής τάσης στη γαλλική λογοτεχνία. Επηρεασμένος από τον Ρομαντισμό αλλά και από το ιδεώδες της κλασικής αρχαιότητας, ο Μπανβίλ δημιουργεί έναν ποιητικό κόσμο γεμάτο αρμονία, μουσικότητα και εξιδανικευμένη ομορφιά. Ο τίτλος της συλλογής παραπέμπει στις Καρυάτιδες του Ερεχθείου, σύμβολα χάρης, δύναμης και τελειότητας, που αντανακλούν το καλλιτεχνικό όραμα του ποιητή. Μέσα από εικόνες της φύσης, της μυθολογίας και της νεότητας, τα ποιήματα της συλλογής εκφράζουν τη νοσταλγία για το ιδανικό και προαναγγέλλουν τις αρχές του Παρνασσισμού, ενός κινήματος που έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην αισθητική αξία και την τεχνική αρτιότητα της ποίησης.

Η συλλογή *Les Cariatides* είναι το πρώτο ποιητικό έργο του Μπανβίλ και εκδόθηκε όταν ήταν μόλις 19 ετών. Οι «Καρυάτιδες» είναι τα γυναικεία αγάλματα-κολόνες της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής. Ο τίτλος δεν είναι τυχαίος: ο Μπανβίλ εμπνέεται από την αρχαιότητα, τη γλυπτική, την ομορφιά και την ιδέα ότι η ποίηση μπορεί να έχει την ίδια αρμονία και τελειότητα με ένα έργο τέχνης.

Βασικά χαρακτηριστικά της συλλογής

- Έντονη επιρροή από τον **Victor Hugo** και τον γαλλικό Ρομαντισμό.
- Συχνές αναφορές στην ελληνική και ρωμαϊκή μυθολογία.
- Εξιδανίκευση της ομορφιάς, της νεότητας, της φύσης και της τέχνης.
- Μεγάλη προσοχή στη μουσικότητα και στη μορφή του στίχου, κάτι που αργότερα θα γίνει χαρακτηριστικό του Παρνασσισμού.

Αν και η συλλογή δεν γνώρισε μεγάλη επιτυχία όταν πρωτοεκδόθηκε, έδειξε από νωρίς το ταλέντο του Μπανβίλ και τον καθιέρωσε στους λογοτεχνικούς κύκλους του Παρισιού. Πολλοί μελετητές τη θεωρούν πρόαγγελο του Παρνασσισμού, επειδή δίνει προτεραιότητα στην καλλιτεχνική τελειότητα και στην αισθητική αξία του ποιήματος. Το ποίημα με την πηγή του Αγίου Γεωργίου ανήκει στην πιο λυρική και νοσταλγική πλευρά του Μπανβίλ. Παρότι η

συλλογή περιέχει αρκετά ποιήματα εμπνευσμένα από την αρχαιότητα και τη μυθολογία, συναντάμε επίσης τρυφερές εικόνες της φύσης, αναμνήσεις παιδικής ηλικίας και μια αίσθηση μελαγχολίας για το πέρασμα του χρόνου - στοιχεία που προαναγγέλλουν τη μετέπειτα συμβολιστική ποίηση. Η επιλογή του τίτλου *Les Cariatides* («Οι Καρυάτιδες») από τον **Théodore de Banville** είναι ιδιαίτερα συμβολική και αποκαλύπτει πολλά για το αισθητικό του ιδανικό. Οι πραγματικές Καρυάτιδες είναι οι έξι γυναικείες μορφές του Ερεχθείου, που κοσμούν τη νότια πρόσταση του σύνθετου αυτού ναού στην Ακρόπολη των Αθηνών. Δεν είναι απλώς διακοσμητικά αγάλματα: αποτελούν ταυτόχρονα γλυπτά και αρχιτεκτονικά στηρίγματα. Συνδυάζουν δηλαδή **ομορφιά και δομή, χάρη και δύναμη**. Αυτό ακριβώς ήθελε να πετύχει και ο νεαρός Μπανβίλ στην ποίησή του:

- Η ποίηση να είναι όμορφη σαν άγαλμα.
- Η μορφή του ποιήματος να είναι άσογη και αρμονική.
- Η τέχνη να έχει διαχρονική αξία, όπως τα αρχαία ελληνικά μνημεία.
- Η ομορφιά να αποτελεί αξία από μόνη της, ανεξάρτητα από πολιτικά ή ηθικά μηνύματα.

Εκείνη την εποχή (δεκαετία 1840), η Ευρώπη είχε έντονο φιλελληνικό ενδιαφέρον. Η αρχαία Ελλάδα θεωρούνταν το πρότυπο της αισθητικής τελειότητας. Οι ποιητές, ζωγράφοι και γλύπτες αναζητούσαν έμπνευση στην ελληνική μυθολογία και την κλασική τέχνη.

Για τον Μπανβίλ, οι Καρυάτιδες δεν ήταν απλώς αρχαιολογικά μνημεία. Ήταν μια μεταφορά για τα ποιήματά του: όπως οι μαρμάρινες κόρες στηρίζουν έναν ναό, έτσι και τα ποιήματα της συλλογής στηρίζουν έναν «ναό της ομορφιάς». Αυτός ο τρόπος σκέψης τον έφερε αργότερα πολύ κοντά στο κίνημα του Παρνασσισμού, του οποίου υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους. Οι Παρνασσιστές πίστευαν ότι η ποίηση πρέπει να επιδιώκει την τελειότητα της μορφής, όπως ένα άσσογα λαξευμένο αρχαιοελληνικό άγαλμα. Είναι ενδιαφέρον ότι ένας σύγχρονος Έλληνας αναγνώστης μπορεί να δει στον τίτλο κάτι πολύ πιο προσωπικό από ό,τι ίσως έβλεπε ένας Γάλλος του 1842. Για εμάς οι Καρυάτιδες είναι μέρος της πολιτιστικής μας κληρονομιάς: για τον Μπανβίλ ήταν το σύμβολο ενός ονείρου: της αιώνιας, αμετάβλητης ομορφιάς που η ποίηση προσπαθεί να αγγίξει,

έστω και στιγμιαία.

Γι' αυτό και σε πολλά ποιήματα της συλλογής συναντάμε αγάλματα, νύμφες, θεούς, μάρμαρα, πηγές, λουλούδια και ιδανικά τοπία· είναι σαν να προσπαθεί να μετατρέψει τη γλώσσα σε γλυπτική.

Το ποίημα “Στην Πηγή του Αγίου Γεωργίου” είναι βαθιά λυρικό, όπου ο Μπανβίλ θυμάται με νοσταλγία τα παιδικά του χρόνια στην επαρχία (το κτήμα Font-Georges ανήκε στην οικογένειά του) και την πηγή που έτρεχε εκεί.

Επειδή το πρωτότυπο είναι αρκετά μεγάλο, επιλέξαμε ένα αυτούσιο, ολοκληρωμένο μέρος του που λειτουργεί ως αυτοτελές ποίημα.

A la Font-Georges (Extrait)

O fontaine de Georges, claire
Et pure comme un diamant,
Qui s'épanche sous la fougère
Avec un doux gémissement !

Où l'oiseau vient laver son aile,
Où la chèvre boit en passant,
Où l'abeille trouve du miel,
Où le poète erre en rêvant !

Te souvient-il des jours de fête
Où j'allais, enfant, sur ton bord,
Couronner ma petite tête
De boutons d'or και de bleuets ?

Et de ces douces rêveries,
Quand, le soir, assis près de toi,
J'écoutais les voix des prairies
Qui chantaient tout bas avec moi ?

Le temps a fui, l'enfance est morte,
Le vent a emporté mes jours,
Mais ton onde est toujours la même,
Et tu chantes, ô source, toujours !

Αν και εδώ ο Μπανβίλ είναι πιο συναισθηματικός και ρομαντικός απ' ό,τι στα μετέπειτα έργα του, βλέπουμε την εμμονή του με την πλαστική ομορφιά (παρομοιάζει το νερό με διαμάντι) και τη μουσικότητα. Η αντίθεση ανάμεσα στον χρόνο που κυλάει και φθείρει τον άνθρωπο («η παιδική ηλικία πέθανε») και στην αιώνια πηγή που συνεχίζει να τραγουδάει, δείχνει την πίστη του ότι η Φύση και η Τέχνη μένουν ανεξίτηλες στο πέρασμα των αιώνων.

Το «boutons d'or» είναι τα κίτρινα αγριολούλουδα (νεραγκούλες), ενώ τα «bleuets» είναι τα μπλε αγριολούλουδα, συνήθως κενταύριες ή αγριοκαλαμποκιές. Σε πιο ποιητική απόδοση θα μπορούσε να αποδοθεί ως «με χρυσές νεραγκούλες και γαλάζια αγριολούλουδα».

ΝΙΚΟΣ ΛΙΟΝΤΑΣ

Επιλογές

Ο δυνατός άνεμος μύριζε ακόμα θειάφι

Ένα παγωμένο πρωινό με την παρουσία του φλεβιατίτικου ήλιου, ο Κλίφορντ και η Κόνι βγήκαν για περίπατο στο πάρκο που οδηγούσε στο δάσος. Βασικά, ο Κλίφορντ καθόταν στο καροτσάκι του με τη μηχανή και η Κόνι βάδιζε πλάι του. Ο δυνατός άνεμος μύριζε ακόμα θειάφι, αλλά το είχαν συνηθίσει. Η ομίχλη, σύννεφα υδρατμών και καπνού, ιρίδιζε στον κοντινό ορίζοντα, και από πάνω διαγραφόταν ένα μικρό κομμάτι του γαλανού ουρανού. Σου δημιουργούσε την με ένα βαθυκόκκινοεντύπωση ότι βρισκόσουν σε έναν περιφραγμένο χώρο, μονίμως φυλακισμένος. Η ζωή κυλούσε σαν όνειρο ή σαν μια τρέλα, μέσα σε έναν περιφραγμένο χώρο. Πρόβατα βοσκούσαν στο ξερό, τραχύ γρασίδι του πάρκου. Η πάχνη έβαφε γαλάζιες τις παρυφές των θάμνων. Ένα μονοπάτι, σαν μια λεπτή ρόδινη κορδέλα, διέσχιζε το πάρκο και κατέληγε στην πύλη του δάσους. Ο Κλίφορντ είχε δώσει εντολή να το στρώσουν με φρέσκο χαλίκι από το ορυχείο. Κάθε φορά που οι βράχοι και τα απόβλητα του κάτω κόσμου καίγονταν και ανέδιδαν το θειάφι τους, το μονοπάτι τις ηλιόλουστες ημέρες βαφόταν ρόδινο με ένα χρώμα σαν της γαρίδας, ενώ τις βροχερές σαν τη ράχη του κάβουρα. Τώρα είχε πάρει ένα αχνό ροδαλό χρώμα που ανακατευόταν με τη γαλαζόλευκη πάχνη. Άρεσε πάντα στην Κόνι αυτό το ρόδινο μονοπάτι κάτω από τα πόδια της...

Ντέιβιντ Χέρμπερτ Λόρενς, Ο εραστής της λαίδης Τσάτερλι. Εκδόσεις Ωκεανίδα



ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

Χρήστος Λεβάντας

Το διήγημα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα “Ελεύθερα Γράμματα” (Επιδεώρηση Γραμμάτων και Τεχνών), περίοδος Γ΄, τεύχος 1-2, Γενάρης-Φλεβάρης 1949. Στο περιοδικό διευθυντής τότε ήταν ο ποιητής Νικηφόρος Βρετιάκος.

Το κακό έγινε προς το βράδυ. Όλη την ημέρα είχε παλέψει άγρια είχε βάλει την πάσα δύναμή του να γλυτώσει τον τρομερό κίνδυνο, να τα βγάλει πέρα με τούτο τον λυσσασμένο άνεμο, που σφύραγε δαιμονισμένα κι απειλούσε να ξεριζώσει την πλάση και να μείνει στητό ολόρθο στη θέση του, μα κατά το σούρουπο απόκαμε, έγειρε κι έπεσε φαρδύ-πλατύ καταμεσής του δρόμου. Τότες ο Παύλος είδε κάτι που ρίγησαν τα μέσα του. Λες και πίσω απ' τα παράθυρα και τις πόρτες είχε στήσει καρτέρι ένας κόσμος ολάκαιρος, στη θανατερή αγωνία του, λες και δεν έβλεπε την ώρα που θα 'πεφτε αυτό το δεντράκι, τη φτωχή πιπεριά που χρόνια τώρα έμενε κει πλάι στο ρείθρο του πεζοδρόμιου και κινούσε σιωπηλά τα φύλλα της, γέμισε ο δρόμος απ' το πλήθος. Άνοιξαν τα παράθυρα, άνοιξαν οι πόρτες, βούιξε ο τόπος. Φτωχογυναίκες που έμεναν καταχωνιασμένες σε χαμόσπιτα, σε υπογείους χώρους που μόλις κάποια ελεήμονη αχτίνα ήλιου καταδεχόταν να ρίξει το πρόσωπό της και ν' ακουμπήσει στο πολυκαιρισμένο πρεβάζι των στενών παραθυριών ντυμένες στα κουρελοφούστανά τους, παιδιά, άντρες, μεσόκοποι, αναμαλλιαρηνδες μπουμπουλωμένοι βιαστικά και πρόχειρα στα παλτά τους,, με μπαλτάδες στα χέρια, σκεπάρνια και πριόνια ξεχύθηκαν στο λεφτό και όρμησαν πάνω του με ξώφρενες φωνές που 'χαν μιαν άγρια χαρά μέσα τους σα να 'ταν ετούτο το κακό κάτι μεγάλο, ένα πράμα που το περίμεναν μέρες και νύχτες, που δεν έβλεπαν την ώρα να το γευτούν και να το γιορτάσουν. Άρχισε τότε ένα πάλεμα γύρω απ' το πεσμένο δέντρο. Ποιος να

πρωταρπάξει ένα κλαρί, να σηκώσει χέρι πάνω στο κορμί του, ένα κορμάκι λειψό, ρουφηγμένο απ' τη στέρηση, απ' τη μάταιη απαντοχή λίγου νερού στους μαύρους αυτούς καιρούς οπού 'χε στερέψει ακόμα και το στέρνο του δρόμου, τη μπαλταδιά του, να κόψει μερικές ρίζες του.

Ανεβοκατέβαιναν τα χέρια, έσμιγαν τα κουρελοφούστανα με τα ξεφτισμένα πανταλόνια των αντρών και τα σβέлта χεράκια των παιδιών π' απλώνονταν ν' αρπάξουν κάτω απ' τα πόδια τους μερικά αποσπασμένα κλαδάκια και νόμιζες καθώς άκουγες να ουρλιάζει ανήμερα ετούτο το πλήθος πως κάτι πολύ πένθιμο, κάτι πολύ απάνθρωπο γινότανε κει μπρος στα μάτια του.

Ο Παύλος είχε μείνει ακίνητος πίσω απ' το τζάμι του παραθυριού του. Ανάσα δεν έπαιρνε. Έμενε κει σαν μαρμαρωμένος, σαν να 'χε φύγει από μέσα του κάθε ζωή. Κάτι βαρύ, μολυβένιο, πιο μολυβένιο κι απ' τα σύννεφα αυτού του Γεναριάτικου δειλινού που κυνηγημένα ανήλεα απ' τον μανιασμένο βοριά είχαν ρθει κι απλωθεί σχεδόν πάνω στις στέγες των σπιτιών, αιστανότανε πα στην καρδιά του.

– Πάει το δέντρο. Πάει... πρόφεραν τα χείλη του.

Κι ήταν σα ναμίλαγαν για το χαμό κάποιου προσώπου ακριβού κι αγαπημένου, για τον πικρό αποχωρισμό μιας ζωής που 'ταν συνδεδεμένη στενά, πολύ στενά, κι αχώριστα μαζί του. Πόσο τον πονούσε ετούτη η μοίρα, η σκληρή του δέντρου. Πόσο ένιωθε ν' απλώνονται απάνω του όλα αυτά τα χέρια με τους μπαλτάδες, τα σκεπάρνια και τα πριόνια και να τον χτυπούνε αλύπητα, να κόβουν δίχως οίχτο κομμάτια απ' το κορμί του, τον ίδιο τον εαυτό του.

Ήταν ένας πιστός και καρτερικός σύντροφος που κάθε πρωί, όταν έφτανε ύστερα από την εφιαλτική νύχτα, που βάραινε στο στήθος του, απ' τα χνώτα του Τύραγνου, τη νύχτα π' έμενες μ' ανοιχτό μάτι πίσω απ' τους τοίχους του σπιτιού σου και πάγωνες σύγκορμα, σαν άκουγες έξω στο δρόμο ν' αντηχάει η βαριά μπότα του, να ξεσκίζουν τον αέρα οι άγριες κραυγές του ή το πυρρίχιο γέλιο του, ήταν εκεί έτοιμο να σου γνώψει κινώντας τα πράσινα φυλλαράκια του μόλις ορμούσες στο παράθυρο και τ' άνοιγες να χαιρετίσεις το φως.

Κι όταν πάλι έφταναν κρίσιμες ώρες που λύγιζες, που ένιωθες τον εαυτό σου ν' αποπνίγεται να'ναι έτοιμος να πέσει να γίνει ένα άπνοο εξουθενωμένο πλάσμα, αποκαμένος από το μαρτυρικό ταμάχι της

ψυχής, απ' τη λαχτάρα για τη λύτρωση, ετούτο το δέντρο – μηδά δε το χτύπαγαν λυσσασμένοι άνεμοι; μηδά δε το δέρναν άγριοι χιονιάδες και δε το κατάκαιαν ασήκωτα λιοπύρια; – έμεινε κατάντικρυ ολόρθο στητό με την κορφούλα του αλύγιστη, ίσα, ψηλά προς τον Ουρανό, λες και καμάρωνε για το θρίαμβό του, λες και ήθελε να σου δώσει δυνάμεις και κουράγιο.

Τα ζωντάνευε τούτα τώρα ο Παύλος καθώς έβλεπε ν' ανεβοκατεβαίνουν οι μπαλτάδες πάνω απ' το δέντρο. Να σηκώνουν τα κομμάτια του και να ερημώνεται ο δρόμος. Κι ήταν τ' αχείλι του στεγνό. Κι ήταν η ψυχή του σα να'κλαιε, σα να θρηνούσε μυστικά ένα μεγάλο πένθος.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΕΒΑΝΤΑΣ (1904-1975)

Ο Χρήστος Λεβάντας γεννήθηκε στον Πειραιά. Το πραγματικό του όνομα ήταν Κυριάκος Χατζιδάκης και καταγόταν από το Φόδελε του νομού Ηρακλείου της Κρήτης. Ορφάνεψε σε παιδική ηλικία και η ανέχεια τον ανάγκασε να εργαστεί από μικρός και του στέρησε τη δυνατότητα σπουδών. Από το 1922 μπήκε στο χώρο της επαγγελματικής δημοσιογραφίας αρθρογραφώντας σε πειραϊκές εφημερίδες. Πέθανε στον Πειραιά. Από την καθημερινή ζωή στη γενέτειρά του, την οποία παρακολουθούσε από κοντά λόγω επαγγέλματος, άντλησε και τα θέματα των πεζογραφικών έργων του. Ήδη από το 1921 άρχισε να δημοσιεύει διηγήματα στο περιοδικό Μποέμ, ενώ υπήρξε ιδρυτικό μέλος του Λογοτεχνικού και Καλλιτεχνικού Ομίλου Πειραιώς και συνεργάτης της Εφημερίδας των Νέων. Το 1923 πραγματοποίησε την πρώτη έκδοση έργου του, της συλλογής διηγημάτων Στο μεθύσι του πόνου. Από το 1958 και για δύο χρόνια επανεξέδωσε το Περιοδικό μας, που είχε ιδρύσει ο Γεράσιμος Βάκος. Ο Χρήστος Λεβάντας τοποθετείται ανάμεσα στους έλληνες πεζογράφους του μεσοπολέμου. Θαυμαστής του Δημοσθένη Βουτυρά, τον οποίο αναγνώριζε ο ίδιος ως δάσκαλό του, στράφηκε από τα πρώτα βήματά του προς τη διηγηματογραφία, η οποία καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του έργου του. Η γραφή του είναι λιτή, ρεαλιστική και στοχεύει στην κατάδειξη των κακουχιών της ζωής των κατωτέρων κοινωνικών στρωμάτων. Η οπτική του, παρά τις συχνές ζωηρές περιγραφές συναισθημάτων και καταστάσεων απέχει από την ψυχρή αντικειμενικότητα του νατουραλισμού και κάποτε φτάνει σε εξιδανικευτικές απλουστεύσεις που μειώνουν τη δραστηριότητα του λόγου. Τον κυρίαρχο τόνο στο έργο του Λεβάντα δίνει η ανθρωπιστική διάθεση και η συμπάθεια (με την έννοια του συμπάσχειν) με την οποία προσεγγίζει τους ήρωές του. Στην ειλικρίνεια των συναισθημάτων του έγκειται και η δύναμη του έργου του. Μοναδική παρένθεση στη σχεδόν αποκλειστικά διηγηματογραφική παραγωγή του Λεβάντα αποτέλεσε το εκτενέστερο αφήγημα Πορεία κοντά στον τυφώνα, έργο που τοποθετείται ανάμεσα στα καλύτερά του και παράλληλα στα καλύτερα νεοελληνικά θαλασσινά πεζογραφήματα. Πηγή: <http://www.ekebi.gr/>



Πωακοθήκη



Νικολά ντε Λαρζιλιέρ, Η ηθοποιός Marie-Anne de Châteauneuf, η λεγόμενη Mademoiselle Duclos, 1712, Σαντιγύ, Μουσείο Κοντέ. Ο Νικολά ντε Λαρζιλιέρ (Nicolas de Largillière ή de Largillière, 10 Οκτωβρίου 1656 – 20 Μαρτίου 1746) ήταν Γάλλος ζωγράφος.