

Η ΑΛΛΟΙΩΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΛΑΠΛΑΣΙΑΖΟΜΕΝΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ: ΜΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΧΡΥΣΗΣ ΣΤΑΓΟΝΑΣ ΤΟΥ MICHEL TOURNIER

ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΠΟΥΛΟΥ



ένας έφηβος νομάς βοσκός που ζει...

Εισαγωγή

Γεννημένος το 1924 στο Παρίσι, γερμανιστής, με σπουδές φιλοσοφίας στη Σορβόννη και την Τυβίγκη, ο Michel Tournier πρωτοαποτόλμησε να δημοσιεύσει μόλις το 1967. Ωστόσο, το πρώτο του βιβλίο, *Ο Παρασκευάς ή στις μονές του Ειρηνικού*, κέρδισε πάραυτα το μεγάλο βραβείο της Γαλλικής Ακαδημίας. Το 1970 τού απονέμεται ομόφωνα το ύψιστο τιμητικό βραβείο Goncourt για το μυθιστόρημά του *Ο Βασιλιάς των Σκλήθρων* (άλλως, *Ο Δράκος*, όπως έχει αποδοθεί το βιβλίο στα ελληνικά,¹ αλλά και η κινηματογραφική του διασκευή από τον Volker Schlöndorff το 1996) και δύο χρόνια αργότερα εκλέγεται μέλος της ομώνυμης Ακαδημίας. Έκτοτε, εγκαταλείπει το ραδιόφωνο και τη μετάφραση και αφιερώνεται εξ ολοκλήρου στη συγγραφή.

Στα διηγήματα, τις νουβέλες και τα μυθιστορήματά του αρέσκει να (αναδια)πραγματεύεται γνωστούς μύθους (παρμένους από τον Πλάτωνα, τη Βίβλο, τους ήρωες της κλασικής λογοτεχνίας, κ.ά.), λαχταρώντας να καταστήσει προσιτή και ελκυστική μια θεματολογία μάλλον μεταφυσική, να γίνει «κοντραμπατζής», όπως αυτοαποκαλείται χαριτολογώντας, της φιλοσοφίας. Σύμφωνα πάντα με λεγόμενά του,

Η Ευγενία Γραμματικοπούλου διδάσκει γαλλική λογοτεχνία του 20ού αιώνα και σύγχρονη γαλλική ποίηση στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ. Εργάζεται, επίσης, ως μεταφράστρια. Άρθρα της έχουν πρόσφατα δημοσιευτεί σε γαλλικά και ελληνικά περιοδικά. (ev.grammat@yahoo.gr)

το αλάθητο κριτήριο της φρεσκάδας, της πρωτοτυπίας αλλά και της τόλμης των γραπτών του είναι απλό: όσο πιο νεαρή η ηλικία των αναγνωστών του, τόσο πιο επιτυχές το αποτέλεσμα. «Δεν γράφω για παιδιά, διευκρινίζει, γράφω με ιδεώδες τη συντομία, τη διαύγεια και το πλησίασμα του συγκεκριμένου. Όταν καταφέρνω να προσεγγίσω αυτό το ιδεώδες –πράγμα, αλίμονο, σπάνιο– το αποτέλεσμα είναι τόσο καλό, ώστε να μπορούν να με διαβάζουν ακόμη και παιδιά». Πραγματοποιεί έτσι, μέσα από μια διαφορετική οδό, το όνειρο της νεότητάς του, το οποίο ματαιώθηκε όταν απέτυχε στις εξετάσεις που θα τον διόριζαν καθηγητή: να διδάξει φιλοσοφία σε νεαρούς μαθητές.

Στις αρχές του 2008, η υπεραιωνόβια Ακαδημία Goncourt αποφασίζει ομόφωνα ότι εφεξής, όποιος από τους εκάστοτε δέκα κριτές περνάει το 80ό έτος της ηλικίας του, θα ανακηρύσσεται αυτομάτως επίτιμο μέλος, χάνοντας έτσι το δικαίωμα ψήφου. Η μεταρρύθμιση αυτή αφορούσε τα μελλοντικά και όχι τα ήδη υπηρετούντα μέλη, και έτσι ο Tournier δεν βρέθηκε κατ' ανάγκην αποσυνάγωγος της σεβασμίας λογοτεχνικής ομήγυρης. Στα τέλη του 2010, ωστόσο, εξέφρασε την επιθυμία να αναγορευθεί επίτιμο μέλος λόγω ηλικίας και στις αρχές του τρέχοντος έτους παραχώρησε οικειοθελώς, «προς μεγάλη του ανακούφιση», όπως εξομολογείται, το έβδομο σερβίτσιο που τον περίμενε τακτικά στον πρώτο όροφο του εστιατορίου Drouant.² Η επιθυμία, όμως, που είχε εκφράσει περί της διαδοχής του δεν εισακούστηκε: αντί του Jack Lang ή του Franz-Olivier Giesbert, τη θέση του πήρε ο Regis Debray, παρόλο που δεν έχει καταξιωθεί ως μυθιστοριογράφος και ενώ στο παρελθόν επιτιμούσε, παρέα με τον κορυφαίο συγγραφέα Julien Gracq, τα λογοτεχνικά βραβεία συλλήβδην.

Αναπόδραστα, η τόσο θελκτική για τον Tournier νεότητα, η λατρεμένη μούσα που τον ώθησε να φτάσει στο προσκήνιο, μοιάζει η ίδια πάλι να του υπαγορεύει πως έφτασε η ώρα να αποτραβηχτεί στο περιθώριο. Ο αλληγορικός σύγχρονος παραμυθάς, που μέσα από τους μύθους του ανατρέπει παγιωμένες ιεραρχήσεις, ενοικειώνεται την ετερότητα και επιδιώκει τη διαρκή αντιστρεψιμότητα του κοινώς παραδεκτού, χωρίς να έχει καταθέσει τα όπλα –και πόσο μάλλον την πένα– ακούγεται τώρα σαν να στοχάζεται το πιο θαρραλέο του βήμα: «Εάν το έργο μου αντέξει στον χρόνο, τόσο το καλύτερο· του εύχομαι καλή τύχη, θα τα βγάλει πέρα και χωρίς εμένα, εγώ φεύγω αξιοπρεπώς. Στον τάφο μου φροντίστε να γραφτεί: “Σε ευχαριστώ ζωή, σε λάτρεψα, και μου το ανταπέδωσες στο εκατονταπλάσιο”».³

Στο μυθιστόρημα του Michel Tournier *Η χρυσή σταγόνα* εξιστορείται μια πορεία άκρως κατασκευασμένη, από τη σύλληψη έως τη λύση της.⁴ Πρόκειται για την περιπέτεια ενός προσώπου, τόσο με την κυριολεκτική σημασία της λέξης όσο και με τη σημασία που αποκτά ως λογοτεχνικός όρος. Την εξιστόρηση συνθέτουν δύο πρακτικές: η

πρώτη δομεί τους όρους κατασκευής μιας εικόνας, ενώ η δεύτερη αποδομεί την εικόνα ως κατασκευή. Η δόμηση και η αποδόμηση δεν αναφέρονται στον τρόπο της γραφής, αλλά στις λειτουργίες της. Η γραφή είναι καθαρά στρουκτουραλιστική· ωστόσο, το περιεχόμενο που προκύπτει διαλύεται την ίδια στιγμή της «ανέγερσής» του.

Ο Ίντρις, το πρωταγωνιστικό πρόσωπο, είναι ένας έφηβος νομάς βοσκός που ζει σε έναν απομακρυσμένο οικισμό της βόρειας Σαχάρας. Από τις πρώτες σελίδες, βρισκόμαστε σε ένα φυσικό περιβάλλον τελείως ξένο προς ό,τι δυτικό, οικείο όμως στον ιθαγενή ήρωα και καθιστώμενο οικείο σταδιακά και στον αναγνώστη, καθώς παρατηρεί τον ήρωα να δρα ανεπιτήδευτα στο περιβάλλον του, να το κατοικεί, να το ενσωματώνει. Η διαδικασία όμως της εξοικείωσής μας με τον χώρο και το πρόσωπο διακόπεται τόσο βίαια όσο αβίαστα ξεκίνησε. Καθώς ο Ίντρις αναζητά τα ίχνη ενός φίλου του, έρχεται ξαφνικά αντιμέτωπος με ένα αυτοκίνητο, σύμβολο ενός άγνωστου, γοητευτικού κόσμου:

«Μέσα βρίσκονταν δύο άτομα, ένας άνδρας [...] και μια γυναίκα. Στον Ίντρις χτύπησαν πρώτα απ' όλα τα ξανθά μαλλιά [...] της. Το αυτοκίνητο σταμάτησε. Η γυναίκα [...] πήδηξε έξω [...] Κουνούσε επιδεικτικά μια φωτογραφική μηχανή.

–Ε! μικρέ, μην πολυκουνιέσαι, θα σε φωτογραφίσω [...]

Όπλισε πολλές φορές τη μηχανή της, φωτογραφίζοντας ξανά και ξανά τον Ίντρις και το κοπάδι του [...]

–Δώσε μου τη φωτογραφία. Ήταν οι πρώτες λέξεις που ξεστόμισε ο Ίντρις [...] Η γυναίκα έβαλε τη μηχανή στο αυτοκίνητο, κι έβγαλε από μέσα ένα χάρτη. Πλησίασε τον Ίντρις.

–Δεν γίνεται αγόρι μου. Πρέπει να εμφανίσουμε το φιλμ και να ζητήσουμε αντίτυπα. Τη φωτογραφία σου θα σου τη στείλουμε. Είμαστε εδώ, βλέπεις; Ταμπελμπάλα. Αυτή η πράσινη κηλίδα είναι η όασή σου. Αύριο θα πάμε στο Μπενί Αμπές. Κατόπιν στο Μπεςάρ κι ύστερα στο Οράν. Από κει θα πάρουμε το φεριμπότ. Είκοσι πέντε ώρες στη θάλασσα. Μασσαλία. Οκτακόσια χιλιόμετρα αυτοκινητόδρομος. Παρίσι. Από κει θα σου στείλουμε τη φωτογραφία σου. Πώς σε λένε;

Όταν το Λαντ Ρόβερ εξαφανίστηκε σηκώνοντας σύννεφα σκόνης, ο Ίντρις δεν ήταν πια ο ίδιος άνθρωπος.»⁵

Τα λόγια της γυναίκας έχουν μια αξία σχεδόν επιτελεστική: το ταξίδι που περιγράφει γίνεται, από τη στιγμή που προφέρεται, ο εμμονικός σκοπός του ήρωα. Ο Ίντρις νιώθει πως η εικόνα του έχει κλαπεί και ξεκινά να την ανακτήσει. Η πορεία του πραγματοποιείται σε δύο παράλληλα ρυθμικά συστήματα: ένα εξωτερικό γραμμικό, αυτό της διαδικασίας του ταξιδιού –αφετηρία, διαδρομή και άφιξη στον τελικό προορισμό– και ένα εσωτερικό σπειροειδές, που σχηματίζεται από σύμβολα και αλληγορικά σχήματα, τα οποία εμφανίζονται με περιοδική συχνότητα.

Η διαδρομή που διανύει έχει ως κινητήριο δύναμη κυρίως στοιχεία από το δεύτερο σύστημα: ανακαλύψεις νέων αντικειμένων και εννοιών, συναντήσεις με πρόσωπα δευτερεύοντα και στατικά· τα στοιχεία αυτά αλληλοδιαδέχονται το ένα το άλλο με τέτοια ακρίβεια και σχεδόν πάντοτε με κάποια συμπαραδηλούμενη σημασία, με αποτέλεσμα το κάθε βήμα του ήρωα και τελικά το ταξίδι του –στο σύνολό του– ανάγεται σε μια διαρκή συμβολιστική.

Ο Ίντρις προέρχεται από έναν κόσμο που αποστρέφεται την εικόνα. Τόσο η μουσουλμανική θρησκεία όσο και οι προλήψεις του αραβικού κόσμου στρέφονται κατά πολύ γύρω απ' το κακό μάτι, που συμβολίζει την άσκηση εξουσίας πάνω σε κάποιον ή σε κάτι και πιστεύεται ότι προκαλείται από ζήλια ή κακοπροαίρετη επιθυμία. Δεν είναι τυχαίο για το βιβλίο ότι ανάμεσα στα πρόσωπα που θεωρείται πως έχουν κακό μάτι είναι οι μεγάλες γυναίκες και εύκολα θύματα τα νεαρά παιδιά.⁶ Ο ήρωας αμέσως ξεχωρίζει από την ομάδα του, εφόσον προσείλκυσε πάνω του το μάτι. Η περιπέτειά του –και ιδίως η επιρροή που έχει πάνω του– τον στιγματίζει ανάμεσα στους ομοίους του, τον κάνει αντικείμενο χλευασμού και γενικά αντικείμενο σχολίων και προκαταλήψεων. Η μουσουλμανική παράδοση υπογραμμίζει το αναπόδραστο σχήμα και ο ήρωας δεν έχει παρά να ακολουθήσει το κισμέτ του.

Το γήτεμα με τα μάτια, και πάλι, μετασχηματίζει την πρόθεσή του σε απόφαση. Βλέπει τη χορεύτρια της ερήμου, Σετ Ζομπέιντα, και μαγεύεται από τη χρυσή σταγόνα που έχει γύρω απ' την κοιλιά της καθώς ακολουθεί τον ρυθμό του χορού και του τραγουδιού της με την αινιγματική επωδό «και η γραφή μάς δείχνει της ζωής το μυστικό».⁷ Ο Ίντρις βρίσκει το κόσμημα «αφηρημένο, απόλυτο, δίχως πρότυπο μέσα στη φύση»,⁸ πεταμένο στην άμμο. Το εύρημά του εγείρει μέσα του την επιθυμία να χορέψει όπως η μαύρη χορεύτρια και γίνεται το σημείο/σύμβολο της φυγής, της ανάκτησης της φυλακισμένης του εικόνας και –κατ' επέκταση– της ελευθερίας. Ανακοινώνει στον θείο του, τον μόνο άνθρωπο της ερήμου που έχει φωτογραφηθεί, την περιπέτεια και την απόφασή του και δέχεται μία συμβουλή: «Τις φωτογραφίες πρέπει να τις φυλάει κανείς. Δεν πρέπει να τις αφήνει να περιφέρονται».⁹

Πρώτος του σταθμός είναι η όαση. Τριγυρίζοντας άσκοπα στον δρόμο, ένας ομοεθνής του, υπάλληλος του πολυτελούς ξενοδοχείου το οποίο έχει σταθεί και αποθαυμάζει, του απευθύνει τον λόγο: «–Έ συ, εκεί κάτω! Δεν έχεις καμιά δουλειά εδώ. Πήγαινε λίγο πιο πέρα!».¹⁰ Στο σημείο αυτό ο ήρωας συνειδητοποιεί για πρώτη φορά το ζήτημα του ανήκειν:

«Σταμάτησε απορημένος, όχι επειδή δεν καταλάβαινε, αλλά, αντίθετα, επειδή ανακάλυπτε ξαφνικά και ξεκάθαρα τη θέση του μέσα σ' εκείνη την τόσο πρωτόγνωρη γι' αυτόν κοινωνία [...] Απομακρύνθηκε αναμοχλεύοντας μέσα

του αυτή την ουσιαστική, καταφάνερη αλήθεια, που δεν υποπτευόταν λίγες στιγμές νωρίτερα.¹¹

Η επόμενη του συνάντηση είναι με ένα γκρουπ γάλλων τουριστών που επισκέπτονται το τοπικό μουσείο λαϊκής παράδοσης. Οι μηχανισμοί ένταξης κι αφομοίωσης μπαίνουν σε λειτουργία σχεδόν ανταντακλαστικά, σαν να επρόκειτο για ένστικτο: σμίγει με την ομάδα για να μην εκδιωχθεί για δεύτερη φορά απ' αυτήν και προσπαθεί να μείνει, κατά το δυνατόν, απαρατήρητος. Στο μουσείο τον περιμένει η έκπληξη της έκθεσης, της βιτρίνας:

«Ο Ίντρις άνοιγε διάπλατα τα μάτια του. Όλα αυτά τα αντικείμενα [...] ακινητοποιημένα μέσα στην αΐδια υπόστασή τους, ανέγγιχτα, μομοποιημένα, είχαν περιβάλει την παιδική του ηλικία και την εφηβεία του [...] Είχε την εντύπωση ότι τον αποσπούσαν από τον εαυτό του, λες και η ψυχή του είχε ξαφνικά εγκαταλείψει το σώμα του και το παρατηρούσε απ' έξω με κατάπληξη [...] καθώς απομακρυνόταν από το τζάμι είδε μια ανταύγεια, ένα κεφάλι με πλούσια μαύρα μαλλιά και με πρόσωπο ισχνό, ευάλωτο, ανήσυχο: Τον εαυτό του τον ίδιο, παρόντα υπ' αυτήν την αβέβαιη μορφή, μέσα σ' εκείνη τη βαλσαμωμένη Σαχάρα.»¹²

Η απόσταση γίνεται συνώνυμο της παρατήρησης, της αμφισβήτησης του αυτονόητου ή –έστω– της επιβολής μιας άλλης οπτικής γωνίας. Απομακρύνομαι μοιάζει να σημαίνει βλέπω διαφορετικά, ακριβώς επειδή όταν αλλάζει η θέση του υποκειμένου, αλλάζει αυτόματα και η σχέση του με τα πράγματα. Ο Ίντρις, ανακαλύπτοντας την εικόνα, γίνεται από δρων υποκείμενο, συγχρόνως δρων και παρατηρητής. Η παρατήρησή του, ωστόσο, διαφοροποιείται: μαθαίνει όχι απλά να οξύνει το βλέμμα του, αλλά και να διακρίνει αυτό που οι άλλοι αναγιγνώσκουν πάνω του.

Στο Μπεςάρ, συναντιέται με έναν φωτογράφο που ειδικεύεται στην ψευδή απεικόνιση της ερήμου, χρησιμοποιώντας σκηνικά της Σαχάρας· με ένα τέτοιο φόντο του Παρισιού προτίθεται να φωτογραφίσει τον Ίντρις και να τον απαλλάξει έτσι από την αναγκαιότητα να διασχίσει τη Μεσόγειο για να βρει τη χαμένη του εικόνα. Η πλαστή εικόνα προσφέρεται ως ανταλλάξιμο είδος ή –πιο συγκεκριμένα– η ίδια η εικόνα προσφέρεται ως υποκατάστατο του σκοπού, της ιδέας.

Στη διαδρομή προς το Οράν, συναντά μια περίεργη γριά που τον ξεχωρίζει και τον καλοπιάνει. Μόνο φτάνοντας στην πόλη θα βρεθεί η εξήγηση της εύνοιάς της: η γριά πιστεύει ότι ξαναβρήκε στον Ίντρις τον πεθαμένο της γιο, βασιζόμενη στην εξωτερική ομοιότητά τους. Δείχνει στον Ίντρις τη φωτογραφία στον τάφο του παιδιού της και αποφασίζει να τον κρατήσει κοντά της. «Ο Ίντρις δεν ήταν σε θέση να κρίνει, γιατί είχε μια συγκεκριμένη εικόνα του δικού του προσώπου».¹³ Ταύτιση εικόνων, ομοιότητα μορφών: το κενό του περιεχομένου δεν μοιάζει να απασχολεί παρά μόνον τον ξένο –ως προς τα ήθη– έφηβο. Η παρα-

δοχή αυτής της πραγματικότητας εναπόκειται στη συνήθεια της ζωής, όπου οι εικόνες πληθαίνουν σε αριθμό και αποκτούν προοπτική. Ακόμα ένα τέτοιο παράδειγμα ακολουθεί στις επόμενες σελίδες.

Ο Ίντρις χρειάζεται μια φωτογραφία διαβατηρίου. Οδηγείται σε έναν θάλαμο αυτόματης φωτογράφισης: το μηχάνημα βγάζει τη φωτογραφία κάποιου γενειοφόρου άντρα. Την καταφανή διαφορά ανάμεσα στα δύο πρόσωπα δεν την παρατηρεί κανείς κι έτσι ο Ίντρις επιβιβάζεται απρόσκοπτα στο πλοίο για τη Μασσαλία. Η απατηλότητα των εικόνων έχει γίνει πια προσφιλές μοτίβο της ιστορίας: καταδεικνύεται ευφάνταστα και ποικιλότροπα, χωρίς όμως να υπάρχουν παραλλαγές στο περιεχόμενό της. Η εικόνα μοιάζει, θυμίζει. Αναπαριστά, αλλά δεν μπορεί να είναι.

Στο πλοίο γνωρίζεται με έναν χρυσοχόο. Εκείνος παρατηρεί τη χρυσή σταγόνα στον λαιμό του Ίντρις και του εξηγεί τη σημασία που έχει για την τέχνη του: πρόκειται για το έμβλημα των ελευθέρων στους οποίους ανήκει ακόμα ο Ίντρις: προλέγει όμως την απώλειά της που θα συμπέσει με αυτήν της παρθενιάς του. Ακόμα μία ρήση με αξία χρησμού. Το πρώτο βράδυ στη Μασσαλία, παραδίδεται, παραπλανημένος από τα –βαμμένα– ξανθά μαλλιά της, σε μια νεαρή πόρνη, η οποία προσέχει τη χρυσή σταγόνα και, παρόλο που αγνοεί τη γνησιότητά της, την αρπάζει ως αμοιβή. Με την άφιξή του στις ευρωπαϊκές ακτές ανακαλύπτει την τηλεόραση και την αφίσα. Μπροστά σε μια γιγαντοαφίσα που διαφημίζει διακοπές στη Σαχάρα δοκιμάζει ξανά το συναίσθημα της ανοικείωσης. Η αναπαριστώμενη όαση, γηγενής της οποίας είναι ο Ίντρις, είναι μια ονειρική εικόνα που αδυνατεί να τον συμπεριλάβει.

Επαναλαμβανόμενη, η πρώτη εξίσωση του μυθιστορήματος, «εικόνα=εξαπάτηση», παίρνει πια τις διαστάσεις αξιώματος. Σύμφωνα με τον Roland Barthes¹⁴ όλες οι αναλογικές αναπαραγωγές της πραγματικότητας περιλαμβάνουν ένα μήνυμα καταδηλούμενο, αυτό του τέλειου αναλόγου της πραγματικότητας, άνευ κώδικα, καθώς και ένα μήνυμα συμπαραδηλούμενο, κωδικοποιημένο. Ο κώδικας αυτής της συμπαραδηλώσεως είναι ο τρόπος με τον οποίο η κοινωνία προσφέρει προς ανάγνωση τη θέση της απέναντι στο μήνυμα και αποτελείται από ένα απόθεμα στερεοτύπων (παγκόσμιων ή εποχιακών).

Οι δύο άξονες, της συγχρονίας και της διαχρονίας, στους οποίους διαμοιράζονται τα στερεότυπα των δύο αντιπαραβαλλόμενων πολιτισμών –και που κωδικοποιούν τις εικόνες– είναι σαφώς ασύμπτωτοι ανάμεσα στο οικείο και το ξένο περιβάλλον του ήρωα. Όσο ο ήρωας βρίσκεται στον χώρο του, προσλαμβάνει αυτά που βλέπει φυσικά, αδιαμεσολάβητα, ακριβώς γιατί δεν υπάρχει στο πολιτισμικό του περιβάλλον παρά μόνον η πραγματικότητα και όχι αναλογικές παραστάσεις της. Γι' αυτό και είναι καταδικασμένος να διαβάσει λάθος τις αναπαραστάσεις της πραγ-

ματικότητας και να προσπαθεί διαρκώς να τις ταυτίσει με το πραγματικό.

Η επανάληψη εκφράσεων, όπως «στάθηκε θαμπωμένος», «σταμάτησε απορημένος», «τον θάμπωσαν», «δεν μπόρεσε να ξεκολλήσει», «τον εντυπωσίαζε», οι οποίες πυκνώνουν όσο ο Ίντρις εισχωρεί πιο βαθιά στον ξένο κόσμο, υπογραμμίζουν τη θέση του. Η κίνησή του, αν και προοδευτική, δεν είναι διεισδυτική. Διαπιστώνει την απόσταση που τον χωρίζει από τα πρόσωπα και τα πράγματα, παρατηρεί. Δεν αντιδρά ούτε με σκοπό να αφομοιωθεί ούτε για να καταδείξει τον αποκλεισμό που νιώθει: υφίσταται τις εντυπώσεις που του γεννώνται και βολεύεται στον χώρο που του παραχωρούν. Ακόμα κι όταν εγκαθίσταται πλέον στο Παρίσι, η δυναμική του δεν μεταλλάσσεται.

Ενώ δουλεύει ως οδοκαθαριστής, ένα κινηματογραφικό συνεργείο καταφθάνει στο σημείο όπου καθαρίζει και προσλαμβάνεται ως κομπάρσος. Ακολουθεί η γνωριμία του με τον σκηνοθέτη, έναν ιδιόρρυθμο ομοφυλόφιλο που έλκεται απ' το νεαρό αγόρι, και η συνεργασία τους σε ένα διαφημιστικό σποτ για ένα αναψυκτικό, τον φοινικοχυμό. Τα γυρίσματα του διαφημιστικού στήνονται γύρω από στερεοτυπικές εικόνες του εξωτικού: φόντο ένα χάρτινο τοπίο της Σαχάρας, πρωταγωνιστές δύο κάθιδροι Ευρωπαίοι εξερευνητές, μια καμήλα, μια όαση από πλαστικό. Η αναπαραγωγή δικών του πλέον εικόνων, δεν σταματάει εδώ. Ένας διακοσμητής σε μια αλυσίδα καταστημάτων με ρούχα φτηνά και προσιτά κυρίως στους μετανάστες, παρατηρεί τον Ίντρις και του προτείνει μια δουλειά: να χρησιμεύσει ως ολόσωμο καλούπι για κούκλες βιτρίνας. Ο Ίντρις δέχεται και πολλαπλασιάζεται σε δεκάδες ομοιώματα του εαυτού του προς έκθεση σε ισάριθμες βιτρίνες.

Η εικόνα που τον έχει μαγνητίσει και τον έχει σύρει στο Παρίσι έχει, από την αναχώρησή του ήδη, αρχίσει να μεταβάλλεται σε μια αμφίδρομη έλξη: οι εικόνες δεν κατατρέχουν απλώς τον Ίντρις αρχίζουν να τον βλέπουν, να τον ανακαλύπτουν, να τον αποζητάνε ως μοντέλο. Στο σημείο αυτό, αξίζει να υπογραμμίσουμε το πρωτότυπο σχήμα που κατασκευάζει ο Tournier. Σε όλο το πέρας του βιβλίου, χρησιμοποιεί την τριτοπρόσωπη ετεροδιηγητική αφήγηση με παντογνώστη αφηγητή, παραχωρώντας μόνο περιορισμένα τη χρήση του ευθύ λόγου στον ήρωά του. Η επιλογή της τεχνικής αυτής τον τοποθετεί αυτόματα στην οπτική γωνία του Δυτικού που βλέπει τον ξένο, καθώς δεν προσπαθεί ούτε να αποποιηθεί ούτε καν να καμουφλάρει την ταυτότητά του.

Συνεπώς, το σχήμα που προκύπτει είναι, σύμφωνα με την ορολογία του D.-H. Pageaux¹⁵, το εξής: δυτική κοινωνία-θεατής (ορώσα)/ανατολική κοινωνία-θέαμα (ορώμενη). Ανεξάρτητα από τις τεχνικές της αφήγησης, το σχήμα παραμένει σε ισχύ μόνον αρχικά, για να δώσει στη συνέχεια τη θέση του στο ακριβώς αντίστροφο. Ο Ίντρις βγαίνει από

τον χώρο του και κατ' ευθείαν μετατρέπεται σε θεατή. Κι εφόσον είναι φορέας του δικού του κόσμου, το σχήμα αλλάζει φορά κι έτσι έχουμε: ανατολική κοινωνία-θεατής/δυτική κοινωνία-θέαμα. Και πάλι όμως ο ήρωας μετουσιώνεται –συμβολικά έστω– στην πολλαπλή απεικόνιση που του επιβάλλει η δυτική κοινωνία (μέσω του κινηματογράφου, της τηλεοπτικής διαφήμισης, της κούκλας βιτρίνας) και, συνεπώς, επανέρχεται στην αρχική του θέση μέσα στο σχήμα, ως θέαμα.

Τελικά, απ' όλη αυτή την κατανομή και ανακατανομή ρόλων ή, ας μου επιτραπεί ο όρος, πόστων από τα οποία εκκινείται η διαδικασία της παρατήρησης, αναρωτιόμαστε ποιο στοιχείο με καθοριστική αξία πριμοδοτείται. Μέσα από μια δεύτερη ανάγνωση αυτού του συνεχούς παιχνιδιού (αντ)αλλαγής θέσεων, υποθέτουμε ότι η σημασία της θέσης αυτής καθ' αυτής μειώνεται μπροστά στην αξία που αποκτά η χρονική στιγμή της παρατήρησης. Τα υποκείμενα κοιτάζουν είτε από τη στιγμή που θα βρεθούν σε ένα ξένο περιβάλλον είτε μόλις ένα ξένο αντικείμενο βρεθεί στον οικείο τους χώρο (σημειωτέον ότι το ρήμα «κοιτάζω» νοείται πάντοτε μέσα από την προοπτική της εικονοποίησης).

Αυτό που παραμένει, ωστόσο, αμφιλεγόμενο στο μυθιστόρημα είναι η αιτία της προεπιλογής που θέτει τον Ίντρις στόχο του εικονοποιητικού μηχανισμού. Πρόκειται για το τίμημα της αφέλειας, της αδυναμίας αντίστασης του εφήβου απέναντι στην αδυσώπητη σαγήνη της εικόνας ή μήπως υπάρχει κάποιο ιδιαίτερο στοιχείο πάνω του που τον διακρίνει και τον καθιστά ιδανικό μοντέλο; Κι αν ισχύει η δεύτερη υπόθεση, αυτόματα βρισκόμαστε μπροστά σε μια καινούρια διπλή πιθανότητα: είτε ο Ίντρις βρίσκεται πολύ κοντά στο φυσικό στοιχείο, ως γνήσιο παιδί της ερήμου που φέρει ακόμα καθαρά το στίγμα της κι άρα είναι το πραγματικό που η εικόνα αναζητά να παραστήσει είτε, ακριβώς επειδή είναι ένα απλό παιδί του Μαγκρέμπ, δεν ξεχωρίζει σε τίποτα απ' αυτό που οι Δυτικοί έχουμε στο φαντασιακό μας ως το μέσο ανθρωπολογικό μοντέλο των κατοίκων της Βορείου Αφρικής. Έτσι, φτάνουμε στις συλλογικές παραστάσεις, στη «διανοητική εικόνα που έχει ο καθένας μας» για μια ομάδα και για τα «υποτιθέμενα χαρακτηριστικά της, βάσει των οποίων έχουμε την τάση να αξιολογούμε τα άτομα της ομάδας αυτής»,¹⁶ δηλαδή στον ορισμό του στερεοτύπου. Σχηματίζεται, λοιπόν, και το δεύτερο αξίωμα που θέτει το μυθιστόρημα: «εικόνα = στερεότυπο».

Οι δύο αυτές γενικές αρχές καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης, έως ότου αποδειχθεί ο αξιωματικός τους χαρακτήρας και ολοκληρωθεί τυπικά η ενότητα που δομεί το θέμα του μυθιστορήματος: δεν είναι όμως παρά θέσφατα τόσο για μια εμπειρική γνώση και συνείδηση του κόσμου, όσο και για την πολιτισμική εικονολογία. Στο σημείο αυτό, περνάμε στο δεύτερο σκέ-

λος/πρακτική, στην αποδόμηση της εικόνας, που επιτυγχάνεται με την ανάδειξη του σημείου, της γραφής.

Εξαντλημένος ο Ίντρις από την πληθώρα εντυπώσεων και εμπειριών, αναδιπλώνεται στον εαυτό του και ψάχνει καταφύγιο σε ό,τι οικείο: αποζητά στη συντροφιά των ώριμων ομοεθνών του ηρεμία και καθοδήγηση (είναι, άλλωστε, η μόνη συναναστροφή που του αναγνωρίζει μια ταυτότητα, ένα αδιαμεσολάβητο πρόσωπο, ένα όνομα). Ένας απ' αυτούς του μιλάει αρχικά για το ραδιόφωνο, κοντινό στον λόγο και αντίβαρο στη δυτικόφερτη εικόνα. Έπειτα, τον συστήνει σε έναν δάσκαλο καλλιγραφίας.

Στο μυθιστόρημα υπάρχουν δύο σαφώς εμβόλιμες ιστορίες/διηγήσεις που ξεχωρίζουν: σε αντίθεση με τα υπόλοιπα κεφάλαια, έχουν τίτλο, τις αφηγούνται αντίστοιχα δύο ενδοδιηγητικοί αφηγητές, ανήκουν σε ένα διαφορετικό επίπεδο από αυτό της υπόλοιπης αφήγησης και λειτουργούν, θα λέγαμε, ως παραβολές. Η πρώτη, είναι αυτή του κοκκινομάλλη πειρατή Βαρβαρόσα που ξόρκισε το επάρατο χρώμα των μαλλιών του χάρη σε ένα πορτραίτο του, τόσο καλοδουλεμένο ώστε να νικήσει κάθε δεισιδαιμονικό συμβολισμό. Η δεύτερη, στο ίδιο πνεύμα, είναι ακόμη ένα παράδειγμα –όχι πλέον του τρόπου με τον οποίο μια αναπαράσταση καταλύει τους άτοπους συλλογισμούς με τους οποίους έχει συνδεθεί μια εικόνα (κόκκινο=αίμα, αίμα=μιερό => κόκκινο=μιερό).

Η «Ξανθιά βασίλισσα» –το προτελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου– είναι η ιστορία που επαναλαμβάνει (όπως τα παραμύθια) ο δάσκαλος καλλιγραφίας στους μαθητές του μόλις αφομοιώσουν την πρώτη αρχή της γραφής: «Το σημείο είναι πνεύμα, η εικόνα είναι ύλη».¹⁷ Το πορτραίτο μιας καλλονής βασίλισσας αποδεικνύεται καταραμένο για όσους το κοιτάζουν: η εικόνα της αιχμαλωτίζει, ξελογιάζει, καταδυναστεύει. Τη λύση δίνει ένας νεαρός καλλιγράφος που αντικαθιστά τα μοναδικά χαρακτηριστικά της στο δικό του καμβά –τη λευκή σελίδα– με φράσεις που αποδίδουν ό,τι μπορεί ο ίδιος να μαντέψει για το ανθρώπινο πρόσωπο, πίσω από το αναπαριστώμενο (πρέπει στο σημείο αυτό να συγκρατήσουμε μια σημαντική λεπτομέρεια: ο Tournier δανείζει στον νεαρό καλλιγράφο φράσεις συγγραφέων ως ικανές να εκφράζουν αιώνιες αλήθειες, διατυπωμένες άπειρες φορές στο πέρασμα των αιώνων). Και ενώ «η εικόνα είναι πάντοτε αναδρομική: καθρέφτης στραμμένος στο παρελθόν»¹⁸ και μας καταδικάζει να βλέπουμε αυτό που υπήρξε, τα σημεία μάς δίνουν απεριόριστη ελευθερία να κοιτάζουμε ανάλογα με την ικανότητά μας.

Η γραφή είναι τελικά η λύση που επιφυλάσσει ο συγγραφέας στον παγιδευμένο από την εικόνα ήρωά του; Κι αν είναι αυτή η άρση που οραματίζεται, με τι θα μπορούσε να συνδέεται αυτή η επιλογή του; Η γραφή συμπαραδηλοί, με μια γοργή ματιά, το πέρασμα στην Ιστορία, συνδέεται επίσης με τη μνήμη, την καταγραφή, τη μαρτυρία, καθώς

και με την οργάνωση του ορθού λόγου, την πνευματική εργασία και φυσικά με την ουσία της λογοτεχνίας.

Ειδικότερα τώρα, υπάρχει η πολύ ενδιαφέρουσα ερμηνεία του Jr. H. L. Gates, ο οποίος έχει μελετήσει τη σχέση γραφής και φυλής. Θεωρεί τη γλώσσα «σημείο που σημασιοδοτεί τη διαφορά μεταξύ των πολιτισμών και της δύναμής τους, που αποσαφηνίζει την απόσταση μεταξύ υποτελών και άρχοντα, μεταξύ δούλου και κυρίου με όρους φυλετικούς». Ο Gates κάνει μια ιστορική αναδρομή και μας θυμίζει πως κατά τον 18ο αι., η καρτεσιανή θεωρία είχε πια καθιερώσει στον δυτικό κόσμο την πρωτοκαθεδρία του λόγου έναντι όλων των υπολοίπων ανθρωπίνων χαρακτηριστικών και, με τη διάδοση της τυπογραφίας, η γραφή είχε αναχθεί σε «ορατό σημείο» του λόγου καθεαυτού. Στους σκλάβους, λοιπόν, αναγνωρίζονταν ο λόγος και –άρα– η ανθρώπινη υπόσταση μονάχα αν κατείχαν τη γραφή. Γι' αυτό «η γραφή για τους σκλάβους δεν ήταν μια νοητική δραστηριότητα, αλλά ένα ανταλλάξιμο είδος, το οποίο ήταν αναγκασμένοι να εμπορεύονται με αντάλλαγμα την ανθρώπινή τους υπόσταση».¹⁹

Υπαινίσσεται, άραγε, κάποια τέτοια προέκταση ο Tournier για τον ήρωά του; Η χρονική και αιτιακή τοποθέτηση της εκμάθησης της γραφής, το ότι δηλαδή γίνεται απαραίτητο για τον Ίντρις να μάθει να γράφει στο δυτικό περιβάλλον και με σκοπό να μπορέσει να επιβιώσει μέσα σε αυτό, να κατασκευάσει δηλαδή και να αντιτάξει μια υπόσταση, θα μπορούσαν εύκολα να μας υποψιάσουν και να μας παρασύρουν να αποδεχτούμε τη συγκεκριμένη ερμηνεία ως ορθή και μοναδική. Μια τόσο στρουκτουραλιστική λύση δεν ταιριάζει, όμως, με το αποδομιστικό πνεύμα του συγγραφέα, αφενός, και, κατά δεύτερον, η γραφή ως πράξη δεν είναι η τελική λύση του μυθιστορήματος.

Στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου, ο Ίντρις έχει προσληφθεί ως εργάτης για την κατασκευή ενός χώρου στάθμευσης αυτοκινήτων στο πιο πολυτελές τετράγωνο στην καρδιά του Παρισιού. Καθώς σκάβει, παρασυρμένος από τη δύναμη της αερόσφυρας που πιάνει για πρώτη φορά στα χέρια του, πλησιάζει στη βιτρίνα ενός καταστήματος με κοσμήματα από την Αφρική και τη Μέση Ανατολή.

«Ένα και μόνον κόσμημα ήταν εκτεθειμένο εκεί: σε μαύρο βελούδινο φόντο, μοναχική, έλαμπε η χρυσή σταγόνα [...] σύμβολο απελευθέρωσης, αντίδοτο της υποδούλωσης στην εικόνα [...] Ξανάβλεπε τη Σετ Ζομπέιντα να χορεύει μέσα στη νύχτα [...] με τη σιωπηλή της χρυσή σταγόνα. Ακούμπησε την άκρια της σφύρας του πάνω στο οδόστρωμα και κατέβασε το μοχλό. Το ισχυρό μπουμπουνητό κατέλυσε όλο του το κορμί [...] μετακινήθηκε χωρίς να σταματήσει το εργαλείο του [...] (την) καταχθόνια ντάμα του, [...] μεταμορφωμένη σε λυσσασμένο ρομπότ [...] Χορεύοντας επί τόπου με τη σφύρα, δεν είδε τη βιτρίνα να ραγίζει από πάνω ως κάτω. Δεν άκουσε το ουρλιαχτό της σειρήνας του συναγερμού (τους αστυνομικούς)

με κράνη και αλεξίσφαιρα (να) πετάγονται [...] και (να) τρέχουν προς τη ραγισμένη βιτρίνα [...] Κουφός και τυφλός ο Ίντρις εξακολουθεί να χορεύει μπρος στη χρυσή σταγόνα μαζί με τη ντάμα του από πεπιεσμένο αέρα.»²⁰

Τι συμβαίνει τελικά με τη λύση που προκρίνει και προτείνει ο συγγραφέας; Το τέλος του μυθιστορήματος, με το μη-τετελεσμένο, μηδενικού βαθμού ενεστώτα, «εξακολουθεί να χορεύει»,²¹ δεν κλείνει την αφήγηση, αλλά την αφήνει μετέωρη, ανοιχτή. Ο Ίντρις, στο διαμετρικά αντίθετο περιβάλλον απ' όπου ξεκίνησε, ξαναβρίσκει –σε μια στροφή του σπειροειδούς ρυθμικού συστήματος της αφήγησης– την κίνηση, τον χορό. Όμως δεν κυνηγά πια την απελευθέρωση, είναι ελεύθερος. Η απελευθέρωσή του πέρασε από το σημείο, μα δεν ταυτίστηκε με αυτό, βρίσκεται σε έναν χώρο πέρα από αυτά.

Δικαιούμαστε, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι η διέξοδος του σημείου, της γραφής –το σημείο, η γραφή ως διέξοδος– έχουν διαφορετικό αποδέκτη. Είναι η στιγμή κατά την οποία –όπως συμφωνούν οι Girard και Lukacs– ο συγγραφέας (οφείλει να) ξεπερνά τη συνείδηση των ηρώων του. Εδώ αγγίζουμε τα όρια της αυτο-αναφορικότητας: ας θυμηθούμε τα διακείμενα που χρησιμοποιούνται στην «Ξανάβλεπα βασίλισσα», που δεν μπορεί παρά να ανήκουν στο διακειμενικό απόθεμα του συγγραφέα. Η γραφή μοιάζει να είναι η μόνη και η μόνιμη περιπλάνηση του συγγραφέα, η αποκλειστικά προσωπική του κίνηση –κατ' αναλογία προς το ταξίδι και τον χορό του ήρωα–, η ιδιωτική του οδός προς και η σχέση του με τις εικόνες, στις οποίες ο δημιουργός έχει πρόσβαση μέσω του φαντασιακού. Και, φυσικά, η γραφή δεν μπορεί να νοηθεί χωρίς την ανάγνωση. Το δίδυμο συγγραφέας-αναγνώστης συναντώνται στο χώρο του βιβλίου, στο βιβλίο ως χώρο, ως σημείο δηλαδή, συνάντησης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Πολυδιαβασμένος και πολυμεταφρασμένος (πέραν του υπό μελέτη μυθιστορήματος) ο Michel Tournier στη χώρα μας: *Παρασκευάς ή στις μονές του Ειρηνικού*, μτφρ. Χρήστος Λάζος, Αθήνα 1980· *Γκασπάρ, Μελχιόρ και Βαλτάσαρ*, μτφρ. Λήδα Παλλαντίου, Αθήνα 1986· *Πόλεις, μάσκες, κορμιά*, μτφρ. Έφη Κορομηλά, Αθήνα 1987· *Ο τσαλαπετεινός*, μτφρ. Θανάσης Χατζόπουλος, Αθήνα 1987· *Ερωτικό απόδειπνο*, μτφρ. Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, Αθήνα 1990· *Τα μετεωρολογικά*, μτφρ. Έλσα Σαμαρά, Αθήνα 1991· *Ελεάζαρ ή Η Πηγή και η Βάτος*, μτφρ. Ευρυδίκη Τρισόν-Μιλσανή, Αθήνα 1999· *Ο φετιχιστής*, μτφρ. Θανάσης Χατζόπουλος, Αθήνα 2000· *Ο δράκος*, μτφρ. Σαπφώ Διαμάντη, Αθήνα 2001, όλα από τις εκδόσεις Εξάντας που τον έφεραν μάλιστα ως προσκεκλημένο δύο φορές στην Ελλάδα για να παρουσιάσει το έργο του· κείμενά του βρίσκουμε επίσης στους συλλογικούς τόμους Claude Debussy / Gabriel D'Annunzio, *Το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού*, μτφρ. Νίκος Καραναστάσης, Εκδόσεις Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2005 & *Οι γεύσεις στη λογοτεχνία*, Ερμείας, Αθήνα 2007, ενώ κυκλοφορούν και τα παιδικά *Ο Παρασκευάς ή Η πρωτόγονη ζωή*, μτφρ. Δημήτρης

- Ραυτόπουλος, Πατάκης, Αθήνα 1982, και *Ένα παιχνίδι για βασιλιάδες*, μτφρ. Αγγελική Πασιά, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002.
- 2 Η περιβλεπτή Ακαδημία συστήθηκε το 1903 συνεχίζοντας την παράδοση της λογοτεχνικής εταιρείας (ή αλλιώς «Παταριού») που εμπνεύστηκαν οι αδελφοί Jules (1830-1870) και Edmond (1822-1896) Goncourt, σύμφωνα με τους όρους της διαθήκης και του σχετικού κληροδοτήματος του δεύτερου (κατ' αντιπαράθεση προς την αρτηριοσκληρωτική γαλλική Ακαδημία που είχε αρνηθεί την «αθανασία» σε κορυφαία πνεύματα της εποχής – Μπαλζάκ, Φλωμπέρ, Ζολά, Μωπασάν, Μπωντλαίρ κ.ά.). Η δεκαμελής ομήγυρη συναντιέται κάθε μήνα στο εκλεκτό εστιατόριο κοντά στην Όπερα, συζητά φιλικά περί λογοτεχνίας και άπαξ ετησίως απονέμει την ύψιστη διάκριση που καθιερώνει έναν εκλεκτό των γαλλικών γραμμάτων. Τα μέλη της εργάζονται αμισθί ενώ ο τιμώμενος δημιουργός λαμβάνει πλέον το συμβολικό χρηματικό ποσό των 10 ευρώ. Ωστόσο, τα κέρδη από τα δικαιώματα επί των αυξημένων πωλήσεων των βιβλίων που αυτομάτως συνεπάγεται η απονομή του βραβείου δεν είναι διόλου ευκαταφρόνητα.
 - 3 *Valeurs actuels*, 24/03/2011, συνέντευξη στη Michèle Villemur.
 - 4 Ο γαλλικός τίτλος *La Goutte d'Or* παραπέμπει ευθέως σε μια μεστή συνδηλώσεων συνοικία του Παρισιού, στα νότια του 18ου διαμερίσματος, πέριξ του λόφου της Μονμάρτης, η οποία χρωστά την επωνυμία της στο χρυσαφί χρώμα του λευκού κρασιού για το οποίο ήταν ξακουστοί οι αμπελώνες της. Στο μυθιστόρημα *Η Ταβέρνα* (*L'Assommoir*, 1877) που τον έκανε γνωστό, ο Εμίλ Ζολά τοποθετεί τη δράση στην καρδιά της ομώνυμης συνοικίας, χρησιμοποιώντας την ως καμβά για τη νατουραλιστική απεικόνιση του αλκοολισμού και της εξαθλίωσης που μάστιζαν τις πλατιές λαϊκές μάζες. Στον 20ό αιώνα, ο πληθυσμός της παρουσιάζει ένα από τα υψηλότερα ποσοστά μεταναστών (36% έναντι 18% κατά μέσο όρο στην υπόλοιπη πρωτεύουσα), κυρίως αφρικανικής και δευτερευόντως κινέζικης ή πορτογαλικής καταγωγής. Παρά τον εξωραϊστικό μανδύα του κοσμοπολιτισμού και της πολυπο-
- λιτισμικότητας, εξακολουθεί να είναι μια υποβαθμισμένη συνοικία ευπαθών κοινωνικών ομάδων, η οποία κατατάσσεται στις λεγόμενες Ευαίσθητες Αστικές Ζώνες (ZUS) καθώς πλήττεται σημαντικά από τη φτώχεια, την ανεργία, τη σχολική αποτυχία, χωρίς ωστόσο να παρουσιάζει ανησυχητικά δείγματα εγκληματικότητας.
 - 5 Όλα τα παραθέματα του μυθιστορήματος παραπέμπουν στην ελληνική έκδοση: Michel Tournier, *Η χρυσή σταγόνα*, μτφρ. Λήδα Παλλαντίου, Εστία, Αθήνα 1996, σ. 13-14.
 - 6 Chevalier-Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Παρίσι 1982, σ. 688.
 - 7 Tournier, *Η χρυσή σταγόνα*, ό.π., σ. 30.
 - 8 *Αυτ.*, σ. 49.
 - 9 *Αυτ.*, σ. 56.
 - 10 *Αυτ.*, σ. 74.
 - 11 *Αυτ.*
 - 12 *Αυτ.*, σ. 77-79.
 - 13 *Αυτ.*, σ. 94.
 - 14 Roland Barthes, «Το φωτογραφικό μήνυμα», στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1997.
 - 15 Daniel-Henri Pageaux, «De l'image à l'imaginaire», *Colloquium Helveticum*, 7/1988, σ. 10.
 - 16 M. J. Gannon and Associates, «Understanding Cultural Metaphors», στο *Understanding Global Cultures: Metaphorical Journeys through 17 Countries*, Sage Publications, Θάουζαντ Όουκς-Λονδίνο-Ν. Δελχί 1994, σ. 14.
 - 17 Tournier, *Η χρυσή σταγόνα*, ό.π., σ. 205.
 - 18 *Αυτ.*
 - 19 Henry-Louis Gates, Jr., «Writing "Race" and the Difference that It Makes», στο *"Race", Writing and Difference*, The University of Chicago Press, Σικάγο 1985, σ. 9.
 - 20 Tournier, *Η χρυσή σταγόνα*, ό.π., σ. 223-225.
 - 21 *Αυτ.*, σ. 225

ΓΙΑ ΤΗΝ ΨΗΦΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

Η προσπάθεια ψηφιοποίησης και ευρετηρίασης όλων των σελίδων και όλων των κειμένων που φιλοξένησε το περιοδικό *Ο Πολίτης* ξεκίνησε το 2006. Ο Άγγελος Ελεφάντης, ιδρυτής και εκδότης του *Πολίτη*, και οι συνεργάτες του ενέταξαν αυτή την επιθυμία στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα «Κοινωνία της Πληροφορίας», με σκοπό ό,τι γράφτηκε στα 32 χρόνια ζωής του περιοδικού να αναρτηθεί στο διαδίκτυο και να είναι προσβάσιμο σε όλους. Το πρόγραμμα δεν ολοκληρώθηκε τότε, παρ' ό,τι είχε γίνει μεγάλο μέρος της δουλειάς.

Τα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ) αναλαμβάνουν να ολοκληρώσουν εκείνη τη μισοτελειωμένη προσπάθεια και να αναρτήσουν στον δικό τους κόμβο τον ψηφιοποιημένο *Πολίτη*. Υπάρχουν όμως εκκρεμότητες: η αποπληρωμή της πρώτης φάσης της εργασίας και η ολοκλήρωσή της. Κι επειδή τα οικονομικά των ΑΣΚΙ δεν είναι ανθηρά –όπως δεν ήταν και του *Πολίτη*– απευθύνονται στους φίλους των ΑΣΚΙ και στους φίλους του περιοδικού. Το ποσόν που απομένει μόνο ιλιγγιώδες δεν είναι: 8.000-10.000 ευρώ!

Τον... οβολόν του μπορεί να καταθέσει όποιος επιθυμεί είτε απευθείας στα ΑΣΚΙ είτε στον τραπεζικό λογαριασμό των Αρχείων (ALPHA BANK 362002101016233) συμπληρώνοντας οπωσδήποτε τα στοιχεία του, είτε με ταχυδρομική επιταγή στη διεύθυνση των ΑΣΚΙ (Πλατεία Ελευθερίας 1, 10553 Αθήνα).