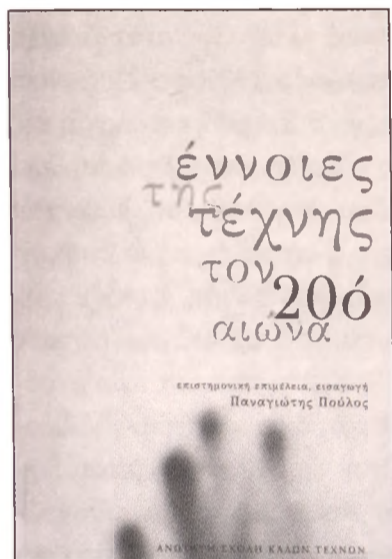


## Βιβλιοκρισίες Βιβλιοπαρουσιάσεις



Για το βιβλίο

*Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*, επιστ. επιμέλεια, εισαγωγή Τάκης Πούλος, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 2006, 553 σ.

Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου

Ο Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου διδάσκει Φιλοσοφία του Δικαίου στο Νομικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών.

### ΘΕΩΡΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΣΗΜΕΡΑ - ΜΠΟΡΟΥΜΕ ΧΩΡΙΣ;

Πολλά πράγματα στην εμπειρία της ανθρώπινης ζωής δεν χρειάζεται να τα μελετήσουμε ιδιαίτερα. Μιλάνε από μόνα τους. Πρώτα απ' όλα η ίδια η εμπειρία της ζωής συχνά μας απευθύνει το λόγο απ' ευθείας, δεν χρειάζεται πάντα και παντού να την θεωρητικοποιήσουμε και δεν μας εμπλουτίζει πάντοτε ο αναστοχασμός πάνω στη ζωή. Πολλά άλλα πράγματα τα μαθαίνουμε στην πράξη, ίσως τα περισσότερα. Έτσι μαθαίνουμε να μιλάμε, να επικοινωνούμε, να κάνουμε ποδήλατο, να χειριζόμαστε συσκευές, να ακολουθούμε ή να παραβαίνουμε κανόνες και ούτω καθεξής. Στην πράξη γινόμαστε λίγο πολιτικοί, λίγο νομικοί, λίγο αρχιτέκτονες, ίσως και λίγο γιατροί ή φιλόσοφοι. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν χρειαζόμαστε και τους ειδικούς ή την εξειδικευμένη μελέτη και γνώση. Σημαίνει απλώς ότι για να είμαστε πολίτες πρέπει να ενδιαφερόμαστε για τα κοινά, δεν χρειάζεται απαραίτητα να διαβάσουμε Πλάτωνα ή Μακιαβέλλι, για να φτιάξουμε ένα σπίτι πρέπει να έχουμε μια σχέση με ένα χώρο, δεν χρειάζεται να μελετήσουμε Βιτρούβιο ή Κούλχας, για να είμαστε υγιείς πρέπει να αφουγκραζόμαστε πρωτίστως το σώμα μας, δεν είναι απαραίτητο να εντρυφούμε στα γιαιτρικά ένθετα των εφημερίδων ή τα εγχειρίδια του Δρος Τσόπρα. Εφόσον βρούμε τον κατάλληλο βηματισμό και τροχιά σε σχέση με μια πλευρά της ζωής που μας ενδιαφέρει, μπορούμε να προχωρήσουμε χωρίς να κατέχουμε απαραίτητα ειδική γνώση, μπορούμε όλοι να φτάσουμε στο επίπεδο που θα μας επιτρέψει να αντλούμε οφέλη και χαρά από μια πρακτική κατανόηση του αντικειμένου που μας ενδιαφέρει.

Θα ήθελα λοιπόν στο σημείο αυτό να θέσω το ίδιο ερώτημα σχετικά με την τέχνη. Μπορούμε να αντλούμε όφελος, χαρά, γνώση, ευαισθησία, ερεθίσματα και οτιδήποτε τέλος πάντως μπορούμε να φανταστούμε ότι μπορεί να μας δώσει, να προκαλέσει ή να είναι στη ζωή μας η τέχνη, χωρίς κάποια μελέτη, κάποια ειδική γνώση, κάποια προπαίδεια, κάποια καλλιέργεια; Για να είμαι ειλικρινής, δεν είμαι βέβαιος πώς ακριβώς πρέπει να απαντήσουμε στο ερώτημα αυτό, ιδιαίτερα σήμερα. Από τη μια θα ήθελα να πιστεύω ότι όλοι οι άνθρωποι έχουν την ικανότητα να κινηθούν πάνω σε μια ή περισσότερες τροχιές όταν έρχονται σε κάποια συσχέτιση με ένα έργο τέχνης και ότι έχουν την ικανότητα να πάρουν μια ώθηση από την αισθητική και διανοητική πρόκληση στην οποία εκτίθενται. Ο τετριμμένος ή και ειρωνικός ισχυρισμός ότι είμαστε όλοι καλ-

λιτέχνες μοιάζει να προϋποθέτει ότι μπορούμε όλοι να τα βγάλουμε πέρα μόνοι μας με την τέχνη –σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που ίσως να μην χρειαζόμαστε καν τους άλλους ως καλλιτέχνες, αφού μπορούμε να είμαστε οι ίδιοι καλλιτέχνες.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι σε άλλες εποχές (στην αρχαιότητα, το μεσαίωνα, την αναγέννηση κλπ) οι άνθρωποι είχαν μια άμεση πρόσβαση στην τέχνη, ίσως ανάμεσα στα άλλα γιατί η τέχνη ήταν αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτικού και θρησκευτικού τους βίου. Αυτήν την ταυτότητα των κοινωνικών λειτουργιών και ενδιαφερόντων και την αμεσότητα των ανακλαστικών, του νοήματος και της επικοινωνίας δεν είναι εύκολο να τις προϋποθέσουμε και σήμερα. Οι άνθρωποι προσέρχονται με τελείως διαφορετικές προϋποθέσεις, αναζητήσεις και προθέσεις στους βωμούς της τέχνης. Ο πολυκερματισμός αυτός δεν είναι βέβαια κάτι κακό, κάθε άλλο. Θα ήταν αστείο να νοσταλγούσαμε σήμερα τις μέρες που οι άνθρωποι ένιωθαν την ίδια συγκίνηση και το ίδιο νόημα μπροστά στο έργο τέχνης. Το πρόβλημα είναι αν οι άνθρωποι μπορούν να αναγνωρίσουν κάτι στη τέχνη σήμερα, την κλασική, τη μοντέρνα, τη σύγχρονη. Μπορούμε σήμερα, ο καθένας από τη σκοπιά του, να ανοίξουμε παρτίδες με την τέχνη με ένα τρόπο ουσιαστικό, μη τετριμμένο; Ανακαλώ στη μνήμη μου τη χαρά, την ευφορία, την παιγνιώδη υπερδιέγερση μικρών και μεγάλων απέναντι στην τεράστια εγκατάσταση του Όλαφουρ Έλιασον πριν από μερικά χρόνια στην Ταϊτ Μόντερν. Το έργο τέχνης, ιδιαίτερα το δημόσιο έργο τέχνης, μπορεί αναμφισβήτητα να προκαλέσει δημιουργικούς κυματισμούς και ταλαντώσεις που εισπράττονται με πολύ διαφορετικό τρόπο από το κοινό και αυτό αρκεί.

Όμως έχουμε και μια πλειάδα αρνητικών εμπειριών στον τρόπο με τον οποίο το κοινό εισπράττει την τέχνη. Θα αφήσουμε εδώ κατά μέρος τις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες μερικοί προσλαμβάνουν το έργο τέχνης ως προσβολή στο θρησκευτικό, πατριωτικό ή άλλο τι αίσθημα. Αυτό φυσικά δεν είναι η καλύτερη μέθοδος για να χαρείς το έργο τέχνης. Παρ' όλα αυτά έχω την εντύπωση ότι οι άνθρωποι εγκλωβίζονται στη σχέση τους με την τέχνη ανάμεσα σε δύο εξ ίσου αρνητικές πρακτικές: την εύκολη αποδοχή του κλασικού "αριστουργήματος" και την εξ ίσου εύκολη απόρριψη του ακατανόητου. Και οι δύο πρακτικές είναι βέβαια ιδιαίτερα θανατηφόρες, και για το κοινό και για την τέχνη. Ο συμβατισμός που διαφθείρει την κριτική μας αισθητική ικανότητα και μας κάνει να αποδεχόμαστε ό,τι έχει γίνει κοινωνικά αποδεκτό ή μας

φαίνεται εύκολα προσβάσιμο είναι ένα οικείο φαινόμενο. Το σημαντικό καλλιτεχνικά έργο γίνεται απλώς «ωραίο» ακόμα και αν πρόκειται για μια κυβιστική κυρία με πολλά μάτια, στραβό στόμα και ανώμαλη μύτη. Στρώματα επί στρωμάτων απλουστευτικών διηγήσεων της ιστορίας της τέχνης και εκλαϊκευτικού ψευδοεγκυκλοπαιδισμού έχουν δημιουργήσει εδώ ένα αδιάτρητο στέαρ προκαταλήψεων, εμμονών, απλουστεύσεων και βολικών κλισιέ. Η άλλη όψη του νομίσματος είναι γνωστή. Μπροστά στην ζωντανή τέχνη, την τέχνη που αποζητά ακόμα μια νοηματική και συναισθηματική αναδιαπραγμάτευση –παλιά και νέα– στέκουμε άφωνοι και βουβοί. Πόσες και πόσες φορές δεν έχουμε σταθεί μάρτυρες σε τσιρίγματα, κραυγές και ειρωνικά σχόλια ασχέτων ή αμήχανων ή απλώς βολεμένων ανθρώπων; Ένας τακτικός αρθρογράφος κυριακάτικης έκδοσης εφημερίδας, καθηγητής οικονομικών, διακωμωδούσε προ ετών τον Φοντάνα, τον Ρίτσαρντ Λονγκ και άλλους μιλώντας για πίνακες που τάχα έσχιζε ένας βάνδαλος και οικοδομικά υλικά που δέχτην ξέχασε ο εργολάβος στο μουσείο. Αλλά και στο Λονδίνο του '60 η αγορά ενός έργου του Καρλ Άντρε από την Ταίητ προκάλεσε σάλο στις εφημερίδες. Πολλές φορές νιώθουμε απειλή από αυτό που δεν μπορούμε να συλλάβουμε ή να εντάξουμε σε ένα γνώριμο σχήμα. Έχω λοιπόν την εντύπωση ότι για κάποιο λόγο που έχει να κάνει με τη φύση του πράγματος χρειαζόμαστε ειδική γνώση και προπαίδεια, χρειαζόμαστε την ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης δεκτικότητας για να μπούμε σε τροχιά απέναντι στο έργο τέχνης -κλασικό, μοντέρνο και σύγχρονο. Αντίθετα απ' ότι στο δίκαιο, την πολιτική, την ιατρική και την αρχιτεκτονική μου φαίνεται ότι στην τέχνη δύσκολα μαθαίνουμε εν τοις πράγμασι. Το χειρότερο όμως είναι ότι ενώ οι άνθρωποι αισθάνονται συνήθως δέος για τη θεωρία και την πρακτική των θεωρητικών και κανονιστικών επιστημών, στην τέχνη συμπεριφέρονται σαν στο σπίτι τους νομίζοντας ότι καταλαβαίνουν πολύ καλά και ότι γνωρίζουν απολύτως γιατί ένα έργο τέχνης είναι σπουδαίο ή όχι. Το κοινό έχει τόσο μεγάλη αυτοπεποίθηση (ή μήπως και ανασφάλεια;) ώστε σε κάποιες περιπτώσεις να δηλώνει με απόλυτη βεβαιότητα ότι γνωρίζει πότε κάτι είναι ή δεν είναι έργο τέχνης.

Υπάρχουν βέβαια πολλές και προφανείς αιτίες για την κατάσταση αυτή. Δεν έχουμε μουσεία, δεν έχουμε κριτική συζήτηση και εκδόσεις αλλά έχουμε αντ' αυτών πολλούς παράγοντες που φροντίζουν για την εμπέδωση μιας διαρκούς παρεξήγησης.

Η τέχνη δεν είναι βέβαια πρότυπο «λαμπερού» βίου, η τέχνη αντλεί ενδεχομένως αλλά δεν ταυτίζεται με τη λαϊκή ή και λόγια παράδοση ενός τόπου και οπωσδήποτε η τέχνη δεν είναι απλώς ελκυστική καλλιτεχνία. Όλα αυτά εξηγούν φυσικά γιατί οι πολιτικοί στη χώρα μας είναι προκλητικά αδιάφοροι για την τέχνη και γιατί γίνονται τόσο αφόρητα τετριμμένοι όταν αποφασίσουν να μιλήσουν γι' αυτήν ή περί αυτήν.

Υπό τις περιστάσεις αυτές ένα βιβλίο είναι το καλύτερο αντίδοτο στον πολιτιστικό μιθριδατισμό. Ο τόμος *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα* που εκδόθηκε από τις εκδόσεις της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών είναι μια ευκαιρία να αρχίσουν επιτέλους να λιώνουν οι πάγοι που έχουν περιβάλει και κοντεύουν να πνίξουν την τέχνη -τη δημιουργία, την κατανόηση και την απόλαυσή της. Το βιβλίο είναι μια ανθολογία 15 σημαντικών θεωρητικών κειμένων για την τέχνη που γράφτηκαν τον περασμένο αιώνα και ο επιμελητής του Τάκης Πούλος συνεισφέρει μια διαφωτιστική εισαγωγή, η οποία τοποθετεί την κάθε συμβολή στα ιστορικά και θεωρητικά της συμφραζόμενα. Το βιβλίο αυτό δεν αφήνει άλλοθι σε όσους θα ισχυρισθούν στο μέλλον ότι δεν ήταν σε θέση να γνωρίζουν καλύτερα. Δημιουργείται σιγά-σιγά μια μικρή βιβλιοθήκη θεωρίας της τέχνης στην ελληνική γλώσσα και αξίζουν εδώ ιδιαίτερα συγχαρητήρια στη Σχολή Καλών Τεχνών· είτε να την μιμηθούν και άλλες Ανώτατες Σχολές.

Δεν θα προσπαθήσω να παρουσιάσω τα κείμενα πάνω στο θεματικό και χρονολογικό άξονα που έχει θέσει ο επιμελητής του τόμου. Θα κρατήσω μόνο την εύστοχη παρατήρησή του ότι «όποιος κι αν είναι ο συγκεκριμένος γνωστικός και καλλιτεχνικός ορίζοντας στη βάση του οποίου οι συγγραφείς του τόμου πραγματεύονται το ζήτημά τους, έκδηλη είναι η συνάφεια των ερωτημάτων, τα οποία επιστρέφουν, κάθε φορά, αναδιατυπωμένα, τροφοδοτώντας το ένα το άλλο» (σ. 11). Πράγματι, τι μπορεί να συνδέει ένα αρκετά χαλαρά γραμμένο κείμενο του Προυστ για τον Φλομπέρ με ένα αυστηρά αναλυτικό, αν και κομψό, κείμενο του Αμερικανού φιλοσόφου Νέλσον Γκούντμαν; Τι μπορεί να συνδέει ένα κείμενο του Μουζιλ για τον κινηματογράφο, ή του Βαλερύ για την έννοια της τέχνης με ένα κείμενο του Νέστορα της αναλυτικής φιλοσοφίας της τέχνης Άρθουρ Ντάντο; Εκ πρώτης όψεως τίποτε. Όταν όμως αντιπαραβάλουμε τα κείμενα, το ένα με το άλλο, σαν κομμάτι μιας νοητής θεωρητικής αφήγησης για την έννοια της τέχνης, τότε η σύγκριση γίνεται δυνα-

μική, το ένα κείμενο εμπλουτίζει και ενεργοποιεί τα ερωτήματα του άλλου, χωρίς αυτό καθόλου να σημαίνει ότι πρέπει να δεχθούμε μια γενετική υπόθεση και να πιστέψουμε ότι μέσα από τις στάχτες μιας γενιάς στοχαστών γεννιέται ο Φοίνιξ της επόμενης. Έχει όμως τεράστιο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τις μεταλλάξεις του στίλ των θεωριών στις αρχές, τα μέσα και το τέλος του περασμένου αιώνα, την ταυτότητα και τη διαφορά των ερωτημάτων. Νομίζω ότι η επιλογή του επιμελητή να προκρίνει μια περιεκτική και πλουραλιστική προσέγγιση είναι απόλυτα ορθή.

Κατά κάποιο τρόπο μια σειρά από κείμενα γραμμένα από μεγάλους ιστορικούς τέχνης ή συγγραφείς δημιουργούν ένα πλούσιο υπόστρωμα προβλημάτων και ιδεών πάνω στο οποίο μπορούν να αναπτυχθούν καλύτερα οι πιο αφηρημένες και φιλοσοφικές συμβολές.

Ο μεγάλος ιστορικός της τέχνης Άμπυ Βάρμπουργκ στο περισπούδαστο αλλά και περίπλοκο κείμενό του πάνω στον κύκλο των τοιχογραφιών στο Μέγαρο Σκιφανόσια της Φεράρα μας εκθέτει τη γενεαλογία της αναγεννησιακής τέχνης στην προσπάθειά της να αποτινάξει φόρμες και ιδέες του μεσαίωνα και της ανατολής και να ανακτήσει μια ελεύθερη πρόσβαση στα ιδανικά της ελληνικής τέχνης. Στις ενδιαφέρουσες ως προς την υβριδικότητά τους τοιχογραφίες ο Βάρμπουργκ ανιχνεύει μια μυθολογία των Ολυμπίων θεών, όπως αυτή έχει παραδοθεί από τους λόγιους μυθογράφους του μεσαίωνα και αλλοιωθεί από μια παράδοση αστρικής θεολογίας που τη βρίσκουμε ακέραιη στην εξέλιξη της αστρολογικής πρακτικής. Ο Βάρμπουργκ δεν έχει βέβαια καμιά ιδιαίτερη συμπάθεια για την υβριδοποίηση αυτή, δεν της αποδίδει καμιά μεταφορική αξία και κατακεραυνώνει την αστρολογία ως προβολή του φετιχισμού των ονομάτων στο μέλλον: «ψευδομαθηματικές σοφιστείες με τις οποίες μαγεύονται οι άνθρωποι επί αιώνες μέχρι σήμερα.» Γι' αυτό το λόγο αισθάνεται διπλά υποχρεωμένος απέναντι στον Μποτιτσέλι και τους πίνακές του με θέμα την Αφροδίτη γιατί διακρίνει σε αυτούς το στόχο να απελευθερώσουν τη θεά από τα δεσμά της μυθογραφίας και της αστρολογίας και να της ξαναδώσουν την ολύμπια ελευθερία. Ο Μποτιτσέλι, αν και μένει αρχικά πιστός σε μια βουργουνδική παραλλαγή του λεγόμενου βόρειου προτύπου, παρουσιάζοντας την Αφροδίτη σαν γυναίκα με λαϊκή φορεσιά της Βουργουνδίας και γαλλικό κωνικό κάλυμμα της κεφαλής με το πέπλο, τη μεταμορφώνει σταδιακά σε «Φλωρεντινή χρυσαλλίδα, σε

“Νύμφη” με το φτερωτό κάλυμμα της κεφαλής και την εσθήτα που ανεμίζει» (σ.122) και την κάνει να μοιάζει με αρχαία ελληνική Μαινάδα ή ρωμαϊκή Victoria. Για τον Βάρμπουργκ ο Μποτιτσέλι αποκαλύπτεται έτσι ως ενδιάμεσος σταθμός καθ’ οδόν προς τον Ραφαήλ.

Σήμερα νομίζω ότι δεν θα διαβάζαμε τις τοιχογραφίες τόσο μονοσήμαντα. Η εμπλοκή της αστρολογίας, του συστήματος των πλανητών και της έννοιας του χρόνου με το Δωδεκάθεο, η συνάντηση ανατολής και δύσης, η διασταύρωση του πλατωνισμού με το παράλογο, των αριθμών με την αυθαίρετη μελλοντολογία, του ιδανικού κάλλους με την άσχημη παράδοση κρύβουν αν μη τι άλλο μια ποιητική δυναμική. Ίσως ο μεγάλος ιστορικός της τέχνης παραμένει δέσμιος μιας εξιδανικευμένης αντίληψης της αναγεννησιακής τέχνης παραμελώντας όλα τα αυτά τα πραγματικά σαγηνευτικά υλικά και στοιχεία που εναποθέτει ο ίδιος απλόχερα ενώπιον μας. Θα ήταν μια εξαιρετική άσκηση κρίσης να προσπαθήσουμε να ξανασκεφτούμε σήμερα πάνω στο θέμα αυτών των διασταυρώσεων μυθολογίας, ψευδοεπιστήμης, παράδοσης και καλλιτεχνικού ιδανικού στην πρώιμη αναγέννηση ξαναδουλεύοντας πάνω στα ίδια δεδομένα. Υπό την έννοια αυτή θα ήταν επίσης χρήσιμο να ξαναδούμε αν και σε ποιο βαθμό η ακροτελεύτια παράγραφος του σπουδαίου αυτού δοκιμίου ισχύει ακόμα:

«Ο ενθουσιασμός και η έκπληξη μπροστά στο ακατανόητο γεγονός της καλλιτεχνικής μεγαλοφυΐας μπορεί να μας πλουτίσει συναισθηματικά εάν αναγνωρίσουμε ότι η μεγαλοφυΐα είναι χάρισμα και ταυτόχρονα συνειδητή ενέργεια σύγκρουσης. Η νέα μείζων τεχντροπία που μας χάρισε η καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα της Ιταλίας είχε τις ρίζες της στην κοινωνική βούληση να αφαιρεθεί από τον ελληνικό ουμανισμό η μεσαιωνική, ανατολικολατινική “πρακτική” την οποία είχε ενδυθεί. Με αυτή τη βούληση αποκατάστασης της Αρχαιότητας ξεκίνησε “ο καλός ευρωπαίος” τον αγώνα του διαφωτισμού την εποχή της διεθνούς περιπλάνησης των εικόνων, την οποία -με διάθεση κάπως υπερβολικά μυστικιστική- αποκαλούμε εποχή της Αναγέννησης.»

Μια άλλη επαναδιαπραγμάτευση διδακτική, πολυεπίπεδη, ίσως και αυτοβιογραφική, κάνει στο κείμενό του «Σχετικά με το ύφος του Φλομπέρ» ο Προυστ. Ο αναγνώστης ενδεχομένως να μην αντιληφθεί αμέσως γιατί περιλαμβάνεται στον τόμο το κείμενο αυτό. Όμως το κείμενο είναι καταπληκτικό γιατί λειτουργεί και ως μαγνητική τομογραφία της καλλιτεχνικής συνείδησης

του ίδιου του Προυστ. Ο Προυστ μετατρέπεται σε *advocatus diaboli* του Φλομπέρ για τον οποίο εξ αρχής ομολογεί ότι δεν έχει κάποια ιδιαίτερη αδυναμία. Παρά ταύτα διεισδύει και απομονώνει τροπές της τέχνης του Φλομπέρ -η χρήση των χρόνων των ρημάτων ή η μαγική χρήση του σύνδεσμου «και»- όχι αναγκαστικά για να μας μιλήσει για το ύφος του μεγάλου συγγραφέα, όσο για να μας δείξει κάποια μυστικά της επινόησης και της ανανέωσης στην τέχνη. Δεν νομίζω άλλωστε ότι μιλάει μόνο για τη λογοτεχνία, αλλά για την τέχνη γενικά και συχνές είναι άλλωστε οι αναφορές και οι παρομοιώσεις του με τη ζωγραφική. Όταν μιλάει για τη χρήση ή την παράλειψη του συνδέσμου «και» στον Φλομπέρ, ο Προυστ εκφράζεται με μια εικαστική γλώσσα, σαν ένας μάγος της 7ης τέχνης:

«(...) εκεί όπου δεν θα περνούσε από το μυαλό κανενός να το χρησιμοποιήσει, ο Φλομπέρ το κάνει. Είναι μια ένδειξη ότι αρχίζει ένα άλλο μέρος της εικόνας, ότι το κύμα που έχει τραβηχτεί θα σχηματιστεί και πάλι. Εντελώς στην τύχη, από μια μνήμη που δυσκολεύεται πολύ να επιλέξει» (σ. 148).

Υπάρχει και ένα άλλο επίπεδο στο κείμενο αυτό. Ο Προυστ μάχεται με τους κριτικούς και τα κριτήριά τους για την αληθινή και μεγάλη τέχνη. Αναφερόμενος στις κρίσεις του Σαιντ-Μπεβ -τις οποίες και επικρίνει- επαναθέτει το ζήτημα της αναγνωρισιμότητας της καλής τέχνης του σήμερα σε σχέση με την αναγνωρισμένη τέχνη του παρελθόντος. Δεν τοποθετείται ευθέως μεν, αλλά έχεις την υπόνοια ότι μιλώντας με τόσο θαυμασμό για έναν συγγραφέα που δεν θαυμάζει θέλει να βάλει τα πράγματα στη θέση τους, να ξεκαθαρίσει ότι υπάρχουν καλύτεροι και χειρότεροι συγγραφείς, μεγάλα θέματα και επαναστάσεις στη γραφή, ανάπτυξη και σμίκρυνση της συνείδησης και πολλές άλλες διαβαθμίσεις. Το στιλ του Φλομπέρ δεν είναι τελικά στιλ απλώς, αλλά όπως επισημαίνει ο Τάκης Πούλος εκδήλωση μιας «ρήξης στη μορφή της γλώσσας ανάλογης προς τις γνωσιολογικές ρήξεις που επιφέρει η καντιανή φιλοσοφική επανάσταση» (σ. 14).

Την πλούσια και βαθιά αμφισημία του Προυστ αποπνέει και το κείμενο του Ρόμπερτ Μουζιλ, ένα κείμενο που σχεδόν κάθε παράγραφός του μας κάνει να κοντοσταθούμε, όχι γιατί είναι ακατάληπτη ή δύσκολη, αλλά γιατί ακριβώς είναι γόνιμη και βαθιά. Σχολιάζοντας ένα βιβλίο του Ούγγρου ποιητή και κριτικού Μπέλα Μπάλας, ο Μουζιλ αναφέρεται όχι μόνο στον κινηματογράφο, αλλά και στη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία, την τέχνη και τα θεμέλιά της. Αρχίζει με μια περικοπή του Μπάλας

που μοιάζει σαν παρουσίαση του βασικού μοτίβου πάνω στο οποίο θα ακολουθήσουν οι παραλλαγές:

«Ξέρω ότι η θεωρία δεν είναι καθόλου ζοφερή\_ αντίθετα, για κάθε τέχνη σημαίνει τις ευρείες προοπτικές της ελευθερίας. Για τον πεζοπόρο της τέχνης, είναι ο χάρτης που δείχνει όλους τους δρόμους και τις δυνατότητες και που φανερώνει πως ό,τι έμοιαζε με αδήριτη αναγκαιότητα δεν ήταν παρά ένας τυχαίος δρόμος ανάμεσα σε εκατό άλλους. Η θεωρία ενθαρρύνει τα ταξίδια του Κολόμβου και μεταβάλλει κάθε βήμα σε πράξη ελεύθερης επιλογής» (σ. 165).

Ο Μουζιλ αναμετρείται θεωρητικά με δύο εξ ίσου προβληματικούς κόσμους και βλέπει τον κινηματογράφο και την τέχνη γενικότερα σαν προσπάθεια διαμεσολάβησης μέσα από έναν σπασμό.

«Υπέρ της άποψης ότι ο κινηματογράφος είναι τέχνη [...] συνηγορεί η ακρωτηριασμένη φύση του, το αναχθέν σε κινούμενες σκιές γεγονός το οποίο παρά ταύτα γεννά τη ψευδαισθήση της ζωής. Διότι κάθε τέχνη προϋποθέτει ένα τέτοιο είδος απόσπασης. Βουβό σαν ψάρι και κλωμό σαν πλάσμα υπόγειο κολυμπά το φιλμ στα λιμνάζοντα νερά του αποκλειστικά-ορατού· η ζωγραφική από την άλλη είναι βουβή και ακίνητη, και -ακόμα εναργέστερα- ένα σύμπλεγμα είκοσι γοθικών ή μπαρόκ γλυπτών με τις διασταυρωμένες σαν ξίφη χειρονομίες τους γεννά την εντύπωση σύναξης κατατονικών σε φρενοκομείο.» (σ. 167).

Γιατί άραγε μια τέτοια κατά βάση παράξενη απόσπαση από το όλον τη ζωής γίνεται τέχνη, αναρωτιέται ο μεγάλος συγγραφέας-φιλόσοφος. Ένα τεράστιο χάσμα χωρίζει δύο διαστάσεις της ανθρώπινης ζωής, την πολιτεία θα λέγαμε του ορθολογικού, υπολογιστικού, μηχανιστικού, προοδευτικού, κατακτητικού, φασουστικού ανθρώπου και μια επουράνια εκδοχή, μια αυγουστίνεια πολιτεία του επέκεινα, μια διάσταση της αγάπης, της έκστασης, της αβουλίας, της θεωρίας, της αναχώρησης από τον πραγματικό κόσμο και τον εαυτό. Ικνηλατώντας τις ραφές και ενώσεις αυτών των δύο κόσμων ο Μουζιλ κάνει παράλληλα και τελείως απρόσμενα μια συγκλονιστική διάγνωση για την ίδια τη φύση της ηθικής, στην οποία αναγνωρίζει τα γενικά ελαττώματα του ανθρωπίνου πνεύματος: «ήδη η μορφή με την οποία εμφανίζεται ως στάθμιση και ποσοτική εκτίμηση του κανόνα, της εντολής, της απειλής του νόμου, του καλού και του κακού, αποδεικνύει τη μορφοπλαστική επιρροή που άσκησε στην ηθική η σταθμιζουσα, υπολογιστική, καχύποπτη, ολέθρια βούληση του πνεύματος» (σ. 175). Νομίζω ότι η σύγχρονη ηθική

φιλοσοφία οφείλει μια απάντηση στη διάγνωση αυτή που δεν έχει απολύτως τίποτε το κοινό με τις συνήθεις ιερεμιάδες κατά του ωφελισμού. Πηγαίνει βαθύτερα.

Ο Μουζιλ όμως κάνει μια ακόμα ενδιαφέρουσα για μας διάγνωση. Αυταπατώμεθα αν νομίζουμε ότι μέσω μιας αισθητικής αναπόλησης, μιας αγωγής των αισθήσεων, μιας θρησκευτικής αναγέννησης θα πετύχουμε την απελευθέρωση της ψυχής από τη νόηση και θα οδηγηθούμε σε μια ανόθευτη δημιουργία. Είναι λάθος και προκατάληψη να ρίχνουμε την ευθύνη στη νόηση για τα δεινά του χάσματος των δύο κόσμων. Ο Μουζιλ βρίσκεται φιλοσοφικά πολύ μπροστά από την εποχή του όταν σημειώνει ότι δεν διανοείται μόνο ο νους αλλά και οι αισθήσεις μας. Η υπέρβαση του δικασμού μας δεν θα έρθει με τον εξοβελισμό της σκέψης και των εννοιών, αλλά μέσα από την απελευθέρωση «από την πρακτική και συνδεδεμένη με τα πραγματικά γεγονότα κανονική κατάσταση του ανθρώπου.» Η τέχνη ως μέθοδος απελευθέρωσης παραμένει ωστόσο δίκωπο μαχαίρι:

«όπως σε έναν παλιό πίνακα που όταν τον περνά κανείς με βερνίκι προβάλλουν συμβάντα αόρατα μέχρι τότε, έτσι διαλύουν οι τέχνες τη θαμπή, καλυμμένη εικόνα και την τυπικότητα της ύπαρξης. Αλλά αν φανταστεί κανείς το χρωστήρα του ζωγράφου ο οποίος δεν βλέπει στον κόσμο παρά μόνον μοτίβα, τον ποιητή που στα μάτια του από την πεσμένη κούπα των λέξεων αναβλύζουν άτακτα όλες οι παραστάσεις που τις συνείχε η έννοια, τον μουσικό για τον οποίο ο παραμικρότερος μουσικός ήχος σημαίνει έναν μεταφυσικό κλονισμό, σύντομα θα φτάσει στο άλλο όριο. Όλοι αυτοί οι υπερευαίσθητοι δίνουν την εντύπωση εξασθενημένων οπιομανών, γερομέθυσων που σε νηφάλια κατάσταση δεν έχουν που να στηριχθούν. Έτσι λοιπόν η τέχνη απελευθερώνει από την τυπικότητα των αισθήσεων και των εννοιών αλλά η κατάσταση αυτή δεν γίνεται να “εφελκυσθεί” σε ολότητα» (σ. 180).

Στο πυκνό, βαθύ και αναζητητικό λόγο αυτών των πρωτοπόρων της θεωρίας της τέχνης του 20ού αιώνα πρέπει να αντιπαρατάξουμε τα αμιγώς φιλοσοφικά κείμενα της ανθολογίας. Τα κείμενα αυτά λειτουργούν βέβαια κάπως αντιστικτικά προς τα προηγούμενα όταν βλέπουμε την ανθολογία ως ένα σύνολο, έχουν κατά κανόνα αρκετά διαφορετικό ύφος, αλλά εν τέλει διυλίζουν ερωτήματα που έχουν, λιγότερο ή περισσότερο ρητά, ήδη τεθεί. Το ζήτημα της έννοιας και της αξίας (νοήματος) της τέχνης, το ζήτημα της ουσίας και του ιδιαί-

τερου τρόπου εκδήλωσής της γίνονται πλέον αυστηρό αντικείμενο φιλοσοφικής έρευνας.

Πώς κοιτάμε (ακούμε, προσλαμβάνουμε), πώς στεκόμαστε απέναντι σε ένα έργο τέχνης; Υπάρχει άραγε ένας ιδιαίτερος τρόπος εσωτερικής προετοιμασίας για την προσπέλαση του έργου τέχνης; Από τον Καντ και γενικά το 18ο αιώνα η θεωρία προϋποθέτει κάποιου είδους απόσταση, μιας μορφής αδιαφορία ή ανιδιοτέλεια για την κατάκτηση της αισθητικής εμπειρίας. Ο Τζέρομ Στόλνιτς αναφέρεται σε αυτήν ακριβώς την παράδοση όταν μιλάει για μια αισθητική στάση που «απομονώνει το αντικείμενο και εστιάζει σε αυτό» χωρίς να το ταξινομεί ή να το κρίνει (σ. 286). Γι' αυτό και ο συλλέκτης βιβλίων ή έργων τέχνης –θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε– δεν έχει απολύτως κανένα αισθητικό ενδιαφέρον αν αγοράζει για λόγους πρεστίτζ ή από κερδοσκοπική διάθεση. Το ίδιο ισχύει και για όποιον θέλει να αντλήσει πληροφορίες από το αντικείμενο που περιεργάζεται\_ κινείται, δηλαδή, από ένα καθαρά γνωσιακό ενδιαφέρον. Ο Τζωρτζ Ντίκι από την άλλη επισημαίνει ωστόσο μια αντίφαση στην έννοια της αισθητικής αδιαφορίας, της ανιδιοτέλειας, της αποξένωσης. Ένα πράγμα είναι το κίνητρο με το οποίο προσπαθούμε να προσπελάσουμε ένα έργο τέχνης και άλλο πράγμα ο τρόπος με το οποίο το προσεγγίζουμε. Ο κριτικός τέχνης μπορεί μεν να γράφει για να βγάλει το ψωμί του, ή να εντυπωσιάσει το αντικείμενο (ή υποκείμενο) του πόθου του, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι το συγκεκριμένο κίνητρο τον εμποδίζει στην αισθητική του αξιολόγηση, το αντίθετο μάλλον συμβαίνει. Για τον Ντίκι δεν υπάρχει κάποια ιδιαίτερη ή διαφορετική στάση για την αισθητική εμπειρία, αλλά απλώς μια ελευθερία από πράγματα που μπορούν να μας περισπάσουν από το αντικείμενο του ενδιαφέροντός μας, όπως υποκειμενικές εμμονές, φοβίες, επαγγελματικά άγχη, και άσκοπη ονειροπόληση. Θα έλεγα κάπως πρόχειρα ότι καμιά φορά, όχι πάντα και όχι σε κάθε είδος τέχνης η «αισθητική εμπειρία» μας σπρώχνει σε μια σκοτεινή και βουβή κάμαρη, μια διάσταση στην οποία ερχόμαστε ενώπιος ενωπίω με το έργο τέχνης είτε είναι βιβλίο, είτε είναι ένα κουαρτέτο, είτε είναι ένας ζωγραφικός πίνακας. Δεν υπάρχει όμως ο ενδεδειγμένος τρόπος απόσυρσης για την κατάλληλη «αισθητική εμπειρία» και σε μια πλειάδα άλλων περιστάσεων ο τρόπος συσχέτισης με το έργο τέχνης μπορεί να είναι ακραιφνώς δημόσιος, θορυβώδης, πρακτικός, εργαλειώδης, παιγνιώδης, αναζητητικός, ειρωνικός, εκρη-

κτικός, γνωστικός, οιονεί επιστημονικός. Δεν θα έσπευδα πάντως να απορρίψω από χέρι τη θεωρία της αισθητικής στάσης παρόλες τις προφανείς αδυναμίες της.

Η διαμάχη αυτή μας φέρνει ωστόσο σε ένα θεμελιωδέστερο ζήτημα. Τι είναι άραγε τέχνη, πώς μπορούμε (αν μπορούμε) να ορίσουμε τι είναι τέχνη; Πολλοί σημαντικοί φιλόσοφοι, όπως ο Beardsley, ο Danto, ο Dickie, ο Goodman, ο Wollheim αλλά και από μια άλλη πλευρά ο Merleau-Ponty και ο Deleuze (η ανθολογία κάνει μια επιλογή κεντρικών κειμένων στη συζήτηση αυτή) στράφηκαν σε συναφή ερωτήματα τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Η εξέλιξη των τεχνών, ιδιαίτερα των εικαστικών τεχνών και η εμφάνιση μιας σειράς σημαντικών κινήματων σύγχρονης τέχνης, όπως ο μινιμαλισμός, η εννοιολογική τέχνη και η ποπ αρτ επηρέασαν αναμφισβήτητα τις απαντήσεις. Έπρεπε να αναζητηθούν εννοιολογήσεις που να αντεπεξέρχονται στις προκλήσεις των νεότερων μορφών τέχνης. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι οι πρώτες λειτουργιστικές προσεγγίσεις που αποδίδουν μια ουσιώδη λειτουργία στην τέχνη, μια ευχάριστη αισθητική εμπειρία ή έναν άλλο σημαντικό σκοπό υποχωρούν απέναντι σε θεωρίες που προσεγγίζουν το ερώτημα της έννοιας της τέχνης *διαδικαστικά*. Κάποιοι ορισμοί εστιάζουν στα στοιχεία του έργου («τεχνουργήματος») που το καθιστούν υποψήφιο να εκτιμηθεί ως τέτοιο από πρόσωπα που εκπροσωπούν τον κόσμο της τέχνης. Οι νεότεροι ορισμοί επικεντρώνουν συνεπώς στην ένταξη της θεσμικής διάστασης του ερωτήματος και αφίστανται από ουσιώδεις αξιολογήσεις. Οι δυσκολίες και για τις δύο προσεγγίσεις είναι προφανείς. Ο λειτουργισμός λειτουργεί αποκλειστικά εξ αιτίας του περιεχομενισμού του, η τέχνη που δεν ανταποκρίνεται στα ιδανικά του δεν είναι τέχνη. Αλλά και οι διαδικαστικές θεωρήσεις αφήνουν απέξω ό,τι οι θεσμικοί μηχανισμοί αδυνατούν να αναγνωρίσουν. Όπως έχει επισημανθεί ο «κόσμος της τέχνης» συνιστά μια σχετικιστική παράμετρο.

Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και «πολυσυλλεκτικές» θεωρήσεις στα ερωτήματα αυτά είναι εκείνη που έχει επεξεργαστεί ο πολυσχιδής Αμερικανός φιλόσοφος Άρθουρ Ντάντο (το κλασικό του κείμενο ο κόσμος της τέχνης από το 1964 είναι μια από τις πρώτες του τοποθετήσεις). Ο Ντάντο από πολύ νωρίς επέστησε την προσοχή μας στη σημασία των ιστορικών, κοινωνικών, πολιτιστικών και φιλοσοφικών συμφραζομένων εντός των οποίων ο κόσμος της τέχνης υποδέχεται ένα έργο. Αυτό διακρίνει κατά κάποιο τρόπο ένα κόκκινο ή

μαύρο τετράγωνο από ένα έργο του Μαλέβιτς, ένα πραγματικό κρεβάτι από ένα έργο του Rauschenberg και αυτά ακριβώς τα συμφραζόμενα μιας δεδομένης εξέλιξης του ερωτήματος της τέχνης επιτρέπουν σε έναν καλλιτέχνη να φανταστεί και να επιβάλλει ένα αντικείμενο (φτιαγμένο ή έτοιμο) ως έργο τέχνης και σε έναν άλλο όχι. Το έργο τέχνης πρέπει να έχει ένα θέμα για το οποίο προβάλλει μια στάση ή άποψη (στιλ), με τα μέσα μιας ρητορικής έλλειψης (μεταφορικά) και μέσω της έλλειψης αυτής ενεργοποιεί τη συμμετοχή του κοινού στην συμπλήρωση των νοηματικών του κενών (ερμηνεία) παράλληλα με τη στήριξη των συμφραζομένων της ιστορίας της τέχνης. Ο ορισμός αυτός που δεν ανήκει ακριβώς στον Ντάντο αλλά σε επιγόνους δείχνει το δίλημμα. Αν επιλέξουμε απλές προσεγγίσεις αφήνουμε πάρα πολλές ενδιαφέρουσες πτυχές έξω από το χορό. Επιλέγοντας όμως πιο περιεκτικούς ορισμούς είμαστε εκτεθειμένοι στην κυκλικότητα ή όπως λένε οι Γερμανοί προσπαθούμε να σωθούμε από τον πνιγμό τραβώντας το κεφάλι μας από τα μαλλιά.

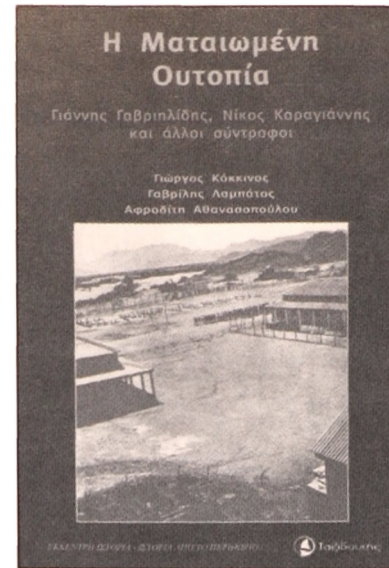
Όποιες και αν είναι οι δυσκολίες δεν θα πρέπει ωστόσο να διαπράξουμε το σφάλμα να αναμένουμε από τη θεωρία μια ολοκληρωτική λύτρωση. Μόνο φανατικοί και πεζοί άνθρωποι πιστεύουν ότι μια θεωρία μπορεί να δώσει λύση σε όλα τους τα προβλήματα. Το έργο του Νέλσον Γκούτμαν για την τέχνη –στην ανθολογία περιλαμβάνεται ένα αντιπροσωπευτικό κομμάτι αυτού του έργου– εκδηλώνει με τον καλύτερο τρόπο το μεγαλείο αλλά και τα όρια της θεωρίας. Για τον Γκούτμαν τα έργα τέχνης δεν είναι παρά σύμβολα σε συμβολικά συστήματα, όπως μια φυσική γλώσσα ή το σύστημα με το οποίο συμβολίζουμε τις μουσικές νότες. Μια βασική πτυχή της θεωρίας αναδεικνύει το *δειγματικό* και εκφραστικό χαρακτήρα των έργων τέχνης εστιάζοντας στη σημασιολογική διάσταση έργου και νοήματος. Ένα έργο τέχνης συνιστά δείγμα κάποιων ιδιοτήτων τις οποίες διαθέτει και στις οποίες αναφέρεται ή για να το εκφράσουμε με έναν πιο άμεσο τρόπο το έργο τέχνης δείχνει αυτό που θέλει να πει. Οι εννοιολογήσεις αυτές μπορούν συνεπώς να εξηγήσουν πώς ένα έργο τέχνης (μουσικό, ζωγραφικό κλπ) μπορεί να έχει νόημα παρά το γεγονός ότι δεν αναπαριστά τίποτε και δεν μπορεί να συνδεθεί με ένα γλωσσικό συμβολικό σύστημα. Το υπέρκομψο εγχείρημα του Γκούτμαν δεν μπορεί βέβαια να μας ικανοποιήσει απολύτως γιατί μοιάζει να είναι μερικές φορές ξένο προς την πραγματική διεργασία προσπέλασης ενός έργου

τέχνης. Όταν κοιτάμε ένα έργο ζωγραφικής φανταζόμαστε ή βλέπουμε, δεν αποκωδικοποιούμε αναγκαστικά. Η θεωρία του Γκούτμαν μοιάζει να είναι μια θεωρία της τέχνης όχι σε αυτόν τον κόσμο που ζούμε, αλλά σε έναν άλλο νοητό κόσμο ή ένα κόσμο της φαντασίας μας. Παρά ταύτα η θεωρία αυτή βρίθεται από βαθιές ιδέες, ευρηματικές συσχετίσεις, φιλοσοφική συνέπεια, μα πάνω απ' όλα διακρίνεται από μια ιδιοφυή εμβάθυνση στο «συμπωματικό» χαρακτήρα της τέχνης. Αναζητώντας στιβαρά θεμέλια στη γνωστική σύλληψη του φαινομένου ο Γκούτμαν ορθά αναδιατυπώνει το ερώτημα. Δεν μπορούμε να πούμε «τι είναι τέχνη», αλλά «πότε έχουμε τέχνη».

Ο Πωλ Κλε γράφει στο βιβλίο του *Το σκεπτόμενο μάτι*:

«Η μορφή ως κίνηση, ως δράση είναι καλό πράγμα, η ενεργητική μορφή είναι καλή. Η μορφή ως ανάπαυση, ως τέλος είναι κακό πράγμα. Η παθητική, ολοκληρωμένη μορφή είναι κάτι κακό. Η διαμόρφωση είναι κάτι καλό. Η μορφή είναι κάτι κακό· η μορφή είναι το τέλος, ο θάνατος. Η διαμόρφωση είναι κίνηση, πράξη. Η διαμόρφωση είναι ζωή» (ΤΕ, 169).

Η θεωρία της τέχνης δεν είναι τυφλοσούρτης. Αυτό θα ήταν θάνατος. Και μάλλον δεν θα μας λύσει κανένα πρόβλημα. Αλλά είναι αδύνατο να διανοηθούμε την πρόοδο της τέχνης και την πρόοδο του ανθρώπινου πολιτισμού (ακόμα και με την πλέον μεταφορική έννοια της προόδου) χωρίς θεωρία, χωρίς ιδέες, χωρίς έννοιες, χωρίς αναζήτηση, προσπάθεια, επιμονή, συσχετίσεις, συγκρούσεις, απόγνωση, ειρωνεία, παραίτηση, ασθένεια και θεραπεία, πόνο, βάθος, ηθική και αλήθεια. Δεν μπορούμε να περπατάμε τυφλοί και κουφοί στο δάσος της τέχνης. Είναι σαν ανάπαυση, σαν να μην κινούμαστε καθόλου. Όλα αυτά βέβαια δεν σημαίνουν κατ' ανάγκη ότι ο ίδιος ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι φιλόσοφος ή ιστορικός της τέχνης. Η ισορροπία ανάμεσα στη γνώση και τη δημιουργικότητα είναι λεπτή. Στην ιστορία της τέχνης άλλοι το ψάχνανε περισσότερο και άλλοι λιγότερο και «το ψάχνω στην τέχνη» δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι διαβάζω όσο γίνεται περισσότερα βιβλία. Ίσως άλλωστε πουθενά να μην συμβαίνει αυτό, ούτε καν στη φιλοσοφία. Πάντως όποιος νιώθει άφωνος και παραζαλισμένος, άδειος ή προβληματισμένος ή έστω περίεργος, όποιος έχει λίγο χρόνο και λίγο ενέργεια, δεν έχει παρά να ανοίξει την υπέροχη ανθολογία με όλα αυτά τα σπουδαία κείμενα. Θα ανταμειφθεί πλουσιοπάροχα για τον κόπο του.



με αφορμή το βιβλίο

Γιώργος Κόκκινος, Γαβρίλης Λαμπάτος, Αφροδίτη Αθανασοπούλου, *Η Μатаιωμένη Ουτοπία*. Γιάννης Γαβριηλίδης, Νίκος Καραγιάννης και άλλοι σύντροφοι, Εκδόσεις Ταξιδευτής, Αθήνα 2008, 351 σ.

Παναγιώτης Κιμουρτζής\*

## Η ΑΝΑΜΕΤΡΗΣΗ ΜΕ ΤΗ ΜΝΗΜΗ

### Ο τίτλος

Ο τίτλος του βιβλίου, ίσως δεν είναι εμπορικός, είναι όμως ακριβής. Οι συγγραφείς ασχολούνται με τη βίωση, από το Γαβριηλίδη και άλλους στρατευμένους αριστερούς, της μετάβασης από τη διεκδίκηση της επαναστατικής ουτοπίας σε μία συνθήκη βίου δύσκολη, σε μία συνεχή αναμέτρηση με το παρελθόν, σε μία προσπάθεια διαχείρισης του προσωπικού και του συλλογικού τραύματος. Εντέλει, οι συγγραφείς μας δείχνουν πώς ο Γαβριηλίδης και άλλοι «αντιφρονούντες» στις κομματικές επιταγές σύντροφοί του περιφέρονται «σαν παγανά και σαν φαντάσματα με μάτια γεμάτα τρόμο», όπως σημειώνει ο ίδιος στα κατάλοιπά του. Μας δείχνουν, πώς οι άνθρωποι αυτοί εγκαθίστανται στην ολοκληρωτική δυστοπία, όπως σημειώνουν οι ίδιοι οι συγγραφείς.

### Το κρίσιμο ερώτημα

Πώς σκέφτονται οι τότε πρωταγωνιστές του δράματος, του Εμφυλίου Πολέμου, όταν περνούν από την πλατεία Κλαυθμώνος και αντικρίζουν το ογκώδες, μεγαλεπήβολο –σχεδόν πειθαναγκαστικό– μνημείο της εθνικής συμφιλίωσης; Η απορία αυτή,

Ο Παναγιώτης Κιμουρτζής είναι Επίκουρος Καθηγητής Εκπαιδευτικής Πολιτικής στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

kimourtzis@rhodes.aegean.gr