

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ

ΙΩΑΝΝΗΣ Π. ΣΚΑΡΠΕΛΟΣ

ΠΤΥΧΙΟΥΧΟΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ - ΥΠΟΤΡΟΦΟΣ Ι.Κ.Υ.

Ο ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ  
ΚΑΙ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ  
ΑΠΟ ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΟΜΙΚΣ  
(1950-σήμερα) -

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ



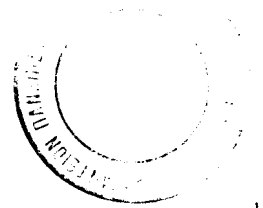
ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΛΤΣΟΣ  
ΜΕΛΟΣ : ΓΙΑΓΚΟΣ ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ  
ΜΕΛΟΣ : ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΡΑΠΟΣΤΟΛΗΣ

ΑΘΗΝΑ 1991

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ  
ΙΩΑΝΝΗΣ Π. ΣΚΑΡΠΕΛΟΣ

9200240



ΕΙΣΙΤΗΡΙΟ 9223  
Εγ

Ο ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ  
ΚΑΙ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ  
ΑΠΟ ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΟΜΙΚΣ  
(1950-σήμερα)

Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Πάντειο Πανεπιστήμιο  
Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών

ΑΘΗΝΑ, 24 Μαΐου 1991

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	5
----------------	---

## ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: Μεθοδολογικές Επιλογές

Θεωρητικές προσεγγίσεις των κόμικς .....	19
Το κοινό των κόμικς .....	22
Οι κατευθύνσεις της θεωρίας .....	28
(Προοδι)ορισμός των κόμικς .....	45
Αξιολόγηση των θεωριών .....	58
Σημειολογία και κόμικς .....	66
Σημειολογία των κόμικς .....	68
Ο ιδεολογικός κώδικας .....	88
«Φαντάσματα αλλ' ουκ όντα ποιούσιν» .....	89
«όναρ ή ύπαρ δοκεί σοι ζην;» .....	98
«Μυθολογίες» και παρασήμανση .....	104
Η αποδομητική προοπτική .....	115
Η διαχείριση της μνήμης .....	122
Η comicή σύλληψη της έννοιας της διαχείρισης .....	133
Το υλικό της έρευνας .....	136

## ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: Το comicό «πάρεργον»

Το «πάρεργον»: Πρόλογοι και Εξώφυλλα .....	154
Το «πάρεργον» στα «Κλασσικά Εικονογραφημένα» .....	164
Τα Εξώφυλλα .....	164
Οι Πρόλογοι .....	171
Η Σειρά .....	206
Η έννοια του «κλασσικού» .....	208
Πρόλογοι των νεότερων κόμικς .....	226
α. Ψαρόπουλος - Βλαχουτσάκος .....	227
β. Βλαχάκης - Παγώνης .....	236

## ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ: Το comicό έργον

Τα κόμικς επί το έργον .....	239
Η γραφή, η φωνή και η εικόνα .....	242
Οι χάρτες και η εποπτεία της επικράτειας της ελληνικότητας .....	247
Χρήσεις του χώρου .....	255
Λογοκρισίες .....	265
α. Θεογονία .....	266
β. Τραγική και κωμική ποίηση .....	272
Λήμματα: Η comicή διακειμενικότητα .....	281
Η αναπαράσταση των σωμάτων .....	287

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Επίλογος I .....	295
II .....	305

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	310
--------------------	-----

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα Α' : Πηγές .....	321
Παράρτημα Β' : Εικόνες .....	327
Παράρτημα Γ' : Πρόλογοι.....	356

Συντομογραφίες:

- Κ.Ε. : "Κλασσικά Εικονογραφημένα" των εκδόσεων Ατλαντίς  
Κ.Α. : "Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη σε κόμικς" των Αγροτικών  
Συνεταιριστικών Εκδόσεων Α.Ε.  
Ε.Μ. : "Ελληνική Μυθολογία" των εκδόσεων Κίων  
Α-Η : "Ο Πλούτος" της Anglo-Hellenic Publishers

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Για περισσότερα από 40 χρόνια τα κόμικς αποτελούν δόκιμο αντικείμενο της επιστημονικής έρευνας, από πολλές απόψεις. Πάνω τους δοκιμάστηκαν οι σημαντικότερες θεωρίες για τη λεγόμενη μαζική κουλτούρα και οι πολύχρωμες σελίδες τους απέτελεσαν ένα ακόμη πεδίο σύγκρουσης επιστημονικών αλλά και πολιτικών ιδεολογιών. Φίλοι και αντίπαλοι τα χρησιμοποίησαν χωρίς σεβασμό: Οι αναφορές σε κάποιες ιστορίες σε συνέχειες ή σε σειρές γίνονται χωρίς να δίνεται προσοχή στα βιβλιογραφικά στοιχεία, σα ν' αποτελούσαν τα κόμικς μέρος της προφορικής παράδοσης. Έτσι, ο εντοπισμός των αναφορών γίνεται όλο και πιο δύσκολος, ενώ αποδυναμώνεται η δυνατότητα κριτικής απάντησης στις προηγούμενες εργασίες. Και δεν είναι μόνο το πρόβλημα της βιβλιογραφικής αναγραφής των κόμικς που θα αποδείκνυε τη σοβαρότητα του συντελεσμένου έργου.

Ένα άλλο στοιχείο είναι ότι συχνά ένα κόμικ εκλαμβάνεται ως αντιπροσωπευτικό όλων, ένα τεύχος αρκεί για ν' αναφερθούν οι θεωρητικοί σε μια σειρά, ένα άλμπουμ για να εντοπιστεί το "στίγμα" ενός δημιουργού. Τη γενικευτική αυτή

Διάσταση μπορούμε να παρατηρήσουμε στην υποδοχή που συνάντησε το βιβλίο των A. Dorfman και A. Mattelart, Ντόναλντ ο Απατεώνας. Το βιβλίο αυτό αναφέρεται στις προσπάθειες εξάπλωσης του ιμπεριαλισμού στη Νότιο Αμερική με ιδεολογικά μέσα και προπύργιο τα περιοδικά του Ντίσνεϋ. Είναι σίγουρο πως τα συμπεράσματα των δύο συγγραφέων φαίνονται να ευσταθούν. Και ίσως ισχύουν σε γενικές γραμμές και για τις υπόλοιπες περιοχές του Τρίτου Κόσμου στις οποίες επιδιώκει να φθάσει και να οικειοποιηθεί ο αμερικανικός καπιταλισμός. Το ίδιο θα μπορούσε να ισχύει και για τις χώρες εκείνες που εξαρτώνταν ως πρόσφατα από τη Σοβιετική Ένωση. Δε γνωρίζω αν όντως κυκλοφορούν τέτοια κόμικς, είναι όμως γνωστό ότι ως πολύ πρόσφατα στη Σοβιετική Ένωση τα κόμικς θεωρούνταν διεφθαρμένα και ότι για μεγάλο χρονικό διάστημα, από το 1970 και μετά, είχε απαγορευτεί η κυκλοφορία τους διότι "διέφθειραν τη νεολαία".<sup>1</sup> Στην Ευρώπη όμως, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Με μια μακρόχρονη παράδοση και το αίσθημα ότι οι ευρωπαϊκοί πολιτισμοί αποτελούν "κοιτίδα" των υπολοίπων, η Ευρώπη αντιστάθηκε σθεναρά στον πολιτιστικό επεκτατισμό, παρ' όλο που έφτασαν και σ' αυτή -και γνώρισαν μάλιστα επιτυχία- οι "μόδες" της άλλης πλευράς του Ατλαντικού. Σαφώς, η συνάντηση των ευρωπαϊκών πολιτισμών με τον αμερικανικό είχε σοβαρές επιπτώσεις, τόσο στους μεν όσο και στον δε. Το σημαντικότερο όμως είναι πως ανάγκασε τον δεύτερο να μετέλθει νέες μεθόδους, πιο λεπτές, για να

<sup>1</sup> Βλ. Annie Baron Carvais, La Bande dessinée, σελ. 46-7.

επιτύχει κάποια (σημαντική αλλά όχι ολοκληρωτική) διείσδυση. Κι όμως, η Ευρώπη βιάστηκε να χαιρετήσει τον Ντόναλντ ως ένα βιβλίο που την αφορούσε άμεσα.<sup>2</sup>

Ένα τρίτο στοιχείο που τεκμηριώνει την έλλειψη σεβασμού απέναντι στο αντικείμενο, αποτελεί το διαρκές ενδιαφέρον για τη δυνατότητα επίτευξης χρήσιμων, κυρίως παιδαγωγικών, αποτελεσμάτων μέσω των κόμικς. Και ταυτόχρονα, πολλοί είναι εκείνοι που κατηγορούν τα κόμικς ότι δεν κάνουν καλά τη δουλειά τους, ότι δηλαδή δεν συντελούν ιδιαίτερα στην ανάπτυξη του γλωσσικού αισθητηρίου των αναγνωστών τους, ούτε τους προσφέρουν πολύτιμες γνώσεις. Εμφανίζεται λοιπόν μια πρώτη σημαντική αντίφαση: αφ' ενός θέλουμε να μη διαχέουν τα κόμικς ιδεολογία, ενώ αφ' ετέρου απαιτούμε απ' αυτά να ικανοποιήσουν παιδαγωγικές προσδοκίες. Στην αντίφαση αυτή περιπίπτει ο Ariel Dorfman στο βιβλίο του The Empire's Old Clothes, αναφερόμενος στα προβλήματα που οδήγησαν στην συγγραφή του Ντόναλντ: Το πρόβλημα ήταν, ισχυρίζεται, "πώς να δημιουργήσουμε νέα μηνύματα" ενσωματωμένα στις παλιές μορφές, "χωρίς να τα μετατρέψουμε σε προπαγάνδα" όπως εκείνοι που κατηγορούσαμε, "πώς να κινητοποιήσουμε ένα γενικά

---

<sup>2</sup> Βλ. Γιάννη Σκαρπέλου, "Τα Κόμικς και η Πολιτική", σελ. 33.



παθητικό κοινό, κι όλα αυτά χωρίς να πάνε χαμένα τα χρήματα που διαθέτουμε".<sup>3</sup>

Βλέπουμε πως στα κόμικς δοκιμάστηκε για άλλη μια φορά το δίπολο ιδεολογία (αρνητικός πόλος) - παιδεία (θετικός πόλος). Είναι αυτονόητο ότι αν τα κόμικς αποδεχθούν τη στράτευση σ' ένα από τα δύο καθήκοντα θα είναι αναγκασμένα να περιλάβουν σε κάποιο βαθμό το αντίθετό του. Και βέβαια, ο προσεκτικός παρατηρητής μπορεί εύκολα να διακρίνει το γεγονός ότι στο αίτημα για μια παιδαγωγική αξιοποίηση των κόμικς η παιδεία είναι ένα ακόμη (πολιτικό) ιδεολόγημα.

Αντίστοιχα προβλήματα ανακύπτουν κάθε φορά που τίθεται το ζήτημα σχετικά με το εάν τα κόμικς είναι τέχνη ή όχι. Ξεκαθαρίζοντας τη σχέση μας με το ζήτημα αυτό εξ αρχής, δηλώνουμε ότι στη συνέχεια αντιλαμβανόμαστε τα κόμικς ως επικοινωνιακή πρακτική (όπως η τέχνη αλλά και η καθημερινή γλώσσα) η οποία δεν είναι απομονωμένη από αισθητικές αξιώσεις. Η διατύπωση αυτή μας απαλλάσσει εν πολλοίς και από το πρόβλημα ορισμού των κόμικς. Είναι γνωστή η δυσκολία διατύπωσης ενός τέτοιου ορισμού ο οποίος θα ήταν αρκετά ευρύς ώστε να περιλάβει όλα τα κόμικς και παράλληλα αρκετά στενός ώστε να περιλάβει μόνο τα κόμικς. Για παράδειγμα, ο ορισμός "αφήγηση με εικόνες" θα πρέπει να περιλάβει όλες τις περιπτώσεις, από την αρχαία αιγυπτιακή νεκρική τέχνη ως τον κινηματογράφο, το φωτορομάντζο και τα tableaux vivantes. Αν

<sup>3</sup> A. Dorfman, The Empire's Old Clothes, σελ. 6.

εξειδικεύσουμε πως η εικόνα πρέπει να είναι ζωγραφιστή λι-  
γα κερδίζουμε, ενώ με την προσθήκη πως πρόκειται για εικό-  
νες με κείμενο, το μεγαλύτερο μέρος της εκκλησιαστικής ζω-  
γραφικής θα μπορούσε να θεωρείται κάλλιστα ως κόμικς. Πίσω  
από την ποικιλομορφία των κόμικς και την υβριδική σύστασή  
τους δεν είναι δυνατό να βρεθεί κάποια περιεκτική και ταυ-  
τόχρονα αποκλειστική ενότητα, πλην της ταυτιστικής λογικής:  
"κόμικς είναι ό,τι παράγεται ως κόμικς".<sup>4</sup>

Ένα τελευταίο γεγονός, το οποίο περιπλέκει τα πράγμα-  
τα αρκετά είναι ότι οι εργασίες σχετικά με τα κόμικς, θετι-  
κές ή αρνητικές, προσφέρονται για δημοσιογραφικού τύπου εκ-  
λαϊκεύσεις, όπου κάθε επιφύλαξη παραμερίζεται χάριν της  
σαφήνειας και της βεβαιότητας που υποτίθεται ότι πρέπει ν'  
αποκομίσει ο αναγνώστης. Ενδεικτικοί της κατάστασης είναι  
οι τίτλοι άρθρων που ακολούθησαν την έκδοση του Κήνσορες  
και Θεράποντες του Umberto Eco στην Ιταλία (1964): "Η  
Παβόνε κι ο Σούπερμαν αγκαζέ με τον Καντ" ή "Τα κόμικς  
μπάνουν στα Πανεπιστήμια ως υποχρεωτική διδακτέα ύλη".<sup>5</sup> Το  
δημοσιογραφικό ενδιαφέρον για τα κόμικς διατηρήθηκε στη

---

<sup>4</sup> Martin Barker, Comics: ideology, power and the critics, σελ. 8.

<sup>5</sup> βλ. Umberto Eco, "Θεωρία και Ιδεολογία των ΜΜΕ" στους Κήνσορες και Θεράποντες, σελ. 7-14.

διάρκεια της δεκαετίας του '80, κατά την οποία γνωρίσαμε στην Ελλάδα:

- Σειρές άρθρων σε περιοδικά ποικίλης ύλης, αλλά και σε σοβαρά (Το Τέταρτο) ή ειδικά περιοδικά (π.χ. Διαβάζω).
- Άρθρα σε εφημερίδες.
- Κείμενα σε σοβαρές εφημερίδες με τη μορφή ανταποκρίσεων και ψευδο-ενημερωτικό περιεχόμενο.

Αν σ' αυτά προσθέσουμε τρία επιτυχημένα ειδικά περιοδικά (Βαβέλ, Παραπέντε, Μικρό Παραπέντε), την εμφάνιση μιας πλειάδας νέων δημιουργών που εκπροσωπούν με αξιώσεις την Ελλάδα σε διεθνείς εκδηλώσεις (π.χ. στις Biennale), την έκδοση ελληνικών κόμικς μεταφρασμένων στο εξωτερικό, τη διοργάνωση μιας σειράς εκθέσεων με παράλληλες εκδηλώσεις σε διάφορες πόλεις της χώρας σχετικά με τα κόμικς (μερικές μάλιστα με κρατική οικονομική ενίσχυση), καθώς κι ένα αυξημένο θεωρητικό ενδιαφέρον από διάφορους επιστημονικούς χώρους, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι εμφανίζεται ένα ευνοϊκό πλαίσιο για την ανάπτυξη και τον πειραματικό έλεγχο πρωτότυπων θεωριών και μεθόδων, όπως η παρούσα εργασία.

Έχοντας ασχοληθεί επί επταετία με τα κόμικς είχα τη δυνατότητα να δοκιμάσω διάφορες επιστημολογικές και ειδικότερες μεθοδολογικές λύσεις. Μου δόθηκε έτσι η ευκαιρία πρακτικού ελέγχου των διαφόρων θεωριών και εντοπισμού των θεωρητικών και πρακτικών αδυναμιών τους. Η τεράστια πραγματικά

γαλλόφωνη και η σημαντική αγγλόφωνη και γερμανόφωνη βιβλιογραφία και αρθρογραφία δεν υπόσχονταν λύσεις, καθώς συχνά προσέγγιζαν τα όρια της επιστημολογικής αφέλειας: όλα είχαν γίνει σωστά, τα αποτελέσματα ήταν σύμφωνα με τη λογική κάθε εγχειρήματος, η οποία όμως βρισκόταν πέρα από κάθε αμφισβήτηση. Το ίδιο το υλικό της έρευνάς μου καλούσε σε μια νέα μεθοδολογία καθώς, όντας σε μεγάλο βαθμό μεταγραφή (ή έστω διασκευή και μεταφορά) έργων του παρελθόντος, δεν υποσχόταν πολλά σε μια (δομική ή μη) ανάλυση της πλοκής.

Οι δύο αυτοί παράγοντες (η επιστημολογική ανεπάρκεια των θεωριών και οι ιδιαιτερότητες του υλικού μου) ανέδειξαν την ανάγκη συγκρότησης ενός νέου θεωρητικού πλαισίου για την επεξεργασία του αντικειμένου μου. Έτσι στράφηκα στις ευρύτερες θεωρίες που συνδέονται με την παραγωγή και διάδοση του νοήματος εν γένει. Ο συγκριτισμός και η διεπιστημονικότητα που εξ αρχής έθετα ως προϋπόθεση της προσέγγισης των κόμικς,<sup>6</sup> βρήκε ευνοϊκό έδαφος στη "θεωρία", "το είδος γραφής", δηλαδή, "που φτάνει στις μέρες μας με αφετηρία την εποχή του Goethe, του Macaulay, του Carlyle και του Emerson, και δεν είναι ούτε αποτίμηση των σχετικών ιδιοτήτων των προϊόντων της λογοτεχνίας, ούτε πνευματική ιστορία, ούτε ηθική φιλοσοφία, ούτε επιστημολογία, ούτε κοινωνική μελλοντολογία, αλλά όλα αυτά μαζί σ' ένα νέο είδος" (Richard

---

<sup>6</sup> Βλ. Γ. Σκαρπέλου, "Για τα κόμικς", σελ. 100

Rorty).<sup>7</sup> Το νέο αυτό είδος συνδέεται κυρίως με την ανάλυση της λογοτεχνίας. Πιστεύω πως όσα ακολουθούν δικαιώνουν σε μεγάλο βαθμό την αξιοποίηση της "θεωρίας" στο χώρο της λαϊκής (παρα)φιλολογίας και ιδιαίτερα των κόμικς.

Η παρούσα εργασία, παράλληλα με το θεωρητικό και μεθοδολογικό της μέλημα, ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισαν την ελληνική αρχαιότητα και ιστορία τα ελληνικά κόμικς κατά την τελευταία τεσσαρακονταετία (1950-1990).

Το πρώτο μέρος ασχολείται αποκλειστικά σχεδόν με τις μεθοδολογικές προϋποθέσεις του όλου εγχειρήματος.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναφερόμαστε στις σημαντικότερες έρευνες για το κοινό των κόμικς και τις κυριότερες θεωρητικές προσεγγίσεις, από το 1947 ως τις μέρες μας. Πολλές από τις θεωρίες αυτές επανέρχονται διαρκώς (και, κατά την άποψή μας, αδικαιολόγητα) στο προσκήνιο, συγκροτώντας την "ατμόσφαιρα" της αντιμετώπισης των κόμικς από την κοινωνία αλλά και της πρόσληψης των έργων από τους αναγνώστες τους. Στη συνέχεια στρεφόμαστε στις προσπάθειες ορισμού ή, έστω, προσδιορισμού των κόμικς. Το κεφάλαιο αυτό κλείνει με την

---

<sup>7</sup> Όπως παρατίθεται από τον J. Culler, *On Deconstructi-  
on*, σελ. 8.

κριτική αξιολόγηση των θεωριών αυτών και την εκτίμηση των πιθανοτήτων ουσιαστικής συμβολής τους σε μίαν έρευνα όπως η παρούσα. Εδώ τίθεται και το πρόβλημα των πολιτικών διαστάσεων κάθε θεωρητικής προσέγγισης των κόμικς και της μαζικής κουλτούρας γενικότερα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι σημαντικότερες σημειολογικές απόψεις σχετικά με τα στοιχεία που συμμετέχουν στη διαδικασία παραγωγής νοήματος στα κόμικς και τη σύνθεσή τους σε μια comich γραμματική και μια comich σύνταξη. Στο τέλος του κεφαλαίου αυτού επιχειρείται η σημειολογική ανάλυση μίας εικόνας από τον Asterix. Η ανάλυση αυτή στοχεύει αφ' ενός μόν στην εξοικείωση του αναγνώστη με τις σημειολογικές προσεγγίσεις των κόμικς και την κατανόηση της αφηρημένης έκθεσής τους, και αφ' ετέρου στην ανάδειξη των δυνατοτήτων και, κυρίως, των περιορισμών που γνωρίζουν οι προσεγγίσεις αυτές. Παρά την εμμονή μας στους περιορισμούς, η σημειολογία δεν εγκαταλείπεται ποτέ ολοκληρωτικά. Αντί όμως για βασιλική οδός της ερμηνευτικής μας προσπάθειας, περιορίζεται σε μέθοδο ανάγνωσης.

Στο τρίτο κεφάλαιο ασχολούμαστε με το περιεχόμενο που έλαβε, τους ρητορικούς τρόπους με τους οποίους εκφράστηκε και τη συναισθηματική φόρτιση της έννοιας της ιδεολογίας. Πίσω από τις διάφορες διακρίσεις που συγκλίνουν στην πλατωνική διάζευξη "όναρ ή ύπαρ" εντοπίζουμε τις τέσσερεις υποθέσεις οι οποίες διέπουν τους λόγους περί ιδεολογίας.

και συγκροτούν τον ρητορικό τρόπο του Σχεδίου. Ο τρόπος αυτός υποθέτει την ύπαρξη και επιχειρεί τον εντοπισμό ενός σχεδίου και μιας βουλήσεως, της οποίας ο φορέας μπορεί να είναι ατομικός, κοινωνικός ή ένα αφηρημένο πλάσμα (π.χ. ο καπιταλισμός), που κινητοποιεί, κατευθύνει και ελέγχει σχεδόν απόλυτα την παραγωγή και τις χρήσεις των μηνυμάτων, καθώς και τη ροή των ιδεολογικών σημαινομένων. Στη συνέχεια δοκιμάζεται η καθαρά σημειολογική εκδοχή της ιδεολογίας: η παρασήμευση, και η χρησιμοποίησή της από τον Roland Barthes για την ανάλυση των σύγχρονων μυθολογιών. Το κεφάλαιο αυτό κλείνει με μια αναφορά στην αποδομητική προοπτική της παρούσας έρευνας και τα επιχειρήματα υπέρ της επιλογής αυτής.

Το τέταρτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην έννοια της "διαχείρισης της μνήμης", την οποία αντιλαμβανόμαστε ως μια επιμέρους εκδοχή της παρασήμευσης, λιγότερο ενεργητική όμως και περισσότερο ανοιχτή στις αντιστάσεις που η μνήμη προβάλλει απέναντι στους επίδοξους διαχειριστές της.

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο του Πρώτου Μέρους παρουσιάζουμε το υλικό της έρευνας, προβαίνουμε σε ταξινομήσεις οι οποίες εκτίθενται σε πίνακες και οπτικοποιούνται σε διαγράμματα ποσοστιαίων κατανομών και δοκιμάζουμε τη διεξαγωγή ορισμένων στατιστικής φύσεως συμπερασμάτων σχετικά με τη διαχείριση της μνήμης από τα κόμικς που μας απασχόλησαν.

Στο δεύτερο μέρος στρεφόμεστε στα κόμικς ως τρισδιάστατο υλικό αντικείμενο και επιζητούμε τον προσδιορισμό των ορίων του. Τα όρια αυτά τα αντιλαμβανόμαστε με τον υλικότερο δυνατό τρόπο, ως τις ακρώρειες της comichής επικράτειας, ταυτόχρονα εσωτερικά και εξωτερικά του έργου.

Στο πρώτο κεφάλαιο τίθεται το πλαίσιο της συζήτησης, το οποίο συνδέεται με την έννοια του "παρέργου" όπως την προσδιορίζει ο Jacques Derrida στο The Truth in Painting. Στη συνέχεια εντοπίζονται τα διάφορα στοιχεία που απαρτίζουν το πάρεργον στα κόμικς, όπως τα εξώφυλλα, οι πρόλογοι και τα διάφορα κείμενα που συχνά περιλαμβάνονται στα Κ.Ε..

Το επόμενο κεφάλαιο αναλαμβάνει τη διεξοδική ανάλυση του παρέργου στα "Κλασσικά Εικονογραφημένα" (Κ.Ε.), επιμένοντας σε δύο σημεία: τα εξώφυλλα και τους προλόγους. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η ανάλυση των προλόγων, όπου εντοπίζονται τα κυριότερα ρητορικά σχήματα τα οποία συγκεντρώνονται κατά ομάδες υπό τους ρητορικούς τρόπους, σημαντικότερος των οποίων για την κατανόηση της σχέσης των "Κλασσικών" με την ιστορική μνήμη είναι ο τρόπος της πηγής.

Στο τρίτο κεφάλαιο ασχολούμαστε με την πάρεργη έννοια του "κλασσικού" στα Κ.Ε., ενώ στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο μελετάμε τα εξώφυλλα και τους προλόγους των νεότερων κόμικς.



Το τρίτο μέρος στρέφεται στο εσωτερικό του comicoú έργου. Το μοναδικό κεφάλαιο ασχολείται με τη σχέση λόγου, γραφής και εικόνας, τις λειτουργίες του χάρτη, την οργάνωση του περιβάλλοντος χώρου και τη διάκριση ανάμεσα σε φιλικούς και εχθρικούς χώρους, τις λογοκρισίες που επιβάλλουν τα κόμικς στα πρωτότυπα έργα και τα δάνεια στο εικαστικό και το ρητορικό επίπεδο. Εδώ ερμηνεύεται επίσης ο πληθυντικός αριθμός του τίτλου, η διασπορά των διαχειριστικών πρακτικών ακόμη και στο εσωτερικό της ίδιας σειράς.

Φυσικά, δεν αναφέρονται όλα τα ελληνικά κόμικς στην αρχαιότητα και την ιστορία: Πολλοί και σημαντικοί δημιουργοί ασχολήθηκαν με το παρόν και το μέλλον. Κατά την εκπόνηση της εργασίας μας μάς αποσχόλησαν τα πολιτικά κόμικς του Γιάννη Ιωάννου και το Μετά την Καταστροφή του Άρκά. Καθώς όμως, τελικά, αποδείχθη ότι η ανάλυσή τους θα συσκοτίζε και θα περιέπλεκε τη διατύπωση συμπερασμάτων σχετικά με το πραγματικό ζητούμενο: τη διαχείριση του παρελθόντος, δεν περιλάβαμε τη διαπραγμάτευσή τους στο τελικό κείμενο. Τα κόμικς αυτά αναφέρονται στο Παράρτημα Α',<sup>θ</sup> αλλά δεν περιλαμβάνο-

---

<sup>θ</sup> Το Παράρτημα Α' παρουσιάζει τα κόμικς που μας απασχόλησαν. Στο Παράρτημα Β' αναπαράγονται εξώφυλλα και σελίδες από κόμικς του υλικού μας, ενώ στο Παράρτημα Γ' περιλαμβάνονται ορισμένοι από τους πιο σημαντικούς προλόγους, οι

νται στη συστηματική παρουσίαση του υλικού της έρευνας, στο τέταρτο κεφάλαιο του Πρώτου Μέρους.

Επίσης, κατά καιρούς εμφανίσθηκαν κόμικς τα οποία σχε-  
τίζονταν με την αρχαιότητα, σε συνέχειες σε περιοδικά ποι-  
κίλης ύλης (π.χ. η "Ιλιάδα" του Βλαχουτσάκου στο περιοδικό  
Ρέμπους). Τα κόμικς αυτά δεν περιελήφθησαν στο υλικό μας,  
διότι η μεταβολή του παρέργου (από το αυτόνομο τεύχος στο  
περιοδικό ποικίλης ύλης) επιβάλλει μίαν εξ αρχής νέα προ-  
σέγγιση. Τέλος, δεν μας απασχόλησαν τὰ ελληνικά underground  
κόμικς (κόμιξ). Πιστεύουμε πως οι αποκλεισμοί αυτοί συνέβα-  
λαν στην επεξεργασία ενός συγκρίσιμου και ομοιογενούς υλι-  
κού.

Η συγγραφή μιας διδακτορικής διατριβής είναι συνήθως μονα-  
χική εργασία. Στα τρισήμισι χρόνια που διήρκεσε η ενασχόλη-  
σή μου μ' αυτήν, πολλοί άνθρωποι που γνώριζα ή γνώρισα στά-  
θηκαν πολύτιμοι βοηθοί. Θα ήθελα να ευχαριστήσω ορισμένους  
απ' αυτούς:

Τα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, κ.κ.  
Γιώργο Βέλτσο, Γιάγκο Ανδρεάδη, Βασίλη Καραποστόλη, καθώς  
και τον κ. Δ.Γ. Τσαούση, ο οποίος για μακρό χρονικό διάστη-  
μα υπήρξε μέλος της.

---

οποίοι αποτελούν απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση  
του Δεύτερου Μέρους.

Το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών για την οικονομική υποστήριξη που μου παρείχε.

Το Πολιτιστικό Κέντρο Βόρειας Ελλάδας της Εθνικής Τράπεζας και τα περιοδικά Σύγχρονα θέματα και Διαβάζω, που μου έδωσαν τη δυνατότητα να δημοσιοποιήσω (και παράλληλα να διασαφηνίσω) κάποιες από τις απόψεις μου.

Την κ. Ντόρα Βυζοβίτου, για τη διαρκή ενθάρρυνση που μου προσέφερε και τις ιστορικές γνώσεις της για τα ελληνικά κόμικς που στήριξαν τις εκτιμήσεις μου.

Τον σεναριογράφο της σειράς "Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη" των ΑΣΕ Α.Ε., κ. Τάσο Αποστολίδη.

Πρώτο Μέρος  
Μεθοδολογικές Επιλογές

## Κεφάλαιο Πρώτο

### Θεωρητικές προσεγγίσεις των κόμικς

Η λογοτεχνία μονοπώλησε σχεδόν το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον για την τέχνη στο χώρο των επιστημών του ανθρώπου. Ο Leo Lowenthal, ακολουθώντας το γενικό αυτό ρεύμα, ισχυριζόταν το 1981 ότι "η λογοτεχνία είναι η μοναδική αξιόπιστη πηγή για την ανθρώπινη συνείδηση και την αυτοσυνείδηση, μια και μαρτυρεί τη σχέση του ατόμου προς τον κόσμο ως εμπειρία".<sup>1</sup> Η άποψη αυτή εμφανίζεται σε διάφορες εκδοχές, από τα μέσα τουλάχιστον του 19ου αιώνα, και κυριαρχεί στις "προοδευτικές" θεωρήσεις. Ακόμη κι αν η αξιοπιστία δεν έχει το χαρακτήρα με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τις πρωτογενείς πηγές, ακόμη κι αν χρησιμοποιείται στα πλαίσια μιας "κριτικής κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας" που στοχεύει "στην ανάλυση του κοινωνικού περιβάλλοντος του θεωρούμενου ως ιδιωτικού και

---

<sup>1</sup> Leo Lowenthal, "Μια ανασκόπηση της Κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας", εις Για μια Κριτική Θεωρία της Λογοτεχνίας, σελ. 33.

απόκρυφου",<sup>2</sup> όπως ο έρωτας, η φιλία ή η φαντασίωση. Η υποτιθέμενη βιωματική αμεσότητα της λογοτεχνίας, ο εξομολογητικός συχνά χαρακτήρας της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο και, κυρίως, η ευκολότερη πρόσβαση σ' αυτήν ενός μέσου κοινού, σε αντίθεση με την κλασική μουσική ή τις ζωγραφικές και μουσικές πρωτοπορείες του αιώνα μας, συνέβαλλαν στο αυξημένο κύρος της λογοτεχνίας ως αντικείμενο όχι μόνο της φιλολογίας αλλά του συνόλου των επιστημών του ανθρώπου.

Ένα από τα μεγάλα μειονεκτήματα της πρωτοκαθεδρίας της λογοτεχνίας είναι και το γεγονός ότι οι άλλες μορφές δημιουργικής επικοινωνίας, και κατά κύριο λόγο οι μαζικές αφηγηματικές τέχνες οφείλουν, για να σταθούν ως αυτόνομα αντικείμενα έρευνας, να αποδείξουν τη σχέση τους μ' αυτήν. Ακόμη περισσότερο, συγκρίνονται διαρκώς με τα μεγάλα λογοτεχνικά έργα και συχνά εφαρμόζονται πάνω τους τεχνικές που σχεδιάστηκαν αρχικά για την προσέγγιση της λογοτεχνίας. Τελικά, υποβαθμίζονται και αντιμετωπίζονται ως ο κατώτατος υποβαθμός της ή ως πάρεργό της: ως πλαίσιο, τόσο άσχημο ώστε να αναδεικνύει επαρκώς την ομορφιά του έργου.<sup>3</sup> Αυτή η πάρεργη ιδιότητα, το αίσθημα προσέγγισης ενός "χαμηλού" και, συνεπώς, ακάθαρτου αντικειμένου, συνοψίζεται στον όρο

<sup>2</sup> Στο ίδιο, σελ. 34.

<sup>3</sup> Το ωραίο πλαίσιο, ισχυρίζεται ο Kant, απομακρύνει από τη γνήσια αισθητική απόλαυση. (Imm. Kant, Critique of

"παραλογοτεχνία".

Συνήθως, ως παραλογοτεχνία θεωρούνται μορφές επικοινωνίας οι οποίες συνδέουν περισσότερα από ένα είδη "υψηλής" δημιουργίας (λ.χ. ποίηση και μουσική, εικόνα και κείμενο, λόγο, εικόνα και μουσική, κ.ά.). Ο παραδοσιακός διαχωρισμός όμως τείνει να καταργηθεί, καθώς η λογοτεχνία επιδιώκει να γνωρίσει στο ίδιο της το σώμα τις ελευθερίες που επιτρέπει το πρόθεμα "παρά-" όχι μόνο όσον αφορά την εκφραστική τελειότητα, αλλά -κυρίως- ως προς το άνοιγμα στο χώρο της ελεύθερης σημείωσης, όπου η διαχείριση των σημαινόντων προέχει της κυριαρχίας επί των νοημάτων. Έτσι αξιοποιεί όλο και περισσότερο τη μείξη των ειδών γραφής που χρησιμοποίησε συχνά το μυθιστόρημα των επιφυλλίδων (η πρώτη μορφή "παραλογοτεχνίας"), όπως είναι το ημερολόγιο και η αλληλογραφία, τα οποία εντάσσει στο αφηγηματικό της σώμα για να σημειοδοτήσει την εντύπωση της μυχιότητας, του ιδιωτικού και της εξαιρετικής γνώσης του αναγνώστη σε σύγκριση με τους ήρωες του έργου. Μ' αυτό τον τρόπο, ο χώρος της παραλογοτεχνίας αλλάζει περιεχόμενο και μορφή. Αντί για πτωχό συγγενή, τον αντιμετωπίζουμε πλέον ως το πεδίο μιας ζώσας και διαρκώς ενεργούς διαμάχης, παράθεσης και αναφορικότητας, αποκάλυψης με τρόπο εννοιακό, διασποράς και διάρρηξης της ενότητας.

Η ανάδυση της νέας σημασίας του χώρου αυτού, επιβάλλει

---

Judgement, σελ. 68).

έναν αναπροσανατολισμό της έρευνας από τη μακροκοινωνιολογική και πολιτική θεώρηση, σε μιαν εκ του σύνεγγυς παρατήρηση των λεπτών νοηματικών μετατοπίσεων που συντελούνται στο εσωτερικό κάθε συγκεκριμένου έργου, έτσι ώστε να καταστεί δυνατή η κατανόηση των ευρύτερων μηχανισμών δια των οποίων διαμορφώνεται το μήνυμα, με τρόπο τέτοιο που να επιτρέπει τη μέγιστη νοηματική και αισθητική πλαστικότητα.

Ο αναπροσανατολισμός αυτός δεν μετασχηματίζει μόνο την ειδική στόχευση της έρευνας, αλλά την ίδια την επιστημολογική της θεμελίωση. Τα έργα της παραλογοτεχνίας μπορούν, με τη σειρά τους, ν' αποτελέσουν το "παράδειγμα" για μια ευρύτερη κειμενική κριτική κοινωνιολογία. Τα κόμικς, αντικείμενο έρευνας για περισσότερο από σαράντα χρόνια, μπορούν να αποτελέσουν, κατά την άποψή μας, κατάλληλη αφετηρία για μια κριτική θεωρία της κοινωνίας αλλά και της επικοινωνίας. Πριν επιχειρήσουμε να αποδείξουμε στην πράξη τον ισχυρισμό μας αυτό, θα ασχοληθούμε με την ιστορία των θεωρητικών προσεγγίσεων των κόμικς, καθώς και με τις έρευνες σχετικά με το κοινό τους.

### Το κοινό των κόμικς

Ανάλογα με την έντυπη μορφή με την οποία εμφανίζονται τα κόμικς, είναι δυνατό να προβούμε σε μια τυπόλογική διάκριση του κοινού τους και των ενδιαφερόντων του: Οι αναγνώστες



των εφημερίδων και περιοδικών ποικίλης ύλης έχουν συνήθως τη δυνατότητα να διαβάσουν μισή ή μία σελίδα αφιερωμένη σε κόμικς, αυτοτελή ή σε συνέχειες. Παράλληλα, υπάρχουν οι αναγνώστες των ειδικών περιοδικών και των άλμπουμς. Δίπλα στις "επίσημες" αυτές μορφές εμφανίζονται και οι ανεπίσημες: τα φωτοτυπημένα ή πολυγραφημένα περιοδικά (fanzines) και τα underground comix (κόμιξ), με το δικό τους κοινό.

Παρ' όλο που οι διαθέσιμες έρευνες είναι σχετικά παλιές, μας προσφέρουν μια γενική εικόνα για τα ισχύοντα ως τις μέρες μας. Ειδικότερα:

- α. Σύμφωνα με έρευνα του 1954 οι γάλλοι αναγνώστες των εφημερίδων κατέτασσαν τα κόμικς αμέσως μετά τα "τοπικά νέα" στη σειρά των ενδιαφερόντων τους, ενώ σχεδόν δέκα χρόνια αργότερα (1963) είχαν περάσει στην τρίτη θέση (39%), μετά τα διεθνή (62%) και τα τοπικά νέα (85%). Η έρευνα του Abraham Moles (1967) έδειξε ότι ως τα 40 έτη της ηλικίας τους οι αναγνώστες των εφημερίδων διαβάζουν τα δημοσιευόμενα κόμικς σε ποσοστό 50% και πάνω, ενώ μόνο μετά τα 50 το ποσοστό αυτό πέφτει κάτω από το 40% (50-60 ετών 25% και 60-70 ετών 22%).<sup>4</sup>
- β. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αποκλίσεις των προτιμήσεων των αναγνωστών περιοδικών κόμικς και άλ-

---

<sup>4</sup> Βλ. J.-B. Renard, Clés pour la bande dessinée, σελ. 195-6.

μπουμς ανάλογα με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά τους (επάγγελμα, κοινωνικο-οικονομική προέλευση, τόπο διαμονής, φύλο, ηλικία, κ.λπ.). Μια αντίστοιχη έρευνα του 1980 στη Γαλλία<sup>5</sup> έδειξε ότι σε δείγμα 2.000 ατόμων το 40,2% διαβάζει άλμπουμς ενώ το 37,7% διαβάζει περιοδικά κόμικς. Πιθανόν η δεύτερη ομάδα να περιλαμβάνεται στην πρώτη, όπως δείχνει και η άμεση παρατήρηση στα ειδικά καταστήματα στη χώρα μας. Ο πίνακας που ακολουθεί δείχνει τις μεταβολές στη συμπεριφορά των ανάγνωστών ανάλογα με την ηλικία και το επάγγελμα:

---

<sup>5</sup> βλ. Annie Baron Carvais, La bande dessinée, σελ. 99 κ.επ..

## ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Αναγνώστες κόμικς κατά ηλικία και επάγγελμα (Ποσοστά %)

	Αναγνώστες άλμπουμς		Αναγνώστες περιοδικών κόμικς				
	ΟΧΙ	ΝΑΙ	ΟΧΙ	Δ.Α.	ΝΑΙ	Τακτ.	Περιστο- σιακοί
<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	59,8	40,2	60,6	1,7	37,7	9,1	28,6
<b>ΗΛΙΚΙΑ:</b>							
15-24	25,8	74,2	29,3	1,3	69,4	20,4	49,0
25-34	42,2	57,8	45,9	0,8	53,3	12,3	41,1
35-49	60,6	39,4	62,1	1,2	36,7	8,1	28,7
50-64	86,4	13,6	84,0	2,6	13,4	1,3	12,0
60+	96,1	3,9	92,4	2,6	5,0	0,5	4,5
<b>ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ:</b>							
Εμποροι - Ελ. επαγγελματίες	39,7	60,3	47,4	1,3	51,3	14,1	37,2
Υπάλληλοι	43,4	56,6	43,6	1,9	54,4	15,1	39,3
Εργάτες	53,5	46,6	52,7	1,5	45,8	10,3	35,5
Ανεπάγγελτοι	68,9	31,1	69,9	1,5	28,6	6,4	22,2
Αγρότες	84,9	15,1	84,9	1,9	13,2	0,9	12,3

(ΠΗΓΗ: IFOP, Journal de la Presse, no 87, 19 oct. 1980)<sup>6</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαφοροποίηση των κριτηρίων με βάση τα οποία αγοράζει το κοινό ένα άλμπουμ, ανάλογα με το επάγγελμα του ερωτημένου:

<sup>6</sup> Όπως παρατίθεται από την Baron Carvais, ό.π.π., σελ. 100.

## ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Κριτήρια επιλογής άλμπουμ (δύο απαντήσεις)

Επάγγελμα	Δεν Απαντώ	Δημιουργός	Σειρά	Εκδότης	Διαφήμιση	Τύπος Ραδιόφωνο φίλοι	Παρουσία- ση σε ειδικό περιοδικό
Εμποροι - Ελ. επαγγελματίες	11,8	69,1	48,5	4,4	5,9	26,5	10,3
Υπάλληλοι	4,7	59,4	46,5	7,6	12,4	32,4	18,8
Εργάτες	7,3	44,4	43,5	4,8	19,4	37,9	24,2
Ανεπάγγελτοι	11,8	52,4	47,2	8,1	13,3	25,5	15,1
Αγρότες	40,0	60,0	40,0				

(ΠΗΓΗ: IFOP, Journal de la Presse, no 87, 19 oct. 1980)<sup>7</sup>

γ. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η διακύμανση του μέσου τι-  
μής κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες. Παρ' όλο που οι  
πληροφορίες δεν είναι πάντα συγκρίσιμες, παρατηρούμε  
μιαν αύξηση των πωλήσεων (στη Γαλλία πάντα) τα έτη  
1977 και 1978, ενώ από το 1979 εκδηλώνεται μια πτωτική  
τάση η οποία το 1981 κατεβαίνει κάτω από το επίπεδο  
του 1974.

Αναλυτικότερα:

<sup>7</sup> Στο ίδιο, σελ. 101.

### ΠΙΝΑΚΑΣ 3<sup>8</sup>

Κυκλοφορία κόμικς στη Γαλλία (1974-1983)

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΙ (Νέοι και επανεκδόσεις)	ΜΕΣΟ ΤΙΡΑΖ
1974	360	21.266
1975	395	22.129
1976	390	21.841
1977	538	25.892
1978	578	34.276
1979	652	27.036
1980	681	23.174
1981	824	19.777
1982	981	18.891
1983	835	14.694

Το 1983 η γαλλική κυβέρνηση εγκαινίασε μια εκστρατεία στήριξης των γαλλικών κόμικς. Δεν υπάρχουν στοιχεία για τα αμέσως επόμενα χρόνια, η πιθανή ανάκαμψη όμως δεν κράτησε αρκετά: Σύμφωνα με στοιχεία της Liberation το μέσο τιράζ των άλμπουμς για ενήλικες ήταν το 1987 18.253 αντίτυπα και έπεσε στα 14.135 το 1990. "για πρώτη φορά κάτω από το μέσο τιράζ των σύγχρονων μυθιστορημάτων (15.032 αντίτυπα)".<sup>9</sup> Όμως η κατάσταση διαφοροποιείται σημαντικά αν συνυπολογίσουμε και τα κόμικς για παιδιά: Σύμφωνα με μια πρόσφατη έρευνα του CNRS "μόνο 14% των αγοριών και των κοριτσιών ηλικίας μέχρι 16 ετών δηλώνουν ότι δεν τους αρέσουν τα κόμικς".

<sup>8</sup> Στο ίδιο, σελ. 103.

<sup>9</sup> "Bulles en baisse", εις Angouleme. Numero special BD. σελ. 30.

μικς, ένα παιδί στα δύο αυτής της ηλικίας έχει κόμικς στο σπίτι του και τα προτιμάει από κάθε άλλο είδος αναγνώσματος, ενώ 14% των γονέων κρίνουν ότι τα παιδιά τους διαβάζουν πάρα πολλά κόμικς, 8% πιστεύουν αντιθέτως ότι δεν διαβάζουν αρκετά κόμικς και πάνω από 6 γονείς στους 10 αδιαφορούν πλήρως αν τα παιδιά τους διαβάζουν κόμικς ή όχι".<sup>10</sup>

### Οι κατευθύνσεις της θεωρίας

Απέναντι σε μια σειρά στοιχείων όπως τα προηγούμενα η ευαισθητοποίηση της θεωρίας είναι αναμενόμενη. Παράλληλα με τις γενικότερες έρευνες για τα μαζικά μέσα, εμφανίσθηκαν τα πρώτα δείγματα της θεωρητικής ενασχόλησης με τα κόμικς. Πρώτο βιβλίο μιας ήδη τεράστιας βιβλιογραφίας είναι το *The Comics* του Coulton Waugh (1947). Πρόκειται για μια κοινωνιολογική μελέτη στην οποία τα κόμικς και το σύνολο των μαζικών μέσων θεωρούνται ως προϊόν μιας διαδικασίας εκδημοκρατισμού της κουλτούρας. Οι όροι που χρησιμοποιεί η Waugh αντλούνται από τη ρητορική του Διαφωτισμού και της Γαλλικής Επανάστασης: "Οι ταινίες, η διασκέδαση, η ψυχαγωγία έχουν αρχίσει να αντιμετωπίζονται ως αναφαίρετη ιδιοκτησία όλων των ανθρώπων. τα κόμικς υπακούουν σ' αυτό το πνεύμα και

---

<sup>10</sup> Νίκος Προκόβας, "Ευρωπαϊκή ενοποίηση στα κόμικς", σελ. 193.

αντανακλούν αυτό τον επεκτεινόμενο εκδημοκρατισμό.<sup>11</sup>

Μετά τον Waugh, τα κόμικς απετέλεσαν ένα προνομιακό αντικείμενο για τις σημαντικότερες κατευθύνσεις της κοινωνιολογικής και ψυχολογικής κριτικής των μαζικών μέσων -τη θεωρία της ταύτισης, των στερεοτύπων, τις διάφορες μαρξιστικές θεωρίες για την ιδεολογία. Οι ψυχολόγοι, με πρωτοπόρους τους Gershom Legman και Frederic Wertham τόνισαν ιδιαίτερα την επίδραση των κόμικς στην παιδική και νεανική προσωπικότητα και τα συνέδεσαν με τη βίαιη και εγκληματική συμπεριφορά, καθώς και με την ολοκληρωτική ή φασιστική πολιτική κοινωνικοποίηση.

Ο πρώτος "καταπιάνεται με τη μύτη του Σούπερμαν για ν' αποδείξει τον αντισημιτισμό αυτής της σειράς (...). Διακρίνει κολπικά ή προκτικά σύμβολα στο λάσο της Γουόντερ Γουόμαν και στις εκτοξεύσεις ιπταμένων ηρώων προς βαθυκόκκινους ορίζοντες"<sup>12</sup> και ισχυρίζεται ότι "τα κόμικς συνδυάζουν τις προσπάθειές τους για να δώσουν σε κάθε αμερικανάκι μια πλήρη σειρά μαθημάτων παρανοϊκής μεγαλομανίας που όμοιά της δεν διέθετε ποτέ κανένα γερμανόπουλο,<sup>13</sup> μίαν ολοκληρωτική

---

<sup>11</sup> Leo Lowenthal, "Ιστορικές προοπτικές...", σελ. 143.

<sup>12</sup> Π. Μαρτινίδης, "Κόμικς", Τέχνη και τεχνικές της εικονογραφημένης, σελ. 166.

<sup>13</sup> Το κείμενο αυτό του Legman δημοσιεύθηκε το 1949 και η

[τυφλή] εμπιστοσύνη τέτοια που κανένας ναζί δεν ονειρεύτηκε ποτέ...".<sup>14</sup>

Ο Fr. Wertham προέβαλε τον πρωτότυπο συλλογισμό ότι "επειδή οι Αμερικανοί έφηβοι διαβάζουν πολλά 'κόμικς' κι επειδή η 'εφηβική εγκληματικότητα' είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένη στις ΗΠΑ, 'άρα' (...) τα 'κόμικς' οδηγούν στο έγκλημα".<sup>15</sup> Του αμερικανού επιστήμονα προηγήθηκε κατά δύο περίπου χρόνια η ελληνική αστυνομία και οι εφημερίδες: Το 1950 κυκλοφόρησε ένα ιδιαίτερα επιτυχημένο περιοδικό κόμικς, το TAM-TAM, όπου μάλιστα σενάρια έγραφε και η Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, από τους βασικότερους συντελεστές κατόπιν των "Κλασικών Εικονογραφημένων". Η κυκλοφορία του περιοδικού το 1951 είχε φθάσει τις 7.500 αντίτυπα, όταν "ένας νεαρός θα συλληφθεί -ενώ 'περιπλανιόταν χωρίς λόγο' στο νυχτερινό Πεδίον του 'Αρεως, του 1951- και θα ομολογήσει ότι τελούσε υπό την επίδραση του... 'Ταμ-Ταμ', όταν σχεδίαζε να ληστέψει αργοπορημένους περαστικούς!".<sup>16</sup> Ο θόρυβος που προκλήθηκε από τις εφημερίδες και τα ηθικοπλαστικά σωματεία ανάγκα-

αναφορά γίνεται προφανώς στα γερμανόπουλο που δέχθηκαν τη μακροχρόνια επίδραση της ναζιστικής προπαγάνδας.

<sup>14</sup> Όπως παρατίθεται από την A. Baron Carnvais, όπ.π., σελ. 86.

<sup>15</sup> Π. Μαρτινίδης, όπ.π.. Βλ. επίσης A. Baron Carnvais, όπ.π., σελ. 87-91.



σε τον θέμο Ανδρεόπουλο να κλείσει το περιοδικό.

Την κεντρική θέση των ψυχολογικών προσεγγίσεων των κόμικς παρουσιάζει ο Κ. Μαλαφάντης ως εξής: "Τα κόμικς, ως ένα μαζικό πλέον επικοινωνιακό μέσο, έχουν τη δυνατότητα να 'περνούν' ιδίως στα παιδιά με φανερό, αλλά και με λανθάνοντα τρόπο, συγκεκριμένα συστήματα αξιών, στάσεων και συμπεριφορών. Η επίδραση αυτή είναι βαθύτερη και ουσιαστικότερη, αν τα παιδιά δεν τροφοδοτούνται αναγνωστικά με διαφορετικά ερεθίσματα και κοινωνικά πρότυπα, από αυτά των κόμικς".<sup>17</sup>

Η άποψη αυτή περιλαμβάνει βέβαια ένα μέρος αλήθειας. Το πρόβλημα όμως είναι σε ποιό βαθμό και με ποιές διαδικασίες αυτές οι αξίες, στάσεις και συμπεριφορές κυριαρχούν (αν κυριαρχούν) επί άλλων, κοινωνικά αποδεκτών. Και μάλιστα, τί αξία μπορεί να έχει η κοινωνική αποδοχή τους, όταν κι αυτές είναι επιβεβλημένες είτε από άλλους μηχανισμούς διαρκούς κοινωνικοποίησης είτε από τα ίδια τα κόμικς. Η θέση του διανοούμενου εμφανίζεται τότε ιδιαίτερα ενισχυμένη, αφού σ' αυτόν ανατίθεται πλέον το καθήκον της ανατροπής των "συνομωσιών", του σχεδιασμού της ορθής κατεύθυνσης και της υπόδειξης των υγιών αξιών.

---

Μια Δεύτερη κριτική ένσταση εγείρουν έναντι των κόμικς

<sup>16</sup> βλ. Ν. Πλατή-Α. Μαλανδράκη, Χάρτινοι Θρύλοι, σελ. 21.

<sup>17</sup> Κ. Μαλαφάντης, "Τα κόμικς και το κοινό τους", σελ.

οι παιδαγωγοί. Με δεδομένες τις δυνατότητες παιδαγωγικής αξιοποίησης των κόμικς, οι παιδαγωγοί θεωρούν πως αυτό πρέπει να είναι το μόνο ή, έστω, το κύριο μέλημά τους: να μετατρέψουν τησχόλη σε ακολούθημα της (σχολικής) εργασίας, ακόμη και να την εισάγουν στο σχολικό πρόγραμμα, υπό τον όρο ότι δεν θα είναι πιασχόλη αλλά επίφασησχόλης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα σύνδεσης των κόμικς με το σχολείο και τις εξωσχολικές αναγνώσεις που καταλήγουν ν' αποτελούν μέρος της εκπαίδευσης, υπήρξαν τα "Κλασσικά Εικονογραφημένα". Στις υπόλοιπες περιπτώσεις οι παιδαγωγοί αναμοχλεύουν (κι όχι μόνο στην πατρίδα μας) το ζήτημα της γλώσσας. Συγκεκριμένα καταγγέλλουν ότι "η γλώσσα των κόμικς είναι κεφαλαιογράμματη, φτωχή σε λεξιλόγιο, τυποποιημένη, συχνά, αργκό" και δεν επιτρέπει στα παιδιά "να εκφραστούν προφορικά, να επικοινωνήσουν γραπτά, αλλά και να αναπτυχθούν ψυχικά και διανοητικά".<sup>18</sup>

Παρ' όλο που το ζήτημα της γλώσσας τέθηκε και στο εξωτερικό, στη χώρα μας (όπου η κοινή γνώμη είναι ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένη) έλαβε κεντρική θέση στις δημοσιογραφικού τύπου διαμάχες. Είναι αναμφίβολο ότι τα περισσότερα από τα παιδικά περιοδικά κόμικς πράγματι υποφέρουν γλωσσικά. Είναι παράδοξο το γεγονός ότι ακόμη και τα κόμικς που παράγονται συνειδητά ως υποκατάστατο της παιδικής λογοτεχνίας, συνήθως

---

65.

<sup>18</sup> Στο ίδιο, σελ. 69.

περιορίζονται στο λεξιλόγιο που υποτίθεται ότι διαθέτουν τα παιδιά της ηλικίας στην οποία απευθύνονται. Αντίθετα, το λεξιλόγιο των Κ.Ε. εμφανίζεται ιδιαίτερα πλούσιο. Μια πρόχειρη καταγραφή έδειξε ότι χρησιμοποιούνται πολλά επίθετα που πλέον έχουν περιπέσει σε αχρηστία, γεγονός που αποδεικνύει ότι η γλωσσική επίδραση των κόμικς είναι μάλλον προσωρινή, ενώ πολύ σημαντικότερη είναι η γλωσσική ατμόσφαιρα καθώς και ο επικοινωνιακός ορίζοντας στον οποίο εγγράφονται τα γλωσσικά ενεργήματα των κοινωνιών.

Από την άλλη πλευρά, κατηγορήθηκαν ιδιαίτερα "οι μονοσύλλαβες λέξεις ή ο συνδυασμός συμφώνων για να εκφράσει γρυλλισμούς, μουγκρίσματα, κραυγές, απομιμήσεις ήχων πολεμικών όπλων, κρότους, θαυμασμό, έκπληξη, φόβο", και διατυπώθηκε η άποψη ότι "επιστρέφουμε έτσι σ' ένα πρωτόγονο κόσμο άναρθρων ήχων και επιφωνημάτων".<sup>19</sup> Την απάντηση αναβάλουμε για το επόμενο κεφάλαιο.

Οι αρνητικές τοποθετήσεις κυριάρχησαν ως τη δεκαετία του '60, όταν κυκλοφόρησαν (το 1964) οι Κήνσορες και Θεράποντες του Umberto Eco, με τρία εκτενή κείμενα σημειολογικής προσέγγισης των κόμικς ("Ανάγνωση του Στηβ Κάνυον", "Ο Μύθος του Σούπερμαν", "Ο Κόσμος του Τσάρλι Μπράουν"). Η ριζοσπαστική έως προκλητική στάση του Eco, που εγκαινίαζε τον δικό του "σημειολογικό ανταρτοπόλεμο", ξεσήκωσε πραγμα-

---

<sup>19</sup> Στο ίδιο.

τική θύελλα αντιδράσεων, αλλά και συμπάθειας εκ μέρους των αριστερών κυρίως διανοουμένων, που -παρ' όλα αυτά- προτιμούσαν να συνεχίσουν να ασχολούνται με τις οικονομικές δομές. Όπως κι αν έχουν τα πράγματα, ο Eco με τα άρθρα αυτά και τις κατοπινές έρευνές του γύρω από τη "μαζική" τέχνη και τα κόμικς έδωσε σημαντική ώθηση στη θετική αλλά και κριτική παράλληλα αντιμετώπιση των κόμικς.

Ειδικότερα, στην "Ανάγνωση [μιας σελίδας] του Στηβ Κάβουον", ο Eco αναλύει ξεχωριστά καθένα από τα ένδεκα καρρέ, εκθέτει (σε περιγραφικό πάντα επίπεδο) τα κύρια στοιχεία του "τρόπου ομιλίας των κόμικς (γραφισμοί, συννεφάκια, γραμματική του κάδρου, σχέσεις λόγου-εικόνας, comiχή σύνταξη, κ.ά.). Στη συνέχεια, ο Eco προτείνει μια σειρά ερωτημάτων-υποθέσεων έρευνας, όπως:

1. Τη σχέση παρασιτισμού και τη σχέση προώθησης που συνδέουν τα κόμικς με τις άλλες μορφές τέχνης (στο θέμα αυτό θα αναφερθούμε παρακάτω, καθώς και στο τρίτο μέρος της εργασίας μας υπό τον τίτλο "λήμματα").
2. Οι ήρωες των κόμικς βρίσκονται από γραφίστικη άποψη κοντά στην τυποποίηση (τη δημιουργία τύπων) και την καθολική σχέση με τον κόσμο, στη μετατροπή τους δηλαδή σ' ένα είδος γενικού ισοδυνάμου (όπως το χρήμα ή ο φαλλός, αλλά και οι μεγάλοι λογοτεχνικοί ήρωες), συχνά όμως περιορίζονται στην συμβατική τοπικότητα. Ποιές είναι οι δυνατότητες που παρέχουν τα κόμικς για τη δη-

μιουργία τυπικών ηρώων;

3. Ποιές είναι οι δυνατότητες έκφρασης μέσω των κόμικς ενός αντικονφορμιστικού ιδεολογικού προβληματισμού και ποιές οι δυσκολίες που συναντά ένα τέτοιο εγχείρημα;
4. Ποιός και πόσο έντονος ψυχολογικά είναι ο καταναγκασμός που υφίσταται ο αναγνώστης από τη συντακτική δομή των κόμικς και ποιοί οι καταναγκασμοί και οι περιορισμοί στους οποίους αναγκάζεται να συμμορφωθεί ο δημιουργός, στα πλαίσια της σύγχρονης (βιομηχανοποιημένης) πολιτιστικής παραγωγής;
5. Με δεδομένη τη μετάφραση των κόμικς, "μέχρι ποιο σημείο η ίδια σελίδα δεν διαβάζεται με αναφορές σε ελαφρώς διαφορετικούς κώδικες;"<sup>20</sup> Το ερώτημα αυτό βέβαια ισχύει και για τις υπόλοιπες μορφές τέχνης, ενώ είναι ιδιαίτερα σημαντικό για το υλικό της έρευνάς μας, το οποίο εκτείνεται χρονικά σε μια τεσσαρακονταετία, αδιάλειπτης επανέκδοσης των πρώτων κόμικς, αλλά και αυτών που κυκλοφόρησαν στις αρχές της δεκαετίας του '80, και ενώ οι κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες της ανάγνωσής τους μεταβάλλονται ραγδαία.

Το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60 κυριάρχησαν οι γαλλικές σημειολογικές έρευνες, που αντλούν την επιστημολο-

---

<sup>20</sup> Umberto Eco, "Ανάγνωση του Στηβ Κάνυον", σελ. 211.

γική τους θεμελίωση από τη σημειολογία της συμπαράδηλωσης του Roland Barthes. Κεντρικό στοιχείο της θεωρητικής ρητορικής αυτής της περιόδου αποτελεί και η προσπάθεια συγκρότησης μιας "προϊστορίας" των κόμικς, η οποία διέπεται από ορισμένες άρρητες αλλά διαρκώς ενεργές σταθερές. Την αρχαιολογική ανάδειξή τους θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια.

Η διαδρομή που χαράσσει ο Francis Lacassin<sup>21</sup> αναγνωρίζει τους εξής σταθμούς: Αρχαία Αίγυπτος (βίβλος των Νεκρών, 3000 π.Χ.), αρχαία Ελλάδα (Ζωφόρος του Παρθενώνα, 432 π.Χ.), αρχαία Ρώμη (στήλη του Τραϊανού, 113 μ.Χ.), ταπισερί της Βαγευκ (11ος αιώνας μ.Χ.), τοιχογραφίες και βιτρώ εκκλησιών, εικόνες που εκμεταλλεύονται τις καινοτομίες στο χώρο της τυπογραφίας, εικόνες του Έρινολ και αγγλικές γελοιογραφίες. Κατόπιν προσθέτει τους κυνηγούς του Aurignac και τον πολιτισμό των Mayas.

Ειδικότερα αναφέρεται:

- α. Στη ζωγραφική των σπηλαίων, η οποία παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με τα κόμικς.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Francis Lacassin, Pour un neuvième art. La bande dessinée, σελ. 15-16 και 28-49.

<sup>22</sup> Ο Jean-Bruno Renard (Clés pour la bande dessinée), ο οποίος ακολουθεί πιστά τη διαδρομή αυτή, ισχυρίζεται πως παρ' όλο που για το σύγχρονο θεατή τα βραχογραφήματα

---

αποτελούνται από τυχαίες εικόνες, πιθανότατα υπήρχε μια λογική η οποία τις συνέδεε μεταξύ τους, αλλά και με την ιερότητα της χρήσεως των χώρων του σπηλαίου, και αναγνωρίζει τρία κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα σ' αυτά και τα κόμικς:

(α) Τη χρησιμοποίηση της μαύρης γραμμής που σημαίνει το περίγραμμα του ατόμου ή του ζώου, "μιας γραμμής που δεν υπάρχει στη φύση, και που αποτελεί μian αναπαραστατική σύμβαση",

(β) Την κυριαρχία της αναπαράστασης "προφίλ" σε σχέση με τις κατά πρόσωπο αναπαραστάσεις. Η κυριαρχία αυτή συναντάται εξίσου στην τέχνη της Μεσοποταμίας, της μινωικής Κρήτης και της Αιγύπτου, αλλά και σ' ένα μεγάλο μέρος της παραγωγής κόμικς. Ο J.-B. Renard την ερμηνεύει ως αποτέλεσμα της πρόθεσης του δημιουργού να αποδώσει πρόσωπα σε κίνηση κι όχι "στημένα" άτομα που ποζάρουν, όπως γίνεται στις προσωπογραφίες του 18ου και τις οικογενειακές φωτογραφίες του 20ού αιώνα.

(γ) Τέλος, τόσο τα κόμικς όσο και η προϊστορική τέχνη είναι συμβολικο-αναπαραστατικές τεχνικές, δηλαδή ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί κάποιες συμβάσεις για να πετύχει μια μέγιστη νοηματοδότηση, και οι συμβάσεις αυτές είναι όμοιες στην προϊστορική τέχνη και στα σύγχρονα κόμικς, υπηρετεί όμως -και αυτό είναι σημαντικό- διαφορετικούς σκοπούς: το ιερό και τη σχέση του πρωτόγονου ανθρώπου μ' αυτό στην πρώτη περίπτωση, τη διασκέδαση και το "βεβηλο" γέλιο με την

- β. Στους παπύρους που βρέθηκαν τοποθετημένοι στους αιγυπτιακούς τάφους, οι οποίοι χρονολογούνται από το 3000 π.Χ. και περιλαμβάνουν οδηγίες προς το νεκρό που θα τον βοηθήσουν να φτάσει στην αιώνια ζωή ("Βίβλος των νεκρών"), αλλά και στις νεκρικές τοιχογραφίες όπως εκείνη σ' έναν τάφο του Beni-Hasan στην Άνω Αίγυπτο, που αναπαριστά σε εκατόν ενενήντα τρεις εικόνες την πάλη δύο ατόμων.
- γ. Στα αρχαιοελληνικά αγγεία που απεικονίζουν διάφορες σκηνές στην εξέλιξή τους, καθώς και τη ζωφόρο των αρχαίων ναών, με χαρακτηριστικότερη εκείνη του Παρθενώνα.
- δ. Στη στήλη του Τραϊανού στη Ρώμη, η οποία αναπαριστά σε είκοσιδύο σειρές τις περιπέτειες και τη νίκη του ρωμαίου αυτοκράτορα επί των Δακών.
- ε. Στην ταπισερί της Bayeux, η οποία αναφέρεται στην απόβαση των Νορμανδών στο Χάστινγκς της Αγγλίας (1066 μ.Χ.), σ' ένα ύφασμα μήκους 70,34 μέτρων και πλάτους 50 εκατοστών.
- στ. Στους καθεδρικούς ναούς όπου οι τοιχογραφίες αφηγούνται επεισόδια από τη ζωή του Χριστού, της Παναγίας

---

εξαγνιστική και υπονομευτική δύναμη στη δεύτερη.



και των αγίων.<sup>23</sup>

- ζ. Στα εικονογραφημένα χειροποίητα βιβλία (ψαλτήρια, βιβλία των Ωρών κ.ά.), φτιαγμένα για τους βασιλείς, τους αριστοκράτες και τους πλούσιους, αλλά και (μετά την ανάπτυξη της μηχανικής αναπαραγωγής) τα εικονογραφημένα βιβλία για τους φτωχούς (*biblia pauperum*), με λιγότερο συμβολικές και αμεσότερα κατανοητές εικόνες.
- η. Στις εικόνες του *Érinai*, αφίσες με εικόνες που αφηγούνταν μίαν ιστορία, συνήθως το βίο κάποιου αγίου.

Βλέπουμε σ' αυτό το σχήμα, το οποίο είναι ευρύτερα αποδεκτό, να παρελαύνουν όλοι οι μεγάλοι πολιτισμοί της ιστορίας, να συμμετέχουν όλες οι καθοριστικές στιγμές που με γραμμικό σχεδόν τρόπο οδηγούν, μέσω της σταδιακής αύξησης των ομοιοτήτων, στην ανάδυση των κόμικς, ως μιας σύγχρονης εκδοχής βραχογραφημάτων ή βιβλίων των νεκρών, αντίστοιχου πολιτιστικού status με τη ζωφόρο του Παρθενώνα!

Αν τα κόμικς διαχειρίζονται την ιστορία και την ιστορική μνήμη, η θεωρία των κόμικς, αισθανόμενη ανασφαλής προ-

<sup>23</sup> Πολλά στοιχεία της διαμάχης σχετικά με τις εικόνες στη Δύση διασώζει ο Umberto Eco στο Όνομα του Ρόδου, και τους Κήνσορες και Θεράποντες, σελ. 42-45. Ένας Έλληνας Lacassin θα μπορούσε να προσθέσει και τη βυζαντινή αγιογραφία, τις μικρογραφίες στα χειρόγραφα και την ιστορία των ναών, οι οποίες επίσης οδήγησαν σε αντίστοιχες διαμάχες.

σεγγίζοντας ένα ιδιαίτερα αμφίβολο και κατηγορημένο αντικείμενο, διαχειρίζεται επίσης την ιστορία, για να αμυνθεί. Ο λανθάνων ισχυρισμός είναι σχεδόν αποπλιστικός: αν τα σύγχρονα κόμικς έχουν τις ρίζες τους στους αρχαίους πολιτισμούς, αν είναι ομόλογα ενός αριστουργήματος όπως ο Παρθενών, τότε όχι μόνο αξίζουν την προσοχή μας, αλλά και αποτελούν μια πολιτιστική αξία καθαυτή. Όποιος τα κατηγορεί στρέφεται ενάντια στην πνευματική πορεία του κόσμου, στην οποία ενεργά μετείχαν τα κόμικς.

Το σημαντικότερο βιβλίο της δεκαετίας του '70, η οποία σημαδεύεται από την αναβίωση της αρνητικής κριτικής των κόμικς, είναι αναμφίβολα ο Ντόναλντ ο Απατεώνας ή Η Διήγηση του Ιμπεριαλισμού στα Παιδιά, των Ariel Dorfman και Armand Mattelard. Το βιβλίο αυτό κυκλοφόρησε το 1971 στη Χιλή του Αλιέντε, και απαγορεύθηκε η κυκλοφορία του από το καθεστώς Πινοσέτ. Η αμερικανική έκδοση συνάντησε σοβαρά προβλήματα και επετράπη η κυκλοφορία του το 1977 μετά από δύο χρόνια δικαστικών αγώνων. Στα ελληνικά κυκλοφόρησε το 1979, και είναι το πρώτο των λίγων που έκτοτε εκδόθηκαν στη χώρα μας μ' αυτό το θέμα. Οι συγγραφείς παρουσιάζουν τις πολιτικές διαστάσεις του περιοδικού του Walt Disney και το συνδέουν άμεσα με την ιδεολογική θεμελίωση της εξάρτησης της Χιλής από τον ιμπεριαλισμό των Ηνωμένων Πολιτειών. Έτσι, ο Ντόναλντ αποδεικνύεται "λιανοπωλητής του ιμπεριαλισμού", και η υποψία αυτή κυριαρχεί στους προβληματισμούς της δεκαετίας. Η εικόνα που έφερε στο προσκήνιο η σημειολογική ανάλυση

παραμερίζεται και πίσω της εμφανίζεται δειλά αλλά απειλητικά ο "πολιτιστικός ιμπεριαλισμός". Οι σημειολογικές έρευνες φαίνονται ύποπτες, και σιωπούν.

Στη δεκαετία του '80, όμως, η σημειολογική προσέγγιση των κόμικς βρέθηκε και πάλι στο προσκήνιο, καθώς το 1984 εκδόθηκε από το Καθολικό Πανεπιστήμιο της Λουβαίν ο τόμος La Bande dessinée à l'université... et ailleurs, με μια ογκώδη βιβλιογραφία -κυρίως γαλλόφωνη- που καταλαμβάνει 148 σελίδες! Αυτή τη φορά το "παράδειγμα" είναι η σημειολογία του Greimas, και προσεγγίζει την αυστηρότητα του L. Prieto και των τελευταίων έργων του Umberto Eco (όπως η Θεωρία της Σημειωτικής).

Οι πολιτικές έρευνες συνεχίζονται στον αγγλόφωνο κόσμο. Στα 1983 ο Ariel Dorfman δημοσίευσε τα Αποφόρια της Αυτοκρατορίας όπου παραδέχεται ότι "είναι μάταιο να προσπαθούμε να κατανοήσουμε τις προθέσεις του δημιουργού. Μπορεί να έχει ή να μην έχει αντιληφθεί το έργο του ως πολιτικό μέσο αλλοίωσης της πνευματικής κατάστασης του ακροατηρίου του. Το τελικό αποτέλεσμα των λόγων και των σχεδίων του δεν εξαρτάται από το κατά πόσον έχει συνειδητοποιήσει τί κά-

νει".<sup>24</sup> Παρ' όλα αυτά, είναι φανερό η μετριοπαθέστερη στάση που υιοθετεί σε σχέση με τον Ντόναλντ: Τα κόμικς μπορεί να είναι καλά ή κακά. Αν τα περισσότερα είναι κακά, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι δημιουργοί -χωρίς να το έχουν καταλάβει και πιστεύοντας ή προφασιζόμενοι ότι δεν στοχεύουν στην πολιτική διαπαιδαγώγηση του κοινού- μεταφέρουν μέσα από το έργο τους τα μηνύματα της πολιτικής και εθνικής υποτέλειας στον ιμπεριαλισμό. Αυτό όμως δεν είναι αναπότρεπτο. Αρκεί να δημιουργήσουμε διαφορετικά κόμικς που, μιλώντας στη γλώσσα της αλήθειας, θα δείξουν τον ορθό δρόμο "χωρίς να μετατραπούν σε προπαγάνδα".<sup>25</sup>

Δεν είναι παράδοξο που η δεκαετία του '80 κλείνει με τον τόμο Comics: ideology, power and the critics του Martin Barker, όπου παρουσιάζονται και κρίνονται οι κυριότερες πολεμικές εναντίον των κόμικς, για να φανεί τελικά πως τα κόμικς έχουν πράγματι μια πολιτική λειτουργία, μόνο που αυτή δεν συνίσταται τόσο στη μεταβίβαση των αντιλήψεων που στηρίζουν ένα κοινωνικο-οικονομικο-πολιτικό καθεστώς, όσο στην πολιτική συνειδητοποίηση του ατόμου και της σχέσης του με την εξουσία εν γένει. Ο συγγραφέας αντιλαμβάνεται την εξουσία με τρόπο αντίστοιχο του M. Foucault. Η ταξική της διάσταση, η οποία ήταν καθοριστικής σημασίας για τις πολιτικές

---

<sup>24</sup> A. Dorfman, The Empire's Old Clothes, σελ. 189.

<sup>25</sup> Στο ίδιο, σελ. 6.

αναλύσεις των κόμικς, παραμερίζεται, ενώ τα κόμικς εμφανίζονται ως καθρέφτες της διάχυσης της εξουσίας στο κοινωνικό σώμα, η βία αποτελεί για τον Barker αποτέλεσμα της γενικευμένης κοινωνικής βίας, ενώ η ανάγνωση οδηγεί στην κοινωνική στράτευση υπέρ της αυτονομίας. Εδώ εντοπίζει ο συγγραφέας την αιτία της πολεμικής εναντίον των κόμικς.

Το βιβλίο αυτό όχι μόνο συνοψίζει τις διάφορες θεωρίες αντιμετωπίζοντάς τις κριτικά, αλλά και κλείνει οριστικά τη συζήτηση σχετικά με τις ψυχολογικές επιπτώσεις και την προπαγανδιστική λειτουργία των κόμικς, εγκαινιάζοντας μια νέα σειρά προβληματισμών όπου πίσω από τη θεωρία βρίσκεται η νομιμοποίηση της κρατικής παρέμβασης στα πολιτιστικά ζητήματα, η οποία στοχεύει στην εξασφάλιση της διατήρησης της συγκέντρωσης της εξουσίας γύρω από το κράτος και την προάσπιση των συμφερόντων του τελευταίου έναντι των εντεινόμενων αιτημάτων για δημοκρατική συμμετοχή των πολιτών στη λήψη των αποφάσεων, στα πλαίσια των δυτικών δημοκρατιών.

Παράλληλα με τις σοβαρές (θετικές ή αρνητικές) εργασίες, εμφανίστηκαν κείμενα δημοσιογραφικού τύπου που -παίρνοντας τις εξαγγελίες κατά γράμμα ή εκλαικεύοντας και γενικεύοντας θέσεις οι οποίες ήταν από τη φύση τους μερικές- αξίωσαν να μιλήσουν έγκυρα για τα κόμικς. Εδώ εντάσσεται και η περίπτωση της Ελλάδας, όπου ελάχιστοι άνθρωποι τα αντιμετώπισαν με σοβαρότητα. Μετά την έκδοση στα ελληνικά του Ντόναλντ ο Απατεώνας εμφανίσθηκε μια σειρά άρθρων σχε-

τικά με "το κακό που κάνουν τα κόμικς στα παιδιά μας". Ο εθνικός χαρακτήρας και η πιθανότητα αλλοίωσής του από τα ξένα ιμπεριαλιστικά κέντρα που φαίνεται να ακολουθεί ένα συνωμοτικό σχέδιο προγραμματισμένο ως την τελευταία του λεπτομέρεια, ενέπνευσαν τη δημοσιογραφική κοινωνιολογία της χώρας μας.

Το 1979, στο πρώτο διεθνές συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας, ο Π. Μαρτινίδης αναφέρθηκε στις "Χωρικές παραστάσεις και χώροι αναφοράς στα 'κόμικς'". Η λέξη κόμικς δεν είχε υιοθετηθεί οριστικά από την ελληνική γλώσσα, και ο συγγραφέας αναγκάσθηκε να προσφύγει στη σύμβαση των εισαγωγικών.

Στη συνέχεια εμφανίζονται σποραδικά μόνο άρθρα. Το 1987, δύο χρόνια μετά την εκδοτική επιτυχία του Ονόματος του Ρόδου, κυκλοφόρησε η ελληνική μετάφραση του Κήνσορες και θεράποντες με 23 χρόνια καθυστέρηση! Ήταν η εποχή που η δόξα της σημειολογίας έφθινε στη χώρα μας, καθώς σημαντικοί σημειολόγοι άρχιζαν να κινούνται σε άλλους χώρους. Από τότε ως σήμερα δεν υπήρξε κάποια ουσιαστική βελτίωση της κατάστασης της βιβλιογραφίας ή της έρευνας σχετικά με τα κόμικς στην Ελλάδα.<sup>26</sup> Βελτιώθηκε όμως σημαντικά η αντιμετώ-

---

<sup>26</sup> Το μόνο (αλλά πραγματικά αξιόλογο) βιβλίο που κυκλοφόρησε αυτή την περίοδο οφείλεται και πάλι στον Π. Μαρτινίδη. Η αρθρογραφία σε εφημερίδες και περιοδικά εντάθηκε.

πισή τους από την ελληνική κοινωνία, την Πολιτεία και τους μεγάλους οργανισμούς που χρηματοδοτούν εκθέσεις και διαθέτουν συλλογές.<sup>27</sup>

### (Προσδι)ορισμός των κόμικς

Η σύντομη αναδρομή στη λεγόμενη "προϊστορία" των κόμικς ανέδειξε την παλαιότητα των στοιχείων που ενσωματώνουν, αλλά και τη διασπορά τους από τη λεκάνη της Μεσογείου ως τους πολιτισμούς των Άνδεων ή της Άπω Ανατολής. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τα κόμικς είναι μια νέα προσπάθεια (όχι κατ' ανάγκην συνειδητή) για τη διαφορετική σύνδεση των πολιτιστικών τρόπων στην υπηρεσία του πολιτισμού που λίγο με ελάχιστα όμως αξιόλογα δείγματα.

<sup>27</sup> Τον Μάιο του 1982, στο συνέδριο που διοργάνωσε η Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς με θέμα "Νεολαία και γλώσσα", περιλήφθηκε και μία συζήτηση με θέμα "Τα κόμικς και η γλώσσα τους". Πέντε χρόνια αργότερα η ΓΓΝΓ επιδότησε την πρώτη (διεθνή) έκθεση κόμικς στην γκαλερί "Εύμαρος", και το 1989 μια δεύτερη έκθεση με έλληνες δημιουργούς στα Γιάννενα. Η πρώτη ουσιαστικά σημαντική έκθεση όμως ήταν εκείνη που διοργάνωσε στη Θεσσαλονίκη το Πολιτιστικό Κέντρο Βόρειας Ελλάδας της Εθνικής Τράπεζας, η οποία περιέλαβε ένα σύγχρονο και ένα ιστορικό-αναδρομικό μέρος, παρουσιάζοντας έτσι την ιστορία και το παρόν των ελληνικών κόμικς

πριν την εμφάνισή τους περνούσε στο προσκήνιο: του πολιτισμού που δεν μπορούμε πια να ονομάζουμε απερίσκεπτα "αστικό", και που ο όρος "μοντερνισμός" ίσως αποδίδει ορθότερα την αλήθεια και τις προθέσεις του. Αυτή η θέση έχει πολλές πιθανότητες αλήθειας: τα κόμικς αποτελούν μια περιπλάνηση στους παλιούς αφηγηματικούς τρόπους, με σκοπό την ανάδειξη του εφήμερου και την κατανόησή του. Έτσι, θέτουν και διαρκώς ανακινούν ένα ζήτημα που η "σκέψη γύρω από την ανθρώπινη δράση και επικοινωνία αποφεύγει να αντιμετωπίσει"<sup>28</sup>: το ζήτημα του παρόντος. Βγαίνοντας προσωρινά από το "πεδίο του συντελεσμένου", και επιστρέφοντας σ' αυτό όταν τα πράγματα δυσκολεύουν, τα κόμικς δοκιμάζουν και δοκιμάζονται στο χρόνο του τελούμενου, του μήπω τελεσθέντος όπου "επικρατεί η ακαταστασία του προσωρινού που δεν επιτρέπει το σχηματισμό εννοιών".<sup>29</sup>

Η διερώτηση για το παρόν, το οποίο με τον Διαφωτισμό τίθεται ως άμεσο και επείγον πρόβλημα που οδηγεί στην κοινωνική και πολιτική πράξη (Γαλλική Επανάσταση), είναι κεντρική για τη σκέψη της νεοτερικότητας.<sup>30</sup> Η απάντηση όμως

---

καλύπτοντας εννέα δεκαετίες (1900-1989).

<sup>28</sup> Βασ. Καραποστόλης, Ήπιος Λόγος, σελ. 11.

<sup>29</sup> Στο ίδιο.

<sup>30</sup> "Νεοτερικότητα": "Ο όρος δηλώνει μιαν εποχή: Η νεοτερικότητα θεωρείται γενικά πως εμφανίζεται με την Αναγέννηση



---

και ορίζεται αναφορικά προς την Αρχαιότητα. Από τη σκοπιά της γερμανικής κοινωνιολογίας του ύστερου 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, απ' όπου προέρχεται σε μεγάλο βαθμό το νόημα που έχει σήμερα ο όρος, η νεοτερικότητα αντιπαρτίθεται στην παραδοσιακή τάξη και περιλαμβάνει τον προοδευτικό οικονομικό και διοικητικό εξορθολογισμό και τη διαφοροποίηση του κοινωνικού κόσμου (Weber, Tonnies, Simmel): διαδικασίες δηλαδή που οδήγησαν στην εμφάνιση του σύγχρονου καπιταλιστικού-βιομηχανικού κράτους" (Featherstone, "In Pursuit of the Postmodern: An Introduction", σελ. 197-8).

"Μετανεοτερικότητα": κατ' αντιστοιχία με τον προηγούμενο όρο, η μετανεοτερικότητα σημαίνει "το πέρασμα ή ρήξη με τη νεοτερικότητα, που περιλαμβάνει την εμφάνιση μιας νέας κοινωνικής πραγματικότητας με δικές της διακριτές οργανωτικές αρχές" (Στο ίδιο, σελ. 198). "Το ζητούμενο από το μεταμοντερνισμό στο κοινωνικό επίπεδο δεν είναι ο προσοδοφόρος εκμοντερνισμός της κοινωνίας, η διεύρυνση των κοινωνικών λειτουργιών σε σχέση με παγιωμένους θεσμούς που εξαρτάται άμεσα από το ρόλο του Κράτους, αλλά είναι αντίθετα η 'αποκατάσταση' του κοινωνικού δεσμού μέσα στην ίδια την ετερομορφία του, που τον κάνει δεσμό παρά πάσα διαφορά" (Γ. Βέλτσος, Η μη-κοινωνιολογία, σελ. 190).

Κατ' αναλογία, οι όροι "μοντερνισμός" και "μεταμοντερνισμός" αναφέρονται στην κουλτούρα της νεοτερικότητας ή της μετανεοτερικότητας (Featherstone, σελ. 202 κ.επ.). Για την παράδοξη χρονική διάσταση του "μετά", το οποίο δεν δηλώνει το χρονικά ύστερον (αφού ο μεταμοντερνισμός αντλεί από τους

είναι συνήθως (όπως στην περίπτωση του Kant) αρνητική: μιλά για "έξοδο", προστρέχει στο παρελθόν για να δηλώσει τί δεν είναι πια. Τα κόμικς, αντίθετα, αναλαμβάνουν εξ αρχής να μιλήσουν για το παρόν θετικά. Το αντιλαμβάνονται ως αδιαμφισβήτητο γεγονός από το οποίο αδυνατούν να ξεφύγουν. Ίσως η αδυναμία αυτή τα οδηγεί στην επαναγραφή του παρελθόντος, έτσι που να ανταποκρίνεται στην εικόνα του παρόντος. Αυτή η επανα-γραφή είναι το ζητούμενο της παρούσας έρευνας.

Παράλληλα, η ιστορική αναδρομή της προηγούμενης παραγράφου μας βοηθά να επισημάνουμε είδη καλλιτεχνικής δημιουργίας που βρίσκονται κοντά στα κόμικς, όπως: μνημειακή ζωγραφική και γλυπτική, ταπισερί, εκκλησιαστική τέχνη, μικρογραφίες και εικονογράφηση βιβλίων, λαϊκές εικόνες και λαϊκή φιλολογία, γελοιογραφία. Σ' αυτά θα πρέπει να προσθέσουμε νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης που εμφανίζονται παράλληλα με τα κόμικς: τον κινηματογράφο, τα κινούμενα σχέδια, τις εικονογραφημένες διηγήσεις, τις αφίσες, κάποια ρεύματα της σύγχρονης ζωγραφικής (π.χ. pop art), την έντυπη ή ηλεκτρονική διαφήμιση. Οι σχέσεις των κόμικς με όλα αυτά τα είδη δημιουργίας είναι περίπλοκες και το κυρίαρχο στοιχείο τους είναι η αλληλο-οικειοποίηση τεχνικών και συμβάσε-

κατ' εξοχήν μοντέρνους: τον Kant, τον Baudelaire, τον Nietzsche, αλλά και από τους αρχαίους έλληνες στοχαστές), βλ. J.-F. Lyotard, "Να ξαναγράψουμε τη νεωτερικότητα", σελ. 205 κ.επ., όπου τίθεται το ζήτημα μετατροπής του "μετά" σε

ων που κυκλοφορούν με εντεινόμενη ελευθερία από το ένα στο άλλο. Ο Umberto Eco χρησιμοποιεί, όπως είδαμε, δύο όρους για να περιγράψει την κυκλική αλληλεπίδραση η οποία συνδέει τα κόμικς με τις άλλες τέχνες: τον "παρασιτισμό" και τη "σχέση προώθησης". Ως παρασιτισμός ορίζεται η σχέση εκείνη κατά την οποία τα κόμικς ακολουθούν άλλες τέχνες και υιοθετούν τις συμβάσεις που αυτές καθιερώνουν, για να επιβάλλουν "τις συμβάσεις τους ως παγκόσμιο ιδίωμα, βασιζόμενα σε μια κεκτημένη πια ευαισθησία του ευρέος κοινού".<sup>31</sup> Παρ' ότι ο όρος στην καθημερινή του χρήση έχει αρνητική διάσταση, στη συγκεκριμένη περίπτωση θα πρέπει να αποφύγουμε κάθε θετική ή αρνητική αξιολόγηση. Η συγκεκριμένη χρησιμοποίηση του όρου "δεν σημαίνει αχρηστία. Το γεγονός ότι μια λύση τεχνοτροπίας είναι δανεισμένη από άλλους χώρους, δεν αμφισβητεί τη χρήση της, εφ' όσον η λύση εντάσσεται σ' ένα αυθεντικό", δηλαδή σ' ένα διαφορετικό και πρωτότυπο "περιεχόμενο που τη δικαιώνει". Η ένταξη των λημμάτων ύφους ή των τεχνικών συμβάσεων άλλων τεχνών στα κόμικς δεν δηλώνει με κανέναν τρόπο μια κάποια ανεπάρκειά τους, στο βαθμό που κάθε οικειοποιούμενο στοιχείο εντάσσεται και λειτουργεί σ' ένα πλαίσιο τελείως διαφορετικό από το αρχικό.<sup>32</sup>

---

"ξανά", και του "μοντέρνου" σε "γραφή".

<sup>31</sup> Umberto Eco, Κήνσορες και θεράποντες, σελ. 201.

<sup>32</sup> Στο θέμα αυτό θα επιστρέψουμε στο τρίτο μέρος.

Αυτό που ο Eco δεν πρόσεξε ιδιαίτερα είναι ο συχνά παιγνιώδης χαρακτήρας των οικειοποιήσεων: τα κόμικς αντιστρέφουν ή παραμορφώνουν τα στοιχεία που λαμβάνουν, επιτρέποντας μ' αυτό τον τρόπο ένα ατέλειωτο σύστημα παραπομπών και παραδηλώσεων, που κάποτε ούτε ο δημιουργός δεν είναι σε θέση να ελέγξει.

Παράλληλα, τα κόμικς "δανείζουν" τις δικές τους συμβάσεις και τους ήρωές τους στις άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης: τη ζωγραφική, τον κινηματογράφο, το θέατρο. Τη σχέση αυτή ο Eco ονομάζει σχέση προώθησης.

Όπως τονίσαμε ήδη, οι δυο αυτές σχέσεις δεν είναι διακριτές, αλλά παράλληλες διαδικασίες που συντελούνται όχι μόνο στα κόμικς, αλλά στο σύνολο των σύγχρονων "μαζικών" τεχνών. Γι' αυτό κρατάμε τον όρος "αλληλο-οικειοποίηση" για να σημάνουμε την πολυπλοκότητα των σχέσεων αυτών και να εξαλείψουμε κάθε αξιολογική διάσταση των όρων που προτείνει ο Eco. Εξ αιτίας της πολυπλοκότητας, δεν είναι δυνατό να διατυπωθεί ένας γενικός ορισμός για τη λειτουργία, τις αναλογίες και την ένταση των σχέσεων αυτών. Αντίθετα, όπως προτείνει ο Eco, "απαιτείται ιστορική, κριτική και παιδαγωγική αξιολόγηση κάθε περίπτωσης".<sup>33</sup>

Υπάρχει, λοιπόν, συγκροτημένος ένας "χώρος" ο οποίος ορίζεται από πλέγματα σχέσεων προς τις υπόλοιπες περιοχές

<sup>33</sup> Umb. Eco, στο ίδιο, σελ. 203.

καλλιτεχνικής και "μαζικής" ή "λαϊκής"<sup>34</sup> δημιουργίας και που, αξιοποιώντας παλιά υλικά και ακόμη παλιότερες τεχνικές, αποτελεί τη γέφυρα που τις ενώνει. Αυτή η γεφυροποιός διάσταση επιτρέπει στον Pierre Masson τον ισχυρισμό ότι "τα κόμικς έχουν με το μυθιστόρημα και τη ζωγραφική, με τον κινηματογράφο και την ποίηση σχέση αντίστοιχη μ' εκείνη της όπερας προς το θέατρο και τη μουσική". Πραγματοποιούν έτσι "το όνειρο πολλών ποιητών, αρνούμενα την παραδοσιακή περιχάραξη των τρόπων δημιουργίας: η γραφή και το σχέδιο συγχέονται σε τέτοιο σημείο που κάποτε ανταλλάσσουν την αξία τους και οργανώνουν έτσι έναν μαγικό τόπο όπου επιβεβαιώνεται η επίφαση του ήχου και της κίνησης".<sup>35</sup>

Η σχέση αυτή που αποκαθιστούν τα κόμικς με την υπόλοιπη πολιτιστική παραγωγή και η οποία είναι ο "χώρος" στον οποίο εγκαθίστανται, τα καθιστά κατ' εξοχήν παράδειγμα δημιουργικής "μίξης των ειδών", η οποία αποτελεί κεντρικό φαινόμενο της μεταμοντέρνας καλλιτεχνικής παραγωγής.<sup>36</sup> Η

---

<sup>34</sup> Βλ. Leo Lowenthal, "Ιστορικές προοπτικές της προοριζόμενης για το πλατύ κοινό κουλτούρας" (Popular Culture). Για την έννοια της "λαϊκής" παραγωγής και τις διαφορές της από την καθαρά καλλιτεχνική, βλ. επίσης Umberto Eco, Ο Υπεράνθρωπος των μαζών, σελ. 24.

<sup>35</sup> Pierre Masson, Lire la bande dessinée, σελ. 7.

<sup>36</sup> Βλ. και L. Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, σελ.

υβριδική αυτή διάσταση τους επιτρέπει την άμεση σχεδόν σύνδεση με τους αναπροσανατολισμούς που πραγματοποιούνται στο συνολικό πολιτιστικό στίγμα μιας εποχής, η αυτόματη και εφήμερη καταγραφή των μετατοπίσεων προς μίαν άλλη κατάσταση της γνώσης που όλο και λιγότερο μπορούμε να προσδιορίσουμε προγραμματικά (όπως ο Lyotard στη Μεταμοντέρνα Κατάσταση), ενώ μπορούμε μόνο να υποθέσουμε την προσωρινή της κατεύθυνση.

Καθώς τα κόμικς είναι ένα φαινόμενο με ποικίλες όψεις, είναι σχεδόν προσδοκώμενο το γεγονός της ύπαρξης μιας πλειάδας ορισμών τους. Η συστηματική έκθεση των ορισμών αυτών θα μπορούσε να αποτελέσει αφετηρία μιας αρχαιολογικής προσέγγισης της σκέψης των τελευταίων δεκαετιών.

Στην προσπάθειά του να δώσει έναν ορισμό των κόμικς, ο J.-B. Renard αναζητά έναν "ελάχιστο κοινό παρονομαστή" υπό τον οποίο να εντάσσονται τα έργα ενάμιση αιώνα διαρκούς δημιουργίας. Δεν θα μπορούσαμε, ισχυρίζεται ο Renard, να θεωρήσουμε ως κοινό παρονομαστή τη χρήση του balloon η οποία προηγείται των κόμικς. Και δεν είναι μόνο η χρονική ασυμβατότητα: το μπαλονάκι επιβάλλεται πολύ αργά στα κόμικς (γενικεύεται μόλις στη δεκαετία 1950-1960).<sup>37</sup> Δεν θα μπορούσα-

---

5-15.

<sup>37</sup> Βλ. J.-P. Tiberi, La Bande dessinée et le Cinema.

με, επίσης, να αρκестούμε στην ταυτόχρονη παρουσία κειμένου (άσχετα από τη χρήση των balloons) και εικόνας. Η κατάτμηση της αφήγησης σε επιμέρους σκηνές (découpage), επίσης δεν είναι αρκετή για τον προσδιορισμό των κόμικς. Ακόμη και οι όροι "bande" και "strip", που υποδηλώνουν την οριζόντια και κάθετη διαδοχή εικόνων που συγκροτούν τη σελίδα (planché), και οι οποίοι χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν τα κόμικς (bande dessinée στα γαλλικά, comic strips στα αγγλικά) δεν επαρκούν, εφ' όσον υπάρχουν κόμικς (π.χ. τα κινέζικα) με μια εικόνα ανά σελίδα. Τέλος, ο Renard απορρίπτει τον προσδιορισμό των κόμικς με βάση την ηλικία του κοινού τους, αφού υπάρχουν κόμικς για όλες τις ηλικίες και για όλα τα ενδιαφέροντα.<sup>38</sup>

Έχοντας αποκλείσει όλους αυτούς τους πιθανούς ορισμούς, ο J.-B. Renard προσδιορίζει τα κόμικς ως "έντυπη αφήγηση αποδοσμένη με σκίτσα". Τα τρία αυτά στοιχεία, όπως αναλύονται στη συνέχεια, αποκλείουν όλα όσα δεν είναι κόμικς και καταλήγουν -και τα τρία μαζί- να προσδιορίζουν περισσότερο, παρά να ορίζουν τα κόμικς.

Έτσι, η έννοια της αφήγησης, δηλαδή της έκθεσης μιας έγχρονης (σε όποια διάσταση του χρόνου: ιστορική, πραγματι-

---

σελ. 11.

<sup>38</sup> J.-B. Renard, όπ.π., σελ. 9-10. Βλ. επίσης παραπάνω, πίνακα 1.

κή, ονειρική κλπ.) διαδοχής συμβάντων ενός ή περισσότερων ατόμων: των ηρώων. Η αφήγηση αποκλείει τις γελοιογραφίες. Το δεύτερο στοιχείο του ορισμού, εκείνο των σκίτσων που αναπαριστούν τις σκηνές και της διαδοχής τους εντείνει τον αποκλεισμό της γελοιογραφίας. Παράλληλα αποκλείεται το φωτορομάντζο.

Το τρίτο στοιχείο, "η έννοια του έντυπου τονίζει τον εύχρηστο χαρακτήρα της υλικής βάσης των κόμικς".<sup>39</sup> Ακριβώς επειδή δεν είναι έντυπα, δεν μπορούν να θεωρηθούν κόμικς η ταπισερί της Bayeux, η στήλη του Τραϊανού, τα γκράφιτι και οι αφίσες που ενδέχεται να χρησιμοποιούν τεχνικές (decoupage, αφήγηση, σκίτσο) και συμβάσεις (πχ. balloons) των κόμικς. Η έντυπη μορφή επιτρέπει επίσης μια ιδιαίτερη αναγνωστική σχέση: δεν είναι τόσο όραση αλλά διάβαση σταθερών εικόνων, δεν υπάρχει ήχος όπως στον κινηματογράφο ή τα κινούμενα σχέδια, μπορεί -σε αντίθεση μ' εκείνα- να ξαναγυρίσει κανείς στην αρχή, να πάει στο τέλος, να διαβάσει μόνο τις δεξιές σελίδες έχοντας πάντα μπροστά του την τυπωμένη σελίδα (planché) που αποτελεί νοηματική και σημασιολογική ενότητα.

Παράλληλα με τα τρία αυτά κριτήρια προσδιορισμού των κόμικς, ο Renard αναφέρει δύο ακόμη, τα οποία όμως δεν έχουν καθολική ισχύ και που από μόνα τους δεν αρκούν για τον

---

<sup>39</sup> Στο ίδιο, σελ. 10.



ορισμό μιας εικονογραφημένης αφήγησης ως κόμικς: (α) τη συνύπαρξη, με οποιονδήποτε τρόπο, κειμένου και εικόνας, και (β) την περιοδική κυκλοφορία αφηγήσεων με τους ίδιους ήρωες.

Τα ίδια περίπου κριτήρια χρησιμοποιούσε και ο Antoine Roux για να ορίσει τα κόμικς στα 1970.<sup>40</sup> Και εδώ η έντυπη μορφή και η μαζική διανομή και κατανάλωση, η αφήγηση και η διαδοχή των εικόνων, καθώς και η συμπαρουσία κειμένου και εικόνας, είναι τα κύρια κριτήρια, πλάι στα οποία ο Roux προσθέτει τον ρυθμό και τη διευκρίνιση ότι "τα κόμικς με μπαλονάκια είναι από ιστορική άποψη ένα φαινόμενο καθαρά αμερικανικό που απευθύνεται κατά κύριο λόγο στους ενήλικες".

Όλα όσα προηγήθηκαν δεν είναι ορισμοί με την αυστηρή έννοια του όρου, αλλά μάλλον προσδιορισμοί. Δεν αναφέρονται στην ουσία αλλά στα χαρακτηριστικά των κόμικς. Η δυσκολία διατύπωσης ενός ορισμού οφείλεται στη διασπορά των καταβολών των κόμικς σε μια ευρεία περιοχή πολιτισμικών και καλλιτεχνικών πρακτικών, η οποία επιτρέπει την απόδοση κάθε χαρακτηριστικού και σε κάτι άλλο εκτός από τα κόμικς.

Στα στοιχεία που προσδιορίζουν την έννοια των κόμικς θα πρέπει επίσης να περιλάβουμε και την αποδοχή εκ μέρους

---

<sup>40</sup> Antoine Roux, La bande dessinée peut être éducative, όπως αναφέρεται από την Annie Baron Carvais, όπ.π., σελ. 6.

του δημιουργού ή του παραγωγού-εκδότη του εντύπου ότι πρόκειται για κόμικ, ενώ η εμφάνιση του ίδιου ήρωα ή ορισμένων κεντρικών προσώπων σε μια σειρά τευχών που φέρουν το ίδιο όνομα δεν είναι καθοριστική, στο βαθμό που ο κεντρικός ήρωας φαίνεται πως ανταλλάξιμος με διάφορες, υπαρκτές ή φανταστικές οντότητες. Στην περίπτωση των ελληνικών ιστορικών κόμικς διακρίνουμε: (α) τον "κλασσικό" ήρωα, δηλαδή τον ήρωα των "κλασσικών" έργων που -όπως θα δείξουμε παρακάτω- είναι φορέας των ίδιων αξιών, ενσάρκωση μιας ηθικής που αποδεικνύεται κοινή μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο που καθιστά ομόλογους τον Οδυσσέα, τον Γιάννη Αγιάννη και τον Ντ' Αρτανιάν (πρόκειται για την περίπτωση των "Κλασσικών Εικονογραφημένων"), και (β) τον αρχαίο "πνευματικό πατέρα", τον αρχαίο δημιουργό των ηρώων. Στη δεύτερη αυτή περίπτωση, οι ήρωες αποτελούν ενσαρκώσεις μιας ενιαίας σκέψης η οποία εκδηλώνεται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και αποφαινεται με την παραβολική χρήση των ηρώων για όσα μπορούσε να αποφανθεί η ανθρώπινη σκέψη σε μια εποχή σαν τη δική του. Έτσι, τη θέση του κεντρικού ήρωα παίρνει μια ενοποιός οντότητα, στην οποία αναφέρεται η σειρά, παρ' όλο που όχι μόνο ο κεντρικός ήρωας αλλά και το σύνολο των προσώπων, ακόμη και το γεωγραφικό και χρονικό τους περιβάλλον μπορεί να μεταβάλλεται.

Στο βαθμό που η σελίδα εντάσσεται σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο, εκείνο του τεύχους που αφηγείται μια ολοκληρωμένη ιστορία, δεν θεωρούμε αυτονόητη τη σημασιολογική και την

εμπορική ενότητά της. Αντίθετα θα πρέπει να υποβάλλουμε σε έλεγχο την άποψη αυτή καθώς και άλλες πιθανές, όπως ότι το νόημα σχηματίζεται ανά ζεύγη αντικρυστών σελίδων, οπότε οι αριστερές σελίδες περιλαμβάνουν τη λύση της προηγούμενης που ταυτόχρονα αποτελεί την έναρξη μιας νέας έντασης που εμφανίζεται και κορυφώνεται στις δεξιές.

Επίσης, παράλληλα με την έννοια του *decourage*, της κατάτμησης δηλαδή της δράσης σε επιμέρους σκηνές (τα καρρέ), θα πρέπει να περιλάβουμε τις λευκές περιοχές ανάμεσα στις εικόνες, και να σκεφτούμε τη σημασία τους για την επικοινωνιακή και νοηματοδοτική συγκρότηση των κόμικς. Αρκούμεστε να σημειώσουμε προκαταβολικά ότι συχνά η δράση εκτυλίσσεται στα κενά ανάμεσα στις εικόνες (παράλληλα με κάποιες νεότερες τεχνικές που θέλουν το σκίτσο να βγαίνει από τα όρια της εικόνας στα περιθώρια).<sup>41</sup>

Ήδη ο (προσδι)ορισμός γίνεται αρκετά εκτενής. Σχεδόν παύει να είναι λειτουργικός. Ας κρατήσουμε όλα αυτά τα στοιχεία που στη διαπλοκή τους ορίζουν ή απλά προσδιορίζουν τα κόμικς ως προϋπόθεση και ας δεχτούμε για την έρευνα ότι "κόμικς" είναι ό,τι παράγεται και πωλείται ως κόμικς. Πρόκειται σαφώς για μια ταυτολογική πρόταση, η οποία όμως μας

---

<sup>41</sup> Την τεχνική αυτή ο J.-P. Tiberi ονομάζει "έλλειψη" και την ορίζει ως "διαδοχή δύο εικόνων που αφηγούνται τρεις πράξεις", ό.π., σελ. 52.

προφυλάσσει από άσκοπες συζητήσεις.

### Αξιολόγηση των θεωριών

Όλες οι προσεγγίσεις που παρουσιάστηκαν ως εδώ, καθώς και όσες τις ακολούθησαν ή τις επανέλαβαν, εμφανίζουν ανεπάρκειες όταν δοκιμαστούν στο υλικό μας, από τη σκοπιά της διαχείρισης της μνήμης. Ειδικότερα:

- α. Η επικέντρωση των σύγχρονων σημειολογικών ερευνών στην πλοκή της αφήγησης, με πρότυπο το έργο του V1. Propp, δεν έχει νόημα για ένα σύνολο "δανεικών" αφηγήσεων: τα κόμικς που μας ενδιαφέρουν οικειοποιούνται ως επί το πλείστον υπάρχουσες αφηγήσεις. Η μελέτη της πλοκής και των αφηγηματικών ευρημάτων που την προωθούν, καθώς και ο εντοπισμός των παραγόντων της δράσης και των μεταξύ τους σχέσεων αναφέρεται στην (αναπόφευκτα) τροποποιημένη αφήγηση ενός ρητά ή άρρητα υπονοούμενου και πρακτικά υπαρκτού πρωτοτύπου. Και θα ήταν βέβαια ασύνητη η προσπάθεια να κρίνουμε την αφηγηματική (και τη ρητορική ακόμη) δομή της Αντιγόνης του Σοφοκλή, π.χ., αναφερόμενοι στην "Αντιγόνη" των Κ.Ε.. Το μόνο που δικαιούμαστε να ελέγξουμε είναι η απόκλιση της διασκευής από το πρωτότυπο κείμενο, ο βαθμός ασυνέπειας και η σχέση της προς την ελευθερία του νέου δημιουργού όταν καταπιάνεται μ' ένα θέμα το οποίο απασχόλησε μεγάλους

δημιουργούς του παρελθόντος. Ο έλεγχος αυτός όμως δεν μπορεί να σταθεί μόνος του: οι ασυνέπειες και οι αποκλίσεις εγγράφονται σ' ένα ευρύτερο πλέγμα παρεμβάσεων στο κειμενικό παρελθόν και η σχέση επίδρασης που συνδέει τον σύγχρονο δημιουργό με τον αρχαίο (στη συγκεκριμένη περίπτωση) εμφανίζεται κατά κύριο λόγο ως επίδραση (με την ενεργητική διάσταση που δίνει στον όρο ο Harold Bloom) της αρχαιότητας στο παρόν. Έτσι, αντί για την ψυχολογική σχέση δύο ατόμων, οι αποκλίσεις και οι διαστρεβλώσεις δηλώνουν την κοινωνική και πολιτιστική σχέση μεταξύ δύο εποχών.

- β. Το ενδιαφέρον για τις ψυχολογικές επιπτώσεις της ανάγνωσης των κόμικς δείχνει πλέον υπερβολικό για μια σειρά λόγων, με κυριότερο ότι τα κόμικς δεν είναι πια τα μόνα μέσα που συνδυάζουν εικόνα και λόγο. Ο κινηματογράφος, προσιτός στο ευρύ κοινό, και η τηλεόραση, προσφέρουν λόγο και εικόνα και μάλιστα μ' έναν τρόπο πιο απλό και λιγότερο κουραστικό: η ανάγνωση και η θέαση δεν συναντώνται (μ' εξαίρεση τις υποτιτλισμένες ταινίες). Ο λόγος αναφέρεται στην ακοή και η εικόνα στην όραση, απαλείφοντας τα προβλήματα της αναπαράστασης των έναρθρων και άναρθρων ήχων καθώς και της τονικότητάς τους, ενώ τα χρώματα είναι πιο ζωντανά και πιο προκλητικά για την παιδική φαντασία. Η παρουσία των άλλων μέσων και ο μικρότερος βαθμός εγρήγορσης που προυποθέτουν, μειώνει το ψυχικό βάθος των εγγραφών

που οφείλονται στα κόμικς.

- γ. Οι ψυχολογικές προσεγγίσεις των κόμικς δεν είναι άμοιρες κάποιου βαθμού ψυχολογιοποίησης, εγκαθίδρυσης δηλαδή "ενός ψυχολογικού ντετερμινισμού, ενός δεσμού αιτιότητας ανάμεσα σε μια κοινωνική συμπεριφορά ή μια ιδεολογική τοποθέτηση και τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά που τις προκάλεσαν",<sup>42</sup> η οποία "με την πρόφαση ότι εξηγεί την πραγματικότητα, εισάγει σημαντικές διαστρεβλώσεις", όπως είναι άλλωστε αναμενόμενο για κάθε ντετερμινισμό, "οι οποίες είναι ιδιαίτερα συστηματικές".<sup>43</sup>
- δ. Οι έρευνες σχετικά με το κοινό των κόμικς δεν μπορούν να σκιαγραφήσουν το πορτραίτο (ψυχολογικό, κοινωνικό, πολιτικό, πολιτιστικό) του Αναγνώστη των κόμικς. Κι όμως, ο αναγνώστης αυτός εξυπνοείται σ' όλες τις θεωρίες. Κύριο χαρακτηριστικό του γνώρισμα είναι το νεαρό της ηλικίας του ή ο παλιμπαιδισμός του. Ο Αναγνώστης των κόμικς, όπως τον αντιλαμβάνεται η ψυχολογική και πολιτική κριτική είναι μόνο αναγνώστης κόμικς. Δεν υπάρχουν γι' αυτόν άλλα ερεθίσματα. Τα κόμικς μετατρέπονται σε φίλτρο δια του οποίου αντικρύζει την πραγματικότητα. Τη θέση αυτή προσυπογράφει και προεκτείνει η

---

<sup>42</sup> Στ. Παπαστάμου, Ψυχολογιοποίηση, σελ. 19.

<sup>43</sup> Στο ίδιο, σελ. 20.

πολιτική κριτική των κόμικς: η παιδικότητα και ο κα-  
τευθυνόμενος παλιμπαιδισμός των αναγνωστών αποτελούν  
τα βασικά ρητορικά σχήματα της έκθεσης των απόψεων του  
A. Dorfman στο The Empire's Old Clothes.<sup>44</sup>

Η εμπλοκή της πολιτικής σ' ένα κείμενο για τα κόμικς  
είναι βέβαια αναπόφευκτη: "Το βιβλίο αυτό είναι γεμάτο από  
[αναφορές στην] παιδικότητα, αλλά όχι από παιδιά", παραδέ-  
χεται ο Dorfman.<sup>45</sup> "Σηκώνουμε τα μάτια μας από τις [γραμμέ-  
νες] λέξεις επί λέξεων" (πήματα φθιτών επί πήμασι πίπτοντα)  
"και τα παιδιά είναι ακόμη εκεί. Ειλικρινά, δεν ξέρω τί να

---

<sup>44</sup> "Η παιδικότητα -ή μια συγκεκριμένη εκδοχή της- δια-  
τρέχει αυτό το βιβλίο. Δεν θα πρέπει να παραξενευόμαστε.  
Πολλά από τα έργα που μας απασχόλησαν απευθύνονταν αρχικά  
σε νεαρά άτομα, παρ' όλο που αργότερα και οι μεγαλύτεροι  
μπήκαν στη χαρούμενη αυτή ομάδα των παιδιών κάθε ηλικίας.  
Φυσικά, παράλληλα μ' αυτό παρατηρήσαμε μια τάση παιδοποίη-  
σης (infantilization) του ενήλικου αναγνώστη, υπαγωγής των  
πλέον σύνθετων διλημάτων σε απλοποιημένες και απλοϊκές  
φόρμουλες. Πράγματι, το μεγαλύτερο μέρος του υλικού μας  
εμφανίζεται γενικά παιδιάστικο, με την έννοια ότι χρησιμο-  
ποιεί την αυτο-προβαλλόμενη αθωότητα ως τροπο δημιουργίας  
ενός λευκού -ή μήπως ρόδινου- κόσμου", A. Dorfman, The  
Empire's Old Clothes, σελ. 199.

<sup>45</sup> Στο ίδιο, σελ. 204.

τα κάνω".<sup>46</sup>

Ποιός γνωρίζει τί να κάνει τα παιδιά και τους ενήλικες αναγνώστες των κόμικς; Σίγουρα όχι όσοι βλέπουν στον εαυτό τους τον Περσέα και στα εφήμερα χάρτινα "αριστουργήματα" αντικρύζουν τις μεταμορφώσεις της Μέδουσας.<sup>47</sup> Όχι εκείνοι που θεωρούν ότι είναι οι σύγχρονοι Ηράκλεις και αναλαμβάνουν να σκοτώσουν τη Λερναία Ύδρα.<sup>48</sup> Ο Κ. Μάρκ, που βρίσκεται πίσω από την προβληματική του Dorfman και τον τρόπο (trope) του Περσέα, διαπίστωνε περισσότερο από 100 χρόνια πριν: "Ο Περσέας χρειαζόταν μια κουκούλα από σύννεφο για να κυνηγάει τα τέρατα. Εμείς κατεβάζουμε την κουκούλα βαθιά

---

<sup>46</sup> Στο ίδιο, σελ. 205.

<sup>47</sup> "Δεν μπορείς να σκοτώσεις [τη Μέδουσα] αν τη βλέπεις, κι αν δεν τη βλέπεις δεν θα τη σκοτώσεις. Το πρόβλημα έλυσε ο Περσέας βλέποντας το είδωλο του τέρατος στην ασπίδα που του χάρισε η Αθηνά, η θεά της σοφίας. Έτσι έκοψε το κεφάλι της Γοργούς. Κι εμείς έχουμε ασπίδες που μπορούν να γίνουν καθρέφτες. (...) Οι πράξεις σας και τα ενδιαφέροντά σας μπορούν να γίνουν καθρέφτες. Τα παιδιά σας, τα αγαπημένα σας πρόσωπα, οι φίλοι σας, τα θέματα που σας απασχολούν είναι καθρέφτες οι οποίοι θα σας επιτρέψουν να διακρίνετε το κεφάλι, με γυρισμένη την πλάτη (...). Πιστεύω ότι αυτό το βιβλίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ένας από τους καθρέφτες μας". Στο ίδιο, σελ. 209.

<sup>48</sup> Στο ίδιο, σελ. 210.



και σκεπάζουμε μάτια κι αυτιά, για να μπορούμε ν' αρνιόμαστε την ύπαρξη των τεράτων".<sup>49</sup> Απ' το φόβο της πραγματοποίησης της προφητείας, οι αριστεροί κριτικοί των κόμικς έστησαν γύρω τους κάτοπτρα κι άρχισαν τη μάχη εναντίον των ειδώλων. Σε μια εποχή όπου "η γραφή και τα πράγματα δεν μοιάζουν πια, ο Δον Κιχώτης πλανιέται άσκοπα ανάμεσά τους".<sup>50</sup>

Το ερώτημα όμως παραμένει: "Ποιός είναι ο σκοπός της θεωρίας"<sup>51</sup> των κόμικς; "Γιατί θα πρέπει να ασχολούμαστε μ' αυτήν; Δεν υπάρχουν σοβαρότερα θέματα στον κόσμο από τους κώδικες, τα σημαίνοντα και τα αναγιγνώσκοντα υποκείμενα;"<sup>52</sup> Κι επίσης, γιατί -ενώ αρνούμαστε τις προηγούμενες θεωρίες- επιστρέφουμε στη θεωρία; Γιατί επιμένουμε στην πολιτική, στην αρχή ενός κειμένου που ελάχιστα θ' αναφερθεί σ' αυτήν, τουλάχιστον ρητά;

Πρώτα απ' όλα διότι γνωρίζουμε ότι καμιά ανάλυση στο χώρο του πολιτισμού δεν είναι άμοιρη πολιτικών συνεπειών, καθώς τα σύγχρονα μαζικά μέσα διατρέχονται από την εξουσία σε βαθμό πολύ μεγαλύτερο απ' ό,τι τα παραδοσιακά. Και δεν

<sup>49</sup> Κ. Μαρξ, "Πρόλογος στην πρώτη έκδοση" του πρώτου τόμου του Κεφαλαίου, σελ. 15.

<sup>50</sup> Μ. Foucault, Οι Λέξεις και τα Πράγματα, σελ. 85.

<sup>51</sup> Βλ. Τ. Eagleton, Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας, σελ. 286.

ισχυριζόμαστε πως τα μέσα, τα κόμικς ειδικότερα, είναι στρατευμένα κάτω από τη σημαία του κοινωνικού Κακού (π.χ. του ιμπεριαλισμού), αλλά πως συχνά βρίσκονται και από τη μεριά του κοινωνικού Καλού (της προόδου ή της Δημοκρατίας). Και ότι το Καλό διαθέτει εξουσία εξ ίσου με το Κακό. Η πολιτική και η μεταφυσική της εξουσίας λειτουργούν με τους ίδιους ρητορικούς τρόπους. Και βέβαια, όχι μόνο δεχόμαστε ότι δεν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε κάποια από τις μεθοδολογίες προσέγγισης του πολιτισμού "στο Paradise Lost [του Milton] χωρίς να αναγνωρίσουμε ότι τα ίδια εργαλεία μπορούν να χρησιμοποιηθούν και για τη Daily Mail"<sup>53</sup> αλλά και προτείνουμε το διαρκή έλεγχό τους στο χώρο της λεγόμενης μαζικής κουλτούρας. Αν στις μέρες μας ανακαλύπτουμε το ιδεολογικό υπόστρωμα και την εξουσία που διαπερνά τις πρόσφατες θεωρήσεις κι αν αναγνωρίζουμε εδώ την ίδια την επιστημονική ανεπάρκειά τους, οφείλουμε να δοκιμάσουμε νεότερες προσεγγίσεις στα παλιά αντικείμενα, όχι χάριν των προσεγγίσεων, ούτε χάριν των αντικειμένων,<sup>54</sup> αλλά υπέρ της κριτικής κοινωνικής στράτευσης και της θητείας μας στην επικράτεια

---

<sup>52</sup> Στο ίδιο.

<sup>53</sup> Στο ίδιο, σελ. 299-300.

<sup>54</sup> "Η κριτική μπορεί να ενισχυθεί μόνο με κίνδυνο να χάσει το αντικείμενο το οποίο την ορίζει. έχει την καθόλου αξιοζήλευτη επιλογή να πεθάνει από πνιγμό ή από ασφυξία". Στο ίδιο, σελ. 300.

της γραφής, της θεσμισμένης κοινωνικής λοχείας η οποία προετοιμάζει για την αδύνατη εκφώνηση, την ουδέποτε πραγματοποιήσιμη και παρ' όλα αυτά διαρκώς αναμενομένη παρουσία στην αγορά, την έξοδο από το λέχος [τον κευθμόνα]. Όπως η κριτική, έτσι και η γραφή θέτει σε κίνδυνο το αντικείμενό της: το εξαφανίζει, φέρνοντας παράλληλα στο προσκήνιο τις δικές του αλλά και -κατά κύριο λόγο- τις δικές της σκοπιμότητες.

Στην προκείμενη περίπτωση τα κόμικς είναι μόνο η πρόφαση...

## Κεφάλαιο Δεύτερο

### Σημειολογία και Κόμικς

Βρισκόμαστε μπροστά στην ανοιχτή πρώτη σελίδα ενός κόμικ. Έχουμε να επιλέξουμε ανάμεσα στην ανάγνωση που στοχεύει στην απόλαυση κι εκείνη που αποβλέπει στην επιστημονική ερμηνεία όσων διαβάζει χωρίς να διαβάζει η πρώτη ανάγνωση. Διευκρινίζουμε εξ αρχής: επιθυμούμε να μην καταστρέψουμε την απόλαυση που θα πηγάζει από κάθε μελλοντική ανάγνωση, χωρίς να παραιτούμαστε από το κριτικό αίτημα της δεύτερης οδού. Αντίθετα, μάλιστα, το επεκτείνουμε στην ίδια την οδό, επιχειρώντας να κρίνουμε τις θεωρίες όχι από τη σκοπιά της απόλαυσης, ούτε από τη θέση του συνηγόρου των κόμικς (όσο κι αν το ελπίζουν υπέρμαχοι και κατήγοροι, ποτέ δε στήθηκε και δεν πρόκειται να στηθεί ποτέ στο μέλλον μια δίκη που θα αθώσει ή θα καταδικάσει τα κόμικς), αλλά από μια διευρυμένη κριτική σκοπιά, στο πεδίο της οποίας εγγράφονται εξ ίσου τα κόμικς και οι θεωρητικές προσεγγίσεις τους.

Οι θεωρητικές προσεγγίσεις των κόμικς συνήθως είναι

πολύ γενικές ή καλύπτονται πίσω από μίαν εμπειρική έρευνα, για να γενικεύσουν κατόπιν τα συμπεράσματά τους. Η κριτική των προσεγγίσεων αυτών<sup>1</sup> επαναλαμβάνει το ίδιο σφάλμα: επιλέγει ένα συγκεκριμένο παράδειγμα και πάνω σ' αυτό κρίνει την αποτελεσματικότητά τους. Αν αποδειχθούν ανεπαρκείς στο συγκεκριμένο υλικό απορρίπτονται συνολικά. Μια νέα θεωρία δεν είναι δυνατό να συγκροτηθεί με βάση ερανίσματα των ελάχιστων θετικών στοιχείων που μπορούμε να διαγνώσουμε στις προηγούμενες θεωρίες. Προφανώς πρόκειται για έναν φαύλο κύκλο. Όσα ακολουθούν αποτελούν μια προσπάθεια εξόδου απ' αυτόν.

Στις περισσότερες προσεγγίσεις των κόμικς, πίσω από τις ποικίλες επιστημονικές κατηγορίες (π.χ. "στερεότυπα", "ταύτιση", κλπ.) βρίσκεται μια διπολική διάκριση καλού/κακού. Οι επιστημονικές κατηγορίες συνήθως αναφέρονται στον τρόπο δια του οποίου επιδρούν τα κόμικς στο κοινό. Είναι βέβαια σαφές ότι με αντίστοιχους τρόπους λειτουργούν όλες οι επικοινωνιακές και κοινωνικοποιητικές διαδικασίες, ορισμένες από τις οποίες εξαίρονται ή θεωρούνται σημαντικές από τους ίδιους θεωρητικούς που τις καταδικάζουν όταν τις συναντούν στα κόμικς. Στην ουσία όμως, το πρόβλημα είναι πως τα πραγματικά κόμικς δεν τους ικανοποιούν και οι ίδιοι δεν ενδιαφέρονται να φτιάξουν άλλα

---

<sup>1</sup> Βλ. π.χ. Martin Barker, Comics: ideology, power and the critics.

κόμικς, όπως θα τους άρεσαν. Μπορούμε λοιπόν να διαγνώσουμε εδώ έναν θεωρητικό στρουθοκαμηλισμό από τον οποίο οφείλουμε να διαφύγουμε.

Αν από τις υπόλοιπες προσεγγίσεις εγκαταλείψουμε εκείνες που απλά υμνούν ένα είδος έκφρασης ανάγοντάς το σε τέχνη ή κατ' εξοχήν καλλιτεχνική δραστηριότητα της εποχής μας, μένουν κυρίως οι σημειολογικές έρευνες. Αυτές μπορούν να μας προμηθεύσουν με μια μεθοδολογία προσέγγισης. Όταν όμως επιχειρούν τη διατύπωση αξιολογικών συμπερασμάτων αποτυχάνουν για τους ίδιους λόγους με τις πρώτες.

Στην έρευνά μας αξιοποιήσαμε τη σημειολογική μεθοδολογία για τον εντοπισμό των καίριων στοιχείων του υλικού μας. Στη συνέχεια, η σημειολογία παρέδωσε τη θέση της σε θεωρητικούς πειραματισμούς που εκτίθενται εκτενέστερα σε επόμενα κεφάλαια.

### Σημειολογία των κόμικς

Το πρώτο γεγονός που θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε βλέποντας μια σελίδα κόμικς είναι η συνύπαρξη πολλών διατεμνομένων και παράλληλα διακριτών κωδίκων. Ο J.-B. Renard διακρίνει<sup>2</sup> τρεις κώδικες:

---

<sup>2</sup> J.-B. Renard, Clés pour la Bande dessinée, σελ. 135.

- α. τον εικονογραφικό, που αναφέρεται στην εικόνα των κόμικς,
- β. τον κινηματογραφικό, ο οποίος στηρίζει την αφήγηση, και
- γ. τον ιδεογραφικό, που δίνει την "ψευδαίσθηση της ζωής", αναπαριστώντας με ποικίλους τρόπους την κίνηση, το ηχητικό περιβάλλον και την ψυχολογία των ηρώων.

Οι τρεις αυτοί κώδικες μπορούν ν' αναλυθούν περαιτέρω. Έτσι, στον εικονογραφικό κώδικα μπορούμε να διακρίνουμε έναν ζωγραφικό κι έναν γραφίστικο, ενώ κάτω από τον κινηματογραφικό βρίσκονται ο θεατρικός, ο τηλεοπτικός και ο λογοτεχνικός. Τέλος, ο Π. Μαρτινίδης,<sup>3</sup> αναφερόμενος στις "τεχνικές της ψευδαίσθησης", διακρίνει καθεμιά από τις περιπτώσεις που προαναφέραμε (την κίνηση, τον ήχο και την ψυχολογία των ηρώων), ως αυτόνομο κώδικα.

Για τον ίδιο συγγραφέα υπάρχει ένας ακόμη σημαντικός κώδικας στα κόμικς, ο ιδεολογικός, ο οποίος είναι αποτέλεσμα της αναφορικής σχέσης τους με την πραγματικότητα και της διαρκούς άντλησης τυποποιημένων μορφικών κλισέ από το συλλογικό ασυνείδητο. Πρόκειται για μια ελάχιστα τροποποιημένη αναφορά στη μπαρτεσιανή θέση πως κάθε αναλογική αναπαραγωγή της πραγματικότητας περιλαμβάνει έστω και στον

<sup>3</sup> Π. Μαρτινίδης, "Κόμικς". Τέχνη και τεχνικές της εικο-

ελάχιστο βαθμό ένα συμπαραδηλούμενο μήνυμα, δια του οποίου καθίσταται δυνατή η κοινωνική ανάγνωσή της.<sup>4</sup>

Είναι εδώ αναγκαίο να τονίσουμε πως η συνάντηση όλων αυτών των κωδίκων και η παράλληλη λειτουργία τους οφείλεται στην ύπαρξη ενός ευρύτερου κώδικα, του comicoύ, ο οποίος τους προϋποθέτει και τους περιλαμβάνει. Όπως συμβαίνει με όλα τα κοινωνικά και επικοινωνιακά φαινόμενα, ο κώδικας αυτός είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των υπολοίπων εφ' όσον συνιστά την οργανωτική αρχή της συνύπαρξής τους, συνοψίζει τους κανόνες της συνύπαρξης αυτής αλλά και της λειτουργίας καθενός χωριστά στα πλαίσια του έργου, καθώς και τις αναλογίες ανάμεσξής τους. Η ύπαρξη του κώδικα αυτού παραβλέπεται συνήθως στις εργασίες για τα κόμικς, παρ' όλα αυτά ομολογείται σιωπηλά κάθε φορά που επιχειρείται μια σύνθεση των συμπερασμάτων τα οποία προέρχονται από την επεξεργασία των άλλων κωδίκων. Ακόμη, η ύπαρξη του υπονοείται σε κάθε έργο, σημειολογικό ή μη, που προβαίνει σε γενικούς συμπερασμούς για το είδος. Από τη στιγμή όμως που αναγνωρίζεται ρητά, ο comicoύς κώδικας συγκροτεί τον ορίζοντα της έρευνας και συντελεί στον ορθότερο και συνεπέστερο προσανατολισμό της.

Ο comicoύς κώδικας μπορεί να αναλυθεί σε μια σειρά

---

νογραφηγήσης, σελ. 63 κ.επ..

<sup>4</sup> Βλ. R. Barthes, "Το Φωτογραφικό Μήνυμα", σελ. 27.



στοιχείων που, παράλληλα ή εναλλακτικά, συναποτελούν το τελικό έργο. Υπάρχει, έτσι, ένα comi-có λεξιλόγιο αρκετά πλούσιο ώστε να επιτρέπει στον χρήστη του την πολυτέλεια των συνωνύμων: διαφόρων τεχνικών λύσεων που οδηγούν στο ίδιο νόημα και διαθέτουν την ίδια ή αντίστοιχη επικοινωνιακή αξία (αντίστοιχες των λέξεων της γλωσσικής επικοινωνίας) και μια comi-cή σύνταξη, η οποία διέπει τη σύνδεση και τη συμπαράθεση των στοιχείων του λεξιλογίου με τέτοιον τρόπο, ώστε να εκδιπλώνεται ένα νόημα στο πνεύμα του αναγνώστη (αντίστοιχο της πρότασης των φυσικών γλωσσών).

Οι δύο αυτοί άξονες λειτουργούν σε δύο επίπεδα: το πρώτο είναι αυτό της εικόνας (του καρρέ), η οποία αποτελεί την ελάχιστη αφηγηματική ενότητα που έχει κάθε στιγμή μπροστά στα μάτια του ο αναγνώστης. Από την άποψη της πλοκής, όμως, η ελάχιστη αφηγηματική ενότητα είναι η σελίδα, στο βαθμό που αποτελεί τη στοιχειώδη νοηματική μονάδα, σε αντιπαράθεση προς τη μείζονα ενότητα (αφηγηματική και νοηματική) του τεύχους.

Στο επίπεδο του καρρέ αναγνωρίζουμε τα εξής στοιχεία:

1. Το κείμενο και τις μορφές με τις οποίες εισάγεται στο κόμικ, καθώς και τις τεχνικές αναπαράστασης του ήχου και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της φωνής.
2. Το καθάρημα που περιλαμβάνει τα "πλάνα", τις οπτικές γωνίες από τις οποίες γίνεται η αναπαράσταση και τις

συμμετρίες.

3. Τα χρώματα ή την απουσία τους. Και
4. Την απόδοση της κίνησης.

Ειδικότερα:

1. Το κείμενο αποτελεί το απαραίτητο παραπλήρωμα της εικόνας σε μια σχέση ουσιαστικής ισοτιμίας.<sup>5</sup> Αυτή είναι η άποψη του Rodolphe Töpffer, του πρώτου δημιουργού κόμικς,<sup>6</sup> από την οποία τα κόμικς διαρκώς αποκλίνουν.

Ο J.-B. Renard αναγνωρίζει τρία καθεστώτα συνύπαρξης λόγου και εικόνας στα κόμικς (σελ. 137-9):

- α. Το κείμενο, ενιαίο, τοποθετείται κάτω από τις εικόνες.

---

<sup>5</sup> Στην ουσία, η σχέση είναι συμπληρωματική και το κείμενο εκπίπτει συχνά στη δευτερογένεια του συμπληρώματος (βλ. Jacques Derrida, Περί Γραμματολογίας, "Αυτό το επικίνδυνο συμπλήρωμα", σελ. 245 κ.επ.. Βλ. επίσης Jonathan Culler, On Deconstruction, σελ. 102 κ.επ.).

<sup>6</sup> "Τα σχέδια χωρίς το κείμενο θα είχαν ένα σκοτεινό νόημα, το κείμενο χωρίς το σκίτσο δεν θα είχε κανένα νόημα. Και τα δύο μαζί σχηματίζουν ένα είδος μυθιστορήματος, ένα βιβλίο που, μιλώντας άμεσα στην όραση, εκφράζεται μέσω της αναπαράστασης κι όχι μέσω της αφήγησης" (αναφέρεται από τον Masson, σελ. 7).

Αυτή είναι η πλέον παρωχημένη τεχνική.

- β. Το κείμενο, ενιαίο, εισάγεται στο εσωτερικό της εικόνας, ανατρέποντας τη σημασία που απέδιδε η δυτική ζωγραφική στο φόντο.
- γ. Περισσότερα κείμενα, τέλος, μέσα στην εικόνα. Το καθεστώς αυτό είναι και το πιο πρόσφατο. Για να λειτουργήσει επιβάλλει τη δημιουργία μιας σειράς συμβάσεων με σημαντικότερο το "μπαλονάκι" ή το "συννεφάκι" που υποδηλώνει το λόγο ενός ήρωα αλλά και, ταυτόχρονα, με την απόληξη του υποδεικνύει τον ομιλητή. Παράλληλα με τα μπαλλονάκια χρησιμοποιείται το ειδικό πλαίσιο χωρίς μυτερή απόληξη, για να δηλώσει τη φωνή του αφηγητή, καθώς και μια σειρά ιδεογραφικών συμβόλων για να δηλώσουν ήχους ή όσα περιλαμβάνονται μεν στον καθημερινό λόγο, αλλά αποφεύγονται στον γραπτό (π.χ. βρισιές).<sup>7</sup>

Πολύ περισσότερο ενδιαφέρον από τα καθεστώτα συνύπαρξης είναι το γεγονός ότι το κείμενο μέσα στην εικόνα αποκτά αισθητική αξία. Η γραφή ξαναβρίσκει τη ζωγραφική της καταβολή. Κι αυτή η επιστροφή της επιτρέπει να ενδυθεί οπτικές αξίες που απουσιάζουν από την άυλη γραφή του βιβλίου. Η αισθητική διάσταση της γραφής

---

<sup>7</sup> Για το κείμενο και τη σχέση του με την εικόνα, καθώς και τις επιμέρους συμβάσεις (π.χ. το σχήμα του ballon ή των απολήξεών του) βλ. Masson, σελ. 25-30.

προυποτίθεται κάθε αναφοράς στην οπτική κωδικοποίηση των ηχητικών φαινομένων.<sup>8</sup>

Στην εξεικόνιση της φωνής και των ηχητικών φαινομένων θα επιστρέψουμε σε κατοπινό κεφάλαιο. Ιδιαίτερη μνεία όμως αξίζουν εδώ οι λέξεις που παριστούν ήχους, οι οποίες και απετέλεσαν την αφετηρία μιας σειράς κριτικών που κατηγορούσαν τα κόμικς για πτώχευση του λεξιλογικού πλούτου των αναγνωστών τους. Θα πρέπει αρχικά να διακρίνουμε τις αναπαραστάσεις λέξεων (π.χ. οι λυγμοί του Σκρουτζ Μακ Ντακ, που στα ελληνικά τεύχη του "Μίκυ Μάους" αποδίδονται ως "λυγμ") από τις απομιμήσεις ήχων (π.χ. το BPPPOYMMM της μηχανής ενός αυτοκινήτου).<sup>9</sup>

Η πρώτη κατηγορία συνδέεται με μίαν αντίστοιχη ηχητική πλαστικότητα της αγγλικής γλώσσας, την οποία οι άλλες γλώσσες διαθέτουν σε βαθμό αισθητά μικρότερο. Η δεύτερη αποβλέπει στην οπτικοποίηση ήχων που δεν μπορούν ν' αναπαρασταθούν (π.χ. grmf, bzzz, ghuouhou-gnouptch).

Η οπτική αναπαράσταση του ηχητικού περιβάλλοντος και του τόνου ή του ύφους της φωνής μπόρεσε να καθιερωθεί

---

<sup>8</sup> Βλ. Μαρτινίδη, όπ.π. σελ. 63-9, και Pierre Fresnault-Deruelle, Récits et Discours par la Bande, σελ. 169-99.

μόνο μετά την επικράτηση του ομιλούντος κινηματογράφου,<sup>10</sup> αλλά αποτελεί μια από τις αυθεντικότερες συμβολές των κόμικς στην αισθητική του οπτικού και του γραπτού μηνύματος.

2. Ως καδράρισμα εννοούμε τον τρόπο με τον οποίο σκηνοθετείται η αναπαράσταση στο εσωτερικό του πλαισίου. Το καδράρισμα συνδέεται με τον κινηματογραφικό κώδικα περισσότερο από κάθε άλλο στοιχείο του παραδειγματικού άξονα των κόμικς.
  - α. Τα πλάνα συνιστούν μια σειρά εναλλακτικών απεικονίσεων ενός ατόμου ή μιας λεπτομέρειας ή ακόμη του ευρύτερου περιβάλλοντος στο οποίο συντελείται μέρος της δράσης. Η εναλλαγή των πλάνων επιτρέπει στον θεατή-αναγνώστη να πλησιάζει και ν' απομακρύνεται από τους ήρωες, να αντιλαμβάνεται τα συναισθήματά τους και να διαθέτει μια γενική εποπτεία του περιβάλλοντος στο οποίο κινούνται, ώστε να προεικάζει ή απλώς να κατανοήσει τη δράση τους. Η διπλή λειτουργία των πλάνων, ερμηνευτική (όταν τοποθετεί τη δράση ή αποκαλύπτει στον αναγνώστη-μ' ένα ξαφνικό πλησίασμα- ένα καθοριστικό στοιχείο για την εξέλιξη της πλοκής) και ρητορική (καθώς με τη

---

<sup>9</sup> Fresnault-Deruelle, όπ.π., σελ. 187.

<sup>10</sup> Βλ. Jean-Paul Tiberi, La Bande dessinée et le Cinéma, σελ. 11.

μεταπήδηση από το ένα πλάνο στο άλλο δραματοποιείται περισσότερο κάθε μεταβολή και επιταχύνεται ή επιβραδύνεται ο ρυθμός της αφήγησης),<sup>11</sup> καλύπτει τους χειρισμούς του δημιουργού, παρουσιάζοντάς τους ως συμμετοχή του αναγνώστη, και συμβάλλει στην αύξηση του ενδιαφέροντός του για το έργο.

β. Η οπτική γωνία<sup>12</sup> από την οποία παρατηρεί το μάτι του αναγνώστη την εικόνα, συνδέεται επίσης με τον κινηματογραφικό<sup>13</sup> αλλά και τον ζωγραφικό κώδικα. Εκτός από την καλύτερη αποτύπωση του πλάνου, η οπτική γωνία επιτρέπει στον αναγνώστη να αντιληφθεί την ψυχολογική

---

<sup>11</sup> Για τις λειτουργίες των πλάνων βλ. Masson, όπ.π., σελ. 38. Για μια παρουσίαση των πλάνων με παραδείγματα από τον κινηματογράφο και τα κόμικς, βλ. Tiberi, όπ.π., σελ. 28-37, ενώ συστηματικά τα αναλύει ο Renard, όπ.π., σελ. 162-4.

<sup>12</sup> Για μια συστηματική ανάλυση της ευρείας γωνίας (angle plat) και του plongée και contre-plongée, βλ. Masson, όπ.π., σελ. 39-40 και Renard, όπ.π., σελ. 164-6, όπου παρουσιάζονται και άλλες τεχνικές (camera subjective, champ και contre-champ, anti-raccord και travelling).

<sup>13</sup> Βλ. παραδείγματα από τον κινηματογράφο και τα κόμικς στον Tiberi, όπ.π., σελ. 38-45.

σχέση που συνδέει τον ήρωα με το περιβάλλον του,<sup>14</sup> και παράλληλα τον πλησιάζει σ' αυτόν όταν πρέπει να αισθανθεί συμπάθεια, λύπη ή θαυμασμό και τον απομακρύνει όταν η εγγύτητα θα έκανε τον αναγνώστη μέτοχο των κινδύνων.<sup>15</sup>

γ. Στο καδράρισμα πιστεύουμε πως πρέπει να περιληφθεί και η οργάνωση της εικόνας -την οποία ο Masson αντιμετωπίζει χωριστά<sup>16</sup>- και ειδικότερα την ελαφρά ασυμμετρία της που την πλησιάζει στην πραγματικότητα όπου ό,τι εκλαμβάνεται ως συμμετρικό, τείνει μάλλον παρά είναι. Η ασυμμετρία επιβάλλει στην εικόνα μια αρχή αστάθειας κι επιτρέπει την εξέλιξη του μύθου. Παράλληλα, οι κάθετοι ή διαγώνιοι άξονες μάς επιτρέπουν ν' αναγνωρίσουμε συμπαραθέσεις και αντιθέσεις μεταξύ των παρισταμένων.

3. Για τη σημασία των χρωμάτων στα κόμικς, δεν είναι δυ-

---

<sup>14</sup> Βλ. Μαρτινίδη, ό.π., σελ. 76 κ.επ.: "Το ύψος από το οποίο 'βλέπουμε' [τον ήρωα] αυξάνει και μάλιστα τόσο περισσότερο, συνήθως, όσο πιο απειλητικός για τον ήρωα γίνεται ο περίγυρός του".

<sup>15</sup> Masson, ό.π., σελ. 31 κ.επ..

<sup>16</sup> Στο ίδιο, σελ. 40.

νατοί οι συμπερασμοί, ισχυρίζεται ο P. Masson.<sup>17</sup> Μπορούμε μόνο να υποδείξουμε τις λειτουργίες τους εν γένει αφού πολιτισμικοί και ψυχολογικοί παράγοντες συμβάλλουν στην επιλογή τους από τον δημιουργό και την υποκειμενική ερμηνεία τους από τον αναγνώστη. Παλιότερα βέβαια δεν ήταν δυνατή η πλήρης αξιοποίηση των χρωμάτων λόγω του υψηλού κόστους, κι έτσι τα κριτήρια ερμηνείας των χρωμάτων για την περίοδο ως τα τέλη τουλάχιστον του Β' παγκοσμίου πολέμου, ίσως μάλιστα και ως τις αρχές της δεκαετίας του '60, θα πρέπει να λαβαίνουν υπόψη τους αυτό το γεγονός. Τα κόμικς που χρησιμοποιήσαμε για την παρούσα έρευνα δεν αντιμετώπισαν τους τεχνικούς περιορισμούς που υποχρέωναν -ακόμη και στην εποχή των παλιότερων από αυτά- στην ασπρόμαυρη σελίδα ή τις εναλλάξ ασπρόμαυρες και έγχρωμες. Έτσι, οι παρατηρήσεις που ακολουθούν ισχύουν για το σύνολο του υλικού μας.

Αρχικά, το χρώμα συμβάλλει στην αναλογικότητα της αναπαράστασης, αυξάνοντας τον ρεαλισμό ακόμη και των ελάχιστα ρεαλιστικών κόμικς. Επίσης, τα χρώματα έχουν μια

---

<sup>17</sup> Βλ. Masson, όπ.π., σελ. 40-6, Fresnault-Deruelle, όπ.π., σελ. 224-37 και Renard, όπ.π., σελ. 148-52. Για τα ασπρόμαυρα κόμικς και τη σχέση τους με το "film noir", τον ερωτισμό και την επιστημονική φαντασία, βλ. κυρίως Renard, σελ. 143-8.



συμβολική λειτουργία, η οποία συνδέεται στο μέγιστο βαθμό με τα πολιτιστικά δεδομένα της περιοχής και της εποχής που δημιουργήθηκαν. Τέλος, στον συνταγματικό κυρίως άξονα, μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε στο χρώμα μίαν αισθητική λειτουργία που προκύπτει από τη συμπάρθεση των χρωμάτων και τα αναδυόμενα νοήματα, τα οποία οφείλονται στη συμβολική τους φόρτιση.<sup>17</sup>

4. Η απόδοση της κίνησης στο εσωτερικό της ακίνητης εικόνας αποτέλεσε μια από τις αιτίες του θαυμασμού των σημειολόγων για τα κόμικς, λόγω της ικανότητάς τους να υπερβαίνουν (όπως και στην περίπτωση της απεικόνισης του ήχου) τα φυσικά τους όρια.<sup>18</sup>

Το καρρέ (ή κάδρο) περικλείει τα στοιχεία αυτά, ενώ το σχήμα και το μέγεθός του, σε σχέση με το σχήμα και το μέγεθος των υπολοίπων καρρέ της σελίδας, μας επιτρέπει τη χρονολογική και αξιολογική εκτίμηση του περιεχομένου του, στον συντακτικό άξονα. Πιο συγκεκριμένα.

Κάδρο είναι το πλαίσιο στο εσωτερικό του οποίου βρίσκεται η εικόνα και συναντώνται το καδράρισμα και η χρωμα-

<sup>18</sup> Δεν θα αναφερθούμε στις τεχνικές απόδοσης της κίνησης. Ακόμη και ο περιστασιακός αναγνώστης τις έχει υπόψη του, ενώ τις συναντάμε συνήθως και στις γελοιογραφίες των εφημερίδων. Λεπτομερή καταγραφή τους μπορεί να βρει ο αναγνώστης στον Μαρτινίδη, όπ.π., σελ. 70-5 και τον Renard,

τική απόδοση του κόσμου με τους διάφορους κώδικες που συναποτελούν τα κόμικς. Το γεγονός ότι το πλαίσιο ορίζει τη συνάντηση αυτή, οδηγεί τον Π. Μαρτινίδη στο συμπέρασμα πως το κάδρο ή βινιέτα "αποτελεί την στοιχειώδη αφηγηματική μονάδα" των κόμικς. Ο Pierre Masson<sup>19</sup> μας υπενθυμίζει ότι το πλαίσιο αποτελεί (για όλους σχεδόν τους πολιτισμούς) την απαραίτητη προϋπόθεση της ανάδυσης του νοήματος. "Το κάδρο είναι ένα εσωτερικό παράθυρο", ισχυρίζεται, "που ανοίγει το άτομο σ' ένα χώρο τον οποίο επιλέγει να καταστήσει σημαίνοντα".<sup>20</sup> Ο,τι συμβαίνει σ' αυτό τον χώρο εμφανίζεται ως μετωνυμία, διαθέτει όμως αξία μεταφορική.

Πέρα από τη γενική σημασία του κάδρου ως πλαισίου, υπάρχει μια ποικιλία πλαισίων που συναντάμε στα κόμικς: ποικιλία κατά το σχήμα και κατά το μέγεθος.

α. Τα πλαίσια είναι συνήθως παραλληλόγραμμα ή κυκλικά. Τα πρώτα χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν την "κανονική" αφήγηση της ιστορίας, ενώ τα δεύτερα επιβάλλουν μια τομή στο χρόνο: υποδηλώνουν το πέρασμα στην ιδιότυπη χρονικότητα της φαντασίας, εκεί όπου ο ορθολογισμός

---

όπ.π., σελ. 170-4.

<sup>19</sup> P. Masson, Lire la Bande dessinée, σελ. 19.

<sup>20</sup> Για τη γενικότερη σημασία του πλαισίου ως παράγοντα καθοριστικού του νοήματος, βλ. επίσης και το πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους.

περιορίζεται ή εκμηδενίζεται, ενώ γίνεται δυνατή η πρόσβαση του δημιουργού και του αναγνώστη στην απόλυτη εσωτερικότητα ή στα (υποκειμενικά) αισθήματα του ήρωα. Παράλληλα, όμως, το κυκλικό πλαίσιο χρησιμοποιείται και για να καταστήσει τον θεατή μέτοχο του βλέμματος του ήρωα, όταν αυτός χρησιμοποιεί κάποιο οπτικό όργανο (π.χ. τηλεσκόπιο, περισκόπιο κ.λπ.). Η χρήση αυτή οφείλεται σαφώς στον κινηματογράφο.<sup>21</sup>

Καθώς το πλαίσιο συνδέει τον χώρο με το νόημα, κάθε γεωμετρία του νοήματος οφείλει να λαμβάνει υπόψη τις απροσδόκητες μεταστροφές του, αφήνοντας περιθώρια για την ανάδυση διαφορετικών πλαισίων, κανονικών (π.χ. τριγώνων ή τραπεζίων) αλλά και ακανόνιστων. Τέτοια πλαίσια συναντάμε συχνά στα "Κλασσικά Εικονογραφημένα".

Μια τελευταία πιθανότητα είναι αυτή της (ολικής ή μερικής) απουσίας πλαισίου, η οποία μπορεί να εμφανίζεται για λόγους αισθητικούς (για να σπάσει η μονοτονία που προέρχεται από τη διαρκή χρήση ομοιομορφων καρρέ), αλλά και για να υποδηλώσει (όπως και το κυκλικό πλαίσιο) την έξοδο από τον χρόνο της φυσιολογικής αφήγησης, μια προσωρινή ή παρατεταμένη κίνηση εκτός χρόνου, όπου επιτρέπεται η συμπαρουσία στοιχείων και

---

<sup>21</sup> Masson, ό.π., σελ. 19-22.

προσώπων από διαφορετικές εποχές.<sup>22</sup>

β. Κατά το μέγεθος, τα πλαίσια ποικίλουν από το δισέλιδο ως το πολύ μικρό καρρέ.<sup>23</sup> Ο Π. Μαρτινίδης αναφέρει έξι διαβαθμίσεις μεγεθών. Ανάλογα με το μέγεθος αλλά και τη σχέση του ύψους προς το πλάτος, τα καρρέ επιτρέπουν μια ποικιλία γωνιών "θέασης" και ταυτόχρονα προσανατολίζουν το βλέμμα άλλοτε στο περιβάλλον και τις γεωγραφικές σχέσεις των ηρώων μεταξύ τους (π.χ. προσέγγιση ή απομάκρυνση) και άλλοτε σε λεπτομέρειες οι οποίες βοηθούν στην κατανόηση ελάχιστων μετατοπίσεων που προωθούν την πλοκή ή συμβάλλουν στη συναισθηματική φόρτιση του αναγνώστη και την ένταση της συμπάθειας ή αντιπάθειάς του για τους ήρωες. Τέλος, το μέγεθος του πλαισίου παίζει σημαντικό ρόλο τόσο στο χρόνο της ανάγνωσης όσο και στην αντίληψη του χρόνου ως διάρκειας του καρρέ. Έτσι, τα μακρόστενα πλαίσια δηλώνουν μεγάλη χρονική διάρκεια (που θα μπορούσε να περιγραφεί με φράσεις όπως "περπατούσαν για αρκετή ώρα", "ο καυγός κράτησε αρκετά"), τα "τυπικά καρρέ" που ακολουθούν τα παραλληλόγραμμα υπονοούν συνήθως μια στιγμιαία κίνηση (π.χ. "Ξαφνικά χτύπησε το τηλέφωνο")

---

<sup>22</sup> Για την απουσία πλαισίου βλ. επίσης Masson, όπ.π., σελ. 24-5.

<sup>23</sup> Βλ. Μαρτινίδη, όπ.π., σελ. 41-9.

και προαναγγέλλουν μια νέα τροπή της πλοκής.

Αν χρησιμοποιήσουμε τις προηγούμενες σημειώσεις για ν' αναλύσουμε την εικόνα 1 (βλ. Παράρτημα Β'), με την οποία αρχίζει το τέταρτο τεύχος του Astérix ("Ο Astérix και οι Γότθοι"), μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

- α. Το τεύχος αρχίζει με ένα ημισέλιδο καρρέ. Το μέγεθος αυτό υπονοεί ένα χρονικό lento. Την εντύπωση αυτή επιτείνουν στο εσωτερικό της εικόνας οι όρθιοι Γαλάτες που κοιτάζουν τον δρυίδα, το ποταμάκι που σχηματίζει έναν καθόλου ορμητικό καταρράκτη, τα παπάκια στη λίμνη, οι αγελάδες. Πρόκειται για ένα ρητορικό τέχνασμα: Με μια πρώτη ματιά τίποτε δεν προμηνύει τη δράση που θα ακολουθήσει.
- β. Στο εσωτερικό της εικόνας μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε δύο ήρωες, οι οποίοι συμμετέχουν σ' όλες τις περιπέτειες: τον δρυίδα Πανοραμίξ και τον Αστερίξ. Το γεγονός ότι οι ήρωες αυτοί βρίσκονται εν κινήσει, μεταφέρουν αντικείμενα και ο δρυίδης γεμίζει έναν σάκο, εγγράφει στην καρδιά της εικόνας την αρχή της περιπέτειας η οποία θα κλονίσει τη γαλήνη. Το γεγονός ότι η ομάδα των Γαλατών στο κέντρο κοιτάζει προς το σύμπλεγμα δρυίδα-Αστερίξ στρέφει το βλέμμα του αναγνώστη ακριβώς στο σημάδι της ταραχής που πρόκειται ν' ακολουθήσει.

- γ. Το πλάνο (γενικό πλάνο - plan d'ensemble) μας επιτρέπει να εξοικειωθούμε με το χώρο (ή -για τους αναγνώστες των προηγούμενων τευχών- να εγκλιματισθούμε στο οικείο περιβάλλον του γαλατικού χωριού) στον οποίο κινούνται οι ήρωες σ' όλη τη σελίδα.
- δ. Η οπτική γωνία (από το πλάι και επάνω - plongée) θυμίζει τη λεγόμενη "λήψη à vol" (εν πτήσει). Ο αναγνώστης συμμετέχει σε μια "μαγική πτήση" η οποία, πέρα από μυστικιστική εκστατική εμπειρία,<sup>24</sup> είναι οικεία από τις πτήσεις που πραγματοποιούνται στα όνειρα. Εξ άλλου, η θέση του δεν είναι κάθετη, αλλά βρίσκεται σχεδόν στο ύψος του βάρδου και του σπιτιού του, που είναι χτισμένο πάνω στο δέντρο. Μπορούμε λοιπόν να είμαστε σίγουροι πως επίκειται η προσγείωσή του στο χώρο της φαντασίας και του ονείρου. Η πτήση είναι ταυτόχρονα ο βασικός τρόπος με τον οποίο αποδίδεται η μετακίνηση στο χρόνο (η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται το 50 π.Χ.). Έτσι, η οπτική γωνία συμβάλλει στην κατανόηση του χώρου και, ταυτόχρονα, στην αποδέσμευση του αναγνώστη από το παρόν και την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη εξοικείωσή του με τους ήρωες.
- ε. Μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε τρεις ομάδες προσώπων στην

---

<sup>24</sup> Βλ. Ιοαν Culano, Εμπειρίες της έκστασης, σελ. 83 κ. επ..

εικόνα: Ο Βάρδος Κακοφωνίξ με το "θύμα" του αποτελούν την πρώτη, η δεύτερη συγκροτείται από τους έξι Γαλάτες που παρακολουθούν τις προετοιμασίες του δρυΐδη, ο οποίος μαζί με τον Αστερίξ αποτελούν την τρίτη ομάδα. Η πρώτη και η τρίτη ομάδα παρουσιάζουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά (είναι διμελείς, αποτελούν την εξαίρεση στη γαλήνη της εικόνας) αλλά και κάποιες διαφορές (σημαντικότερη η χωρική σχέση των μελών καθεμιάς: τα μέλη της ομάδας Α' συνδέει ένας κάθετος, ενώ εκείνα της Γ' ένας οριζόντιος άξονας). Υπάρχει έτσι μια αφανής αντιστοιχία ανάμεσά τους, η οποία συνδέει τα μέλη κάθε ομάδας με τα μέλη της άλλης: ο Βάρδος εμφανίζεται ως αντίστοιχο του δρυΐδη (μόνο που ο δεύτερος ασχολείται με τα όργανα της εργασίας του, τη στιγμή που ο πρώτος έχει εγκαταλείψει τη λύρα του και σκουπίζει), ενώ ο Αστερίξ ως αντίστοιχο του ανώνυμου Γαλάτη. Η σχέση αυτή μας επιτρέπει να ισχυριστούμε πως αν δεν υπήρχαν άλλες πληροφορίες, οι δύο ομάδες θα μπορούσαν να είναι ισότιμες.

Την ισοτιμία αυτή καταργεί η ομάδα Β', η οποία βρίσκεται ανάμεσα στις δύο προηγούμενες, αλλά είναι στραμμένη στην ομάδα Γ'. Παράλληλα, στην Γ' ομάδα παραχωρείται η μισή εικόνα, ενώ την υπόλοιπη μισή μοιράζονται οι Α' και Β'. Η κατοχή του περισσότερου χώρου, και μάλιστα του δεξιού τμήματος της εικόνας, αφαιρεί κάθε ψευδαίσθηση για τους πραγματικούς μέλλοντες πρωταγωνι-

στ. Μια τελευταία αναλογία που παρατηρούμε είναι αυτή της συμμετρικής τοποθέτησης του σπιτιού του βάρδου με τον περιστέρωνα και ο συνακόλουθος παραλληλισμός του με τα περιστέρια. Η αναλογία αυτή επιτείνει τη διάσταση κατοικία του δρυΐδη (και κατοικία γενικά)-οικία του βάρδου, και υποδηλώνει:

- την απομάκρυνση του τελευταίου από την comicη πραγματικότητα,
- την κακή φωνή του (το άμουσο της τέχνης), που συμπεραίνουμε από τον παραλληλισμό του με τα περιστέρια.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η σημειολογία αναλύει ικανοποιητικά την οργάνωση της εικόνας και των ευρύτερων νοηματικών ενοτήτων του comicού λόγου. Παράλληλα μας υποδεικνύει τους κώδικες με βάση τους οποίους μπορούμε να ερμηνεύσουμε τα υφολογικά δάνεια αλλά και τα ευρήματα του λόγου των κόμικς που στήνονται πάνω στα δάνεια

---

<sup>25</sup> Για την ιδεολογική σημασία του αριστερού και του δεξιού, βλ. Μάσιμο Κατσάρι, "Αριστεροσύνη", στον τόμο Η έννοια της Αριστεράς, σελ. 7-24 και για τη σημασία τους στην αρχαία σκέψη βλ. Pierre Vidal-Naquet, "Ο Επαμεινώνδας Πυθαγόρειος ή το τακτικό πρόβλημα της δεξιάς και της αριστερής πτέρυγας" και "Ο Επαμεινώνδας Πυθαγόρειος. Συμπληρώσεις του 1980", στο Ο Μαύρος Κυνηγός, σελ. 102-29.



αυτά.

Υπάρχει ένας ακόμη κώδικας οργάνωσης του comicού λόγου, ένα ακόμη κλειδί ερμηνευτικής αποδόμησής του: ο ιδεολογικός κώδικας, ή -με αυστηρά σημειολογική ορολογία- η συμπαραδήλωση. Πρόκειται για το φαινόμενο που επιτρέπει στα κόμικς ν' αποδεσμεύονται από τις προθέσεις του δημιουργού τους, αν και δεν έγινε έτσι αντιληπτό. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θ' αναφερθούμε κριτικά στις έννοιες της ιδεολογίας και της συμπαραδήλωσης.

### Κεφάλαιο Τρίτο

#### Ο ιδεολογικός κώδικας

Το ερώτημα για την ιδεολογία δεν μπορεί πλέον να τίθεται ως ερώτημα περί την ουσία (Τί είναι η ιδεολογία), ούτε περί την ιστορικότητα της ουσίας (Τί ήταν η ιδεολογία). Αντίθετα, θα πρέπει να τεθεί ως ερώτημα σχετικά με την παράσταση ή την αντίληψη της ουσίας της ιδεολογίας, πώς δηλαδή αντιλαμβανόμαστε τους δύο τελευταίους αιώνες την έννοια της ιδεολογίας. Μόνο απαντώντας σ' αυτό το ερώτημα θα είμαστε σε θέση ν' αποφασίσουμε αν η έννοια αυτή είναι χρήσιμη για την κατανόηση των ιδιαιτεροτήτων και των διαβαθμίσεων που παρατηρούμε στο εσωτερικό των σύγχρονων μαζικών επικοινωνιακών πρακτικών. Γι' αυτό το λόγο θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε<sup>1</sup> τις κυρίαρχες αντιλήψεις και, ιδιαίτερα, τις με-

---

<sup>1</sup> "Εντοπίζω σημαίνει εδώ καταρχήν: υποδεικνύω τον τόπο. Κατόπιν θα πει: προσέχω τον τόπο. Και τα δύο, η υπόδειξη του τόπου και η προσοχή του τόπου, είναι τα προπαρασκευαστικά βήματα ενός εντοπισμού. (...) Ο εντοπισμός

ταφορές μέσω των οποίων συγκροτείται η σύγχρονη κατανόηση της έννοιας της ιδεολογίας. Θα προσεγγίσουμε δηλαδή την ιδεολογία ως ιδεολόγημα. Η προσέγγισή μας θα προστρέξει στη φουκωική αρχαιολογία, δεν είναι όμως αρχαιολογική. Είναι μάλλον ρητορική. Θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε σημειολογική, αν δεν κρινόταν εδώ και η σημειολογική προσέγγιση της ιδεολογίας. Ας αρκεστούμε λοιπόν στην επωνυμία "ρητορική" -τουλάχιστον για την ώρα.

"Φαντάσματα γάρ, αλλ' ουκ όντα ποιούσιν"<sup>2</sup>

Ο John Locke διέκρινε στο Δοκίμιο για την ανθρώπινη κατανόηση τις ιδέες μέσω των οποίων αντιλαμβανόμαστε και κατανοούμε τον κόσμο σε σαφείς και ασαφείς, διακριτές και συγκεχυμένες,<sup>3</sup> πραγματικές και φανταστικές ή χιμαιρικές,<sup>4</sup> επαρ-

---

τελειώνει, όπως αρμόζει σ' έναν δρόμο της νόησης, με ένα ερώτημα. Αυτό ερωτά για τη θέση του τόπου, την τοποθεσία".  
Martin Heidegger, "Η Γλώσσα στην Ποίηση", σελ. 251.

<sup>2</sup> Πλάτωνος, Πολιτεία 599a.

<sup>3</sup> John Locke, An Essay Concerning Human Understanding, σελ. 362 κ.επ..

<sup>4</sup> Στο ίδιο, σελ. 372-4.

κείς και ανεπαρκείς,<sup>5</sup> αληθείς και ψευδείς.<sup>6</sup> Οι διακρίσεις αυτές παρουσιάζουν στην καθαρότερη εκδοχή του τον προβληματισμό σχετικά με την ιδεολογία, γι' αυτό το λόγο θα σταθούμε λίγο στο πολύ σημαντικό αυτό έργο του αγγλικού εμπειρισμού.<sup>7</sup>

Η σαφήνεια και η ασάφεια (αδιαφάνεια) των ιδεών γίνονται αντιληπτές με αφετηρία τη σχέση ενός αντικειμένου προς το φως και το μάτι που το μελετά: σαφής είναι μια ιδέα πλήρης (μια πλήρης εποπτεία που διακρίνει και τις ελάχιστες λεπτομέρειες), ενώ ασαφής είναι εκείνη η οποία προσφέρει στο πνεύμα μian ατελή εικόνα των αντικειμένων της εποπτείας. Η διακριτικότητα επιτρέπει τον σαφή διαχωρισμό μιας ιδέας από μian άλλη και (εφόσον το πρόβλημα τίθεται κυρίως αναφορικά προς τις σύνθετες ιδέες) προϋποθέτει τη σαφήνεια και τη διαύγεια των απλών ιδεών που συγκροτούν τις σύνθετες ιδέες. Πραγματικές είναι οι ιδέες εκείνες "που θεμελιώνονται στη φύση ή συνάδουν προς την ουσία και την ύπαρξη των

<sup>5</sup> Στο ίδιο, σελ. 375 κ.επ..

<sup>6</sup> Στο ίδιο, σελ. 384 κ.επ..

<sup>7</sup> Για μια ενδιαφέρουσα κριτική παρουσίαση της ρητορικής του J. Locke, βλ. Paul de Man, "Η επιστημολογία της μεταφοράς", σελ. 15-37. Για τον Locke και τη θεωρία του γενικότερα, καθώς και για τον Διαφωτισμό στο σύνολο του,

πραγμάτων ή των αρχετύπων τους", ενώ φανταστικές ή χιμαιρικές οι υπόλοιπες.<sup>8</sup> Επαρκείς πάλι είναι οι ιδέες "που αναπαριστούν πλήρως τα αρχέτυπα" από τα οποία υποτίθεται ότι προέρχονται, και των οποίων αποτελούν σημεία, ενώ είναι ανεπαρκείς όταν αποτελούν "μερικές ή ανολοκλήρωτες αναπαραστάσεις".<sup>9</sup> Τέλος, παρόλο που μια ιδέα "δεν μπορεί να είναι περισσότερο αληθής ή εσφαλμένη από το όνομα οποιουδήποτε αντικειμένου",<sup>10</sup> και παραβλέποντας μια πιθανή μεταφυσική της αλήθειας, οι ιδέες είναι "δυνατό να αποκληθούν αληθείς ή ψευδείς" χωρίς πράγματι να μετέχουν στην αλήθεια ή το ψεύδος.

Παρά την τελευταία αυτή επιφύλαξη, μπορούμε να διακρίνουμε μια σαφή διαίρεση των ιδεών η οποία ξεκινά με μίαν αποκάλυπτη σύνδεσή τους με το φως ή το σκότος, και καταλήγει σε μια καλυμμένη συσχέτισή τους με το αληθές και το ψευδές: σαφήνεια, διακριτότητα, πραγματικότητα, επάρκεια και αλήθεια από τη μια μεριά, αδιαφάνεια, σύγχυση, χίμαιρα και ανεδαφικότητα, ανεπάρκεια και ψεύδος από την άλλη. Ο δίκαιος και ο άδικος λόγος των αριστοφανικών Νεφελών, αλλά

---

βλ. W. Windelband - H. Heimsoeth, Εγχειρίδιο Ιστορίας της φιλοσοφίας, Β' τόμος, σελ. 217 κ.επ..

<sup>8</sup> John Locke, όπ.π., σελ. 372.

<sup>9</sup> Στο ίδιο, σελ. 375.

<sup>10</sup> Στο ίδιο, σελ. 384.

και η σύγκρουση ανάμεσα στον κόσμο της σύγχυσης (olam ha-tohu) και τον κόσμο της αποκατάστασης και του πληρώματος (olam ha-tikkun),<sup>11</sup> έρχονται στο προσκήνιο, όπου θα παραμείνουν ως τις μέρες μας. Σ' όλο αυτό το διάστημα κυριαρχεί η απαισιόδοξη πεποίθηση ότι ο δίκαιος λόγος φιμώθηκε και ότι το πλήρωμα απομακρύνεται διαρκώς. Όλες οι προσπάθειες που θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια στοχεύουν στην απελευθέρωση του δίκαιου λόγου (Καπτ, Ιδεολόγοι), και την επίσπευση της έλευσης του πληρώματος και του-αποκατεστημένου κόσμου (ουτοπικός σοσιαλισμός, μαρξισμός). Η μεταφυσική, την οποία τόσο προσπάθησε ν' αποφύγει ο John Locke, είναι εγγεγραμμένη ήδη στην πρόθεση συγκρότησης μιας διπολικής παθολογίας των ιδεών και το παράδειγμα της διαύγειας που παραπέμπει στην αρχέγονη και αρχετυπικά αξιολογικά φορτισμένη πάλη του φωτός με το σκότος, του Καλού με το Κακό.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Βλ. Harold Bloom, Kabbalah and Criticism, σελ. 72 κ.επ..

<sup>12</sup> "...ονομάζουμε αδιαφανές ό,τι δεν βρίσκεται τοποθετημένο σε τόσο φως ώστε να μας αποκαλύπτει λεπτομερώς τη μορφή και τα χρώματα που μπορούμε να παρατηρήσουμε σ' αυτό, και τα οποία θα μπορούσαμε να διακρίνουμε, αν έπεφτε πάνω του περισσότερο φως" (better Light) (σελ. 363). Ας μην ξεχνάμε το αίτημα του Goethe για περισσότερο φως ("Mehr Licht!").

Ο Locke εντόπισε την αιτία της ασάφειας, και σε μεγάλο βαθμό και όλων των άλλων μειονεκτημάτων των ιδεών, στο υποκείμενο: είτε τα αισθητήρια όργανα έχουν αμβλυμένες αισθήσεις, είτε η εντύπωση δεν χαραχθηκε με σαφήνεια στο μυαλό, είτε η μνήμη είναι ασθενής.<sup>13</sup> Ο ευρωπαϊκός Διαφωτισμός όμως, έθεσε το πολύ σημαντικό πρόβλημα: τί συμβαίνει "όταν η αιτία δεν οφείλεται σε ανεπάρκεια του νου";<sup>14</sup> Με την κίνηση αυτή τίθεται το ζήτημα της κοινωνικής διάστασης των εσφαλμένων ιδεών, της ευθύνης του ατόμου απέναντι στην ανθρωπότητα<sup>15</sup> καθώς και της υποχρέωσης της κοινωνίας να συμβάλλει στο Διαφωτισμό κάθε ατόμου, να τονώσει τη βούληση και την τόλμη του για γνώση.

Το σύνολο των εσφαλμένων ιδεών, που -για τον Διαφωτισμό εν γένει- επιβάλλουν η παράδοση και η συνήθεια, και εκδηλώνονται ως δεισιδαιμονίες, προκαταλήψεις και παραίτηση από τη σκέψη, κρατούσαν τον άνθρωπο σε μια παρατεινόμενη

---

<sup>13</sup> John Locke, ό.π., σελ. 363.

<sup>14</sup> Immanuel Kant, "Απόκριση στο ερώτημα: Τί είναι Διαφωτισμός;", σελ. 42 (με φραστικές αλλαγές).

<sup>15</sup> Για τη διπλή διάσταση του όρου "ανθρωπότητα" (Menschheit) ως κοινωνική και πολιτική ύπαρξη του ανθρώπου, αλλά και ως "ό,τι συνιστά την ανθρωπινότητα των ανθρωπίνων όντων", βλ. Michel Foucault, Τί είναι Διαφωτισμός, σελ. 11.

παιδικότητα,<sup>16</sup> ή μίαν ανωριμότητα<sup>17</sup> που είχε καταστεί δευ-  
τερη φύση.<sup>18</sup> Η έξοδος από την ανωριμότητα, η ενηλικίωση,  
δεν είναι ατομικό καθήκον, αλλά καθήκον της ανθρωπότητας  
στο σύνολό της. Το έργο αυτό αναλαμβάνουν "μερικοί με ανε-  
ξαρτησία στη σκέψη (...) οι οποίοι, αφού οι ίδιοι έχουν  
αποτινάξει το ζυγό της ανωριμότητας, θα απλώσουν γύρω τους  
το πνεύμα μίας έλλογης εκτίμησης της προσωπικής αξίας και  
της αποστολής που έχει κάθε άνθρωπος μόνος του να σκέπτε-  
ται".<sup>19</sup> Το ίδιο καθήκον έθεταν και οι ιδεολόγοι: "ο ρόλος

---

<sup>16</sup> "Οι περισσότερες από τις ιδέες που συνθέτουμε όταν  
στοχαζόμαστε, έρχονται", σύμφωνα με τους Ιδεολόγους, "από  
την παιδική μας ηλικία και είναι εξαιρετικά ασαφείς γιατί  
οι καταβολές τους βρίσκονται στις απαρχές του ανθρώπινου  
γένους" (Andre Caninez, "Οι Ιδεολόγοι", σελ. 153). Την  
παρατεταμένη παιδικότητα και τον παλιμπαιδισμό των ενηλίκων  
ως κεντρικό επίτευγμα των κόμικς και της γενικότερης λαϊκής  
μαζικής φιλολογίας, προβάλλει ο εκ των συγγραφέων του  
Ντόναλντ του Απατεώνα, Ariel Dorfman στο έργο του The  
Empire's Old Clothes, σελ. 135-73.

<sup>17</sup> Kant, όπ.π.. Βλ. επίσης Foucault, όπ.π., H.L. Dreyfus  
- P. Rabinow, "Habermas και Foucault. Τί είναι η ηλικία της  
ωριμότητας", και Γιώργου Βέλτσου, "Απάντηση στο ερώτημα: Τί  
ήταν ο Διαφωτισμός;".

<sup>18</sup> Imm. Kant, όπ.π., σελ. 43.

<sup>19</sup> Στο ίδιο.



της ιδεολογίας είναι να βάλει [τις παιδιάστικές και ασαφείς ιδέες] σε μια τάξη πιο συνεπή και πιο χρήσιμη για την πρόοδο των γνώσεών μας".<sup>20</sup> Αλλά και γενικότερα ο γαλλικός Διαφωτισμός επέμεινε στη σημασία της εκπαίδευσης και τον απελευθερωτικό-ωριμαντικό χαρακτήρα της.

Ο ουτοπικός σοσιαλισμός παρέλαβε τις απόψεις των Γάλλων διαφωτιστών, όμως η σημαντικότερη σύνθεση πραγματοποιήθηκε στη Γερμανία: πρόκειται φυσικά για τη θεωρία του Κ. Μαρξ που επηρέασε σε βαθμό καθοριστικό την παγκόσμια ιστορία για περισσότερο από έναν αιώνα. Οι δύο χώροι, η ανωριμότητα και η ωριμότητα, η ιδεολογία (που στο μαρξιστικό σχήμα πήρε σαφώς αρνητική χροιά) και η αληθινή παιδεία, ο λόγος της αλήθειας και η αντιστροφή του, κατονομάζονται με αφετηρία την ταξική προέλευση των φορέων τους. Ο εμπειρικός υποκειμενισμός του Locke μετασχηματίζεται σε υλιστικό-κοινωνικό υποκειμενισμό (μόνο που αυτή τη φορά υποκείμενα είναι οι κοινωνικές τάξεις). Από τις θέσεις για τον Λουδοβίκο Φώουερπαχ και τη Γερμανική Ιδεολογία, ως το Κεφάλαιο, με ενδιάμεσο σταθμό την Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας, συναντάμε διαρκώς την κεντρική ιδέα του μαρξισμού, ότι δηλαδή υπάρχει μια ιδεολογία που αντιστρέφει την πραγματικότητα και πάνω στην οποία θεμελιώνεται η κοινωνική κυριαρχία της αστικής τάξης επί του συνόλου και ότι χρειάζεται μια "επαναστατική πρακτική" η οποία θα διαπαιδαγωγήσει πραγματικά

<sup>20</sup> A. Cavinez, όπ.π., σελ. 153.

τους παιδαγωγούς και το κοινωνικό σώμα στο σύνολό του, προ-ετοιμάζοντας την ανατροπή των συνθηκών εκείνων, οι οποίες -σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο- επιβάλλουν την αντιστροφή της πραγματικότητας.

Δεν θα επιμείνουμε περισσότερο στον μαρξισμό. Οφείλουμε όμως εδώ να υπενθυμίσουμε τη συμβολή του Louis Althusser, ο οποίος αντελήφθη την ιδεολογία ως τόπο αντιπαράθεσης και πραγματικής πάλης αντίπαλων ταξικών συμφερόντων, που συγκροτείται από μηχανισμούς μετάδοσής της, παράλληλα με άλλες -περισσότερο ή λιγότερο χρήσιμες κοινωνικά- λειτουργίες.<sup>21</sup>

Σ' όλη τη μακρά πορεία της οποίας παρουσιάσαμε σχηματικά τα κομβικά σημεία, μπορούμε να διακρίνουμε τα ίχνη της παρουσίας της μεταφυσικής του πληρώματος, που στο καντιανό σχήμα εκδηλώνεται ως "κρυφό πρόγραμμα της φύσης" το οποίο οδηγεί σ' "ένα μεγάλο κρατικό σώμα που παράδειγμά του δεν έχει να υποδείξει έως τώρα η ιστορία",<sup>22</sup> στο μαρξισμό ως αταξική κοινωνία η οποία συμπίπτει με το μαρασμό του κράτους και την κατάργηση των εθνοτήτων σε μια υπερεθνική κοινωνία (που δεν διαφέρει πολύ από το "παγκόσμιο χωριό" του

---

<sup>21</sup> Βλ. L. Althusser, "Ιδεολογία και Ιδεολογικοί Μηχανισμοί του Κράτους", στον τόμο θέσεις, σελ. 69-121.

<sup>22</sup> Immanuel Kant, "Ιδέα μιας γενικής ιστορίας με πρίσμα κοσμοπολίτικο", σελ. 36.

McLuhan). Υπαινιχθήκαμε ήδη τη σχέση των απόψεων αυτών με τον αποκαλυπιακό μυστικισμό. Τη συσχέτιση αυτή επιτρέπει ο Michel Foucault, ισχυριζόμενος πως με τη δημοσίευση του κειμένου του Kant για τον Διαφωτισμό στο ίδιο περιοδικό που -δύο μήνες πριν- είχε δημοσιεύσει αντίστοιχο κείμενο του Moses Mendelssohn<sup>23</sup> "ο γερμανικός Aufklärung και η εβραϊκή Haskala αναγνωρίζουν ότι ανήκουν στο ίδιο ιστορικό περιβάλλον, ότι επιζητούν να πιστοποιήσουν τις κοινές διαδικασίες από τις οποίες προέρχονται".<sup>24</sup>

Πριν όμως τον γαλλικό και τον αγγλικό Διαφωτισμό, αλλά και πριν την ανάρρωση της εβραϊκής σκέψης στη Δυτική Ευρώπη, μπορούμε να συναντήσουμε τη διάκριση της ιδεολογίας από την αληθινή παιδεία, και να ανακαλύψουμε την προέλευση των σχημάτων που εντοπίσαμε, στο έργο του Πλάτωνα και του Πλωτίνου.

---

<sup>23</sup> Moses Mendelssohn, "Σχετικά με το ερώτημα: 'Τί σημαίνει Διαφωτίζω'".

<sup>24</sup> M. Foucault, όπ.π., σελ. 8.

"ὄναρ ἢ ὕπνα δοκεῖ σοὶ ζῆν; "25

Δύο τουλάχιστον φορές στην Πολιτεία ο Πλάτων αναφέρεται σε μια διπλή διάσταση της γνώσης. Τη θέση του αυτή παρουσιάζει και στα υπόλοιπα έργα του (π.χ. στο Σοφιστή), εδώ όμως θα περιοριστούμε στις δύο αυτές αναφορές οι οποίες αρθρώνονται πάνω στο ίδιο σχήμα μ' αυτό που συναντήσαμε στον μεταφυσικό πυρήνα των θεωριών για την ιδεολογία.

Στο πέμπτο βιβλίο της Πολιτείας ο Σωκράτης ασχολείται, για πολλοστή φορά στο έργο του Πλάτωνα, με τη διάκριση ανάμεσα στους αληθινούς φιλοσόφους και τους μιμητές τους.<sup>26</sup> Για να επιτύχει τη διάκριση, ο Πλάτων (και ο Σωκράτης) στρέφεται στην ουσία του φιλοσόφου η οποία προσδιορίζεται ως επιθυμία της σοφίας (τον φιλόσοφον σοφίας φήσομεν επιθυμητήν εἶναι), για να διακρίνει στη συνέχεια μια διαίρεση στη σοφία την ίδια: όπως μπορεί να είναι κανείς Ξυπνητός ή να κοιμάται, έτσι και η σοφία μπορεί να αντιστοιχεί στη γνώση του κοιμισμένου που ονειρεύεται ή στη γνώση του Ξυπνητού. Και, βεβαίως, πολλοί ονειρεύονται Ξυπνητοί.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Πλάτωνος, Πολιτεία, 476c.

<sup>26</sup> Στο ίδιο, 475b κ.επ..

<sup>27</sup> "τό ονειρώττειν (...) τόδε ἐστίν, εἴν τε ἐν ὕπνῳ τις εἴν τε ἐγρηγορώς τό ὅμοιον τῷ μή ὅμοιον ἀλλ' αὐτό πηγήται εἶναι", 476c.

Η γνώση που ταιριάζει στο όνειρο παραβλέπει την ομοιότητα και επιβάλλει την ταυτότητα: ο κοιμισμένος που βλέπει στον ύπνο του το φάντασμα του Διός και ισχυρίζεται ότι είδε τον ίδιο τον Δία, και ο φιλόμουσος που ασπάζεται τις ωραίες φωνές αλλά αδυνατεί να συλλάβει και να ασπασθεί το ίδιο το κάλλος, είναι χαρακτηριστικές περιπτώσεις ονειρικής γνώσης.<sup>28</sup> Όπως εύκολα μπορεί ν' αντιληφθεί κανείς, η γνώση του Ξυπνητού που μπορεί να διακρίνει το όμοιον από το αυτόν και απολαμβάνοντας κάθε τι ωραίο αναγνωρίζει τα σημάδια του κάλλους, είναι η πραγματική σοφία.

Η δόξα δεν είναι όμως άγνοια: είναι διαστροφή της γνώσης και, συνεπώς, κακή γνώση, αλλά όχι άγνοια. Βρίσκεται, θα πει ο Πλάτων, μεταξύ αγνοίας τε και επιστήμης,<sup>29</sup> και οδηγεί τους Ξύπνιους ανθρώπους στον πνευματικό ύπνο. Διακρίνουμε ήδη έναν κίνδυνο έκπτωσης. Ο κίνδυνος αυτός συγκεκριμενοποιείται όταν απέναντί μας έχουμε την τέχνη, τον κατ' εξοχήν δηλαδή "τόπο" της ιδεολογίας, στο δέκατο βιβλίο της Πολιτείας. Κι εδώ μια διπολική διάκριση έρχεται στην επιφάνεια:<sup>30</sup> από τη μια μεριά η μίμηση του όντος και της

---

<sup>28</sup> Τη μορφή αυτή γνώσης ο Πλάτων ονομάζει δόξαν (δοξασία).

<sup>29</sup> "Ούτε άρα άγνοια ούτε γνώσις δόξα αν ειη", 478c.

<sup>30</sup> Η διάκριση αυτή έχει συζητηθεί ιδιαίτερα, αφού βρίσκεται στον πυρήνα του κατηγορητηρίου κατά της τέχνης (βλ.

αληθείας, που στη συνέχεια θα αποκληθεί επιστήμη -δηλαδή πραγματική γνώση-, κι από την άλλη η μίμσις φαντάσματος ή η μίμηση της μιμήσεως, η έκπτωση στη δευτερογένεια και στην ανεπιστημοσύνη ή τη μίμηση της επιστήμης σε τέτοιο βαθμό που ο απλός άνθρωπος μπορεί εύκολα να εξαπατηθεί<sup>31</sup> και να την εκλάβει ως επιστήμη.

Τόσο στην περίπτωση της δόξας όσο και στην περίπτωση της τέχνης έχουμε απέναντί μας το μηχανισμό της πλάνης, η οποία μάλιστα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να παρασύρει τους πολίτες, να τους δημιουργήσει πλαστά συναισθήματα που φανερώνονται όμως (ψευδώς) ως ειλικρινή και αυθόρμητα. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για τη γραφή ως ζωγραφική αλλά και ως κυριολεκτική γραφή, όπως υποδεικνύει ο J. Derrida στην Πλάτωνος Φαρμακεία και τη Γραμματολογία.

Η γραφή, η γνώση και το φάρμακον παρουσιάζουν μια κοινή δομή, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε, παρ' ό,τι η γνώση είναι εκ φύσεως καλή σε αντίθεση με τη γραφή και το φάρμακο που εμφανίζονται εξ αρχής αρνητικά φορτισμένα. Αναφέραμε ήδη πως η γνώση ως δόξα οδηγεί στον ύπνο, έχει δηλαδή απο-

---

π.χ. Beardsley, Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, σελ. 26 κ.επ., αλλά και Jacques Derrida, Πλάτωνος Φαρμακεία, σελ. 181 κ.επ.).

<sup>31</sup> Όπως η δόξα μπορεί να αποκοιμήσει ένα ξύπνιο πνεύμα, έτσι και η μίμσις φαντάσματος "λώβη έοικεν είναι πάντα τα τοιαύτα της των ακουώντων Διανοίας", 595a.



τελέσματα φαρμάκου, αλλά ταυτόχρονα πρόκειται για έναν ύπνο νοσηρό (ότι ουχ υγιαίνει), έναν ύπνο που είναι η νόσος και η πρόιμη εμφάνιση (το στίγμα) του θανάτου (το φάρμακον είναι, στην ουσία, δηλητήριο). Μήπως αυτή δεν είναι και η κατηγορία κατά της ιδεολογίας στη σύγχρονη σκέψη, ότι δηλαδή έχει μια διπλή όψη όπου η πιο σημαντική και διαδεδομένη κρατά τον άνθρωπο στο σκοτάδι, του αποκρύβει την πραγματικότητα και φέρνει στην επιφάνεια μια πλαστή παράσταση (ένα φάντασμα), το οποίο παίρνει τη θέση της αλήθειας (του όντως όντος), ενώ η δεύτερη συνίσταται στην αποκάλυψη της αλήθειας, στο ξύπνημα του κοιμωμένου ανθρώπου και την αποκατάσταση της σχέσης του με την αλήθεια τού κόσμου μέσω του Διαφωτισμού (Kant) ή της επαναστατικής πρακτικής και της ριζικής ανατροπής της πραγματικότητας (Marx) η οποία εν τέλει υλο-ποιεί τα φαντάσματα; Και, από τον Πλάτωνα ως τις μέρες μας, ο φίλος της δόξας (ο φιλόδοξος) ως σοφιστής, δεισιδαίμων σκοταδιστής ή ως αστική τάξη, επιχειρεί για ίδιον όφελος να σκορπίσει την πνευματική καταχνιά, ενώ ο ίδιος έχει συνείδηση της πλάνης του. Έχει συνείδηση της πλάνης του, όμως, θα πει πως ο ίδιος βρίσκεται εκτός πλάνης, κι αυτό είναι το σημαντικότερο σημείο κάθε θεωρίας για την ιδεολογία: ο πομπός της ιδεολογίας ή ο δηλητηριαστής παρουσιάζει δύο όψεις. είναι ταυτόχρονα ο κάτοικος του παλατιού (Μίνως) και ο ένοικος του λαβυρίνθου (Μινώταυρος), άπολις και σωσίπολις (όπως ο φαρμακός), διαφωτισμένος για τον εαυτό του και σκοταδιστής για τους άλλους, κομπορρημων

εχθρός των θεών<sup>32</sup> αλλά ισό-θεος ή ισότιμος μ' αυτούς εφ' όσον παίζει με τη μοίρα του κόσμου.

Στην ψυχή αυτού του ανθρώπου (ή, για τους μαρξιστές, στο εσωτερικό της αστικής τάξης) αναπτύσσονται τριβές ανάμεσα στις αντίπαλες δυνάμεις, διεξάγεται μια κοσμική σύγκρουση η οποία οδηγεί σχεδόν πάντα στην έκρηξη και τον διαμελισμό. Ο πατροκτόνος (Οιδίπους ή θεύθ) σκοτώνει ο ίδιος τον εαυτό του, αυτοδιαμελίζεται και προσφέρεται ως οδός αποκάλυψης της αλήθειας (Ιησούς). Ὀρισμένοι διανοούμενοι της αστικής τάξης, είτε επειδή ξέπεσαν είτε επειδή φωτίσθηκαν σε τέτοιο βαθμό ώστε να διαγνώσουν την πορεία του Κόσμου, αναλαμβάνουν τη "διαπαιδαγώγηση", την αποτίναξη της ιδεολογίας και την εξόντωση του φαντάσματος.

Βλέπουμε έτσι να σχηματίζεται σιγά-σιγά ο σκελετός ενός αρχικού φαντάσματος, που στοιχειώνει όλες τις θεωρίες για την ιδεολογία και τις εφαρμογές τους στα σύγχρονα πολιτιστικά φαινόμενα -και τα κόμικς ειδικότερα-, άσχετα από την πολιτική αφετηρία τους, και το οποίο μπορεί να συνοψισθεί σε τέσσερις αρχές:

α. Ότι πίσω από τα μαζικά πολιτιστικά μηνύματα κρύβεται η μαζικοποίηση των αντιδράσεων, η οποία εξυπηρετεί κά-

---

<sup>32</sup> "Ζεὺς γὰρ μεγάλῃς γλώσσης κόμπους υπερεχθαίρει".  
ισχυρίζεται ο Χορός στην Ἀντιγόνη (στ. 123-4).



ποιους που έχουν συμφέρον να την διατηρήσουν και να την επιτείνουν.

- β. 'Ότι, κατά συνέπεια (στην ουσία όμως κατ' αντιστροφή), υπάρχει ένα σχέδιο που καθοδηγεί τη συνολική παραγωγή των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας προς αυτή την κατεύθυνση. Τίποτε δεν μπορεί να ξεφύγει από το Σχέδιο.
- γ. 'Ότι οι σκοποί κάποιας ομάδας (ή κάποιων ομάδων) είναι "κακοί" (ή, έστω, "αρνητικοί"), ενώ οι σκοποί κάποιων άλλων ομάδων είναι "καλοί" (ή "θετικοί") για την προαγωγή του κοινού συμφέροντος. 'Ότι, συνεπώς, υπάρχουν δύο Σχέδια τα οποία συγκρούονται και, για συγκεκριμένους λόγους, το "καλό" βρίσκεται να χάνει προς το παρόν το παιχνίδι.
- δ. 'Ότι οι θεωρητικοί γνωρίζουν ποιό Σχέδιο είναι το καλό, και ότι θα πρέπει να καταδικαστεί κάθε τι που δεν συμφωνεί μαζί τους, για να μπορέσει τελικά το Καλό να θριαμβεύσει.

Είναι λοιπόν πρόδηλη η ανάγκη να εγκαταλείψουμε αυτό το σχήμα, που χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στην ανάλυση των σύγχρονων επικοινωνιακών πρακτικών. Η μπαρτεσιανή σημειολογία, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δεν επιχείρησε την εγκατάλειψη αυτή -χωρίς όμως η εμμονή της να επιβάλλει την απομάκρυνσή μας από τη σημειολογική μεθοδολογία.

## "Μυθολογίες" και παρασήμανση

Η ιδεολογία εισάγεται στο έργο του Barthes υπό δύο ονόματα: ως "μυθολογία" και ως "παρασήμανση" ή συμπαραδήλωση. Η πρώτη αντιλαμβάνεται την ιδεολογία με τον τρόπο που την αντελήφθησαν, ως προς τη λειτουργία της, οι μαρξιστές (απόκρυψη-αντιστροφή της πραγματικότητας), αδιαφορώντας όμως για τη σχέση της οικονομικής βάσης προς το πολιτιστικό εποικοδόμημα. Πίσω από την αδιαφορία βρίσκεται μια παραδοχή που κυριάρχησε στον μεταπολεμικό ακαδημαϊκό γαλλικό μαρξισμό, ότι δηλαδή το εποικοδόμημα παίζει ουσιαστικό ρόλο στην επίρρωση, τη διατήρηση και την αναπαραγωγή της οικονομικής δομής, ή -με σημερινούς όρους- αποτελεί το πεδίο στο οποίο πραγματοποιείται η νομιμοποίησή της. Η δεύτερη έννοια συνιστά έναν γενικότερο σημειολογικό μηχανισμό, ο οποίος επιτρέπει την υπέρβαση της καταδήλωσης (που διέπεται από την αρχή της ταυτότητας) και της συνακόλουθης σπατάλης (εφ' όσον για κάθε σμαινόμενο θα έπρεπε να διαθέτουμε κι ένα ιδιαίτερο σημαίνον), και αποτελεί τον πυρήνα των βασικών πολιτιστικών διεργασιών στη σύγχρονη κοινωνία. Πρόκειται επίσης για το σημειωτικό μηχανισμό που επιτρέπει την ανάδυσση των "μυθολογιών" (δηλαδή, της ιδεολογίας).

Ξεκινώντας από το βασικό σχήμα της σημειολογικής ανάλυσης, σύμφωνα με το οποίο ένα σημαίνον (μια εκφραστική μορφή) συνδέεται -περισσότερο ή λιγότερο αυθαίρετα- με ένα σμαινόμενο (ένα νοηματικό περιεχόμενο) για να φτάσει στο

σημείο (τη σημασία), το οποίο συμπίπτει με τη σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου, ο Barthes ισχυρίζεται ότι είναι δυνατόν πάνω σ' αυτή τη σημειολογική αλυσίδα να δομηθεί ένα "δευτερογενές σημειολογικό σύστημα".<sup>33</sup> Υπάρχουν δύο εκδοχές δόμησης του δευτερογενούς συστήματος: η πρώτη στήνει το σύστημα αυτό πάνω στο σημείο (παρασήμανση ή συμπαραδήλωση), ενώ η δεύτερη στο σημαινόμενο (μεταλεκτικό). Στην περίπτωση της παρασήμανσης, το πεδίο έκφρασης (σημαίνον) του παρασημασμένου συστήματος συγκροτείται από ένα σύστημα σημασιών (σημείων): το σημείο δηλαδή του πρώτου συστήματος, υποβιβάζεται σε σημαίνον του δεύτερου. Ο υποβιβασμός αυτός επιτρέπει στο μύθο να περιλάβει στο σημαίνον του πολλά και διαφορετικής προέλευσης σημεία (ο Barthes απαριθμεί: "γλώσσα με την κύρια σημασία, φωτογραφία, ζωγραφική, αφίσα, τελετουργία, αντικείμενο, κ.λπ.").<sup>34</sup>

Αυτή η φαινομενικά παρασιτική ανάδυση του παρασημασμένου συστήματος είναι προφανώς επεκτατική ως προς τον χαρακτήρα της και απλοποιητική ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει τα πρωτογενή σημειωτικά συστήματα που καταλαμβάνει και εξαρθρώνει. Η συνέχεια των αναλύσεων του Barthes έρχεται πολύ κοντά στην ανάλυση των κόμικς: "Είτε πρόκειται για γραφή στην κυριολεξία, είτε για εικονογραφική γραφή, ο μύθος δεν βλέπει σ' αυτά παρά ένα άθροισμα από ση-

<sup>33</sup> Roland Barthes, Μυθολογίες, σελ. 208.

μεία, ένα συνολικό σημείο, τον έσχατο όρο μιας πρώτης σημειολογικής αλυσίδας".<sup>35</sup> Η γνώση του έσχατου αυτού όρου είναι η μόνη προϋπόθεση που δικαιούμαστε να θέτουμε στη σημειολογική ανάλυση των μύθων, κι αυτό μόνο στο βαθμό που "ο όρος αυτός εντάσσεται στο μύθο. Γι' αυτό και ο σημειολόγος δικαιολογημένα χειρίζεται με τον ίδιο τρόπο τη γραφή και την εικόνα: αυτό που συγκρατεί από αυτές είναι ότι και οι δυο τους είναι σημεία, φτάνουν στο κατώφλι του μύθου προικισμένες με την ίδια σημαίνουσα ιδιότητα, και η μια και η άλλη αποτελούν μια γλώσσα-αντικείμενο".<sup>36</sup>

Εξειδικεύοντας την έρευνα στη δομή της δεύτερης σημειωτικής αλυσίδας, ο Barthes επιμένει στη σχέση μεταξύ νόηματος (του σημείου της πρώτης αλυσίδας) και μορφής (του μυθικού σημαίνοντος), αφού εκεί παίζεται το μυθικό παιχνίδι. Υποστηρίζει έτσι πως "το νόημα είναι πλήρες από μόνο του, προϋποθέτει μια γνώση, ένα χτες, μια μνήμη, μια συγκριτική τάξη από γεγονότα, ιδέες, αποφάσεις. Μετατρεπόμενο σε μορφή το νόημα εξουδετερώνει κάθε συμπτωματικό του στοιχείο. εκ-

---

<sup>34</sup> Στο ίδιο.

<sup>35</sup> Στο ίδιο.

<sup>36</sup> Στο ίδιο, σελ. 209-10.

κενώνεται, φτωχαίνει, η ιστορία εξανεμίζεται, δε μένει πια παρά μόνο το γράμμα".<sup>37</sup>

Η πτώχευση του νοήματος δεν είναι, με κανέναν τρόπο κατάργησή του. Αντίθετα, σημαίνει τη σχεδόν παρασιτική πρόσδεσή του στη μορφή, η οποία είναι το πραγματικό παράσιτο που τρέφεται από το νόημα.

Το μυθικό σμαινόμενο (η έννοια) απορροφά "την ιστορία που διαρρέει έξω από τη μορφή" κατά τη διαδικασία πτώχευσης του νοήματος, στο βαθμό που η έννοια "είναι ταυτόχρονα ιστορική και τατική· είναι το κίνητρο που κάνει το μύθο να ειπωθεί".<sup>38</sup> Το κίνητρο αυτό -φορέας όχι τόσο της ίδιας της πραγματικότητας, όσο μιας ορισμένης γνώσης της- είναι η αποκατάσταση της πληρότητας που καταργήθηκε με την παρέμβαση της μορφής. Είναι η αιτία που κινεί τον μυθικό λόγο. Ως τέτοια, δεν στρέφεται σε μία μόνο μορφή αλλά σε όλα τα δυνατά σημαίνοντα, μπορεί να αξιοποιήσει -και αξιοποιεί- άπειρες, ή πάρα πολλές, παρασημάνσεις για να εκδηλωθεί. Η μυθική έννοια συνδέεται έτσι με την εισβολή του ιστορικού στο παρόν, με τη διεύδυση του παρόντος στο σημειωτικό σύστημα (το οποίο εγγράφεται, φυσικά, στο παρελθόν). Η αποκρυπτογράφηση του μύθου είναι, τότε, η αποκάλυψη της μυθικής έννοιας, και μπορεί να πραγματοποιηθεί από τη συμπαρά-

---

<sup>37</sup> Στο ίδιο, σελ. 212.

<sup>38</sup> Στο ίδιο, σελ. 214.

θεση και την ταυτόχρονη διερεύνηση πολλών σημειωτικών συστημάτων από συγχρονική σκοπιά. Ο ερευνητής οφείλει να γνωρίζει ότι η ιστορικότητα των μυθικών εννοιών τις καθιστά ιδιαίτερα ασταθείς. Οι έννοιες βρίσκονται σε διαρκή κίνηση, "μπορούν να δημιουργηθούν, να αλλοιωθούν, να αποσυντεθούν, να εξαφανιστούν ολότελα".<sup>39</sup> Γι' αυτό το λόγο, ο σημειολόγος πρέπει να είναι διαρκώς σε θέση να δηλώσει το ιδιαίτερο περιεχόμενο της έννοιας στην κατάσταση που βρίσκεται τη στιγμή που τον ενδιαφέρει. Έτσι, είναι συχνά αναγκασμένος να καταφεύγει σε νεολογισμούς.

Ο τρίτος όρος του μυθικού συστήματος, η σημειοδότηση, είναι ο μύθος, "όπως και το σωσσυρικό σημείο είναι η λέξη". Ξεκινώντας από τη διπλή προφάνεια της μορφής και της έννοιας, ο μύθος "είναι ένας λόγος που προσδιορίζεται από την πρόθεσή του κυρίως και όχι από το γράμμα του. και η πρόθεση είναι, κατά κάποιον τρόπο, ακινητοποιημένη, εξαγνισμένη, διαιωνισμένη, ανυπαρκτοποιημένη από το γράμμα".<sup>40</sup> Η δισημία αυτή, ως παιχνίδι ανάμεσα σε δύο φανερές ποιότητες από τις οποίες η μία προβάλλει στον εαυτό της την άλλη, καθιστά τη σημειοδότηση ταυτόχρονα προειδοποίηση και διαπίστωση, της επιτρέπει να καθαίρει το παρόν από την ιστορία του, να δημιουργεί ένα αιώνιο και ταυτόχρονα παγωμένο, ακίνητο παρόν

---

<sup>39</sup> Στο ίδιο, σελ. 216.

<sup>40</sup> Στο ίδιο, σελ. 220.

στο οποίο καλείται ο δέκτης να κινηθεί, ή καλύτερα να παραδοθεί.

Η πρόθεση, που βρίσκεται κρυμμένη πίσω από τον μύθο, η πρόθεση του δημιουργού ή των δημιουργών του, οδηγεί τον Barthes στην πολιτική ανάλυση και αξιολόγηση της μυθοποίησης. Έτσι ισχυρίζεται ότι ο μύθος είναι αποκλειστικά αστικός, εφ' όσον λειτουργεί στην κατεύθυνση της φυσικοποίησης των συμπεριφορών, των προσδοκιών και της πραγματικότητας γενικότερα. Αντίθετα, δεν είναι δυνατή η ύπαρξη ενός αριστερού μύθου, παρά μόνο στο βαθμό που η αριστερά δεν είναι επανάσταση αλλά "αριστερά", τη στιγμή δηλαδή από την οποία και μετά η επανάσταση ενσωματώνεται και "δέχεται να φορέσει το προσωπείο, να συγκαλύψει το όνομά της, να δημιουργήσει μιαν αθώα μετα-γλώσσα και να παραμορφωθεί σε "φύση".<sup>41</sup>

Ο τρόπος (trope) του Σχεδίου, που παρουσιάσαμε παραπάνω, έρχεται έτσι πάλι στο προσκήνιο: Στο μπιφτέκι και το κρασί, στα δημόσια θεάματα, τη λαϊκή (παρα)φιλολογία, τις διαφημίσεις σαπουνιών ή μακαρονιών, η αστική τάξη έστησε παγίδες, οργανώνοντας και εκτελώντας ένα άκρως ορθολογιστικό σχέδιο: μόλυβε (δηλητηρίασε) τα πάντα με παρασημάνσεις, αποκλείοντας τον λόγο του "παραγωγού" (τον λόγο του "λαού") που στήνεται πάνω στην καταδήλωση. Έτσι τον οδηγεί στον μακάριο ύπνο της πλατωνικής δόξης.

---

<sup>41</sup> Στο ίδιο, σελ. 249.

Ήδη στις αρχές της δεκαετίας του '70, ο Barthes αντιλαμβάνονταν το χοντροκομμένο χαρακτήρα της ιδεολογικής κριτικής που επιχειρούσε στις Μυθολογίες και σημείωνε πως "η ιδεολογική κριτική (...) έχει [πλέον] εκλεπτυνθεί, ή τουλάχιστον το επιζητεί, και η σημειολογική ανάλυση έχει αναπτυχθεί, έχει διευκρινιστεί, έχει γίνει συνθετότερη, έχει διαιρεθεί, έχει γίνει ο θεωρητικός στίβος όπου μπορεί να παίζεται, στον αιώνα μας και στη Δύση μας, μια κάποια απελευθέρωση του σημαίνοντος".<sup>42</sup>

Στη δεκαετία του '80 παρακολουθήσαμε τη σταδιακή ένταση των κοινωνικών μετατοπίσεων, οι οποίες κατέστησαν ακόμη περισσότερο δύσχρηστη μια τέτοια πολιτική ανάλυση. Όπως παρατηρεί ο Zygmunt Bauman,<sup>43</sup> η εργατική τάξη συρρικνώνεται διαρκώς, ο παραγωγικός άνθρωπος του Barthes εξαφανίζεται, η επανάσταση είναι, οριστικά πιά, ανέφικτη. Γι' αυτό το λόγο, η Αριστερά οφείλει να εγκαταλείψει κάθε επαναστατική πρόθεση και να αναλάβει την υπεράσπιση της δημοκρατίας και της αυτονομίας που το κράτος της ύστερης νεωτερικότητας απειλεί. Καθόλου δεν μας ενδιαφέρει πλέον η σχέση με την επανάσταση για τον προσδιορισμό του καλού και του κακού. Η κυριαρχία του πολιτικού πραγματισμού, τόσο στη Δύση όσο και στην Ανατολή, περιθωριοποιεί την πολιτική αξιοποίηση των

<sup>42</sup> Στο ίδιο, σελ. 49.



ιδεολογιών. Πρέπει, λοιπόν, να δοκιμάσουμε τη λειτουργικότητα του μυθοποιητικού μηχανισμού, ανεξάρτητα από πολιτικές και ηθικές αξιολογήσεις, συνδέοντάς τον όμως πάντα με τις κοινωνικές ομάδες που τον χρησιμοποιούν. Ο Barthes πρόβλεψε στις Μυθολογίες τρεις πιθανές κατευθύνσεις της ανάλυσης: το κενό σημαίνον, το πλήρες σημαίνον και το παιχνίδι ανάμεσα στα δύο αυτά, τη μορφή και το νόημα.

Η επιλογή της μορφής ως αποκλειστικού αντικειμένου της έρευνας επιτρέπει στην έννοια να γέμίσει -τρόπον τινά- τη μορφή του μύθου χωρίς διφορούμενο. Μ' αυτό τον τρόπο όμως είναι πλέον αδύνατη η δομική διάκριση από το πρωτογενές σημειωτικό σύστημα. Μια τέτοια προσέγγιση δεν θα μπορούσε παρά να συμβάλλει στη φυσικοποίηση της δευτερογενούς σημειωτικής αλυσίδας, στη μυθολογική της αποκατάσταση. 'Αλλωστε, "ο προσαρμοστικός αυτός τρόπος χρησιμοποιείται από τον παραγωγό του μύθου, τον συντάκτη που ξεκινά από μίαν έννοια και ψάχνει να της βρει κάποια μορφή".<sup>44</sup>

Η δεύτερη επιλογή στρέφεται προς το πλήρες σημαίνον, όπου νόημα και μορφή είναι διακριτά και -συνεπώς- παραμένει ορατή ή εξακριβώσιμη η παραμόρφωση του νοήματος από τη μορφή. Η κατεύθυνση αυτή, που ενδιαφέρεται για τη σχέση παρα-

---

<sup>43</sup> Βλ. Zygmunt Bauman, "Η Αριστερά ως αντι-κουλτούρα της νεοτερικότητας".

<sup>44</sup> R. Barthes, όπ.π., σελ. 225-6.

μόρφωσης, "εξαρθρώνει τη σημειοδότηση του μύθου, τον αντιμετωπίζει ως απάτη", ως φτηνό λιανεμπόριο ιδεών, πράκτορα του (κοινωνικού) κακού. "Το είδος αυτό της προσαρμογής χρησιμοποιείται από τον μυθολόγο: Ο μυθολόγος αποκρυπτογραφεί τον μύθο, ανακαλύπτει μίαν παραμόρφωση".<sup>45</sup> Την προσαρμογή αυτή επέλεξε κατά κύριο λόγο η κριτική κοινωνιολογική και πολιτική ανάλυση των κόμικς, με λαμπρότερο παράδειγμα τον Ντόναλντ τον Απατεώνα. Καθώς όμως το σύνολο σχεδόν της πολιτιστικής παραγωγής είναι μετα-γλωσσικό, πάντα θα υπάρχει μια διαφορά ανάμεσα στη μορφή και το νόημα, στο σημαίνον της δεύτερης αλυσίδας και το σημείο της πρώτης. Η παραμόρφωση είναι, λοιπόν, αναπόφευκτη. Κι αυτό σημαίνει πως όσοι διαλέγουν τη δεύτερη κατεύθυνση αναγκάζονται, αργά ή γρήγορα, να αρχίσουν τις διακρίσεις ανάμεσα σε μεγάλη και μικρή παραμόρφωση, σε θετική και αρνητική διαστρέβλωση και -όταν αντιληφθούν ότι πρέπει να χρησιμοποιήσουν στην πολιτική πράξη τα ίδια μέσα με τους αντιπάλους τους- ανάμεσα σε προπαγάνδα και "παιδεία" με την ευρεία έννοια. Το πρόβλημα γίνεται τότε αρκετά περίπλοκο.

Ο μυθολόγος θέτει ποικίλους στόχους. Διακρίνει τις χρήσεις των πολιτιστικών μηνυμάτων και αναλαμβάνει να υπερασπιστεί ορισμένες ως αγαθές. Το πρότυπο του σχεδίου και της συνωμοσίας έρχεται και πάλι στην επιφάνεια και ο μυθολόγος μετατρέπεται σε δημιουργό μύθων. Αρθρώνει την κριτική

<sup>45</sup> Στο ίδιο, σελ. 226.

του σε μια προσπάθεια να καταλάβει την επιτυχία του μύθου και -ίσως- την αποτυχία κάθε διαφωτιστικής και χειραφετικής μυθολογίας.

Η τρίτη, τέλος, δυνατότητα είναι αυτή της ανάδειξης του μυθικού σημαίνοντος, ως "αξεδιάλυτου όλου νοήματος και μορφής", της αντιμετώπισης της διφορούμενης σημειοδότησης και της "θετικής αντίδρασης στο συστατικό μηχανισμό του μύθου, στη δυναμική του". Η δυνατότητα αυτή θέτει τον ερευνητή στη θέση του αναγνώστη. Και, στο βαθμό που ο αναγνώστης βιώνει το μύθο σα να ήταν μια ιστορία αληθινή και εξωπραγματική ταυτόχρονα, η επιλογή αυτή είναι δυναμική και "αντικρύζει τον μύθο αποδεχόμενη όλους τους σκοπούς της δομής του".<sup>46</sup>

Η τελευταία αυτή πρόταση σημαίνει ότι ο ερευνητής, γνωρίζοντας πως έχει να κάνει με ένα μύθο, θα πρέπει να αποφύγει τον πειρασμό της αναζήτησης μιας πρόθεσης, φανερής ή κρυμμένης, γιατί ο μύθος ούτε κρύβει ούτε φανερώνει, αλλά σημαίνει. Και σημαίνει παραμορφωτικά, δηλαδή διαθλώντας τις πραγματικές σημασίες. Όμως, αποτελεί μεθοδολογικό σφάλμα η προσπάθεια να μετρήσουμε τη γωνία διαθλάσεως για να καταλάβουμε τον μύθο: τέτοια γωνία δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει επίσης, και δεν είναι δυνατό να συγκροτηθεί ένας δείκτης μυθικής παραμόρφωσης, γιατί η παραμόρφωση συνίσταται στην φυσι-

---

<sup>46</sup> Στο ίδιο.

κοποίηση του ιστορικού και εδώ δεν υπάρχουν διαβαθμίσεις. Αντίθετα, θα πρέπει να καταλάβουμε –έστω και προσωρινά– τη θέση του αναγνώστη που, ακόμη κι αν υποψιάζεται πως κάτι δεν πάει καλά, ενδίδει στον μύθο. Άλλωστε, αν υπάρχει μια κοινωνική πραγματικότητα, αυτή δεν είναι όπως την παριστά ο μύθος, ούτε η διορθωμένη εκδοχή της μυθικής εικόνας, αλλά κάτι τρίτο: η σημασία που η εικόνα αυτή αποκτά στις επιμέρους συνειδήσεις.

Μ' αυτό τον τρόπο φτάνουμε στο ζήτημα της κατανόησης της λειτουργίας του αναγνώστη στο σύγχρονο πολιτισμό, αλλά και των λειτουργιών που είχε κατά καιρούς σ' όλη την πορεία του δυτικού κόσμου. Όμως, η λειτουργία αυτή –που συνδέεται με τη θέση του αναγνώστη στους μηχανισμούς γνώσης, μετά τους αλληπάληλους "θανάτους"– δεν θα πρέπει να μελετηθεί ως ανθρωπολογική κατηγορία. Αν στρεφόμεσταν προς αυτή την κατεύθυνση, θα ψάχναμε και πάλι για κρυμμένες αλήθειες, ακόμη κι αν δεν αναζητούσαμε τις προθέσεις –αόρατες και ταυτόχρονα πρόδηλες– ενός σιωπηλού όντος.<sup>47</sup>

Η ως εδώ συλλογιστική ανέδειξε τις επιστημολογικές ανεπάρκειες των θεωριών για την ιδεολογία, στις οποίες στη-

---

<sup>47</sup> Πρβλ. Jonathan Culler, "Readers and Reading"; στο On Deconstruction. Επίσης, Paul de Man, Blindness and Insight, και Umberto Eco, L'oeuvre ouverte και The Role of the Reader.

ρίχθηκε η μελέτη της λεγόμενης "μαζικής κουλτούρας" και των κόμικς, ειδικότερα. Καθίσταται έτσι προφανής η ανάγκη σχεδιασμού μιας επιστημολογικής κατεύθυνσης που θα υπερβαίνει τις επιμέρους προσεγγίσεις, θα συνοψίζει τα συμπεράσματά τους (ανα)προσανατολίζοντάς τα. Τις γενικές γραμμές της παρουσιάζουμε στην επόμενη παράγραφο, ενώ τα επόμενα κεφάλαια υλοποιούν συγκεκριμένες απόψεις της.

### Η αποδομητική προοπτική

Όπως θα έγινε ήδη φανερό απ' όσα προηγήθηκαν, στην εργασία μας αυτή ακολουθήσαμε μια, προσαρμοσμένη στις ανάγκες της έρευνας, αποδομητική σκοπιά. Κι αυτό, σε διπλή κατεύθυνση. Επιχειρήσαμε αφ' ενός μια κριτική αποδόμηση της θεωρίας, όπως κατά κύριο λόγο υπέδειξαν ο Paul de Man στο έργο του Blindness and Insight, και ο Jacques Derrida, τόσο στο δεύτερο μέρος του Περί Γραμματολογίας, όσο και στην Πλάτωνος Φαρμακεία, και -αφ' ετέρου- την γραμματολογική αποδόμηση του υλικού μας. Το δεύτερο αυτό εγχείρημα, που συνιστά και την καινοτομία της παρούσας εργασίας, δεν βρίσκεται με κανέναν τρόπο έξω από τις προθέσεις της αρχικής σύλληψης της ντερρινταϊκής γραμματολογίας, εφ' όσον στα κόμικς η γραφή αναδεικνύει στον μέγιστο βαθμό την παιγνιώδη φύση της, ενώ ταυτόχρονα μετατρέπεται σε αυτοαναφορική μετα-

γλώσσα.<sup>48</sup> Επίσης, τα κόμικς που μας απασχόλησαν λειτουργούν ως βιβλιοθήκη, με την αρχαία έννοια, είναι δηλαδή βιβλία που περιλαμβάνουν άλλα βιβλία.<sup>49</sup> Έτσι, τα κόμικς αυτά λειτουργούν αντιθετικά προς τα βιβλία με δύο ιδιαίτερους τρόπους: ως βιβλία, τα ανταγωνίζονται στις προθηκές των βιβλιοπωλείων και ταυτόχρονα στηρίζουν τον "πολιτισμό του βιβλίου",<sup>50</sup> ενώ ως "βιβλιοθήκες" αποτελούν σημείο και ταυτόχρονα αιτία (στίγμα)<sup>51</sup> του τέλους του πολιτισμού αυτού. Με τη δεύτερη αυτή ιδιότητα, περνούν τα όρια της παρουσίας και του φωνοκεντρισμού και ξανοίγονται -όσο πιο δειλά γίνεται-

---

<sup>48</sup> "Η εμφάνιση της γραφής είναι η εμφάνιση του παιχνιδιού. σήμερα το παιχνίδι επιστρέφει στον εαυτό του, εξαλείφοντας το όριο πέρα από το οποίο πιστέψαμε ότι μπορούμε να ρυθμίσουμε την κυκλοφορία των σημείων, συμπαρασύροντας όλα τα καθησυχαστικά φαινόμενα, υποβιβάζοντας όλες τις οχυρές θέσεις, όλα τα εκτός παιχνιδιού καταφύγια που επιτηρούσαν το πεδίο της γλώσσας", Jacques Derrida, Περί Γραμματολογίας, σελ. 21.

<sup>49</sup> Βλ. Luciano Canfora, Η χαμένη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας.

<sup>50</sup> J. Derrida, Περί Γραμματολογίας, σελ. 23.

<sup>51</sup> Για την ιδιαίτερη έννοια του στίγματος βλ. την εισήγησή μου στην ΣΤ' Διεθνή Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, "Η Αντιγόνη: Ιχнос και στίγμα" (υπό έκδοση στα πρακτικά της συνάντησης).

σ' ένα "πέραν" αχαρτογράφητο προς το παρόν. Το πέρασμα αυτό, βέβαια, συμβαίνει μόνο σε προνομιούχες στιγμές και σαφώς δεν οφείλεται σε νεοτεριστικές προθέσεις ή σε γραμματολογικές ανησυχίες των δημιουργών. Αντίθετα, οι τελευταίοι θεωρούν πως συμβάλλουν στην αναζωογόνηση του φθίνοντος πολιτισμού του βιβλίου (η περίπτωση των "Κλασικών Εικονογραφημένων" είναι ενδεικτική), ή εγγράφονται στη μεταφυσική της παρουσίας προσεταιριζόμενα τον θεατρικό φωνοκεντρισμό ("Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη"). Πρέπει, λοιπόν, να υποθέσουμε πως οι εξαιρετικές αυτές στιγμές οφείλονται στην ίδια τη φύση των κόμικς, στις εσωτερικές τους ισορροπίες και στην υπονόμηση της καταδηλούμενης παρουσίας από τη συμπαράδηλωση της απουσίας η οποία ορμάται από το σκίτσο και την πρόδηλη -αυτο-επιδεικνυόμενη- σκηνοθεσία, που τορπιλίζει το μόνο τρόπο ύπαρξης της υπονοούμενης (συμπαράδηλούμενης) παρουσίας: την καταδηλωση της φυσικότητας.

Παράλληλα, περισσότερο από τα υπόλοιπα πράγματα που "τείνουμε να αποκαλούμε 'γραφή'",<sup>52</sup> τα κόμικς διαθέτουν τις υλικές τουλάχιστον προϋποθέσεις για να χαρακτηριστούν κείμενα. Παρ' όλα αυτά, δεν θα πρέπει να επιμείνουμε σ' αυτή την εγγύτητα, καθώς μερικά χρόνια πριν θα τα ονομάζαμε (συνεπείς στο διανοητικό κλίμα που επικρατούσε) "λόγο".

---

<sup>52</sup> J. Derrida, όπ.π., σελ. 24.

Η πολλαπλή αυτή γειτνίαση των κόμικς με τη γραφή δεν είναι αρκετή για να οδηγήσει ούτε σε πρόσκαιρους ενθουσιασμούς ούτε σε (βιαστικές ή μη -πάντως άκαιρες) καταδίκες. Τα κόμικς μάς ενδιαφέρουν και τα συναισθήματά μας απέναντί τους -όπως τα συναισθήματα όλων σχεδόν των αναγνωστών- είναι ανάμεικτα. Γι' αυτό το λόγο -επειδή ούτε η θετική ούτε η αρνητική διάθεση κυριαρχεί- τα αντιμετωπίζουμε με μια παράδοξη ή ρητορική αδιαφορία.

Μια δεύτερη, εξ ίσου σημαντική επιλογή είναι η υιοθέτηση της άποψης ότι η εποχή μας αποτελεί μίαν εποχή θεωρητικού συγκριτισμού και γενικευμένης παραπομπής. Ως εποχή του "σχολίου" -το οποίο πρέπει να αντιληφθούμε θετικά, παραβλέποντας τις νεότερικές αντιδράσεις<sup>53</sup>- επιβάλλει την υφολογική παρακολούθηση έργων της αντίστοιχης πολιτισμικά ιστορικής περιόδου: της ελληνιστικής. Τα έργα του Πλουτάρχου, λοιπόν, και των γραμματικών κρίθηκαν ως τα προσφορότερα. Γι' αυτά ισχύει η παραδοχή του G. Flaubert σχετικά με την (αντι)γραφή:<sup>54</sup> δεν υπάρχει πλέον περιθώριο για καμιά αξιολογική κρίση. Ο εβραϊκός μυστικισμός, ο Πλάτων και ο Kant μπορούν να συμπαρατίθενται και να συμπαραπέμπονται. Πολύ περισσότερο από το τσιτάρισμα και τη θεμελίωση στις αυθεντίες, επιδιώξαμε σ' όλη τη διάρκεια της ενασχόλησής

<sup>53</sup> Βλ. Γιάννη Σκαρπέλου, "Μεταμοντέρνα εποχή: Η επιστροφή της ελληνιστικής σκέψης", σελ. 63 κ.επ..



μας με τα κόμικς ν' αναδείξουμε τις εικόνες και τις μεταφορές, τους τροπισμούς του ύφους, να μεταφέρουμε στο γεννώμενο κείμενό μας την ατμόσφαιρα και τις αποχρώσεις που παίρνουν κοινότυπες λέξεις σε κάποιον συγγραφέα, να αναδείξουμε τη δομή των φράσεων περισσότερο από το λεκτικό τους περιεχόμενο. Η αξιολογική αυτή ισοπέδωση έχει στην πραγματικότητα συντελεσθεί από καιρό στην κοινωνία, στο εξωτερικό της διατριβής. Δεν μπορούσαμε να παραβλέψουμε αυτή τη διαδικασία: οι σκοτωμένοι στους πολέμους του αιώνα μας αποτελούν την κοινωνική ανταπόκριση και -πρωθύστερα- τον θεμέλιο τόπο απ' όπου εξαγγέλλεται η διαπίστωση του Flaubert: "η σελίδα πρέπει να γεμίσει, το μνημείο να ολοκληρωθεί"... Ο χρόνος σήμερα γίνεται όλο και περισσότερο αντιληπτός με όρους μνήμης και παθολογίας της (παραμνησία και αμνησία).<sup>55</sup>

Οι παρατηρήσεις αυτές ισχύουν πολύ περισσότερο για την ιστορία και την ιστορία των ιδεών. Όπως παρατηρούσε ο M. Foucault το 1969: "Η ιστορία, στην παραδοσιακή της μορφή, επιχειρούσε να κάνει τα μνημεία του παρελθόντος 'να θυμηθούν' (...). στις μέρες μας, η ιστορία μεταμορφώνει τις

---

<sup>54</sup> G. Flaubert, Μπουβάρ και Πεκυσέ, σελ. 356.

<sup>55</sup> Κι αν μην ξεχνάμε πως η μνήμη είναι ένα είδος εγγραφής που αντιπαρατίθεται σε κάθε γραφή, υποβιβάζοντάς την στη δευτερογένεια.

μαρτυρίες σε μνημεία".<sup>56</sup> Έτσι, η ιστορία γίνεται αρχαιολογία, "έσωθεν περιγραφή του μνημείου". Κάθε φορά, λοιπόν, που επιχειρούμε μια κατάδυση στο παρελθόν μετατρέπομαστε σε τυμβωρύχους. Το ζητούμενο της περιπλάνησης ανάμεσα στους νεκρούς δεν είναι ποτέ εκ των προτέρων προσδιορισμένο. Τα κόμικς όλης της περιόδου που μας απασχόλησε ακολούθησαν την παραδοσιακή εκδοχή της ιστορίας, επεδίωξαν με κάθε τρόπο να κάνουν τα μνημεία να μιλήσουν –και μάλιστα, να μιλήσουν για το παρόν. Οι δημιουργοί τους προτίμησαν να κρατήσουν το ρόλο του ενδιάμεσου για τον εαυτό τους: δάνεισαν το σώμα τους στο ασώματο για να επιτύχουν την προσαγωγή του απροσίτου.

Αντίθετα, οι ταινίες τρόμου, η λογοτεχνία και οι εφημερίδες καλούν διαρκώς το άυλο ενώπιόν μας: οι νεκροί που ζωντανεύουν και οι εξωγήινοι αποτελούν τις πιο δημοφιλείς εκδοχές εκδίπλωσης της απουσίας. Μετωνυμίες της ζωντανής καθόδου της Αντιγόνης στον Άδη και της παραμονής του πτώματος του Πολυνείκη ανάμεσα στους ζωντανούς, της διπλής "μετοικεσίας" του θανάτου στη ζωή και της ζωής στο θάνατο, αποτελούν τη σύγχρονη εκδοχή της παραστάσεως του μη-παραστάσιμου, του καντιανού υψηλού: το όνομα στην καθαρότερη

---

<sup>56</sup> M. Foucault, Η Αρχαιολογία της Γνώσης, σελ. 15..

εκδοχή του, το σημαίνον χωρίς σημαινόμενο.<sup>57</sup> Απ' αυτή τη δίοδο εισάγονται στην παρούσα εργασία κάποια στοιχεία της μεταμοντέρνας προβληματικής.

Βέβαια η ελληνιστική περίοδος θεωρείται περίοδος παρακμής, το πρόβλημα του αυγού και της κότας<sup>58</sup> ανόητο, και το πρόσωπο που φαίνεται στη σελήνη<sup>59</sup> μεταφυσική δεισιδαιμονία. Η ίδια η εποχή που κατήγγειλε τη μεταφυσική, όμως, παραμένει εξόχως θεολογική. Το εκτός του κλοιού παραμένει επαρκώς καλυμμένο.

---

<sup>57</sup> Έτσι μόνο μπορούμε να κατανοήσουμε το σύνθημα του J.-F. Lyotard: "Να σώσουμε την τιμή του ονόματος" ("Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι μεταμοντέρνο;", σελ. 19).

<sup>58</sup> Πλουτάρχου, "Πότερον η όρνις πρότερον ή το ωόν εγένετο" (Συμποσιακών Β' 3, 635e-638a).

<sup>59</sup> Πλουτάρχου, "Περί του εμφανιζομένου προσώπου τω κύκλω της Σελήνης", Moralia, 920b-945d.



αση της έννοιας της διαχείρισης, ενώ για το δεύτερο καθήκον θα παρουσιάσουμε μια μάλλον πρωτότυπη άποψη:

"Ιδεολογική διαχείριση ενός παρελθόντος σημαίνει την όποια -συνειδητή ή ασυνείδητη, επαρκή ή ανεπαρκή- αναφορά σ' αυτό το παρελθόν για λόγους που έχουν πάντοτε να κάνουν με το παρόν - και μάλιστα με την πολιτική διάστασή του στην ευρύτετη έννοια του όρου. Που έχουν, με άλλα λόγια, να κάνουν με την ομάδα ή το άτομο το οποίο διαχειρίζεται το οποίο παρελθόν. Που το θυμάται ή το λησμονεί, το ανανεώνει, το συντηρεί ή το καταστρέφει, το 'δημιουργεί' ή το λογοκρίνει και σε κάθε περίπτωση καταφεύγει σ' αυτό για να προωθησει ένα σημερινό πολιτικό, κοινωνικό ή θρησκευτικό, αισθητικό ή άλλο στόχο ή ανάγκη".<sup>2</sup>

Ο ορισμός αυτός, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί στατικά, αλλά δυναμικά. Κι αυτό σημαίνει πως οφείλουμε ν' αποφύγουμε την υπόθεση ότι η διαχείριση έχει μίαν υπερβολικά ενεργή σημασία. Πολύ περισσότερο: Το παρελθόν μάς διαχειρίζεται και το διαχειριζόμαστε. "το τί από τα δύο συμβαίνει εξαρτάται από την έκβαση ενός παιχνιδιού που μένει συνεχώς ανοιχτό".<sup>3</sup>

Στο παιχνίδι αυτό μπαίνει το σύνολο της κοινωνίας.

ιδεολογία στην νεώτερη Ελλάδα.

<sup>2</sup> Στο ίδιο, σελ. 18.

Απαντώντας στο ερώτημα "ποιός διαχειρίζεται τη μνήμη", ο Γ. Ανδρεάδης ισχυρίζεται ότι "μία περιγραφική ανάλυση θα περιλάμβανε υποχρεωτικά το κράτος και τους μηχανισμούς που άμεσα ή έμμεσα εξαρτώνται από αυτό, τους θεσμούς κάθε λογής, τα άτομα".<sup>4</sup> Τα κόμικς είναι κι αυτά διαχειριστές της μνήμης. Προτείνουν "αναγνώσεις" ή "επισκέψεις" στο παρελθόν, και οι προτάσεις τους αυτές συνδέονται με, καλύπτουν και αποκαλύπτουν, μίαν ορισμένη αντίληψη για το παρελθόν αυτό και τη σχέση του με το παρόν ή τη θέση του σ' αυτό.

Το ερώτημα σχετικά με το ποιός διαχειρίζεται τη μνήμη, αποτελεί την αφετηρία παρουσίασης των δύο τάσεων που κυριαρχούν, πέρα από τους συγκεκριμένους κάθε φορά φορείς της διαχείρισης: Η πρώτη τάση, "η πλειοψηφική ίσως, εκπροσωπείται από ανθρώπους στους οποίους η επιθετικότητα υπερισχύει έναντι της εξάρτησης σε ό,τι έχει να κάνει με τις μύχιες σκέψεις τους. Είναι (...) οι αλλεργικοί στη μνήμη. Η αλλεργία αυτή εκφράζεται άλλοτε ως αδιαφορία και άλλοτε ως ανοιχτή εχθρότητα".<sup>5</sup>

Η δεύτερη τάση, η ριζολαγνεία, είναι το δομικό αντίθετο της πρώτης: "Οι αλλαγές, οι καμπές, η αγωνία και η αμβολία που συνεπάγεται ο διάλογος με το ιστορικό γίγνεσθαι

<sup>3</sup> Στο ίδιο, σελ. 11.

<sup>4</sup> Στο ίδιο, σελ. 18.

δεν υπάρχουν ή μάλλον απωθούνται συνεχώς. εν ονόματι της περιφρούρησης των ακίνητων και απαράλλακτων ουσιών".<sup>6</sup>

Στην ανάλυση των κόμικς της περιόδου 1950-1990 θα συναντήσουμε τις δύο αυτές τάσεις, όχι πάντα εκεί που τις προσδοκούμε. Και συχνά, οι τάσεις αυτές συνυπάρχουν και συγκρούονται στο εσωτερικό ενός και του αυτού κόμικ. Άρκετες φορές μάλιστα, τα κόμικς αυτά αποτελούν κριτική απόκριση στην αντίπαλη τάση, με προσφυγή σε μίαν υποτιθέμενη αλήθεια του πρωτοτύπου που έχει διαφύγει της προσοχής της και η οποία την εξουδετερώνει άπαξ και δια παντός. Φυσικά, η εργασία μας δεν ζητά να διακρίνει τις πιθανότητες εμφάνισης μιας διαφορετικής (δηλαδή "καλύτερης" ή "ορθότερης") γνώσης και διαχείρισης της μνήμης από τα κόμικς. Το ζητούμενο είναι μόνο η ανάδειξη των διαχειριστικών προσπαθειών και της μεταξύ τους διαπλοκής ή των παρεκτροπών τους από τον αρχικό τους στόχο, καθώς και τη σημασία τους για την κοινωνία που τις παράγει.

Το δεύτερο ερώτημα που θέτει ο Γ. Ανδρεάδης είναι: τί διαχειριζόμαστε; Και πιο συγκεκριμένα, ποιός είναι ο χρονικός ορίζοντας αλλά και η ουσία, το ποιόν του αντικειμένου της διαχείρισης. Στην περίπτωση του "εν τω χρόνω ορισμού", διακρίνουμε στη νεότερη Ελλάδα τον αποκλεισμό του μεγαλύτε-

---

<sup>5</sup> Στο ίδιο, σελ. 19.

<sup>6</sup> Στο ίδιο, σελ. 20.

ρου μέρους της ιστορίας από τους ελληνοιστικούς χρόνους και μετά, καθώς και της αρχαίας ιστορίας εκτός από ένα μικρό τμήμα της που εκτείνεται σε μια περίοδο πενήντα χρόνων "μεταξύ του τέλους των Μηδικών πολέμων και της έναρξης του Πελοποννησιακού".<sup>7</sup> Στην περίπτωση όμως του ποιού της ελληνικής αρχαιότητας ή της ελληνικής ιστορίας εμπλέκονται όλοι οι επιστημονικοί κλάδοι που έχουν μια αρχαιογνωστική διάσταση: 'κάθε τόπος και κάθε εποχή δημιουργεί την δική του εικόνα της αρχαίας Ελλάδας, με τον ίδιο τρόπο που κάθε φιλόλογος προτείνει την δική του εκδοχή των στερεότυπων κειμένων'.<sup>8</sup>

Απ' όσα προηγήθηκαν, φαίνεται ένας σαφής προσδιορισμός της έννοιας της διαχείρισης του παρελθόντος: Είναι η χρήση των κωδίκων του παρελθόντος, παράλληλα με μια σταδιακή απομάκρυνση από τη γνώση των κωδίκων αυτών, η οποία στοχεύει στη δημιουργία ή την ένταση συναισθημάτων που προκαλεί η χρησιμοποίηση αυτή στους αποδέκτες της. Η χρησιμοποίηση των κωδίκων του παρελθόντος μπορεί να γίνεται συνειδητά ή ασυνείδητα, δι' εαυτήν ή χάριν κάποιου άλλου σκοπού (όπως π.χ. η παιδεία, η έμπνευση "εθνικών ιδεωδών", η αύξηση της τουριστικής κίνησης ή η ανάληψη της διεξαγωγής των Ολυμπιακών Αγώνων). Το σημαντικότερο όμως είναι ότι μέσω της διαχείρι-

---

<sup>7</sup> Στο ίδιο, σελ. 23.

<sup>8</sup> Στο ίδιο, σελ. 24.



σης της ιστορίας και της μνήμης συγκροτείται, διαπλάθεται και αναδιαμορφώνεται. Διαρκώς η συνείδηση του παρόντος και βιώνεται η θέση στον κόσμο, όπου ως κόσμο αντιλαμβανόμαστε τη διαπλοκή της ιστορίας, της κοινωνικής γεωγραφίας και μιας εκδοχής της υποθετικής κοινωνικής βιολογίας.

Θα μπορούσαμε με αυτή τη συνοπτική παρουσίαση της έννοιας της διαχείρισης να εντοπίσουμε τις ομοιότητές της με την παρασήμανση. Πρώτα απ' όλα, η διαχείριση είναι ένας λόγος που αρθρώνεται πάνω σε άλλους λόγους, ή καλύτερα πάνω σε σημεία διαφόρων κωδίκων του παρελθόντος. Είναι η χρησιμοποίηση των σημείων αυτών για τη σήμανση ενός νέου σημανομένου, της "ελληνικότητας" στην προκείμενη περίπτωση, η οποία δεν περιλαμβάνεται στο πρώτο σημείο. Χρησιμοποιούνται έτσι σημεία του ονοματοποιϊκού, αρχιτεκτονικού, ζωγραφικού, γραφικού, σωματικού, ενδυματολογικού και υφολογικού κώδικα άλλων εποχών για να σημανθούν οι εποχές αυτές και να ενταχθούν στο παρόν, στο βαθμό που οι κώδικες αυτοί χάνουν κάθε πρωτογενή διαφάνεια και υποβαθμίζονται σε υποσημάνσεις της έννοιας της ελληνικότητας την οποία υποβάλλουν, και την οποία προσφέρουν στους διαχειριστές της πλήρη σημείων αλλά κενή περιεχομένου, δεκτική δηλαδή οποιουδήποτε περιεχομένου αυτοί επιθυμούν. Και η διαχείριση, όπως και ο "μύθος", αποτελεί ένα δευτερογενές σημειολογικό σύστημα που εξαντλεί, φτωχαίνει τα σημεία του πρωτογενούς συστήματος για να μπορέσει να συγκροτηθεί.

Επίσης, το διαχειριστικό σημαίνόμενο (η "ελληνικότητα"), όπως και το μυθολογικό σημαίνόμενο, είναι τόσο ευρύ που μπορεί να περιλάβει στο σημαίνον του άπειρα σημεία πρωτογενών σημειωτικών αλυσίδων, όπως τονίσαμε ήδη. Σπάνια αρκείται σε ένα μόνο από αυτά. Ακόμη και σε περιπτώσεις σχετικά "καθαρές" όπως η αρχιτεκτονική, χρησιμοποιούνται και άλλοι συγγενείς κώδικες (π.χ. η γλυπτική και η ζωγραφική), για να ολοκληρώσουν το διαχειριστικό εγχείρημα του αρχιτέκτονα. Παρ' όλο που το μυθικό σημαίνον είναι φτωχό (ένα αρχαιοπρεπές όνομα στη σύγχρονη κοινωνία, ένα αρχαιοπρεπές γράμμα τυπωμένο στο χαρτί ή μια αρχαιοπρεπής μύτη σ' ένα κόμικ), η έννοια είναι πλήρης νοήματος και ως εκδήλωση της ελληνικότητας "ξαναδένεται με την ολότητα του κόσμου: με την ιστορία" της Ελλάδας, τις εξωτερικές και εσωτερικές της περιπέτειες, τη σημερινή της κρίση.

Τέλος, η διαχείριση είναι, όπως και ο μύθος, παραμορφωτική: δεν κρύβει τίποτα σχετικά με την αρχαία Ελλάδα, το Βυζάντιο και τη νεότερη ιστορία, δεν οδηγεί όμως και σε μια νέα γνώση γι' αυτήν. Την παραμορφώνει, την αλλοιώνει έτσι που να μην είναι πια η αρχαία ή η ιστορική Ελλάδα: "δεν δεσμεύεται από την αλήθεια".<sup>9</sup> Είναι η κλοπή, η προσωρινή ιδιοποίηση των ιστορικών κωδίκων, πέρα από κάθε ιστορική σύνδεσή τους, και η επιστροφή του σημείου στους κώδικες αυτούς ως κενού από περιεχόμενο, αφού το περιεχόμενο έχει ήδη

<sup>9</sup> Roland Barthes, Μυθολογίες, σελ. 220.

μετακενωθεί στην "ελληνικότητα".

Στην περίπτωση της διαχείρισης της ιστορίας όμως, τουλάχιστο στη σύγχρονη Ελλάδα, εμφανίζονται κάποια ιδιαίτερα προβλήματα, τα οποία ο Barthes δεν μπορούσε να προβλέψει. Η άγνοια των κωδικών από τους δέκτες, που εντείνεται τα τελευταία χρόνια, καθώς η κατάργηση της διδασκαλίας της αρχαίας και ο σταδιακός εκτοπισμός κάθε λόγιου στοιχείου της νεότερης ελληνικής γλώσσας περιόρισε τη γλωσσική πρόσβαση στους κώδικες αυτούς,<sup>10</sup> ενώ κάθε άλλη πρόσβαση είναι πια πλήρως διαμεσολαβημένη από μια μακρόχρονη παράδοση (π.χ. οι διδασκαλίες των αρχαίων δραμάτων), οδηγεί σε απρόβλεπτες καταστάσεις. Οι διαχειριστικές προσπάθειες δεν μπορούν (τουλάχιστον όταν απευθύνονται στο εσωτερικό) να είναι βέβαιες για τα αποτελέσματά τους, στο βαθμό που η πρόσφατη

<sup>10</sup> "Στο επίπεδο της γλώσσας είναι ωστόσο", σημειώνει ο Γ. Ανδρεάδης, "που έχει στα τελευταία χρόνια πραγματοποιηθεί η πιο αποφασιστική τομή με την αρχαιότητα, καθώς η καθιέρωση του μονοτονικού την καθιστά για τον νεοέλληνα μια γλώσσα που από 'νεκρή' πάει να γίνει ξένη" (σελ. 38). "Σήμερα, μετά την ολοσχερή επικράτηση της δημοτικής, η κατάσταση αυτή έχει διαφοροποιηθεί και ένα ενδιαφέρον αντικείμενο για τον γλωσσολόγο και τον κοινωνιολόγο θα ήταν η μελέτη του γλωσσικού λαϊκισμού που επιβλήθηκε ευρύτατα κατά τα τελευταία χρόνια, ως ιδεολογικής λεοντής πίσω από την οποία καλύπτονται κατασταλτικές, εκμεταλλευτικές ή αλλοτριωτικές πρακτικές" (σελ. 39).

ελληνική ιστορία, και ιδιαίτερα η περίοδος στην οποία αναφερόμαστε, η οποία αρχίζει με τη λήξη του εμφυλίου πολέμου και τελειώνει εν μέσω λαϊκιστικών ή μη αναβιώσεών του, είναι γεμάτη αντιφάσεις στη σχέση της με το παρελθόν. Στη διάρκεια όλης αυτής της περιόδου είναι δύσκολος ο ακριβής εντοπισμός της διαχειριστικής σχέσης με την αρχαιότητα και την ιστορία της Ελλάδας. Οι δύο μεγάλες παρατάξεις είχαν αρθρώσει τον δικό τους λόγο, ο οποίος όμως δεν μπόρεσε ποτέ να είναι απόλυτος. Δεν είναι τόσο -καθαρά τα όρια ανάμεσα στη "συντηρητική" και την "προοδευτική" σχέση με την αρχαιότητα, αφού και στα δύο στρατόπεδα υπήρχαν εξ ίσου "αλλεργικοί" και "ριζολάγνοι". Συχνά μάλιστα, οι ίδιοι άνθρωποι συνδύαζαν και τις δύο τάσεις, ανάλογα με την προέλευση του ερεθίσματος. Τόνιζαν έτσι την κακόβουλη ιδιοποίηση και κακοποίηση της ιστορίας όταν ευθύνονταν γι' αυτό οι αντίπαλοί τους, αλλά έκαναν κι αυτοί το ίδιο όποτε τους δινόταν η ευκαιρία.

Ιδιαίτερα την τελευταία δεκαετία, παράλληλα με την κατάργηση της διδασκαλίας των αρχαίων ελληνικών, την καθιέρωση του μονοτονικού συστήματος, τη ριζική αλλαγή στη διδασκαλία της γλώσσας όπου -παράλληλα με διακηρύξεις περί διαχρονικότητας- καταργήθηκε κάθε υπόλειμμα που δεν συμφωνούσε με τις πολιτικά κυρίαρχες αντιλήψεις για τη γλώσσα, παρατηρείται μια ριζική αντιστροφή της σχέσης με το παρελθόν: έρχεται οριστικά στο προσκήνιο η βεβαιότητα της επικαιρότητας της αρχαιότητας, που παρασκηνιακά εμφανίζεται ήδη από

τη δεκαετία του '50. Η επικαιρότητα αυτή συνδέεται με τα πολιτικά αιτήματα που προβάλλουν τα διάφορα κοινωνικά κινήματα (π.χ. το φεμινιστικό), και κυρίως κινήματα που συνδέθηκαν με το κόμμα που κυβερνούσε κατά το μεγαλύτερο μέρος της δεκαετίας του '80, το οποίο, από την εποχή της δημιουργίας του, προσπάθησε να αποκαταστήσει μια διαρκή επικοινωνία με τα κινήματα αυτά.

Βλέπουμε έτσι να εντείνονται σε όλους τους χώρους, από την πολιτική ως την τέχνη ή τον αθλητισμό, οι αναφορές στην αρχαιότητα. Οι διαχειριστικές αυτές προσπάθειες, που με μεγάλη σαφήνεια διακρίνονται στα κόμικς ήδη από τη δεκαετία του '50, αποτελούν ένα είδος θεαματικοποίησης του αρχαίου, ενώ υπήρξε μια πρόσκαιρη ανάδυση του Βυζαντίου κατά τη διάρκεια της προεδρίας του κ. Χρήστου Σαρτζετάκη, η οποία πολύ σύντομα συνδέθηκε με τα οράματα της Μεγάλης Ελλάδας (όχι επεκτατικά αυτή τη φορά, αλλά ιδεολογικά), και καθώς αυξήθηκαν τα αρχαιολογικά ευρήματα στη Βόρεια Ελλάδα και εντάθηκαν κατά καιρούς οι συγκρούσεις γύρω από το λεγόμενο (Σλαβο)Μακεδονικό ζήτημα, η στροφή στην ελληνική αρχαία Μακεδονία και τον Μεγάλο Αλέξανδρο υπήρξε αναπόφευκτη.

Μια αντίστοιχη στροφή προς το Βυζάντιο είχε δοκιμαστεί από τη Δεξιά κυβέρνηση, λίγα χρόνια μετά τη μεταπολίτευση του 1974, ως απάντηση στην αρχαιολατρική μονομανία της δι-

κτατορίας του 1967,<sup>11</sup> κυρίως με τηλεοπτικά σήριαλς, τα οποία όμως δεν είχαν την αναμενόμενη απήχηση.

Οι ιδιομορφίες αυτές της ελληνικής περίπτωσης μας επιτρέπουν να διακρίνουμε μιαν όλως δυναμική πλευρά της έννοιας της παρασήμενσης στη διαχείριση του παρελθόντος, όπου υπάρχει ένα σχέδιο το οποίο όμως υπερβαίνει τους σχεδιαστές του, στο βαθμό που η προσπάθεια ουσιαστικού φτωχέματος του πρωτογενούς σημειωτικού συστήματος πήρε πολιτική μορφή και εκφράσθηκε ως πλήρης εξάλειψη των ανάβιώσεων των ιστορικών κωδίκων, με αποτέλεσμα την αδυναμία κατανόησης της "μυθολογικής" έννοιας.

Έτσι, το Σχέδιο βγήκε στο περιθώριο. Γιατί είναι ένα σχέδιο που δεν το συνέλαβε ένα άτομο ή μια ομάδα, αλλά δημιουργήθηκε και πραγματοποιήθηκε μέσα από κοινωνικές συνθήκες και αντιπαραθέσεις, οι οποίες το επέβαλαν. Παρ' όλο που μπορούμε να μιλήσουμε για σχέδιο ή για σχέδια, δεν υπάρχουν περιθώρια αναφοράς σε "συνωμοσίες". Η ιδιομορφία αυτή, που θυμίζει τη συνωμοσία και το Σχέδιο του Εκκρεμούς του Φουκώ (Umberto Eco), δείχνει τα λεπτά νήματα που διαπλέκονται μεταξύ τους για να υφάνουν τη συνολική διαχειριστική προσπάθεια και την υποδοχή της, την επάρκεια και τις υποσχέσεις

---

<sup>11</sup> Η αρχαιολατρεία ή προγονολατρεία αυτή υπήρξε -σύμφωνα με τον Γ. Ανδρεάδη- "προπέτασμα του πιο άκρου και άκριτου 'αναπτυξιακού' μεταπρατικού πνεύματος" (σελ. 19).

του μπαρτεσιανού προτύπου ερμηνείας με βάση την έννοια της παρασήμενσης και την αναγκαιότητα υπέρβασης των παραδοσιακών προσεγγίσεων των κόμικς, αν θέλουμε πραγματικά να καταλήξουμε σε κάποια ουσιαστικά συμπεράσματα για τα ελληνικά κόμικς, την ιδεολογία τους και την ιδεολογία της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.

### Η κομική σύλληψη της έννοιας της διαχείρισης

Ένα τελείως ιδιαίτερο και πάρα πολύ σημαντικό κόμικ, "Το Μαύρο Είδωλο της Αφροδίτης" του Γιάννη Καλαϊτζή (1990), του οποίου η υπόθεση διαδραματίζεται στη Σαντορίνη μεταξύ 1650 και 1707, αναφέρεται στις διαδοχικές διαχειρίσεις των αντικειμένων ή των υπολειμμάτων της αρχαιότητας καθώς και τις ποικίλες μεταμορφώσεις πίσω από τις οποίες διατηρήθηκαν, σ' ένα ημι-θρησκευτικό και ημι-παγανιστικό πλαίσιο, αρχαίοι θρύλοι και μύθοι ως τροπισμοί του σώματος και του λόγου.

Οι πρωταγωνιστές του έργου αναζητούν το μαύρο είδωλο της Αφροδίτης, ένα έργο που σαν αυτό "δεν υπάρχει δεύτερο στο Αιγαίο".<sup>12</sup> Μαθαίνουμε πως για την απόκτησή του "σφαχτή-

---

<sup>12</sup> Γ. Καλαϊτζή, "Το Μαύρο Είδωλο της Αφροδίτης", σελ. 10.

κανε τόσοι και τόσοι ξένοι".<sup>13</sup> Η προέλευσή του είναι ασαφής, όπως συμβαίνει πάντα στη λαϊκή αντιμετώπιση των αρχαίων αντικειμένων: αποδίδεται σ' έναν μαθητή του Φειδία, ενώ λέγεται και πως υπήρξε τέκνο μιας μαύρης σκλάβας (εξ ου και το μαύρο χρώμα του ειδώλου) και του Φειδία. Όλες οι κατοπινές εποχές συνέβαλλαν στις περιπέτειες του ειδώλου: "Το 67 μ.Χ. ο Νέρωνας το βούτηξε και τόστειλε στη Ρώμη" δώρο σε μια πόρνη επειδή έμοιαζε τόσο σ' αυτήν όσο και στον ίδιο τον δωρητή. Στη συνέχεια, το άγαλμα ταξίδεψε στην Αλεξάνδρεια και τη Συρία, ενώ το 125 μ.Χ. επέστρεψε στην Ελλάδα ως άγαλμα της Κυβέλης. Στη συνέχεια, αποκαλύπτεται πως "μπορεί να μη δείχνει γυναίκα το είδωλο", αφού "το 330 μ.Χ., ο Κωνσταντίνος ο Μέγας έστησε το μαύρο είδωλο στη Βασιλεύουσα" ως άγαλμα του πατέρα του, Κωνσταντίνου Χλωρού.

Κατά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους, το είδωλο που ήταν κατώφλι σε χάνι, έγινε "δέστρα για μουλάρια, σβάρνα σε χωράφι"<sup>14</sup> και κατέληξε σ' ένα λάκκο στη θράκη, όπου "όταν οι Τούρκοι σφίγγανε πολύ τους χωριάτες, αυτοί ξαλαφρώνανε πάνω στο άγαλμα. Νομίζανε πως κρατούσε από το σόι του Μουχαμέτη".<sup>15</sup> Τελικά, αποκαλύπτεται ότι επρόκειτο για την παράδοξη μητέρα του Διονύσου, το μηρό του

---

<sup>13</sup> Στο ίδιο, σελ. 11.

<sup>14</sup> Στο ίδιο, σελ. 13.

<sup>15</sup> Στο ίδιο, σελ. 11.



Δία, "άγνωστο αριστούργημα του Τίμωνος, μαθητή του Φειδία".<sup>16</sup>

Ο τελικός ευρετής του ειδώλου είναι ο μηροτραφής, ο Διόνυσος -συνώνυμος του παπα-Διονύση- ο οποίος "ζει και πεθαίνει και ξαναζει" και, συνεπώς, είναι "Χριστός και Σωτήρης και Αντώνης... 'Αδωνις... Αντουάν". Η πολυωνυμία και η εμφάνιση με πολλές μορφές, ως ιερέας, κερασφόρος, βρυκόλακας, σταφύλι χωμένο στη γη, πόρνη, αντιστοιχεί με τις πολλαπλές ταυτίσεις του αγάλματος, και τις ποικίλες οδούς της διαχείρισης όπου το προκεκλημένο και το απρόκλητο συνυπάρχουν, αλληλοεπηρεάζονται και συγκροτούν μίαν από τις δυναμικότερες εκδηλώσεις της πολιτιστικής σφαίρας.

---

<sup>16</sup> Στο ίδιο, σελ. 88.

## Κεφάλαιο Τέταρτο

### Το υλικό της έρευνας

Στην τεσσαρακονταετία 1950-1990 που καλύπτει η παρούσα έρευνα κυκλοφόρησαν πολλά κόμικς, είτε σε αυτοτελή τεύχη στα πλαίσια κάποιας σειράς, είτε ως άλμπουμς, είτε ως αυτοτελείς ή μη ιστορίες στα ειδικά περιοδικά αλλά και στα περιοδικά ποικίλης ύλης. Κάθε μια από τις κατηγορίες αυτές θέτει ιδιαίτερα προβλήματα στην προσέγγισή της: το αυτοτελές άλμπουμ διαφέρει από το αυτοτελές τεύχος μιας σειράς, ως προς την έννοια που λαμβάνει η αυτοτέλεια σε κάθε περίπτωση. Η ένταξη μιας αυτοτελούς ιστορίας σ' ένα περιοδικό κόμικς σημαίνει πως οι περιορισμοί που πηγάζουν από την υπέρτατη ενότητα (το περιοδικό) είναι πολύ πιο άμεσοι από εκείνους που συναντάμε στην περίπτωση της σειράς, ενώ η σημαντική διαφορά στο μέγεθος της αφήγησης (μερικές δεκάδες σελίδων στα αυτοτελή τεύχη, 4-8 σελίδες στα περιοδικά) έχει επιπτώσεις στο είδος της αφήγησης, στον αριθμό των επεισοδίων, στο ρυθμό της διαδοχής τους κ.λπ.. 'Αλλα πάλι προβλήματα αναδύονται στην περίπτωση της ιστορίας σε συνέχειες, όπως η μειωμένη δυνατότητα εσωτερικών παραπομπών, χαλαρή

πλοκή που στηρίζεται κυρίως στην ταυτότητα των προσώπων κ.λπ.. Αντίστοιχες είναι και οι διαφορές ανάμεσα στα προηγούμενα είδη κόμικς και εκείνα που δημοσιεύονται (αυτοτελή ή σε συνέχειες) σε περιοδικά ποικίλης ύλης.

Από την ποικίλη αυτή ύλη επιλέξαμε ως προσφορότερα τα άλμπουμς που κυκλοφόρησαν είτε σε σειρές με θέμα την ελληνική ιστορία (οποσδήποτε εννοημένη) είτε αυτόνομα. Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση των άλμπουμς του Γιάννη Ιωάννου, αφού τα κόμικς που περιλαμβάνουν δημοσιεύθηκαν στις εφημερίδες αρχικά και κατόπιν ενώθηκαν για να σχηματίσουν άλμπουμς.

Η ενασχόλησή μας με κόμικς κάθε κατηγορίας μάς έπεισε ότι πίσω από τις διαφορές αυτές υπάρχει μια κοινή στάση απέναντι στην ιστορία και την ιστορική μνήμη. Η παρατήρηση αυτή, που επιβεβαιώθηκε πολλές φορές στη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής, μας επέτρεπε να επικεντρώσουμε σε λίγες μόνο από τις κατηγορίες αυτές, ελαχιστοποιώντας τα επιστημολογικά προβλήματα. Έτσι, το υλικό μας αποτελείται κατά κύριο λόγο από τεύχη σειρών, ενώ περιλαμβάνονται και ελάχιστα άλμπουμς που η επεξεργασία τους κρίθηκε απαραίτητη.

Πρώτο βήμα για την ταξινόμηση του υλικού που συγκεντρώθηκε (106 τεύχη) υπήρξε η περιοδολόγηση της ελληνικής ιστορίας. Διακρίναμε έτσι πέντε περιόδους και αντίστοιχες κατηγορίες κόμικς:

a. Αρχαιότητα: Στην κατηγορία αυτή περιλάβαμε τα τεύχη που αναφέρονται στην αρχαία ελληνική ιστορία, μυθολογία και φιλολογική παραγωγή, καθώς επίσης και τις αναφορές στη ρωμαϊκή ή ελληνιστική περίοδο, μέχρι τον Μεγάλο Κωνσταντίνο.

b. Βυζάντιο: Από τον Μέγα Κωνσταντίνο ως τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο και την άλωση της Κωνσταντινούπολης.

c. Τουρκοκρατία - Επανάσταση: Από την άλωση της Κωνσταντινούπολης ως το τέλος της Επανάστασης του 1821 και των τοπικών επαναστάσεων ενάντια στην τουρκική κυριαρχία (π.χ. Αρκάδι).

d. Σύγχρονη Ελλάδα.

e. Μέλλον: Η επιστημονική φαντασία δεν απασχόλησε ιδιαίτερα τους Έλληνες δημιουργούς. Το μοναδικό μελλοντολογικό άλμπουμ της συλλογής δίνει σημαντικές ευκαιρίες για την κατανόηση της διαδικασίας που μπορούμε να ονομάσουμε "προβολή στο μέλλον". Η διαδικασία αυτή, παρούσα στις περισσότερες κινηματογραφικές ταινίες επιστημονικής φαντασίας, είναι αντίστοιχη της "προβολής στο παρελθόν" που επιχειρεί κατά κύριο λόγο η ουτοπική φιλολογία, με αντίθετη όμως κατεύθυνση.

Ο πίνακας 1 και το σχήμα 1 παρουσιάζουν την (απόλυτη και ποσοστιαία, αντίστοιχα) κατανομή του συγκεντρωθέντος υλικού:

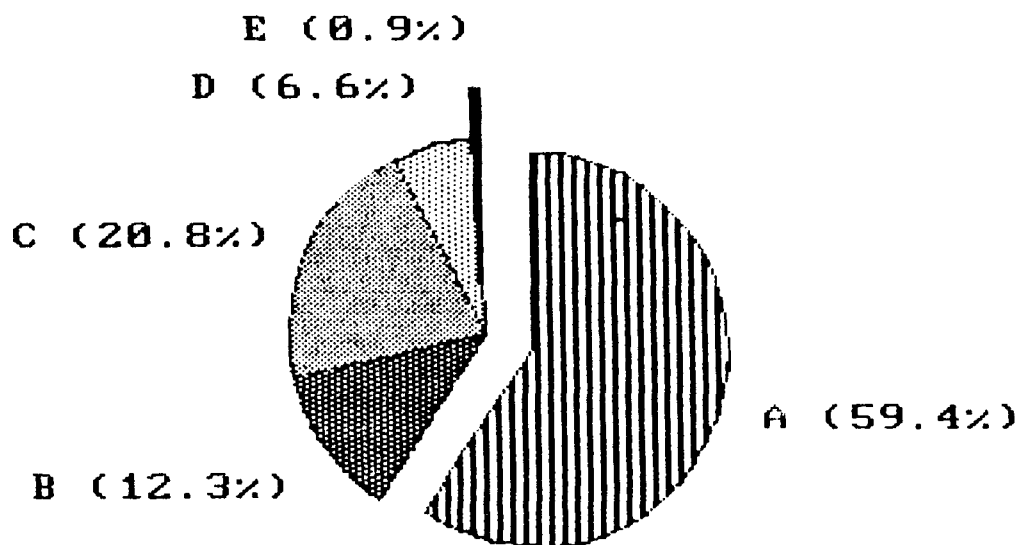
ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Κατανομή του υλικού της έρευνας κατά κατηγορίες

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	ΑΡ. ΤΕΥΧΩΝ
A. Αρχαιότητα	63
B. Βυζάντιο	13
C. Τουρκοκρατία - Επανάσταση	22
D. Σύγχρονη Ελλάδα	7
E. Μέλλον	1
Σύνολο	106

### ΣΧΗΜΑ 1

Ποσοστιαία κατανομή του υλικού σε κατηγορίες



Το πρώτο γεγονός που μπορεί κανείς εύκολα να παρατηρήσει τόσο από τον πίνακα όσο και από το σχήμα 1 είναι η αριθμητική υπεροχή της κατηγορίας Α (Αρχαιότητα). Ο μεγάλος αριθμός τευχών που περιλαμβάνει (περίπου 60% του συνόλου) υποδηλώνει και την εσωτερική της πολυμορφία. Πράγματι, στην κατηγορία αυτή η θεματολογία αναφέρεται στην ιστορία, τη μυθολογία και τη φιλολογική παραγωγή της πολύ μακράς περιόδου που εκτείνεται από την "κτίση του κόσμου" ως το τέλος

της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Η υπεροχή της περιόδου αυτής στα ελληνικά κόμικς που μελετήσαμε υποδηλώνει και την προτίμηση για την ιστορική αυτή περίοδο, προτίμηση που είναι δυνατό να εκτιμηθεί και ως πρόκριση των ιδεωδών και αξιών της έναντι όσων ακολούθησαν.

Η πολυμορφία στο εσωτερικό της κατηγορίας αυτής μας υποχρέωσε να προχωρήσουμε στην κατάτμησή της σε ενότητες θεματικές πλέον και όχι χρονικές. Ειδικότερα:

- A1. Μύθοι: Στην ομάδα αυτή περιλαμβάνονται οι κυριότεροι μυθικοί κύκλοι, καθώς και οι μύθοι που αναφέρονται στη δημιουργία του κόσμου και οι μυθικές "βιογραφίες" ηρώων ή θεών.
- A2. Ιστορία: Υπό τον τίτλο αυτό συγκεντρώσαμε τις περιγραφές ιστορικών γεγονότων όπως οι Μηδικοί Πόλεμοι, αλλά και τις βιογραφίες πολιτικών (π.χ. Κ.Ε. 1223 "Περικλής ο Αθηναίος") και άλλων υπαρκτών προσώπων (π.χ. Κ.Ε. 1208 "Διογένης ο Κυνικός").
- A3. Τραγωδίες.
- A4. Κωμωδίες (Αριστοφάνης).
- A5. Στην τελευταία αυτή κατηγορία περιλάβαμε όσα τεύχη προέρχονται από άλλες φιλολογικές πηγές, όπως η επική ποίηση, οι μύθοι του Αισώπου και το ελληνιστικό μυθιστόρημα.

Ο πίνακας 2 και το σχήμα 2 παρουσιάζουν την (απόλυτη και ποσοστιαία, αντίστοιχα) κατανομή των τευχών της πρώτης κατηγορίας:

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

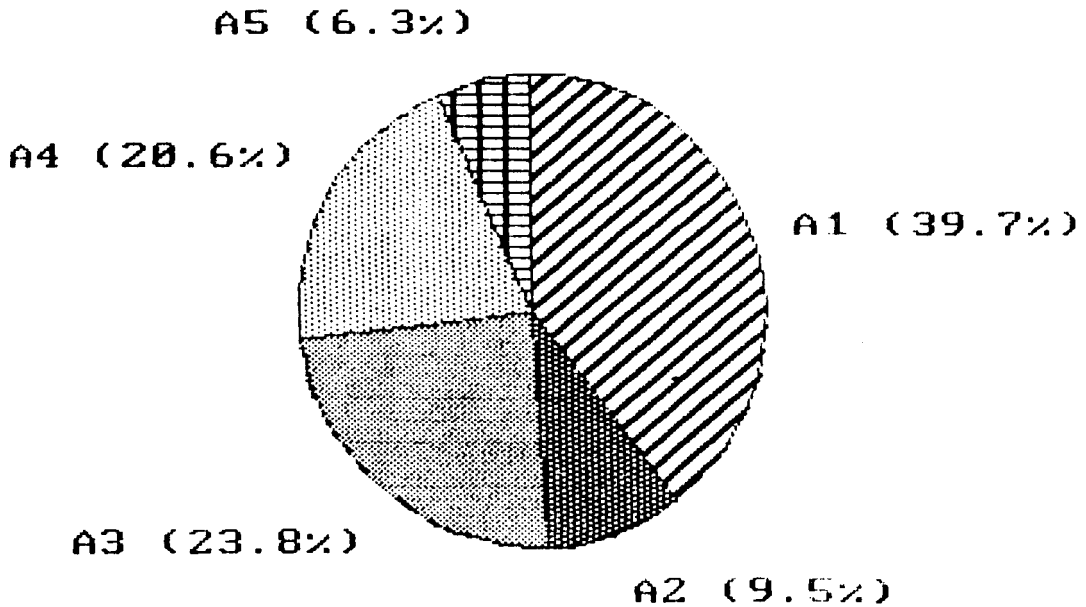
Θεματολογική κατανομή των τευχών της κατηγορίας Α

ΟΜΑΔΑ	ΑΡ. ΤΕΥΧΩΝ
Α1. Μύθοι	25
Α2. Ιστορία	6
Α3. Τραγωδίες	15
Α4. Κωμωδίες	13
Α5. Άλλες φιλολογικές πηγές	4
Σύνολο	63



## ΣΧΗΜΑ 2

Ποσοστιαία κατανομή των τευχών της κατηγορίας Α



Πέρα όμως από την κατανομή του υλικού σε κατηγορίες, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η κατανομή κατά εκδοτικούς οίκους και κατά σειρές, αφού έτσι μπορούμε να εντοπίσουμε πιθανόν τις διαχειριστικές τάσεις τόσο σε συγκεκριμένα άτομα, όσο και σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους. Στον πίνακα 3 παρουσιάζουμε τα τεύχη ή άλμπουμ κάθε εκδοτικού οίκου που περιελήφθησαν στο υλικό (μόνο κατηγορίες Α-С), ενώ στο σχήμα 3 φαίνεται το ποσοστιαίο μερίδιο του καθενός:

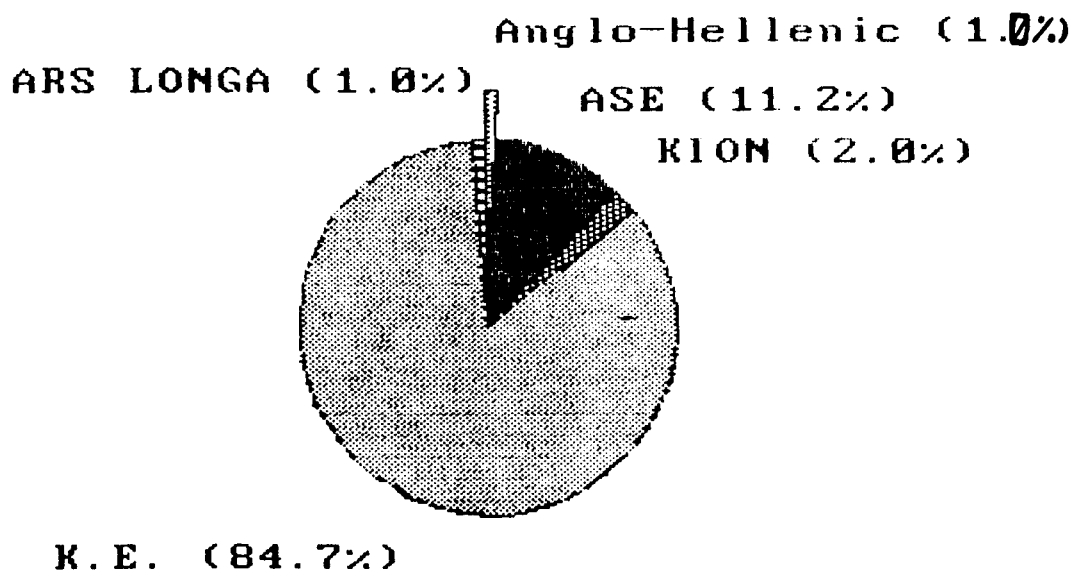
ΠΙΝΑΚΑΣ 3

Εκδότες των τευχών που μας απασχόλησαν

ΕΚΔΟΤΗΣ	ΑΡ. ΤΕΥΧΩΝ
Ατλαντίς-Μ. Πεχλιβανίδης & Σία	83
Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε.	11
Κίων Εκδοτικές Επιχειρήσεις (Λ. ΓΑΤΗΣ)	2
Anglo-Hellenic Publishers (Τ. ΨΑΡΟΠΟΥΛΟΣ)	1
Ars Longa	1
Σύνολο	98

### ΣΧΗΜΑ 3

Ποσοστό συμμετοχής κάθε εκδοτικού οίκου στο υλικό



Η Anglo-Hellenic Agency, που εκπροσωπείται από ένα μόνο άλμπουμ, έχει παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό, μεταξύ άλλων, την πρώτη ελληνική έκδοση του "Astérix", καθώς και τον "Λούκυ Λουκ". Ο "Πλούτος" του Αριστοφάνη απετέλεσε μια προσπάθεια για μια σειρά ελληνικών κόμικς με το στυλ του "Asterix".

Αποκλειστικά με την αρχαία κωμωδία ασχολήθηκαν οι ΑΣΕ Α.Ε.. Ο Τάσος Αποστολίδης (σενάριο) και ο Γιώργος Ακοκαλίδης (σκίτσο) εργάσθηκαν πέντε χρόνια (1981-1986) για τη

μεταφορά των 11 κωμωδιών του Αριστοφάνη. Η όλη προσπάθεια ανταμοίφθηκε από την υποδοχή που της επιφύλαξε το κοινό ("μέχρι το τέλος 1987 πουλήθηκαν περίπου 180.000 αντίτυπα" συνολικά<sup>1</sup>), και τη μετάφραση και έκδοση ορισμένων τευχών της σειράς στο εξωτερικό.

Με αντίστοιχη διάθεση εύθυμης αντιμετώπισης της ελληνικής αρχαιότητας, παρουσιάζονται τα δύο τεύχη των εκδόσεων Κίων. Πρωτοτυπία της σειράς η αξιοποίηση του έργου του Νίκου Τσιφόρου Ελληνική Μυθολογία, που συνδυάζει τη φιλολογική ενημέρωση με την εύθυμη αντιμετώπιση, εύθυμους διαλόγους και επικαιροποίηση τόσο του λόγου όσο και της πλοκής. Τον Τσιφόρο προϋποθέτει έμμεσα και ο "Πλούτος" της Anglo-Hellenic.

Η Ars Longa, γνωστή και για τα περιοδικά κόμικς Παραπέντε και Μικρό Παραπέντε, εκπροσωπείται εδώ από ένα πολύ σημαντικό άλμπουμ. Πρόκειται για "Το Μαύρο Είδωλο της Αφρο-

---

1. Για πληροφορίες σχετικά με τη σειρά αυτή βλ. Τ. Αποστολίδης "Σενάριο - Διασκευή", σελ. 59-61, καθώς και το διαφημιστικό φυλλάδιο των ΑΣΕ με τίτλο Τα... κόμικς του Αριστοφάνη. Στα τέλη του 1989 ο Χρ. Αντωνίου υπολόγιζε ότι οι πωλήσεις έφθασαν τις 200.000 αντίτυπα (Η Μεταφορά των Κωμωδιών του Αριστοφάνη σε Κόμικς, σελ. 9).

δίτης" του Γιάννη Καλαϊτζή. Το άλμπουμ αυτό είναι το μόνο που δεν αποτελεί μεταφορά κάποιου προγενέστερου έργου.

Αφήσαμε για το τέλος τα "Κλασσικά Εικονογραφημένα" των εκδόσεων Ατλαντίς-Μ. Πεχλιβανίδης & Σία, διότι αποτελούν και το μεγαλύτερο μέρος του υλικού μας (84.7%). Πρόκειται για μια πολύ σημαντική σειρά, για πολλούς λόγους:

- α. Εμφανίζονται στις αρχές της δεκαετίας του '50, και τυγχάνουν της επίσημης συμπαράστασης της Πολιτείας. Επειδή αποτελούν μετάφραση της αντίστοιχης αμερικανικής σειράς, δεν υπάρχει καμία διάθεση περιορισμού τους. Έτσι, αφ' ενός φέρνουν τα ελληνόπουλα σε μακροχρόνια και λιγότερο παράνομη γνωριμία με τα κόμικς ενώ, αφ' ετέρου, επιτρέπουν την ένταξη καθαρά ελληνικών (ως προς το περιεχόμενο αλλά και την παραγωγή) κόμικς στη σειρά, τα οποία σαφώς δεν προωθούν τον αμερικανικό πολιτιστικό ιμπεριαλισμό (αν δούμε τον όρο ως μια μονοδιάστατη επιβολή πολιτιστικών προτύπων).
- β. Η ανατύπωσή τους στις κατοπινές δεκαετίες, στις οποίες τα ελληνικά κόμικς δεν μπορούσαν για πολιτικούς λόγους να απευθυνθούν στο ευρύ κοινό, τα κατέστησε μέρος της παιδείας πολλών γενεών, κάποτε μάλιστα μοναδική οδό γνωριμίας σημαντικών φιλολογικών έργων. Το γεγονός αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς πλέον η άποψη για τα έργα αυτά καθορίζεται από

το ύφος του "Κλασσικού" και τη συγκεκριμένη ανάπτυξη της πλοκής, κι όχι από το ίδιο το έργο.

γ. Η πρόσφατη προσπάθεια ανατύπωσής τους, καθώς και η παράλληλη ανάπτυξη μιας εκτενούς δημοσιογραφικής φιλολογίας η οποία αμιλλάται εκείνη της δεκαετίας του πενήντα, διανθισμένη με νοσταλγικές κορώνες, έφεραν και πάλι στο πολιτιστικό προσκήνιο τα "Κλασσικά Εικονογραφημένα". Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται, πολλοί γονείς επιβάλλουν στα παιδιά τους να διαβάσουν τα "Κλασσικά", παράλληλα έστω με τα υπόλοιπα κόμικς που διαβάζουν.

δ. Για τη δημιουργία των Κ.Ε. εργάστηκαν άνθρωποι από το φιλολογικό και εικαστικό χώρο, των οποίων το γενικό-τερο έργο υπήρξε καθοριστικό για τα πολιτιστικά μας πράγματα. Ο Βασίλης Ρώτας υπήρξε ο επίσημος -και ως πρόσφατα ο μοναδικός- μεταφραστής του Σαίξπηρ στη γλώσσα μας. Η Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη επίσης ήταν από τις σημαντικές φυσιογνωμίες στο χώρο της παιδικής φιλολογίας. Και οι δύο, γνωστοί αριστεροί από τον καιρό της Κατοχής. Το έργο τους συχνά αφήνει να έλθουν στο φως δασκαλίστικες προθέσεις. Το γεγονός αυτό δείχνει πως, τουλάχιστον στα Κ.Ε., υπήρξαν από πρόθεση παιδαγωγοί και ότι ως διαπαιδαγωγικό οφείλουμε να αντιμετωπίσουμε το όλο εγχείρημα.

- δ. Βέβαια, ήδη στην αμερικανική έκδοση βρίσκουμε τις διακηρύξεις περί της παιδαγωγικής πρόθεσης ή λειτουργίας των Κ.Ε.. Μόνο που εκεί η πρόθεση εξαιρείται, ενώ εδώ παραμένει εκτός ρητορικής εκμετάλλευσης.
- ε. Οι σχεδιαστές των περισσότερων από τα Κ.Ε. που δημιουργήθηκαν στην Ελλάδα υπήρξαν ζωγράφοι. Δεν είναι εύκολη η διακρίβωση της σημασίας που είχαν τα κόμικς για το μετέπειτα ζωγραφικό τους έργο. Είναι όμως σαφές ότι η διπλή τους ιδιότητα συνέβαλε στην ανάπτυξη ενός καλλιτεχνικού αισθητηρίου, μιας αντίληψης σχετικά με την τέχνη η οποία, φυσικά, δεν ήταν παρούσα στα υπόλοιπα παιδικά περιοδικά κόμικς που κυκλοφόρησαν στο μεταξύ. Κάποτε η αισθητική διάσταση αποβαίνει σε βάρος του κόμικ, επειδή αδιαφορεί για την πλήρη αξιοποίηση των comicών συμβάσεων, οι οποίες δεν συμβαδίζουν με τον επιδιωκόμενο εικονογραφικό ρεαλισμό.
- στ. Επίσης, τα Κ.Ε. είναι τα μόνα κόμικς του υλικού μας που αναφέρονται στο Βυζάντιο και την Επανάσταση του 1821. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός ότι όλα σχεδόν τα νεότερα κόμικς αδιαφόρησαν για το σύνολο της ελληνικής ιστορίας. Εκτός από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, ελάχιστο ενδιαφέρον επέδειξαν για την αρχαιότητα. Εκτός από το "Μαύρο Είδωλο της Αφροδίτης", δεν υπάρχει άλλη αναφορά στην ιστορία.

Μόνο το παρόν φαίνεται να ενδιαφέρει τους σύγχρονους δημιουργούς. Και είναι στον καθρέφτη του παρόντος πάντοτε όπου εμφανίζονται οι μνήμες του παρελθόντος μας.

Ο πίνακας 4 παρουσιάζει την κατανομή των Κ.Ε. κατά κατηγορία, ενώ το σχήμα 4 δείχνει την ποσοστιαία συμμετοχή των Κ.Ε. για κάθε κατηγορία, στο σύνολο των τευχών της κατηγορίας αυτής:

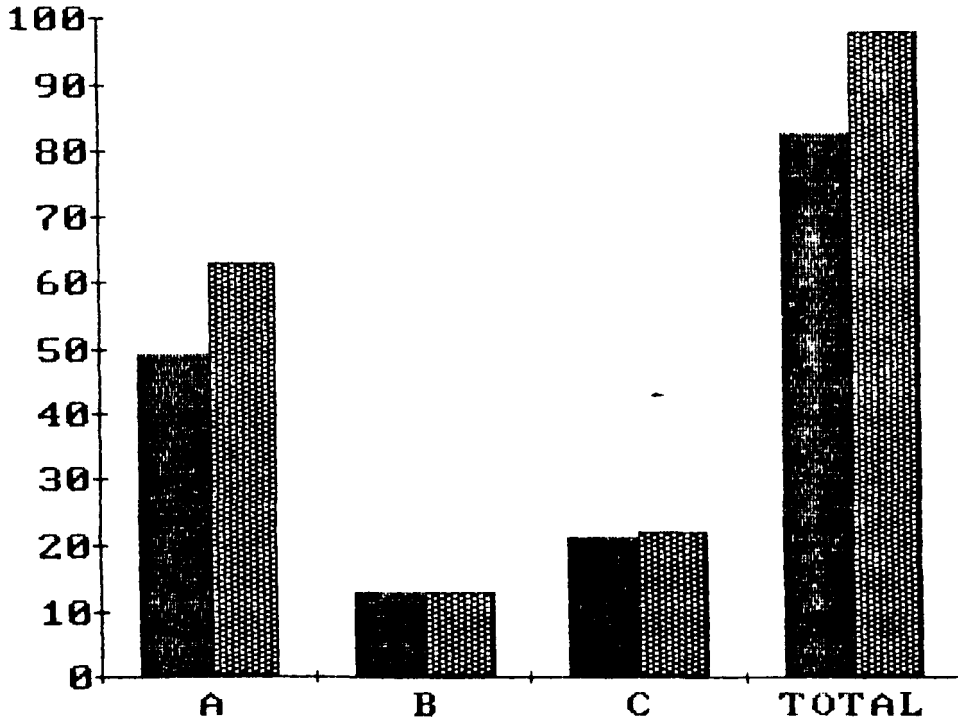
ΠΙΝΑΚΑΣ 4 -  
Κατανομή των Κ.Ε. κατά κατηγορία

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	ΑΡ. ΤΕΥΧΩΝ	ΠΟΣΟΣΤΟ %
A. Αρχαιότητα	49	77.0
A1. Μύθοι	23	92.0
A2. Ιστορία	6	100.0
A3. Τραγωδίες	15	100.0
A4. Κωμωδίες	1	7.0
A5. Άλλες φιλολογικές πηγές	4	100.0
B. Βυζάντιο	13	100.0
C. Τουρκοκρατία - Επανάσταση	21	95.0
Σύνολο	79	84.7



#### ΣΧΗΜΑ 4

Συμμετοχή των Κ.Ε. σε κάθε κατηγορία



Από όσα προηγήθηκαν έγινε, πιστεύουμε, φανερό η πολυμορφία του υλικού με το οποίο ασχοληθήκαμε κατά τη διάρκεια της έρευνας. Φυσικά, υπάρχουν κάποια ακόμη κόμικς τα οποία θα μπορούσαν να περιληφθούν, όπως τα άλμπουμς του Solour ή ο "Ισοβίτης" του Αρκά. Η αλόγιστη όμως αύξηση του μεγέθους του υλικού θα διερρήγνυε τις κατηγορίες και θα επέβαλε θεματικές μάλλον παρά χρονικές ενότητες, πράγμα που θα παρεξέτρεπε την όλη εργασία στην κατεύθυνση της ανάδειξης των τάσεων των σύγχρονων ελληνικών κόμικς περισσότερο παρά της διαχείρισης της ιστορίας. Στο μέτρο που οι ρητορικοί τρόποι

τους οποίους συναντάμε σε κάθε περίοδο είναι σχετικά σταθεροί, σε βαθμό που θα επέτρεπε, υπό άλλες συνθήκες, να μιλήσουμε για έναν ενιαίο "λόγο" των κόμικς (φυσικά η ενότητα αυτή θα ήταν πλασματική, εφ' όσον πάντοτε προϋποθέτει μια προθεσιακότητα ρητά ή άρρητα σχηματισμένα, η οποία διέπει τις κατευθύνσεις και τις επιλογές του λόγου αυτού), μας επιτρέπουν να παραβλέψουμε ορισμένα έργα χάριν της ενότητας της παρουσίασης. Ήδη, η ύπαρξη κατηγορίας που περιλαμβάνει ένα μόνο τεύχος (E) είναι προβληματική αλλά και ενδεικτική κάποιων διαθέσεων της comικής ρητορικής. Μια αύξηση των μοναδιαίων κατηγοριών φαινομενικά μόνο θα συνέβαλε στην ορθότερη διευκρίνιση των διαθέσεων αυτών, ενώ στην ουσία θα την συσκότιζε.

Παράλληλα, σχεδόν όλο το υλικό (πλην του "Πλούτου" των Ψαρόπουλου-Βλαχουτσάκου, του "Μαύρου Ειδώλου της Αφροδίτης" του Γ. Καλαιτζή και του "Μετά την Καταστροφή" του Άρκά) εντάσσεται σε σειρές comics. Το πλεονέκτημα της σειράς έναντι των μεμονωμένων έργων συνίσταται στο γεγονός ότι επιτρέπει την παρατήρηση των συχνότερα εμφανιζόμενων ρητορικών ή σημειωτικών σχημάτων και τον εντοπισμό της έρευνας αποκλειστικά σχεδόν σ' αυτά, διασφαλίζοντάς μας από τον κίνδυνο γενίκευσης του τυχαίου. Στη σημασία της σειράς όμως, τόσο για την έρευνα όσο και για την ανάγνωση των κόμικς (ως υπερκαθοριστικού παράγοντα), θα επιστρέψουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Δεύτερο Μέρος  
Το comικό «πάρεργον»

## Κεφάλαιο Πρώτο

### Το "πάρεργον": Πρόλογοι και Εξώφυλλα

-  
και μηδέν άλλο πράττειν,  
ότι μη πάρεργον.  
Πλάτωνος, Πολιτεία, 498c

Ποιά είναι τα όρια μιας μελέτης για τα κόμικς; Όχι ως ποιο σημείο μπορεί ή επιτρέπεται να φθάσει χωρίς να εκπέσει στο εκτός θέματος, αλλά πού αρχίζει και πού τελειώνει το αντικείμενό της: τί είναι ένα κόμικ; Το ερώτημα στρέφεται σε μια γεωγραφία του εντύπου:<sup>1</sup> διερωτώμεθα για την έκταση του κόμικ, προσπαθώντας να ορίσουμε το εκτός επικρατείας. Η προσπάθεια αυτή θέτει -και δεν είναι διόλου παράδοξο- το πρόβλημα της ουσίας: Το πρόβλημα του εντός επικρατείας αλλά και της ίδιας της επικράτειας (της "χώρας"). Και οι δύο

<sup>1</sup> "Μάταια το βιβλίο προσφέρεται σαν ένα χειροπιαστό αντικείμενο· μάταια συρρικνώνεται σε αυτό το μικρό παραλληλεπίπεδο που το περικλείει: η ενότητά του είναι μεταβλητή και σχετική". Μ. Foucault, Η αρχαιολογία της γνώσης, σελ. 39.

όψεις του εγχειρήματος στοχεύουν σ' έναν ορισμό-περιορισμό: το ζητούμενο είναι η περικύκλωση του χώρου που ανήκει στα κόμικς κι ο εγκλεισμός τους χάριν της προσέγγισης. Έτσι η συνολική προσπάθειά μας εγγράφεται (περικλείεται) ως μέρος του παρόντος κεφαλαίου.

Το ίδιο ισχύει για τις θεωρίες σχετικά με τα κόμικς στις οποίες αναφερθήκαμε συνοπτικά στα προηγούμενα κεφάλαια: Προσπάθησαν να στήσουν τους (οδο)δείκτες που περιβάλλουν ένα πεδίο (le champ stripologique), μian επικράτεια (le domain, the discipline of comics), να ορίσουν ένα νοητό και υλικό πλαίσιο (cadre) για το αντικείμενο και την ανάλυσή του(ς) (cadre d'analyse). Η σημασία της εργασίας τους υπήρξε καθοριστική για το έργο (για τα κόμικς), αφού πλέον στρεφόμεστε στη θεωρία για ν' αποφανθούμε αν το έργο είναι κόμικ -για ν' αποφασίσουμε, δηλαδή, πώς θα το διαβάσουμε. Η θεωρητική πλαισίωση προσδιορίζει το βλέμμα του αναγνώστη.<sup>2</sup>

Υπάρχει μια σειρά στοιχείων που προσδιορίζουν-προσανατολίζουν-κατευθύνουν το βλέμμα του αναγνώστη -που ορίζουν το κόμικ (ουσιαστικά και τυπικά). Πρόκειται για μια σειρά

<sup>2</sup> Για τη σημασία της ακαδημαϊκής ενασχόλησης με τα κόμικς, τόσο για την εσωτερική τους οργάνωση όσο και για την κοινωνική τους καταξίωση και τον ανα-προσδιορισμό της θέσης τους στην ιεραρχία των πολιτιστικών πρακτικών, βλ. Pierre Massart, "Entre média et littérature: La bande dessinée", ιδ. σελ. 16.

αντίστοιχων με την προηγούμενη πλαισιώσεων (*encadrages*), οι οποίες αλληλοκαλύπτονται και λειτουργούν συνεργατικά προς την ίδια κατεύθυνση. Πρόκειται για τα υλικά πλαίσια που συνυπάρχουν με τα πνευματικά. Υπάρχει όμως κι ένα ακόμη πλαίσιο, πολύ πιο περίπλοκο από τα προηγούμενα: ο δημιουργός, όχι ως βιογραφία αλλά ως ίχνος μέσα στο έργο. Αν μέχρι τώρα ξεκαθαρίσαμε με το πρώτο είδος πλαισίων (το θεωρητικό), οφείλουμε να προσεγγίσουμε στη συνέχεια τα υλικά πλαίσια, τον συγγραφέα ως ίχνος και ως υπογραφή, καθώς και τη σχέση τους με το έργο. Αυτό θα γίνει με μια προσφυγή στην έννοια του πάρεργου, μian έννοια που ξεκινά από τον Πλάτωνα και, μέσω Kant, φτάνει ως τον Derrida για ν' αποτελέσει αντικείμενο συστηματικής αποδόμησης.<sup>3</sup>

"Το πάρεργον βρίσκεται (απ)έναντι, παρά, και λειτουργεί προσθετικά προς το έργον, το γεγονός έργο, το γεγονός, το έργο, αλλά δεν περνά στη μονομέρεια: αγγίζει και συλλειτουργεί με τη λειτουργία του έργου, από κάποια απόσταση (εξωτερικότητα). Δεν είναι ούτε εσωτερικό, ούτε εξωτερικό. (...) Βρίσκεται στο όριο [Il est d'abord l'a-bord/It is first of all on (the) bo(a)rd(er)]".<sup>4</sup>

Η παρατήρηση αυτή συνοψίζει κατά κάποιον τρόπο την προβληματική του Derrida. Τις κυριότερες συνέπειες θα δούμε

---

<sup>3</sup> Jacques Derrida, The Truth in Painting, σελ. 17-147.

<sup>4</sup> Στο ίδιο, σελ. 54.

στη συνέχεια, προβαίνοντας διαρκώς σε σύνδεση με το πάρεργο στα κόμικς.

Αλλά ποιό είναι το πάρεργο στα κόμικς;

Έστω ένα τεύχος των "Κλασικών Εικονογραφημένων". Πρόκειται για μια αυτοτελή αφήγηση που καλύπτει όλο το τεύχος (μονογραφία).<sup>5</sup> Αρχικά συναντάμε το εξώφυλλο που περιλαμβάνει μία ολοσέλιδη εικόνα, τον τίτλο του τεύχους και τον τίτλο, την αρίθμηση και άλλα διακριτικά στοιχεία της σειράς, του εκδότη και -όχι πάντα, στα Κ.Ε.- το όνομα του κειμενογράφου και του σχεδιαστή. Η σειρά και ο εκδότης επανέρχονται στο εσώφυλλο (την εσωτερική όψη του εξωφύλλου), καθώς και στις δύο όψεις του οπισθοφύλλου. Παράλληλα, στο εσώφυλλο υπάρχει μια εισαγωγή ή περίληψη του έργου που ακολουθεί (Πρόλογος). Τέλος, στις εσωτερικές σελίδες, συνήθως στο τέλος του τεύχους, κάποτε όμως ακριβώς στη μέση: στην καρδιά του, συναντάμε διάφορα κείμενα που, λίγο-πολύ, σχετίζονται με το έργο, αν ως τέτοιο εκλάβουμε (πειθόμενοι στη λέξη "εικονογραφημένα" του τίτλου) το κυρίως κόμικ. Τα στοιχεία, λοιπόν, τα οποία συγκροτούν το πάρεργον των Κ.Ε., τα περισσότερα από τα οποία συναντάμε και στα υπόλοιπα

<sup>5</sup> Προβαίνουμε εδώ στη θέαση ενός τρισδιάστατου έργου, προσπαθώντας ν' απομονώσουμε τις εισόδους του βλέμματος. Κάθε είσοδος προδιαγράφει μια σειρά, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί μια στάση στη σειρά αυτή. Για την "τάξη της

κόμικς που μας απασχόλησαν, είναι:

- το εξώφυλλο
- ο τίτλος
- η σειρά
- ο εκδότης και οι συντελεστές του έργου (υπογραφή)
- ο πρόλογος
- τα υπόλοιπα κείμενα.

α. Το πάρεργον βρίσκεται στο όριο, ανάμεσα στο έργο και το εκτός έργου (τον "κόσμο"): Στα κόμικς το πάρεργο βρίσκεται κατά κύριο λόγο στα εξώφυλλα, παρουσιάζοντας μια εξωτερική και μίαν εσωτερική όψη, αντικρύζοντας από τις ακρώρειες του τεύχους τόσο τον κόσμο όσο και το κόμικ. Και συνήθως βρίσκεται πάνω σε διαφορετικό χαρτί (σκληρό στην όραση ή την αφή), σημαίνοντας με την ίδια του την υλικότητα μίαν ένταση πυκνότητας που το διακρίνει από την υφή τόσο του εντός όσο και του εκτός.<sup>6</sup>

---

ανάγνωσης" πρβλ. Derrida, όπ.π., σελ. 49-50.

<sup>6</sup> "Τα πάρεργα διαθέτουν μίαν πυκνότητα, μίαν επιφάνεια που τα διαχωρίζει όχι μόνο από το εντός, από το κυρίως σώμα του έργου, αλλά επίσης από το εκτός, από τον τοίχο στον



β. Το πάρεργον αποκαλύπτει, υποδεικνύει, αποκαθιστά και καλύπτει μίαν εσωτερική ανεπάρκεια του έργου: Η απομάκρυνση του παρέργου θα διόγκωνε την έλλειψη, το έργο θα υποβαθμιζόταν.<sup>7</sup> Το ελλείπον στο έργο (και στα κόμικς) δεν είναι κάτι τί, αλλά η παρουσία εν γένει: η έλλειψη εκδηλώνεται ως έλλειψη καθαυτή, ως απουσία. Και κυρίως ως απουσία (ή παραμερισμός) της δημιουργικής βούλησης και όσων η βούληση αυτή περιέλαβε ως προθέσεις. Η απουσία είναι κατ' αρχήν συνώνυμη με την ανεξαρτητοποίηση από τον δημιουργό (: μια πατροκτονία!). "Ο λόγος είναι ένας γιός που θα καταστρεφόταν δίχως την παρουσία, δίχως την παρούσα βοήθεια του πατέρα του".<sup>8</sup> "θα καταστρεφόταν" σημαίνει θα έπαιρνε λά-

---

οποίο είναι κρεμασμένος ο πίνακας", J. Derrida, όπ.π., σελ. 61.

<sup>7</sup> Η απομάκρυνση του παρέργου "θα έκανε να εμφανισθεί ή -πράγμα που είναι το ίδιο- θα έκρυβε την έλλειψη που υπάρχει στο εσωτερικό του έργου. Ό,τι τα συγκροτεί ως πάρεργα δεν είναι απλώς η εξωτερικότητά τους που εκδηλώνεται ως πλεόνασμα, αλλά ο εσωτερικός δομικός δεσμός τους με την έλλειψη εντός του έργου. Και η έλλειψη αυτή συγκροτεί το έργο. Χωρίς την έλλειψη, το έργο δεν θα είχε ανάγκη το πάρεργον. Η ανεπάρκεια του έργου συνίσταται στην έλλειψη του παρέργου". Στο ίδιο, σελ. 59-60.

<sup>8</sup> J. Derrida, Πλάτωνος Φαρμακεία, σελ. 85.

θος δρόμο, θα παρέκκλινε<sup>9</sup> της πορείας που προδιέγραψε ο πατέρας του λόγου, θα υπονόμει την (πρό)θέση του Δημιουργού.<sup>10</sup> Όπως η γραφή, έτσι και το κόμικ, απομονούμενο από το ίχνος της παρουσίας του δημιουργού (το comicό πάρεργον) αυτονομείται. Τότε ο "πατέρας" του τού επιβάλλει τη σιωπή<sup>11</sup> (το πάρεργο είναι το σύμβολο του ευνουχισμού του έργου και ταυτόχρονα το ίδιο το ευνουχισμένο μέλος). Άφωνο και ανυπεράσπιστο, προσφεύγει σ' αυτόν που του στέρησε τον λόγο για ν' αναζητήσει την υπεράσπισή του απέναντι στον εχθρικό κόσμο. Έτσι το πάρεργο μετατρέπεται σε λόγο χάριν και περί του έργου, σε ερμηνεία η οποία είναι μια σημειωτική αλυσίδα που στήνεται πάνω στην πρωτογενή αλυσίδα της αφήγησης. Ο "τρόπος" (mode) του παρέργου είναι η παρασήμανση: ο λόγος του πατρός μεθίσταται στη δευτερογενή-

---

<sup>9</sup> Πρβλ. Harold Bloom, "Κλίναμεν", στην Άγωγία της Επίδρασης, σελ. 57 κ.επ.

<sup>10</sup> "Ο πατέρας πάντα υποπτεύεται και επιτηρεί τη γραφή", "η επιθυμία της γραφής (...) καταγγέλλεται ως επιθυμία της ορφάνιας και της ανατρεπτικής πατροκτονίας", J. Derrida, όπ.π., σελ. 84 και 85.

<sup>11</sup> Δεν θα μπορούσε η διδασκαλία να αφηθεί έρμαιο στις προθέσεις ενός αυτονομημένου ή αυτονομούμενου έργου: ο διδακτικός πρόλογος αναλαμβάνει τη διδασκαλία, αφήνοντας στο κόμικ την ψυχαγωγία του αναγνώστη.

νεια -έπεται του άφωνου τέκνου του. Η παρουσία είναι το συμπλήρωμα της απουσίας,<sup>12</sup> ο λόγος απλό παρακολούθημα της γραφής...

- δ. Όχι πάντα, διότι -στα Κ.Ε.- το πάρεργον ξαναβρίσκεται στην καρδιά του έργου, στις μεσαίες σελίδες. Αυτή η μετάσταση στήνει ένα δεύτερο πλαίσιο που διάγει στην απόλυτη εσωτερικότητα, μετατρέποντας το έργο σε πάρεργο. Το έργο γειτνιάζει από παντού (εσωτερικά και εξωτερικά) με το πάρεργο. Η μεσαιωνική σκέψη της ομοιότητας βγαίνει στο προσκήνιο: οι γειτνιάσεις προκαλούν ομοιότητες: convenientia.<sup>13</sup> Έπεται η ανταλλαγή ιδιοτήτων: η αντιμετάθεση έργου και παρέργου. Τότε ο πρόλογος, ο τίτλος της σειράς και του έργου, οι υπογραφές των δημιουργών είναι τα κεντρικά στοιχεία και οι
- 

<sup>12</sup> Εδώ αντιστρέφεται -προσωρινά- η συμπληρωματικότητα της γραφής ως προς τη φωνή. Για τη μεταφυσική σημασία του συμπληρώματος βλ. J. Derrida, Περί Γραμματολογίας, σελ. 245 κ.επ..

<sup>13</sup> "'Σύμφωνα' είναι τα πράγματα που, συμπλησιάζοντας, ταιριάζουν. αγγίζονται με τις άκρες τους, τα κρόσσια τους ανακατεύονται, το άκρο του ενός υποδηλώνει την αρχή του άλλου. Έτσι μεταδίδεται η κίνηση, οι επιδράσεις και τα πάθη, επίσης και οι ιδιότητες. (...) η γειτνίαση δεν είναι μια εξωτερική σχέση ανάμεσα στα πράγματα, αλλά το σημείο μιας τουλάχιστον σκοτεινής συγγένειας", Michel Foucault, Οι

πολλαπλάσιες σελίδες του κυρίως κόμικ τα κοσμούν: ornamentation.<sup>14</sup> Ακόμη περισσότερο, ο διακοσμητικός ρόλος τους περιορίζεται να προκαλεί εντύπωση όχι λόγω της μορφής αλλά εξ αιτίας της χάρης του "απ-άγοντας από το αυθεντικό ωραίο".<sup>15</sup> Σ' αυτή την κίνηση θεμελιώθηκαν οι περισσότερες πολιτικές κριτικές των κόμικς: Τα κόμικς παίζουν το ρόλο της καντιανής "χρυσής κορνίζας", χρυσώνουν το ιδεολογικό χάπι, κι έτσι μετατρέπονται σε "λιανοπωλητές του ιμπεριαλισμού".<sup>16</sup> Μ' αυτό τον τρόπο οι διάφορες θεωρίες επιβάλλουν στα κόμικς ένα νέο πλαίσιο, προφασιζόμενες ότι περνούν στην καθαρότερη σχέση με το έργο, στην απουσία παρέργου (αν δεν υπήρχε όμως πάρεργο, δεν θα ήταν σε θέση να συνάγουν τα "κρυμμένα" ιδεολογήματα).

---

Λέξεις και τα Πράγματα, σελ. 46.

<sup>14</sup> "Ornamentation [δια-κόσμηση] (parerga): το απλό πρόσθεμα, ό,τι δεν συνιστά εσωτερικό συστατικό στοιχείο της ολοκληρωμένης αναπαράστασης του αντικειμένου, και επιτείνει την αισθητική απόλαυση δια της μορφής του". Immanuel Kant, Critique of Judgement, σελ. 68. Την ίδια άποψη εξέφραζε και ο Αριστοτέλης: "η δε όψις ψυχαγωγικόν μιν, ατεχνότατον δε και ήκιστα οικείον της ποιητικής" (Ποιητική, 1450b).

<sup>15</sup> Imm. Kant, όπ.π..

<sup>16</sup> Πρόλογος της Michele Mattelart στην γαλλική έκδοση

Εμείς, αντίθετα, κρατάμε την πιθανότητα της αντιστροφής ως ένα δυναμικό στοιχείο της ενεργού πανουργίας που επιβάλλει το παιχνίδι στα ανταγωνιζόμενα μέρη (το έργο και το πάρεργο), στοιχείο που θα μας επιτρέψει στη συνέχεια ν' αναζητήσουμε την "αλήθεια" των τευχών [του παιχνιδιού] όχι μόνο στα κόμικς αλλά και στα εξώφυλλα, τη σειρά, τις υπογραφές και τους προλόγους.<sup>17</sup> Θ' αναφερθούμε γι' αυτό ειδικά στα "Κλασσικά Εικονογραφημένα", οι παρατηρήσεις όμως μπορούν να εφαρμοστούν (και πρόκειται να τις δοκιμάσουμε) και στα υπόλοιπα τεύχη του υλικού μας.

---

του Ντόναλντ του απατεώνα, σελ. 23 (της ελλ. έκδοσης).

<sup>17</sup> "Η αποδόμηση δεν δικαιούται ούτε να εντάξει σ' ένα νέο πλαίσιο, ούτε όμως και να φανταστεί την καθαρή και απλή απουσία πλαισίου. Οι δύο αυτές φαινομενικά αντιφατικές χειρονομίες είναι εκείνες ακριβώς που -και είναι συστηματικά αδιαχώριστες από ό,τι- εδώ συστηματικά αποδομούμε". J. Derrida, The Truth in Painting, σελ. 73.

**Κεφάλαιο Δεύτερο**  
**Το "πάρεργον" στα "Κλασσικά Εικονογραφημένα"**

**Τα εξώφυλλα**

Τα εξώφυλλα των Κ.Ε. περιλαμβάνουν μια σειρά στοιχείων που θα πρέπει να μελετήσουμε ξεχωριστά:

- α. Το λογότυπο της σειράς, καθώς και την ένδειξη "Από την Μυθολογία και την Ιστορία της Ελλάδος".
- β. Ο τίτλος του έργου.
- γ. Το σήμα του εκδότη και ο αριθμός του τεύχους, γραμμένος στις δύο σελίδες ενός ανοικτού βιβλίου.
- δ. Τα ονόματα των συντελεστών (κείμενο-εικόνες) καθώς και του αρχαίου συγγραφέα, αν δεν περιλαμβάνεται στον τίτλο (π.χ. "Ομήρου Ιλιάδα").
- ε. Την εικόνα που καλύπτει το σύνολο της σελίδας.
- στ. 'Άλλα κείμενα, όπως ονόματα των εικονιζόμενων προσώ-

πων, ρητά κ.ά.<sup>1</sup>

Ειδικότερα:

Οι λέξεις "Κλασσικά Εικονογραφημένα" του εξωφύλλου αναπαράγουν οπτικά (και νοηματικά, φυσικά) το αμερικανικό λογότυπο "Classics Illustrated". Είμαστε οι τελευταίοι που θα κατηγορήσουν την ακριβή επανάληψη του λογοτύπου της σειράς, εφ' όσον τα περισσότερα τεύχη της ελληνικής έκδοσης αποτελούν μετάφραση των αμερικανικών. Ήδη, όμως, η μορφή των γραμμάτων (γραμματοσειρά ή "οικογένεια" στην τυπογραφική ορολογία), πάρεργο που συμβάλλει στη συμπλήρωση της αισθητικής του έργου-εξωφύλλου (ornamentation), αποτελεί μια συγκεκριμένη πρόταση για την έννοια του κλασσικού, η οποία αναπαράγεται και εξειδικεύεται στα υπόλοιπα μέρη του τεύχους. Μπορούμε έτσι να διακρίνουμε:

Τα western γράμματα της λέξης "Κλασσικά". Στην αμερικανική έκδοση τα γράμματα αυτά έχουν ένα προφανή λόγο ύπαρξης: το γεγονός ότι η κλασσική περίοδος των ΗΠΑ αρχίζει με τον πόλεμο της Ανεξαρτησίας και φθάνει στη δύση της με το τέλος του εμφυλίου πολέμου ή λίγο αργότερα (γύρω στις αρχές του 20ού αιώνα). Η γραμματοσειρά ανακαλεί στη μνήμη του αμερικανού αναγνώστη την περίοδο αυτή, αναπαράγοντας τα γράμματα των επιγραφών και των τίτλων των εφημερίδων. Πρό-

---

<sup>1</sup> Ορισμένα ενδεικτικά εξώφυλλα αναπαράγονται στο παράρτημα Β'.

κειται για βαρειά γράμματα, που στηρίζονται στο έδαφος έχοντας αποβάλλει κάθε διάθεση απογείωσης (όπως είναι οι οξείες γωνίες του Λ και του Α), και αναπαράγουν τον ιδιότυπο αμερικανικό κοινωνικό ρεαλισμό: τη βεβαιότητα για την παρούσα θέση στην κοινωνική ιεραρχία που, αν κάποιο γύρισμα της τύχης το επιτρέψει, μια νέα βεβαιότητα -εξ ίσου ισχυρή με την προηγούμενη- θα την αντικαταστήσει. Τέλος, αντιστοιχούν στο στέρεο πάτημα των μονομάχων που χρησιμοποιούν πιστόλι, αντί του ευρωπαϊκού ξίφους.

Τα καλλιγραφικά γράμματα της λέξης "Εικονογραφημένα" κομίζουν μίαν ευρωπαϊκή αντίληψη του κλασσικού, η οποία συγκροτείται μέσα από μια σειρά αναφορών στην κομψότητα, τη λεπτομέρεια, την αναδίπλωση (και την πύχωση), την πλαστικότητα, την πολυπλοκότητα και τη συνακόλουθη γοητευτική πλαστότητα, σα να χόρευαν το γυναικείο μέρος σε χορό εποχής.

Τα Helvetica της ένδειξης "Από την Μυθολογία και την Ιστορία της Ελλάδος" είναι τεχνοκρατικά, λιτά και απέριττα γράμματα που, όταν δεν εντάσσονται σε παιχνίδια στο εσωτερικό της γραμματοσειράς, παραμένουν ουδέτερα, ώστε να μπορούν να χρησιμοποιηθούν -και χρησιμοποιούνται στη διαφημιστική πρακτική- ως ο κοινός χώρος στον οποίο συναντώνται τα διαφορετικά για να σχηματίσουν την έσχατη ενότητα: εν προκειμένω, τη σύνδεση των δύο προηγούμενων οικογενειών. Η σύνδεση, που επιβεβαιώνεται εκ των υστέρων με τη χρήση της



τρίτης αυτής κατηγορίας, θα μπορούσε να οριστεί ως εξής: Τα "Κλασσικά Εικονογραφημένα" συνιστούν τον τόπο συνάντησης του αμερικανικού και του ευρωπαϊκού κλασσικού, για ν' αποτελέσουν το απάνθισμα του παγκόσμιου κλασσικού. Το κλασσικό είναι Δυτικό, δηλαδή ευρωπαϊκό ή αμερικανικό. Η υπόλοιπη υδρόγειος είναι μετα-κλασσική.

Με ποιούς όρους όμως πραγματοποιείται η συνάντηση των δύο τύπων κλασσικού; Ίσως θα ήταν ορθότερη η αντικατάσταση του όρου "συνάντηση" με τον όρο "σύζευξη". Γιατί πρόκειται πράγματι για σύζευξη -για συζυγία: τα αρρενωπά western και τα θηλυκά (ή εκθηλυσμένα) καλλιγραφικά συζεύγνυνται, ενώνοντας δύο οικογένειες -δύο πολιτισμούς με κοινές καταβολές αλλά διαφορετική πορεία. Ο αμερικανικός πολιτισμός επιστρέφει ως αυτόνομη οντότητα στον μητρικό ευρωπαϊκό, για να τον γονιμοποιήσει ως μακρυνός κληρονόμος και -συνεπώς- νόμιμος διαχειριστής.<sup>2</sup> Δίπλα ακριβώς, η υπόδειξη "Από την Μυθολο-

---

<sup>2</sup> "Ο Νέος Κόσμος κράτησε πάνω από τριακόσια χρόνια αιχμάλωτη την καρδιά και τη σκέψη των Ευρωπαίων. Σήμερα μας έχει πια κουράσει: Τίποτα άλλο εκτός από τους εαυτούς μας, τα πάθη και τις πλάνες μας σε ακριβή απεικόνιση δε βρίσκουμε πέρα από τον Ατλαντικό Ωκεανό. Οι χώρες του ανατέλλοντος ηλίου (...) μας προσφέρουν σήμερα ένα νέο βήμα, ένα καινούριο πεδίο δράσης της φιλοσοφίας μας περί ευδαιμονίας, νέους θριάμβους και νέες ηδονές. Στον προθάλαμο αυτού του νέου κοσμικού θεάτρου κατοικεί ο ελληνικός λαός, ανήκοντας

για...": η πρώτη αναφορά στην Ελλάδα. Κι αμέσως μετά, τα ελληνοπρεπή γράμματα του τίτλου: ο μόνος πολιτισμός που γεωγραφικά βρίσκεται στα όρια της Δύσης, ή ορθότερα -ως πάρεργο- ανήκει εξ ίσου στη Δύση και την Ανατολή, αλλά όμως συνιστά τον κατ' εξοχήν δυτικό πολιτισμό, σύμφωνα με την αντίληψη του τελευταίου, ο οποίος εμφανίζεται να επιστρέφει, ως αυτόνομη οντότητα- ως μακρυνός κληρονόμος και νόμιμος διαχειριστής.

Συνοψίζουμε: όχι μόνο ο αμερικανικός πολιτισμός επιστρέφει στον μητρικό ευρωπαϊκό, αλλά και οι δύο μαζί επιστρέφουν στην "κοιτίδα" τους, τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Στις συνέπειες αυτής της επιστροφής για τη συγκρότηση της έννοιας του κλασσικού θα αναφερθούμε αργότερα.

Το σήμα του εκδότη και τα ονόματα των συντελεστών του τεύχους εμφανίζονται ως ίχνη της παρουσίας του (πολυπρόσωπου και ομαδικού) "πατέρα του λόγου". Οι πατέρες αυτοί παραμένουν κηδεμόνες ενός νέου είδους δημιουργίας (λόγου), το οποίο δεν έχει χειραφετηθεί ακόμη και που η απελευθέρωσή του απ' αυτούς θα το οδηγούσε στις ατραπούς της απώλειας.

---

στις δύο ηπείρους αποτελεί τη γέφυρα μεταξύ Ευρώπης και Ασίας, που ο θεός τώρα θα παραδώσει στα χέρια μας. Γιατί η θεία Πρόνοια προώρισε την Ευρώπη να υψωθεί σε κέντρο της χριστιανικής συγκρότησης του κόσμου". Ιάκ. Φίλ. Φαλλμεράυερ, Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων, σελ. 31.

Γύρω από την υπογραφή στήνονται, στο εσωτερικό αλλά και το εξωτερικό του έργου, λόγοι δευτερογενείς ως προς το κόμικ, οι οποίοι προσδιορίζουν και προδιαγράφουν τα αποτελέσματα (το "επιμύθιο" ή ηθικό δίδαγμα) της ανάγνωσής του. Στο εξωτερικό του έργου βρίσκονται τα υπόλοιπα έργα των συντελεστών παραγωγής (βιβλία ή μεταφράσεις των κειμενογράφων, εικαστικές δημιουργίες των σχεδιαστών, άλλες εκδόσεις -πιο "σοβαρές"- του εκδότη), τα πνευματικά "αδέλφια" των κόμικς. Η γνωριμία του αναγνώστη μ' αυτά τα έργα συστήνεται συχνά από τις σελίδες των "Κλασσικών Εικονογραφημένων", έτσι που τα τεύχη της σειράς αποδεικνύονται πάρεργα των δημιουργών τους ("αποπαίδια"). Παράλληλα, όμως, οι αντίπαλοι των κόμικς είναι συχνά υποχρεωμένοι να υποχωρήσουν ενώπιον της συγγένειας: ο μεταφραστής του Σαίξπηρ Βασίλης Ρώτας π.χ. (άσχετα από την αξία που αποδίδεται σήμερα στο εγχείρημά του), δεν θα ασχολούταν -κατά τεκμήριο- ελαφρά τη καρδιά με κάτι επικίνδυνο και ψυχοφθόρο.

Στο εσωτερικό του κόμικ, πέρα από τις αναφορές στα άλλα έργα που προτείνονται προς ανάγνωση, επιτρέπεται η παρουσία ενός λόγου χωρίς μπαλονάκι, του προλόγου, του οποίου ο πατέρας είναι τυπικά άδηλος, ουσιαστικά όμως πρόκειται για τη φανταστική ενότητα των πατέρων του τεύχους. Ο λόγος αυτός θα μας απασχολήσει στην επόμενη παράγραφο.

Όσον αφορά, τέλος, την εικόνα που καταλαμβάνει το κύριο μέρος του εξωφύλλου (ως προς την οποία όσα αναφέρθηκαν

ως εδώ συνιστούν πάρεργα), μπορούμε να διακρίνουμε τις εξής περιπτώσεις:

- α. Συνήθως απεικονίζεται ο πρωταγωνιστής ή οι πρωταγωνιστές σε μια καθοριστική σκηνή της πλοκής: η Πανδώρα που ανοίγει το κουτί<sup>3</sup> και ο Θησέας που σκοτώνει τον Μινώταυρο<sup>4</sup> αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα.
- β. Ο πρωταγωνιστής και τα κύρια πρόσωπα του έργου μπορεί να απεικονίζονται στο εξώφυλλο\_σαν σε φωτογραφίες, με το όνομά τους από κάτω. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται σχεδόν αποκλειστικά στις μεταφορές αρχαίου δράματος. Καθώς το τοπίο συνήθως απουσιάζει, αρχαιοπρεπείς μάινδροι συμπληρώνουν το φόντο και συνέχουν μεταξύ τους τα εικονιζόμενα πρόσωπα (χωρίς να τα συνδέουν).<sup>5</sup>
- γ. Ανάμεσα στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις κινούνται τα τεύχη εκείνα που ενόττητά τους δεν είναι αφηγηματική αλλά στηρίζεται στον πρωταγωνιστή. Έτσι, δεν υπάρχουν κάποια επεισόδια των μύθων των θεών του Ολύμπου, τα οποία να θεωρούνται σημαντικότερα από όλα τα υπόλοιπα και γι' αυτό, τα τεύχη που αναφέρονται σ' αυτούς τους

---

<sup>3</sup> "Η Πανδώρα", Κ.Ε. 1087 (βλ. εικ. 6).

<sup>4</sup> "Ο Θησέας και ο Μινώταυρος", Κ.Ε. 1007.

<sup>5</sup> Βλ. επί παραδείγματι "Οιδίπους επί Κολωνώ", Κ.Ε. 1255 (βλ. εικ. 5) και "Ηλέκτρα", Κ.Ε. 1253.

αναπαριστούν σε εξώφυλλο με κάποια από τα σύμβολά τους και -όπου αυτό είναι δυνατό- στον οικείο χώρο του (π.χ. τον Ποσειδώνα με την τρίαινα και τα λευκά του άλογα, πάνω στη θάλασσα).<sup>6</sup>

Είναι εδώ αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η εικόνα του εξωφύλλου διαφέρει σημαντικά -από άποψη τεχνοτροπίας- από τις εικόνες του κόμικ. Το πάρεργο γίνεται αντιληπτό ως έξεργο (*hors d'oeuvre*) και καλείται να ολοκληρώσει την εξωτερική εντύπωση που διακρίναμε ως έναν από τους στόχους των υπογραφών: ο εικονογραφικός ρεαλισμός έπειθε ευκολότερα τους γονείς των μικρών αναγνώστών για την αισθητική ποιότητα των "Κλασσικών Εικονογραφημένων", απ' ό,τι τα σχηματικά σκίτσα του ίδιου του κόμικ.

### Οι Πρόλογοι

Οι Πρόλογοι αποτελούν το σημαντικότερο σημείο του παρέργου για την αποδομητική προσέγγιση των κόμικς, εφόσον υποδεικνύουν στον αναγνώστη τον τρόπο με τον οποίο οφείλει να προσεγγίσει το έργο. Από την άποψη αυτή συνιστούν τον κατ' εξοχήν εσωτερικό(;) του έργου τόπο ρητής εκδήλωσης των προθέσεων του δημιουργού. Όσο παρακινδυνευμένο κι αν φαίνε-

---

<sup>6</sup> βλ. "Ο Ποσειδώνας", Κ.Ε. 1239. Για μια ακόμη πιο αφαιρετική εκδοχή βλ. τον "Απόλλωνα", Κ.Ε. 1234 (βλ. εικ. 3).

ται, τα κόμικς δικαιούμαστε να τα κρίνουμε μόνο σε σχέση με τις προθέσεις που μπορούμε να εντοπίσουμε εντός τους. Οποιοδήποτε άλλο κριτήριο (π.χ. αναφορά στις προθέσεις που εκφράζονται σε συνεντεύξεις ή άρθρα των δημιουργών, στην άμεση και μονομερή συσχέτιση με την ιστορική συγκυρία κ.λπ.) παραμένει εξωτερικό προς το έργο και, συνεπώς, ιδεολογικά φορτισμένο.

Το ζήτημα της προθεσιακότητας, της εκδήλωσης δηλαδή μιας βούλησης του συγγραφέα μέσα στο έργο, η οποία δια του έργου φθάνει στον αναγνώστη και παράγει εκεί αποτελέσματα, φαίνεται πως δεν είναι ακόμη οριστικά διευθετημένο.<sup>7</sup> Αντίθετα, καθώς η προθεσιακότητα υπήρξε για αιώνες αυτονόητη, η προσβολή της κλονίζει τις ηθικές, πρακτικές και μεταφυσικές πεποιθήσεις της δυτικής κοινωνίας. Το ζήτημα μπορεί να τεθεί με πολλούς τρόπους, που με τη σειρά τους άπτονται άλλων δυσεπίλυτων προβλημάτων. Ο Paul de Man, π.χ., θέτει το ερώτημα σχετικά με τη "φύση της σχέσης ανάμεσα στη μορφή και την πρόθεση, σαν ένα απ' τα ερωτήματα που μπορούν να μας προικίσουν με ενόραση" πάνω στο πρόβλημα της "αυτονομίας που απαντάται, υποτίθεται, στα λογοτεχνικά έργα" και η οποία "κάθε άλλο παρά αυταπόδεικτη είναι".<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Το πρόβλημα αυτό ξαναθέτει πρόσφατα ο John M. Ellis στο βιβλίο του Against Deconstruction (1989).

<sup>8</sup> Paul de Man, "Μορφή και Πρόθεση στην Αμερικανική Νέα

Για τον Roland Barthes, ο "θάνατος του Συγγραφέα" δεν είναι παρά η πιστοποίηση του γεγονότος ότι "η 'γλώσσα' είναι εκείνη που μιλά, όχι ο συγγραφέας",<sup>9</sup> ενώ ο Aragon ισχυρίζεται: "Εγώ ενεφανίσθην επί σκηνής με κάποιο ρητορικό σχήμα".<sup>10</sup>

Η αντίδραση στις θέσεις αυτές είναι εξ ίσου ισχυρή. Ο Βέρκερ του Henry James κρύβει μέσα στα έργα του ένα μικρό τέχνασμα: "υπάρχει στο έργο μου μία ιδέα που δίχως αυτή δεν θα μου καιγόταν καρφί για την όλη υπόθεση. Είναι η ωραιότερη, η πληρέστερη προοπτική όλων, και η υλοποίησή της αποτέλεσε, πιστεύω, θρίαμβο υπομονής, θρίαμβο ευρηματικότητας. (...) Αυτό το μικρό μου τερτίπι εκτείνεται από βιβλίο σε βιβλίο, και όλα τα υπόλοιπα, συγκριτικά, κινούνται απλώς στην επιφάνεια του έργου. (...) Πρόκειται ασφαλώς γι' αυτό που θα πρέπει να αναζητήσει ο κριτικός. Είμαι της γνώμης, μάλιστα, ότι είναι αυτό που θα πρέπει να

---

Κριτική", σελ. 520 ("Form and Intent in the American New Criticism", σελ. 22). Για το κείμενο αυτό του P. de Man ακολούθησα την ελληνική μετάφραση, αφού προηγουμένως την έλεγξα με βάση το πρωτότυπο κείμενο. Έτσι, οποιεσδήποτε αποκλίσεις από τη μετάφραση του κ. Παυλοστάθη οφείλονται σε δική μου παρέμβαση.

<sup>9</sup> Roland Barthes, "Ο θάνατος του Συγγραφέα", σελ. 138.

<sup>10</sup> Louis Aragon, Μπλανς ή η λησμονιά, σελ. 36.

βρει ο κριτικός".<sup>11</sup>

Η συζήτηση είναι αρκετά παλιά, και η οριστική κατάληξη της φαίνεται ν' απομακρύνεται διαρκώς, καθώς κάθε απάντηση πηγάζει –σε τελευταία ανάλυση– από τις μεταφυσικές παραδοχές κάθε συγγραφέα. Φυσικά, μια λεπτομερής καταγραφή της συζήτησης δεν είναι μέσα στις προθέσεις μας.<sup>12</sup> Θα υιοθετήσουμε εδώ την ανάλυση του Paul de Man, ο οποίος κατανοεί την προθεσιακότητα ως έννοια δομικής τάξεως:

"Η 'πρόθεση' εκλαμβάνεται, κατ' αναλογία προς ένα φυσικό πρότυπο, σαν μεταβίβαση του ψυχικού ή νοητικού περιεχομένου από το μυαλό του ποιητή στο μυαλό του αναγνώστη. (...) Έτσι όμως παραβλέπουμε το γεγονός ότι η έννοια της προθεσιακότητας δεν είναι ούτε υλικής ούτε ψυχολογικής

<sup>11</sup> "Να βρει" εδώ σημαίνει προφανώς και να ανακαλύψει, να εφεύρει ο κριτικός. Βλ. Henry James, Η εικόνα στο χαλί, σελ. 43-44.

<sup>12</sup> Μια τέτοια λεπτομερής καταγραφή παρουσιάζει ο Terry Eagleton στην Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας. Με τις απόψεις μας συμπλέει ο H.-G. Gadamer, για τον οποίο "το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου δεν εξαντλείται ποτέ στις προθέσεις του συγγραφέα. Καθώς το έργο περνά από το ένα πολιτισμικό ή κοινωνικό πλαίσιο στο άλλο, μπορούμε να αποκομίσουμε από αυτό καινούργια νοήματα τα οποία ίσως δεν είχαν προβλέψει ποτέ ο συγγραφέας του ή το σύγχρονό του αναγνωστικό κοινό" (Eagleton, *όπ.π.*, σελ. 117).



φύσεως, αλλά δομικής, η οποία περιλαμβάνει τη δραστηριότητα ενός υποκειμένου ανεξάρτητα από τα ενδιαφέροντα που το διακατέχουν, εκτός εάν και στο μέτρο που κι αυτά ανάγονται στην προθεσιακότητα της δομής. Η δομική προθεσιακότητα προσδιορίζει τις σχέσεις των συστατικών μερών του τελικού αντικειμένου σ' όλο του το εύρος, αλλά η σχέση ανάμεσα στην ιδιαίτερη νοητική κατάσταση του προσώπου που επιχειρεί τη δόμηση αφ' ενός και το δομημένο αντικείμενο αφ' ετέρου, είναι τελείως περιστασιακή".<sup>13</sup>

Ολοκληρώνοντας τη θέση αυτή του Paul de Man, θα μπορούσαμε να προτείνουμε τη διάκριση ανάμεσα στις προθέσεις που έχουν αποκλειστικά δομικό για το έργο χαρακτήρα, και τις προδιαθέσεις, οι οποίες αναφέρονται στις ψυχολογικές και νοητικές διεργασίες που προσδιορίζουν τη βούληση του συγγραφέα ως συγγραφέα. Θα πρέπει εδώ να παραδεχθούμε ότι οι διαθέσεις συνδέονται με ποικίλους και πολυώνυμους δεσμούς, συνειδητούς και ασυνειδητούς, με τη βιογραφία και το ιστορικό της πλαίσιο, ενώ το πραγματικό ζητούμενο είναι, όπως ισχυρίζεται ο Harold Bloom, να εντοπίσουμε "τί επιχειρούσε να πράξει δι' εαυτόν ο ποιητής γράφοντας αυτό το συγκεκριμένο ποίημα", υπό την προϋπόθεση ότι μας ενδιαφέρει ο ποιητής ως ποιητής (ο δημιουργός, γενικότερα, ως δημιουρ-

---

<sup>13</sup> P. de Man, όπ.π., σελ. 522-3/25.

γός) και όχι ως άτομο.<sup>14</sup>

Συνοψίζοντας, αποδεχόμαστε ότι τη στιγμή της δημιουργίας (κάθε δημιουργίας) είναι δυνατό να υπάρχουν δηλωμένες ή μη, συνειδητές ή ασυνειδητές προδιαθέσεις του δημιουργού σχετικά με τον χαρακτήρα, την εσωτερική οργάνωση και την τελική σχέση του με το δημιούργημα. Οι προδιαθέσεις αυτές εκδηλώνονται στο έργο, υφαίνονται στον ιστό του, αλλά στη διάρκεια της δημιουργίας αναπροσδιορίζονται διαρκώς από την επίδραση που το έργο και τα άλλα (πρόδρομικά) έργα ασκούν στον δημιουργό. Και καθώς το ζητούμενο είναι (άρρητα συνήθως) το ψυχολογικό και διανοητικό αποτέλεσμα της πραγματοποίησης του έργου ως έργου, δηλαδή της ιδιότυπης κατανάλωσής του από τον αποδέκτη του,<sup>15</sup> η βούληση ή η προδιάθεση του δημιουργού εκδηλώνεται στο εσωτερικό του έργου (μεταλλαγμένη), ως δομική προθεσιακότητα η οποία λειτουργεί ως ρητορικός τρόπος (trope).<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Harold Bloom, The Breaking of the Vessels, σελ. 7.

<sup>15</sup> Θα συμμεριστούμε -μαζί με τον Bloom- τη νιτσεική καχυποψία: "Ποιός είναι -τέλος πάντων- ο ερμηνευτής, και ποιάν ακριβώς εξουσία επιζητά επί του κειμένου;" (όπ.π., σελ. 3).

<sup>16</sup> Η έννοια του ρητορικού τρόπου έτυχε ιδιαίτερης προσοχής όσον αφορά την εφαρμογή της στη λογοτεχνία. Κυρίως τη χρησιμοποίησαν οι αποδομιστές (P. de Man) και οι αντι-

Στη συνέχεια επιχειρούμε τον προσδιορισμό των ρητορικών σχημάτων τα οποία εμφανίζονται στους προλόγους των τευχών της κατηγορίας α1 από τα τεύχη των Κ.Ε. που αναφέρονται στην αρχαιότητα, καθώς και τους προλόγους των κατηγοριών β και γ. Στο μεθεπόμενο κεφάλαιο επιχειρείται μια συνολική παρουσίαση των προλόγων των άλλων σειρών που μας απασχόλησαν. Λόγω της ιδιαίτερης σημασίας που αποδίδουμε

---

θετικοί κριτικοί (H. Bloom). Ο Bloom τη χρησιμοποίησε επιτυχώς και στην ανάλυση του επιστημονικού λόγου, και ειδικότερα της προσφιούς του φρουδικής ψυχανάλυσης (όπ.π.). Παράλληλα, ο de Man επιμένει ("Ανθρωπομορφισμός και τρόπος στη λυρική ποίηση"), στο "νιτσεικό ορισμό της αλήθειας ως τροπολογικής μεταφοράς" (σελ. 61), ως "συνόλου τρόπων" (σελ. 64). Όπως προσπαθήσαμε να δείξουμε, αν υπάρχει κάποια αλήθεια, αυτή δεν ταυτίζεται με την βούληση που βρίσκεται ως υποκείμενο πίσω και πέρα από τη σημειωτική αλυσίδα, αλλά αποτελεί το αναφερόμενο των ποικίλων τρόπων. Η ανάδειξη των τρόπων και των συνδυασμών τους μπορεί να μας οδηγήσει στο αναφερόμενο (στην αλήθεια). Κι αυτό ισχύει για κάθε αφήγηση, αφού -όπως έδειξε ο P. Ricoeur (Η αφηγηματική λειτουργία)- υπάρχει ένα κοινό θεμέλιο των λογοτεχνικών και των μη-λογοτεχνικών (επιστημονικών ή ιστορικών) αφηγήσεων. Η μελέτη των τρόπων, αντιλαμβανόμενη την αλήθεια ως μιά προτασιακή δυνατότητα κι όχι κατ' ανάγκην ως *adequatio*, στρέφεται στην οργάνωση του έργου για να εντοπίσει όχι τους γραμματικούς ή συντακτικούς κανόνες που το διέπουν, αλλά τα "κοσμοείδωλα" που μεταφέρει.

στο θέμα, αναπαράγουμε τους σημαντικότερους (και ενδεικτικότερους) από τούς προλόγους στο Παράρτημα Γ'.

Στην περίπτωση των Κ.Ε. εντοπίσαμε οκτώ ρητορικά σχήματα και τρεις ρητορικούς τρόπους, οι οποίοι συνιστούν ευρείες ενότητες διαχείρισης των μυθικών και ιστορικών αφηγήσεων. Ειδικότερα, εμφανίζονται τα εξής ρητορικά σχήματα:

- α. Παράθεση μιας, περισσότερο ή λιγότερο εκτενούς, περίληψης του έργου.
- β. Εξιστόρηση ενός μέρους της υπόθεσης (κάποτε μάλιστα μέχρι την αρχή του τέλους), η οποία κλείνει με αποσιωπητικά ή με μίαν υπόσχεση: "Τη συνέχεια του ωραίου αυτού αρχαιοελληνικού μύθου, θα τη δείτε ζωντανεμένη στις σελίδες που κρατάτε στα χέρια σας" ("Περσέας και Ανδρομέδα").
- γ. Στην περίπτωση που η αφήγηση περιορίζεται σ' ένα επεισόδιο κάποιου μυθικού κύκλου, ο πρόλογος αναλαμβάνει τη σύνδεση με τα προηγούμενα. Μια ιδιαίτερη εκδοχή του σχήματος εμφανίζεται στο τεύχος 1237 ("Ιάσων και Αργοναύτες"): Καθώς το προηγούμενο μυθικό επεισόδιο είχε ήδη περιληφθεί στη σειρά, ο αναγνώστης παραπέμπεται αρχικά σ' εκείνο, η υπόθεση του οποίου αναπαράγεται στη συνέχεια (προφανώς για όσους δεν το έχουν).
- δ. Ορισμένες φορές προβάλλεται η σχέση των προσώπων και του μύθου με φυσικά φαινόμενα. Τέτοιες ερμηνείες ήταν

αρκετά διαδεδομένες την περίοδο εμφάνισης των Κ.Ε. και αποτελούσαν, μαζί με κάποιες ακόμη, μια "υλιστική" προσέγγιση των μύθων. Παραβλέπονται έτσι οι συμβολικές διαστάσεις της μυθοπλασίας, οι οποίες δεν είναι και οι λιγότερο σημαντικές.

- ε. 'Αλλοτε πάλι, οι μύθοι εκλαμβάνονται ως μαρτυρία γεγονότων που χάνονται στα βάθη του χρόνου και η ιστορία αδυνατεί να τα προσεγγίσει. Μετατρέπονται έτσι σε μια πρωτόγονη ιστορία, δηλαδή κάτι μεταξύ παραμυθιού και επιστήμης. Θρύλοι και θρησκείες σε παγκόσμια κλίμακα μαρτυρούν τέτοια γεγονότα (όπως ο κατακλυσμός, π.χ.) και η σύμπτωσή τους θεωρείται πως αποδεικνύει την αλήθεια τους. Βέβαια, η αντιστοίχιση των θρύλων με τις θρησκείες, αλλά και η γεωγραφική έκταση της παγκοσμιότητας και οι χρονικές διαφορές είναι εξ αρχής προβληματικές και δεν συζητούνται.
- στ. Συχνά οι μύθοι αντιμετωπίζονται όχι ως απλοϊκές προσπάθειες ερμηνείας των φυσικών φαινομένων ή μια πρώτη ανάδυση του ιστορικού πνεύματος, αλλά ως φορείς ενός "βαθυστόχαστου νοήματος" και -κυρίως- αισθητικών αξιών που μεταφέρει, κατά κύριο λόγο, η λέξη "ποίηση". 'Ετσι συναντάμε διατυπώσεις όπως οι ακόλουθες: όλοι οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι "είναι γεμάτοι σοφία και ποίηση -καθένας τους κι ένα σύμβολο μιας ιδέας ανώτερης από

κείνες που κυβερνούν τη ζωή",<sup>17</sup> ή "όλα τα ωραία και τα καλά του πολιτισμού μας έχουν πηγή την αρχαία Ελλάδα, όταν ακόμα την τύλιγε ο μύθος. Πώς θα μπορούσε να κάμει εξαίρεση η ιατρική...".<sup>18</sup>

- ζ. Παράλληλα, η αρχαιότητα βρίσκεται σε διαρκή διάλογο με το μέλλον της: αντιλαμβάνεται και αναλαμβάνει μίαν ευθύνη: πρέπει να κατευθύνει τις "μελλούμενες γενιές". Γι' αυτό συχνά αναλαμβάνει εγχειρήματα αδύνατα για να προετοιμάσει την έλευση του αδύνατου στο μέλλον. Ίσως έχουμε εδώ να κάνουμε με μίαν ασυνείδητη αντιστροφή εκ μέρους του συγγραφέα της "αγωνίας της επίδρασης", η οποία εκλαμβάνεται ως αγωνία για επίδραση εκ μέρους του ισχυρού προγόνου.
- η. Το μέλλον της ελληνικής αρχαιότητας, ο πολιτισμός μας, αντίθετα απ' ό,τι θα περίμενε κανείς, διακρίνεται από μίαν οικουμενικότητα. Όλος ο κόσμος κληρονομεί την αρχαία παρακαταθήκη. Γιατί σήμερα, όπως και τότε, κυρίαρχη αξία είναι (σύμφωνα με τα Κ.Ε.) ο άνθρωπος σαν πολύπλευρη ψυχική και πνευματική οντότητα.<sup>19</sup> Παράλληλα όμως, οι μύθοι απεικονίζουν "προσωποποιημένη την ψυχή

<sup>17</sup> "Ορφείας και Ευριδίκη", Κ.Ε. 1099.

<sup>18</sup> "Μελάμπους, ο άλλος Ασκληπιός", Κ.Ε. 1236.

<sup>19</sup> Ας παρατηρήσουμε προκαταβολικά ότι για τα Κ.Ε. ο

της φυλής που γέννησε τους ήρωες και τους ημίθεους",<sup>20</sup> ενώ κάποτε φαίνονται να συμπυκνώνουν την κατοπινή ιστορία: στο τεύχος 1249 ("Τιτάνες και Γίγαντες") διαβάζουμε πως οι μύθοι είναι έργα τέχνης που συνοψίζουν τους αγώνες των Ελλήνων εναντίον των βαρβάρων. Έτσι και η Τιτανομαχία και η Γιγαντομαχία "ήταν για κείνους το σύμβολο της αιώνιας πάλης τους για τη λευτεριά και το φως". Οι εχθροί ήταν πάντα άνισοι, "έτσι σαν τότε". Και είναι ακόμη άνισοι αφού με Τιτάνες και Γιγαντες "θάχαν πάντα να πολεμούν, για το φως του πολιτισμού και της ιστορίας τους".

Τα τρία πρώτα ρητορικά σχήματα σχετίζονται με την πλήρη ή μερική εξιστόρηση της πλοκής και των προϋποτιθεμένων της. Τον ρητορικό τρόπο που συγκροτούν τα σχήματα αυτά θα ονομάσουμε προγραμματική παρουσίαση. Η έννοια του προγράμματος, που εδώ γίνεται κυριολεκτική καθώς ο πρό-λογος είναι γραπτός (ο "λόγος" είναι "γράμμα") και περιλαμβάνεται στο πάρεργον μιας διπλής γραφής: μια ζωγραφικής ("γραφή" στα αρχαία ελληνικά) κι ενός γραπτού λόγου, συνδέεται με τα διάφορα προγράμματα που πάντοτε χαράσσουν το πλαίσιο του έργου -και κυρίως το πλαίσιο της κατανόησης και ερμηνείας του-, εκδηλώνονται δηλαδή ως πάρεργα, από τις προγραμματι-

---

άνθρωπος ως υλική υπόσταση (ως σώμα) δεν υπάρχει.

<sup>20</sup> "Αταλάντη, η νεράιδα των αρκαδικών βουνών", Κ.Ε. 1232.

κές εξαγγελίες της κυβέρνησης προς το κοινοβούλιο ως το πρόγραμμα του κινηματογράφου. Πρέπει να έχουμε πάντα υπόψη μας τη ρητορική που συνέδεσε τα κόμικς με τον κινηματογράφο ως παρακολούθημά του, καθώς και τη διαρκή αξιοποίηση της σύνδεσης αυτής από τα "Κλασσικά Εικονογραφημένα". Στα πλαίσια της σχέσης με τον κινηματογράφο εγγράφεται η υπόσχεση που συναντήσαμε στο δεύτερο ρητορικό σχήμα, η οποία εμφανίζεται ως δομικά ανάλογη της γνωστής υποσχετικής κατάληξης των κινηματογραφικών προγραμμάτων: - "Η συνέχεια επί της οθόνης".

Η προγραμματική παρουσίαση παραβαίνει, συχνότερα απ' όσο επιτρέπει η χρονική στιγμή της εμφάνισης των Κ.Ε., το ενδιαφέρον για τη σκηνική πρωτοτυπία, τις εκπλήξεις και τα ευρήματα εκείνα που θα προωθήσουν την εξέλιξη της πλοκής. Η αδιαφορία που επιδεικνύει συνδέεται με την επιλογή για τη μεταφορά σε κόμικς ιστοριών ήδη γνωστών στους νεαρούς αναγνώστες της εποχής. Ο πρόλογος δεν είναι ο πρώτος προσδιορισμός -και, συνεπώς, ο πρώτος περιορισμός- του έργου. Εγγράφεται σε μια σειρά προσδιορισμών της ανάγνωσης, αλλά είναι ο εγγύτερος προς το έργο.

Οι παρατηρήσεις αυτές είναι προκαταρκτικές καθώς ο τρόπος αυτός συλλειτουργεί με τους υπόλοιπους στα πλαίσια ενός ευρύτερου τρόπου, της έννοιας ή τρόπου του "Κλασσικού".

Τα δύο επόμενα ρητορικά σχήματα επιχειρούν να συνδέ-



σουν τους μύθους με τις πρώτες δοκιμές του ανθρώπινου πνεύματος στο χώρο της γνώσης και της ερμηνείας των φυσικών φαινομένων και των ιστορικών γεγονότων. Τον αναφαινόμενο τρόπο, που επιχειρεί να εντάξει τους μύθους στην ιστορία του πνεύματος (του Λόγου) εν γένει, θα αποκαλέσουμε ένταξη. Η ένταξη δεν εκδηλώνεται αποκλειστικά ή κατά κύριο λόγο στα κόμικς, ή στα έργα της "παραφιλολογίας". Αντίθετα, είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στην παραδοσιακή, γραμμική ή ιστορική ιστορία της φιλοσοφίας, αλλά και στο χώρο της αρχαιογνωσίας και της ανθρωπολογίας, κυρίως στις περισσότερο υλιστικές εκδοχές τους.

Γενέθλιος τόπος των μύθων θεωρείται πάντα μια καταγωγική ή θεμελιώδης απορία. Η ιδέα του εν απορία ευρισκομένου πρωτόγονου ανθρώπου είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη. Μια πρώτη εμφάνισή της συναντάμε ήδη στη Γέννεση (Γ' 22-24):

και είπεν ο θεός. ιδού Αδάμ γέγονεν ως εις εξ ημών, του γινώσκειν καλόν και πονηρόν. και νυν μη ποτε εκτείνη την χείρα αυτού και λάβη από του ξύλου της ζωής και φάγη και ζήσεται εις τον αιώνα. και εξαπέστειλεν αυτόν Κύριος ο θεός εκ του παραδείσου της τρυφής εργάζεσθαι την γην, εξ ης ελήφθη. και εξέβαλε τον Αδάμ και κατώκισεν αυτόν απέναντι του παραδείσου της τρυφής και έταξε τα Χερουβίμ και την φλογίνην ρομφαίαν την στρε-

φομένην φυλάσσειν την οδόν του ξύλου της ζωής.<sup>21</sup>

Η απορία εδώ εκδηλώνεται στην υλικότερη δυνατή εκδοχή της, ως έλλειψη πόρων. Και ταυτόχρονα, η απομάκρυνση από τον κήπο της τρυφής γεννά τη λήθη της πραγματικής γνώσης, και οδηγεί στην πνευματική απορία, στην αδυναμία του πεπτωκότος πνεύματος.

Η απορία αυτή, συνδεδεμένη με την υλική απορία, επιβάλλει αρχικά τη γνωριμία με ό,τι δεν υπήρχε στον παράδεισο της τρυφής, τη γνωριμία με το απειλητικό περιβάλλον και τα σημεία της έλευσης του απειλητικού γεγονότος. Έτσι γεννιέται η επιστήμη. Στις απαρχές της όμως δεν διαθέτει ούτε συγκροτημένες έννοιες, ούτε έτοιμο λεξιλόγιο για τη διατύπωσή τους. Γι' αυτό το λόγο περιορίζεται σε μια μερική κατανόηση, η οποία συχνά προσφεύγει στον ανθρωπομορφισμό. Το περιεχόμενο αυτό της έννοιας της ένταξης συναντάμε επίσης στις αιτιολογικές και λειτουργικές θεωρίες σχετικά με την προέλευση των μύθων.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Βλ. και το σχολιασμό του κεφαλαίου αυτού από τον Imm. Kant, στην "Πιθανή αρχή της Ιστορίας των Ανθρώπων".

<sup>22</sup> Οι αιτιολογικές θεωρίες αντιμετωπίζουν τους μύθους σαν ένα είδος πρωτο-επιστήμης των φυσικών φαινομένων, ενώ οι λειτουργικές τους εκλαμβάνουν ως καταστατικούς χάρτες λειτουργίας των ηθών και των εθίμων και ως ερμηνεία της από καιρό λησμονημένης αφετηρίας τους. Βλ. G.S. Kirk, The

Το σημαντικότερο όμως στοιχείο της ένταξης είναι πως η πρωτο-επιστήμη ή η πρωτο-ιστορία συνδέεται με την κατοπινή εξέλιξη του πνεύματος. Τη σύνδεση αυτή αναλαμβάνει ο Έγκελς, κυρίως στη φαινομενολογία του Πνεύματος. Το παράδειγμα του καρπού είναι χαρακτηριστικό: "Το μπουμπούκι εξαφανίζεται στο άνοιγμα του λουλουδιού και θα μπορούσαμε να πούμε πως το μπουμπούκι διώχτηκε από το λουλούδι. Το ίδιο κι από τον καρπό το λουλούδι καταγγέλλεται σαν ψεύτικο πλάσμα του φυτού. και ο καρπός παίρνει τη θέση του λουλουδιού σαν αλήθεια του. Τα σχήματα αυτά όχι μοναχά διαφέρουν αλλά και απωθούνται σαν αμοιβαία ασυμβίβαστα. Ωστόσο η ρευστή φύση τους τα καθιστά συγχρόνως στιγμές της οργανικής ενότητας...".<sup>23</sup>

Το σχήμα αυτό εφαρμόζεται και στην ιστορία της σκέψης: "Η μάθηση, τέτοια όπως είναι στην αρχή, ή το άμεσο πνεύμα, είναι εκείνο το οποίο στερείται από το πνεύμα, η αισθητή επίγνωση. Για να φτάσει στην κυριολεκτικά λεγόμενη μάθηση ή για να γεννήσει το στοιχείο της επιστήμης που είναι η καθαρή της αντίληψη, η μάθηση οφείλει να τρέξει φιλόπονα έναν μακρύ δρόμο".<sup>24</sup>

---

Nature of Greek Myths, σελ. 53 κ.επ..

<sup>23</sup> G.W.F. Hegel, Εισαγωγή στη φαινομενολογία του Πνεύματος, σελ. 11.

<sup>24</sup> Στο ίδιο, σελ. 30.

Η άποψη αυτή φυσικά συνδέεται με την καντιανή πεποίθηση ότι η ανθρώπινη κατάσταση, ο πολιτισμός, βρίσκεται σ' έναν δρόμο που οδηγεί από το χειρότερο στο καλύτερο.<sup>25</sup>

Ο Marx προσχωρεί στην άποψη του Hegel σ' ένα ιδιαίτερα σημαντικό απόσπασμα των Grundrisse: "Κάθε μυθολογία διαπερνά, κυριαρχεί και μορφοποιεί τις δυνάμεις της φύσης στη φαντασία διά της φαντασίας. Γι' αυτό κι εξαφανίζεται με την έλευση της πραγματικής κυριαρχίας επί των φυσικών δυνάμεων. (...) Ο άντρας δεν μπορεί να ξαναγίνει παιδί, αλλιώς παλιμπαιδίζει. (...) Οι Έλληνες υπήρξαν φυσιολογικά παιδιά".<sup>26</sup>

Την εικόνα της παιδικότητας που παρέλαβαν κατόπιν διάφοροι στοχαστές, μεταξύ των οποίων και ο Nietzsche, την οφείλουμε στους ίδιους τους αρχαίους Έλληνες. "Έλληνες αεί παίδες εστε, γέρων δε Έλλην ουκ έστιν", αναφωνεί ο Αιγύπτιος ιερέας στον Τίμαιο του Πλάτωνα.<sup>27</sup>

Η νεότητα του κόσμου που αποδίδεται στην αρχαία Ελλάδα, φέρει εντός της τη θετικότητα της αρχής ως αρχής, όχι δι' εαυτήν αλλά δια το αρχόμενον. Εγγράφεται στη μακρά πορεία του πνεύματος και καθίσταται, μ' αυτό τον τρόπο, μέρος

---

<sup>25</sup> Βλ. Imn. Kant, όπ.π., κυρίως σελ. 70.

<sup>26</sup> Πρόλογος στο K. Marx, Grundrisse, σελ. 110-1.

<sup>27</sup> Πλάτωνος, Τίμαιος, 22b.

της ιστορίας, προσιτή στο παρόν που, ως ανώτερη πολιτιστική σφαίρα, δύναται να διατρέχει τις προηγούμενες "σαν βαθμίδες ενός δρομολογίου ήδη χαραγμένου",<sup>28</sup> σαν ίχνη ή οδοδείκτες μιας ευθύγραμμης ανοδικής πορείας.

Στην ένταξη αντιτίθεται ο ρητορικός τρόπος της πηγής, που συγκροτείται από τα τρία τελευταία σχήματα. Γιατί η πηγή θεωρείται πλήρης και άφθονη προέλευση, θετική όχι για το αποτέλεσμα που παράγει αλλά δι' εαυτήν. Η πηγή είναι, οντολογικά και όχι μεταφορικά, το αποτέλεσμα. Γι' αυτό, ως ταυτόχρονη συνύπαρξη αιτίας και αποτελέσματος βρίσκεται, προσωρινά έστω, έξω από την αιτιότητα και τη συνακόλουθη αιτιακή χρονικότητα. Η γνωριμία με την πηγή και τα νάματά της, η απόλαυση της ευλογίας που πηγάζει απ' αυτήν και η όδευση προς αυτήν αποτελούν τις κατ' εξοχήν φιλοσοφικές, και φιλολογικές εκδηλώσεις του τρόπου αυτού. Δεν θα προσπαθήσουμε, φυσικά, να παρουσιάσουμε όλες τις εμφανίσεις των εκδηλώσεων αυτών, που μας βοηθούν να κατανοήσουμε με πιο ολοκληρωμένο τρόπο τη διάθεση με την οποία τα Κ.Ε. προσεγγίζουν την αρχαιότητα και την ιστορία. Θα σταθούμε μόνο στις ενδεικτικότερες.

'Ηδη από την αρχαιότητα, τα έργα της ομηρικής αρχαιότητας γίνονταν αντιληπτά ως πηγές: "από της των αρχαίων μεγαλοφυίας εις τας των ζηλούντων εκείνους ψυχάς ως από ιερών στομίων απόρροιαί τινες φέρονται, υφ' ων επιπνεόμενοι και

<sup>28</sup> Hegel, όπ.π., σελ. 31.

οι μη λίαν φοιβαστικοί τω ετέρων συνενθουσιώσι μεγέθει. (...) ο Πλάτων, από του Ομηρικού κείνου νόματος εις αυτόν μυρίας όσας παρατροπάς αποχετευσάμενος".<sup>29</sup>

Την πληρέστερη εικόνα της πηγής στην αρχαία ελληνική γραμματεία συναντάμε στις Εννεάδες του Πλωτίνου. Εκεί η πρώτη αρχή (η πρώτη υπόστασις - το Εν), τέλεια και αυτάρκης ξεχειλίζει από μια δημιουργική αφθονία,<sup>30</sup> η οποία γεννά τον Νου και το ον. Με τη σειρά του ο Νους ξεχειλίζει από τη δημιουργική αφθονία, η οποία καθώς ρέει έξω απ' αυτόν χωρίς να στερεύει και χωρίς ν' αποστερεί στο ελάχιστο την αφθονία του νου, δημιουργεί την ψυχή. Η αφθονία και η ενέργεια που ρέει παραλληλίζεται συχνά με το φως του ήλιου που σκορπίζεται χωρίς να τον αποστερεί από τη λαμπρότητά του.<sup>31</sup>

Ο Harold Bloom υποδεικνύει ότι η πλωτινική "εκπόρευση" είναι ένας τρόπος δια του οποίου επιτυγχάνεται η γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στο εν και τον κόσμο της πολλαπλότη-

---

<sup>29</sup> Διονύσιος ή Λογγίνος, Περί ύψους, xiii.2-3.

<sup>30</sup> "ον γαρ τέλειον τω μηδέν ζητείν μηδέ έχειν μηδέ δείσθαι οίον υπερερρύη και το υπερπλήρες αυτού πεποίηκεν άλλο". (Εννεάδαι, V.ii.1 "Περί γεννέσεως και τάξεων των μετά το πρώτον").

<sup>31</sup> βλ. Πλωτίνου, Εννεάδαι, V.iii.12.

τας, της διαίρεσης και του κακού,<sup>32</sup> αλλά και τη δυνατότητα αξιοποίησής του για την κατανόηση των χρονικών σχέσεων. Βέβαια, για τον Πλωτίνο το σχήμα αυτό βρίσκεται έξω από τον χρόνο,<sup>33</sup> αλλά καθώς συνδέεται με εικόνες ανόδου και καθόδου, πλήρωσης και έκπτωσης, προσέγγισης και απομάκρυνσης, η χρονική παράφρασή του είναι εύλογη. Στο λεξιλόγιο της ψυχολογίας του αισθήματος της καθυστερημένης έλευσης (psychology of belatedness) που χρησιμοποιεί ο H. Bloom, όπου "εκπόρευση" και "επίδραση" είναι όροι συνώνυμοι,<sup>34</sup> ο έφηβος ποιητής παρα-τυπώνει το έργο του προδρόμου του χωρίς να το εξαντλεί καθ' οιονδήποτε τρόπο, ενώ ο κριτικός, ο αναγνώστης και -κυρίως- ο κριτικός αναγνώστης, παρα-τυπώνει με τη σειρά του το έργο του εφήβου.<sup>35</sup>

Καθώς εδώ μας ενδιαφέρει κυρίως η αξιοποίηση του σχήματος αυτού στον ιστορικό χρόνο εν γένει κι όχι στην ιστορία της λογοτεχνίας, θα πρέπει να εννοήσουμε την "παρα-τύπωση" ως αναμετάδοση της δημιουργού δύναμης και της αίγλης,

---

<sup>32</sup> Βλ. Harold Bloom, Kabbalah and Criticism, σελ. 19.

<sup>33</sup> "Η εκπόρευση δεν είναι χρονική, αλλά άχρονη διαδικασία", τονίζει ο Beardsley (Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, σελ. 72).

<sup>34</sup> H. Bloom, όπ.π., σελ. 65.

<sup>35</sup> Στο ίδιο, σελ. 63-4.

της λάμπης<sup>36</sup> του προγονικού έργου. Έτσι, η ιστορική εκδοχή του τρόπου της πηγής εμφανίζεται ως εξής:

Η αρχαιότητα, φέρουσα όλες τις ιδιότητες του ενός, είναι αυτάρκης, αυτόφωτη, ακίνητη, πλήρης. Το κλειστό αυτό σύστημα δεν σκέφτεται, διότι η σκέψη προϋποθέτει τη δυάδα και την ετερότητα (η οποία, φυσικά, συνοδεύεται από την ταυτότητα<sup>37</sup>). Η βυζαντινή περίοδος συνδέεται με τη δυάδα, την πρώτη στιγμή (instance) της εκπόρευσης της ουσίας της αρχαιότητας στο χρόνο. Ο Μέγας Κωνσταντίνος αποτελεί τον δίαυλο μετακένωσης, την οδό της εκπόρευσης. Ως δυάδα, περιλαμβάνει την πολλαπλότητα,<sup>38</sup> τη διαίρεση και, παρ' όλο που συνδέεται με τον πλωτινικό Νου -τον στοχασμό ο οποίος στρέφεται προς την πηγή και τον κόσμο- αναπόφευκτα η αψο-

<sup>36</sup> Ας μην ξεχνάμε πως από την πηγή του Πλωτίνου συχνά πηγάζει το φως: "Και ουν απεικαστέον το μεν φωτί, το δε εφεξής ηλίω, το δε τρίτον τω σελήνης άστρω κομιζομένω το φως παρ' ηλίου". (Εννεάδαι, V.νι.4 "Περί του το επέκεινα του όντος μη νοείν και τί το πρώτως νοούν και τί το δευτέρως").

<sup>37</sup> Γεγονός που σημαίνει πως η θεία απόφαση περί του εαυτού της θεότητας "Εγώ ειμί" προϋποθέτει την εσωτερική διαίρεση η οποία εκδηλώνεται στην τριχοτόμηση κατά την Καινή Διαθήκη.

<sup>38</sup> "Αλλά άόριστος μεν η δυάς" (Εννεάδαι, V.ι.5 "Περί των τριών αρχικών υποστάσεων").



νία της καταλήγει στην περαιτέρω έκπτωση –τη δεύτερη στιγμή της εκπόρευσης.<sup>39</sup> Πράγματι, η βυζαντινή περίοδος τελειώνει με τη μέγιστη δυνατή απομάκρυνση από την πηγή: η Τουρκοκρατία αντιστοιχεί στην εκπεσούσα ψυχή, αλλά και στην υπόσχεση του πληρώματος<sup>40</sup> (διότι το κατώτερο μέρος της ψυχής είναι δυνατόν να παρασύρει το ενδιάμεσο στην πτώση του, ενώ το

---

<sup>39</sup> Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος αποτελεί τον δεύτερο δίαυλο της εκπόρευσης. Στο άρθρο με τίτλο "Οι Αυτοκράτορες Κωνσταντίνοι" (Κ.Ε. 1231, "Ο Μέγας Κωνσταντίνος") την διαυλική υπόσταση των Κωνσταντίνων τονίζει ο υπέρτιτλος: "Κωνσταντίνος έχτισε, Κωνσταντίνος έχασε, Κωνσταντίνος θα ξαναπάρη!..". Στο άρθρο αυτό εκδηλώνεται και η άποψη για τη διαυλική φύση των σύγχρονων Κωνσταντίνων και, κυρίως, του τελευταίου βασιλέως: "Ο σημερινός Βασιλεύς μας οφείλει πολύ μέρος από την λατρεία με την οποία τον περιβάλλει ο λαός του στο ένδοξο και φορτωμένο με θρύλους και ελπίδες όνομά του. Το ίδιο κι ο στρατηλάτης παπούς του Κωνσταντίνος".

<sup>40</sup> "Κι' όταν ήρθε το πλήρωμα του χρόνου, η ψυχή του Έθνους, που είχε σωθή με την αυτοθυσία των τελευταίων προμάχων του Βυζαντίου, άπλωσε 'τα μεγάλα πρωτινά της φτερά' [υπόμνηση του παλαμικού Δωδεκάλογου] για καινούργιες εποποιίες". Μ' αυτά τα λόγια τελειώνει το τεύχος 60 των Κ.Ε. "Κωνσταντίνος Παλαιολόγος". Και, φυσικά, πρόκειται για επανάληψη της διαβεβαίωσης του δημοτικού τραγουδιού: "Πάλι με χρόνους με καιρούς...".

υψηλό παραμένει απρόσβλητο<sup>41</sup> διασφαλίζοντας την έλευση του πληρώματος), το οποίο φθάνει με την Επανάσταση του '21, που οφείλει να συνδεθεί με μίαν ενορατική γνωριμία του ενός, της πηγής.<sup>42</sup>

Το παρόν απ' αυτή την άποψη είναι το πλήρωμα, η κατάσταση της ψυχής μετά τη γνωριμία με το Εν. Βρισκόμαστε έτσι καθ' οδόν προς την επιστροφή στην πληρότητα που θα επιτευχθεί με την άρση της διαίρεσης.

Στο σχήμα του Πλωτίνου δεν υπάρχουν χρονικές αποστάσεις. Υπάρχει όμως διαρκώς η αίσθηση μίας τοπικής μετακίνησης (μίας μετατόπισης), παρ' όλο που το εν βρίσκεται εκτός τόπου. Η μεταφορά του σχήματος αυτού στη χρονικότητα στηρίζεται σε μια γεωγραφική ταυτότητα, παρ' όλο που η επικράτεια αλλάζει, και το κεντρικό σημείο (η Αθήνα, η Κωνσταντινούπολη, η επαναστατημένη Ελλάδα) διαφέρει από τη μια περίοδο στην άλλη.

Τη σύνδεση των δύο αυτών διαστάσεων του συνεχούς (του χώρου και του χρόνου) σε μια συγχρονία που βρίθει στιγμάτων και σημείων της διαχρονίας, κάτω από την κυριαρχία της έν-

<sup>41</sup> "οτέ δε το χείρον αυτής καθελκυσθέν συνεφελκύσασθαι το μέσον. το γαρ παν αυτής ουκ ην θέμις καθελκύσαι" (Εννεάδαι, II. ix. 1 "Προς τους Γνωστικούς").

<sup>42</sup> βλ. Εννεάδαι, V. i. 12 "Περί των τριών αρχικών υποστά-

νοιας της ελληνικότητας επιχειρεί ο Κωστής Παλαμάς. Σύμφωνα με τον Ε.Π. Παπανούτσο, η "Φλογέρα του Βασιλιά" συνιστά και συνίσταται σε "μία κίνηση μέσα στον κύριο ελληνικό χώρο (από τη θράκη προς την Αττική, από τη μια πρωτεύουσα ως την άλλη, από τη μια εστία του Ελληνισμού ως την άλλη) και μαζί μ' αυτήν μια άλλη κίνηση μέσα στον ελληνικό χρόνο, μια αναδρομή σε πρόσφατα και σε πολύ παλιά γεγονότα, ακόμη και μια πρόληψη του μέλλοντος".<sup>43</sup>

Θα μείνουμε για λίγο στη "Φλογέρα του Βασιλιά" και στο "Δωδεκάλογο του Γύφτου", δύο ποιήματα που σαφώς είχαν υπόψη τους οι φιλόλογοι σεναριογράφοι των Κ.Ε., όπως αποδεικνύουν οι τελευταίες εικόνες του "Κωνσταντίνου Παλαιολόγου".

Η εικόνα της πηγής δεν είναι εδώ ιδιαίτερα φανερή. Το κεντρικό θέμα του παλαμικού έργου συνδέεται με την παραδοχή ενός άφθαστου αρχαίου μεγαλείου, το οποίο όμως έκρυβε μέσα του την αρχή του ιστορικού του τέλους: τον πολυθεισμό. Γι' αυτό το λόγο, ισχυρίζεται ο Παλαμάς, δεν είναι δυνατή μια επιστροφή στην αρχαία Ελλάδα. Οφείλουμε βέβαια να επισκεπτόμαστε τους τόπους και να μεταλαμβάνουμε της αρχαιότητας, η οποία ταυτίζεται με το Ωραίο και παραλληλίζεται με πο-

---

σεων".

<sup>43</sup> Ε.Π. Παπανούτσος, Παλαμάς - Καβάφης - Σικελιανός, όπως παρατίθεται στον πέμπτο τόμο των Απάντων του Παλαμά, όπου περιλαμβάνεται και η "Φλογέρα του Βασιλιά", σελ. 524-5.

τάμι :

...Πρέπει κι ο άνθρωπος, κάθε φορά που θέλει να ξαναβρή τα νιάτα του, νάρχεται στο ποτάμι της Ομορφιάς να λούζεται...

...Κι αφού όλων πάη ταξίματα και μεταλάβη απ' όλα, πάλι και πάντα να γυρνά σ' εσένα μ' έναν ύμνο. Μ' εσένα το ξανάνιωμα του κόσμου ν' αρχινάη, του κόσμου το ξανάνιωμα μ' εσέ να παίρνη τέλος.<sup>44</sup>

Και στη συνέχεια, διαπλέκονται μεταξύ τους το φως και το νερό:

Τα δυό τα πάναγνα, το φως και το νερό εδώ πέρα πήρανε σάρκα, γίνανε πλάσματα, γίναν πλάστες...<sup>45</sup>

Το φως όμως συνδέεται με τη φωτιά, η οποία έχει προηγουμένως παρασταθεί ως το σύμβολο της Βυζαντινής ελληνικότητας:

Και της στεριάς αρματωλή και του πελάου κουρσάρα  
κι από τους κάβους του Μοριά πέρα ως την Ευφρατιά,  
μεσ' στη νυχτιά αστραποκαμός, μέσα στη μέρα αντάρα  
του Γένους η φωτιά.(...)

---

<sup>44</sup> Κ. Παλαμάς, "Η Φλογέρα του Βασιλιά", Λόγος Τρίτος, σελ. 56.

<sup>45</sup> Στο ίδιο, Λόγος Πέμπτος, σελ. 76.

Χαρά σ' εσάς, Ελλαδικοί, δόξα σ' εσάς, Πολίτες,  
δράκοι και δρακοντόπουλα, ρωμαϊκή λεβεντιά,  
σας έφασε, Βούργαροι, Άβαροι και Ρούσοι και Αραβίτες,  
η Ελληνική φωτιά!-

Η ρέουσα, υγρή φωτιά, περικλείει τις δύο απόρροιες  
όπως τις αντιλαμβάνεται ο Παλαμάς: το υγρό μέρος αποτελεί  
την πρώτη, ενώ η φωτιά συνοψίζει τη δεύτερη μετάβαση: Με  
φωτιά καταλύεται το Βυζάντιο (δια πυρός και σιδήρου), με  
φωτιά εγκαινιάζεται το πλήρωμα (Επανάσταση).

Δεν είναι όμως μόνο αρχή η πηγή, αλλά και τέλος της  
πορείας:

Προς απάντεχο ένα τέλος  
προς μίαν άγνωρη πηγή.<sup>46</sup>

Στην πορεία αυτή προς την αρχαία Ελλάδα ως πορεία προς  
την πηγή, αναφέρεται και ο Martin Heidegger, στη διάλεξη  
του με τίτλο Τί είναι η φιλοσοφία. Εκεί, ο γερμανός φιλόσο-  
φος, ισχυρίζεται πως η απάντηση στο ερώτημα για την ουσία  
της φιλοσοφίας οφείλει αρχικά να προβεί στον εντοπισμό μίας  
οδού, επί της οποίας θα μπορεί να καθοριστεί "με αξιόπιστο  
τρόπο" το ερώτημα. Η οδός είναι αυτή που οδηγεί στην ελλη-  
νική λέξη φιλοσοφία. Η οδός "βρίσκεται μπροστά μας" ενώ

---

<sup>46</sup> Κ. Παλαμάς, "Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου", Λόγος ΙΑ', Το  
παραμύθι του Αδάκρυτου, (τόμος Γ') σελ. 425.

"από την άλλη μεριά βρίσκεται ήδη πίσω μας".<sup>47</sup> Ο Β. Μπιτσώρης τονίζει στα σχόλιά του ότι η φιλοσοφία "δεν τοποθετείται στον παρωχημένο χρόνο, αλλά σε ό,τι ονομάζεται από τον Heidegger γεγονώς χρόνος" και ότι "ο γεγονώς χρόνος δεν εξαντλείται στο παρελθόν, αλλά διαρκεί και προ-βάλλεται στο μέλλον".<sup>48</sup> Το παρελθόν δεν είναι μόνο χρόνος που παρήλθε, αλλά ταυτόχρονα καταγωγή η οποία είναι παρούσα διαρκώς, προέλευση που προδιαγράφει την έλευση, προετοιμάζει το γνωστικό και ερμηνευτικό πλήρωμα, εφ' όσον το ερχόμενο είναι το καταγωγικό. Πού οδηγεί όμως ο δρόμος επί του οποίου βρισκόμαστε; Μα, φυσικά, όπως όλοι οι δρόμοι της φιλοσοφίας, δεν οδηγεί πουθενά: σταματά στο άβατο (Holzweg). Το άβατο αυτό, το τέλος του δρόμου είναι η πηγή.<sup>49</sup>

Η θεματολογία των τευχών που αναφέρονται στο Βυζάντιο στρέφεται γύρω από δύο κύριους άξονες: τους πολεμιστές

---

<sup>47</sup> Martin Heidegger, Τί είναι η φιλοσοφία, σελ. 27.

<sup>48</sup> Βαγγέλης Μπιτσώρης, Σχόλια στο Τί είναι η φιλοσοφία του Μ. Heidegger, όπ.π., σελ. 110. 'Άλλωστε, και ο ίδιος ο Heidegger ισχυρίζεται ότι "Η παράδοση δεν μας εκδίδει στον εξαναγκασμό του παρωχημένου και του ανέκκλητου" (σελ. 31).

<sup>49</sup> "Ο δρόμος σταματά. Πρόκειται για Holzweg· κάθε τέτοιος δρόμος οδηγεί στις πηγές. Αυτό βέβαια δεν το έγραψα στο βιβλίο". Γ. Τζαβάρας, "Εισαγωγή" στο Μ. Heidegger, Η προέλευση του έργου τέχνης, σελ. 13, υποσημ.

αυτοκράτορες ή ακρίτες και τη σύνδεση μιας πολύ συγκεκριμένης έννοιας της ελληνικότητας που αναδύεται από τα έργα τους με τον χριστιανισμό. Τους άξονες αυτούς πλαισιώνουν οι ρητορικοί τρόποι του φωτός και του πληρώματος, που -όπως είδαμε- σχετίζονται με τον τρόπο της πηγής.

Η έννοια της ανδρείας και της πολεμικής αρετής συνδέεται, όπως ήταν φυσικό, με τους ακρίτες και κυρίως τον Διγενή. Δύο σημεία των οικείων προλόγων αξίζουν ιδιαίτερη προσοχή:

- α. "Ακρίτες έχει σ' όλη την ιστορική της ζωή η Ελλάδα".<sup>50</sup> Ο Διγενής είναι ο "ιδεώδης τύπο(ς) ενός ήρωα, νεαρού σαν τον Αχιλλέα, δυνατού σαν τον Ηρακλή και δοξασμένου σαν τον Μέγα Αλέξανδρο".<sup>51</sup> Πίσω από τις πιθανές διαφορές αναδεικνύεται μια θεμελιώδης ενότητα, ο συνεκτικός ιστός όλων των τευχών της σειράς: Αν την εποχή του Βυζαντίου οι ακρίτες βρίσκονται στα ανατολικά σύνορα, στην αρχαιότητα υπήρξαν επίσης ακρίτες, οι οποίοι πολέμησαν ενάντια στους εξ ανατολών εχθρούς, τους Πέρσες. Η αρχαία Αθήνα και η αρχαία Σπάρτη, εμφανίζονται λοιπόν ως οι πρώτοι ακρίτες στην έναρξη της ιστορικής ζωής της Ελλάδας, ο Λεωνίδας ως αρχαίος Διγενής. Πολύ περισσότερο: οι πρώτες ελληνικές εποποιίες (ο Τρωικός

---

<sup>50</sup> "Βυζαντινοί Ακρίτες", Κ.Ε., 1187.

<sup>51</sup> "Διγενής Ακρίτας", Κ.Ε. 1035.

πόλεμος, η Αργοναυτική εκστρατεία –στην οποία συμμετείχε ο Ηρακλής– και η εκστρατεία του μεγάλου Αλεξάνδρου) εμφανίζονται ως οι πρώτες εκδηλώσεις της ακριτικής αρετής. Μια σημαντική διαφορά περνάει σε δεύτερη μοίρα: οι τρεις εποποιίες αποτελούν ισάριθμες κατακτητικές εξόδους από τα ελλαδικά σύνορα, ενώ οι ακρίτες ήταν κατά κύριο λόγο επιφορτισμένοι με αμυντικά καθήκοντα. Ίσως αυτό να οφείλεται στο γεγονός ότι οι αρχαίες εποποιίες συνέπιπταν γεωγραφικά με κείρια σημεία της Βυζαντινής αυτοκρατορίας: Η Κωνσταντινούπολη με την Τροία, ο Εύξεινος Πόντος με την Κολχίδα και τα ανατολικά σύνορα με τις κατακτήσεις του Αλεξάνδρου.

Από την άλλη πλευρά, οι μάχες των ακριτών συνδέονται με τους κατοπινούς απελευθερωτικούς ή επεκτατικούς αγώνες, από τις εξεγέρσεις κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας ως την Αντίσταση κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Όμως οι ακρίτες δεν αποτελούν μόνο σύμβολο της συνέχειας της ελληνικής ιστορίας που αναφέρεται σε μian ενιαία ιστορική μοίρα, η οποία της επιβάλλει να έχει ακρίτες. Αποτελούν επίσης την ανθρωποποιημένη μορφή της ίδιας της ελληνικής μοίρας: Η Ελλάδα είναι ο Ακρίτας του πολιτισμού, δηλαδή του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

- β. Την ακριτική αυτή ιδιότητα της Ελλάδας, στις εκάστοτε γεωγραφικές, δημογραφικές και πολιτιστικές διαστάσεις



της, τονίζουν τα σχήματα του ήλιου - φάρου - φράγματος - κοιτίδας, που συναντάμε συχνά και που συγκεντρώνονται όλα στις πρώτες γραμμές του προλόγου του "Κωνσταντίνου Παλαιολόγου" (Κ.Ε. 60/Β):

"Η Βυζαντινή αυτοκρατορία, που είχε γεμίσει με φως τον μεσαίωνα της Ευρώπης, γέρνει τώρα στη δύση της. Επί χίλια χρόνια στάθηκε τ' ακατάλυτο φράγμα που πάνω του έσπαζαν τα κύματα των βαρβάρων, η κοιτίδα ενός μεγάλου πολιτισμού".

Μπορούμε εδώ να εντοπίσουμε μια σειρά εναλλάξιμων μεταξύ τους ρητορικών σχημάτων, που διευκρινίζουν περισσότερο τον τρόπο της πηγής:

Είδαμε πως ήδη στον Πλωτίνο η πηγή συγκρίνεται συχνά με την πηγή του φωτός. Καθώς μάλιστα το Βυζάντιο συνδέεται με τη δεύτερη υπόσταση (τον Νου) παραλληλίζεται με τον ήλιο. Πράγματι, η "δύση" του Βυζαντίου είναι η δύση του ήλιου αυτού, η έλευση της Σελήνης (και της υλικότερης ημισελήνου). Η υλικότητα της δεύτερης αντιπαρτίθεται στην ηθικότητα του πρώτου.<sup>52</sup> Η σβέσις του φωτός συνδέεται με την εναρκτήρια σβέση του ύδατος. Η πρώτη απόρροια αναλώνει το δημιουργικό υγρό που πηγάζ-

---

<sup>52</sup> "Αντίκρου στην υλική δύναμη του Μωάμεθ, στέκεται πάνοπλο ηθικά, το Βυζάντιο", αναφέρεται στον πρόλογο του "Κωνσταντίνου Παλαιολόγου".

ζει από την πρώτη υπόσταση, για να δημιουργήσει τη δεύτερη. Σ' αυτήν δεν είναι δυνατό να επανευρεθεί το μετουσιωμένο σε φως νερό. "Απέσβετο", θα πει το μαντείο των Δελφών στον Ιουλιανό.<sup>53</sup> Με τον ίδιο τρόπο σβήνει το βυζαντινό φως κατά τη δεύτερη απόρροια. Μόνο που εδώ αναδεικνύεται μια πρώτη οικουμενικότητα: Το φως ρέει στην Ευρώπη. Το διφυές της πλωτινικής ψυχής παίρνει μια νέα διάσταση. Το ανώτερο μέρος είναι αυτό που δημιουργείται στην Αναγεννησιακή Ευρώπη, ενώ το μέσο και κατώτερο τμήμα της παραμένουν στην έκπτωση του σεληνιακού ημίφωτος. Στην Εσπερία (Δύση-Abendland) το φως θα γίνει φώτα, εκπεσών πλουραλισμός της απωλεσθείσης ενότητας. Η συνέχεια του δράματος θα αποκαλυφθεί στα τεύχη που αναφέρονται στην Επανάσταση του 1821.

Η εικόνα του φράγματος, που υποβάλλει την εντύπωση πως το φως πάνω στο φράγμα προέρχεται από έναν φάρο,<sup>54</sup> εισάγει

---

<sup>53</sup> Για τη σημασία του "απέσβετο" ως αδυναμία επιστροφής σε μια απωλεσθείσα αίγλη, βλ. τον πρόλογο στον "Ιουλιανό τον Παραβάτη" (Κ.Ε., 1254), καθώς και τα λόγια του Καισάριου, στην τελευταία εικόνα του κόμικ: "Δεν πολέμησε άλλον παρά τον ίδιο τον εαυτό του!".

<sup>54</sup> Την εικόνα του φάρου μεταφέρει και ο Παλαμάς στον "Δωδεκάλογο του Γύφτου":  
Πάει κι ο στερνός ο φάρος πάει,

την πρωτότυπη τροπολογία του πλωτινικού σχήματος: την εμφάνιση μιας κακοποιού πηγής. Την πηγή αυτή θα συναντήσουμε στη συνέχεια της σειράς, σ' ένα τεύχος που αναφέρεται στην αρχαία Ελλάδα: τη "Μάχη στις Θερμοπύλες".<sup>55</sup> Πηγή είναι αρχικά η Περσία και πρώτη απόρροιά της οι μουσουλμάνοι Άραβες και Τούρκοι, ενώ παραβλέπεται ή υποβαθμίζεται η ρωμαϊκή κατάκτηση. Καθώς η πηγή πρέπει να είναι μόνο μία,<sup>56</sup> η αναδυόμενη ευρωπαϊκή οικουμενικότητα που κληρονομεί το μετουσιωμένο σε φως υγρό πρέπει να προστατευθεί με τη βοήθεια του δημιουργού της από κάθε άλλη απόρροια κακοποιών υγρών, από την ανάμειξη και την κατάλυση της καθαρότητας.

Το Βυζάντιο είναι ελληνοχριστιανικό. Το γεγονός αυτό τονίζεται επαρκώς στα τεύχη που μας απασχόλησαν. Ο χριστιανισμός συμβάλλει στην πνευματική εξύψωση του εκπίπτοντος αρχαίου ελληνικού πνεύματος. Βέβαια, η διφυία αυτή, η οποία

---

φώτα και μάτια όλα σβηστά,  
χύθηκε η νύχτα. (...) (σελ. 396).

<sup>55</sup> Κ.Ε. 128/243. Στη "Σύντομη εισαγωγή στην υιολογία του έργου" διαβάζουμε πως η εκστρατεία του Ξέρξη, "αν πετύχαινε, μαζί με την Ελλάδα θα σκλάβωνε και το ελεύθερο πνεύμα του ανθρώπου και θα εμπόδιζε την πορεία του πολιτισμού της ανθρωπότητας".

<sup>56</sup> Σε κάθε άλλη περίπτωση, ισχυρίζεται ο Πλωτίνος, έχουμε να κάνουμε με παράγωγη υπόσταση της οποίας προηγείται το Εν.

μας επιτρέπει να κατανοήσουμε πως είναι δυνατόν ένας Διγενής<sup>57</sup> να συμβολίζει την ελληνικότητα ανά τους αιώνες, βρίσκει επίσης το τροπολογικό αντίστοιχό της στην πλωτινική πηγή: ο Νους συνδέεται με τη Δυάδα, η οποία εισάγει την κίνηση, αποτελεί δηλαδή μια δυναμική δημιουργο αρχή.<sup>58</sup> Ο εμβολιασμός του ελληνικού πνεύματος με το χριστιανικό θεωρείται πως, επίσης, επιφέρει δυναμικά αποτελέσματα, ηθικά και γεωγραφικά. Προυποθέτει τη σβέση του υγρού και συναποτελεί (με τον Μέγα Κωνσταντίνο και δια της παρέμβασής του) την υδροροή της απόρροιας και της μετουσίωσής της σε φως.

Δεν θα σταθούμε άλλο στους προλόγους των τευχών που σχετίζονται με το Βυζάντιο, χάριν της συνέχειας της τροπολογικής εποποιίας που διαγνώσαμε ως εδώ.

---

<sup>57</sup> Ο Διγενής είναι ταυτόχρονα αυτός που παραμένει ζωντανός ανάμεσα στους νεκρούς. Συχνά στο έργο του Παλαμά ο νεκρός Διγενής ταυτίζεται με τον Μαρμαρωμένο Βασιλιά (η πάλη στα μαρμαρένια αλώνια υποβάλλει αυτή τη σύνδεση), ο οποίος επιστρέφει ως αγαθοποιός βρυκόλακας ("Η φλογέρα του Βασιλιά", σελ. 30). Ο Διγενής δεν είναι μόνο Έλληνας και Βάρβαρος, αλλά επίσης Ζωντανός και Νεκρός: αποτελεί το ίχνος του μέλλοντος, το στίγμα της τρίτης υπόστασης στην καρδιά της δεύτερης.

<sup>58</sup> Για τη Δυάδα ως τόλμα και ως αόριστο αριθμό, όψη και ζωή, βλ. τις σημειώσεις του Α.Η. Armstrong στο "Περί των τριών αρχικών υποστάσεων", σελ. 10-1 και 24-5.

Οι Πρόλογοι των τευχών που αναφέρονται στην Επανάσταση του '21 χρησιμοποιούν σχεδόν αποκλειστικά το ρητορικό τρόπο του προγράμματος, μαζί με απλοϊκές παρατηρήσεις για τη στρατηγική και τακτική αξία των μαχών και των νικών, αν και συνήθως πρόκειται στην πραγματικότητα για τη συμβολική τους αξία. Η κλίμακα της συμβολικής αξιολόγησης απαρτίζεται από τις ιστορικές μάχες των Ελλήνων από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο ως τον ξεσηκωμό (π.χ. Σούλι). Κάποια στιγμή όμως εμφανίζεται μια ρητή αναφορά στην έννοια του πληρώματος του χρόνου. Σύμφωνα με την αναφορά αυτή,<sup>59</sup> όλες οι εξεγέρσεις που προηγήθηκαν του '21 δεν οδήγησαν στην απελευθέρωση, διότι δεν είχε φτάσει ακόμη το πλήρωμα του χρόνου: δεν είχε κλείσει ο κύκλος της πτώσης ή, όπως θα πει ο Παλαμάς, δεν είχε βρεθεί το έθνος στο τελευταίο σκαλί της έκπτωσης του.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> "Αρματωλοί και Κλέφτες Α'", Κ.Ε. 1269.

<sup>60</sup> Κ' η Ψυχή σου, ω Πολιτεία,  
κολασμένη από την αμαρτία,  
νεκρή αφήνοντας εσένα  
θα πλανιέται κυνηγώντας άλλη γέννα.  
Σάμπως να είναι πουλημένη σε δαιμόνους,  
θα σπαράζη και θα πλέρη μεσ' στα σκοτάδια, (...)  
Και θα ζης ξανά στους τόπους και στους χρόνους  
και στις ιστορίες των εθνών  
και στους κύκλους των αιώνων

Βλέπουμε ακόμη να χρησιμοποιούνται εικόνες της αυγής και της νέας ημέρας (όπως ακριβώς και στο παλαμικό έργο). Η νύχτα -που συμβολίζει την Τουρκοκρατία- είναι ο χρόνος μιας πάλης, όχι βέβαια ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι, αλλά σε δύο παράδοξα αμφίσημες ομάδες. Η πάλη αυτή τελειώνει την αυγή. Η επανάσταση ήταν το λυκαυγές (η χρονική στιγμή ανάμεσα στη νύχτα και τη μέρα, ούτε νύχτα όμως ούτε μέρα). Εφαρμόζοντας το σχήμα στην πραγματική ιστορία (και υπερβαί-

θα μαυρολογάς, των Ξεπεσιμών  
ω Ψυχή, και των αδόξαστων αγώνων.  
Κ' η Ψυχή σου, Πολιτεία καταραμένη,  
Δε θα βρη ν' αναπαυτή.  
του Κακού τη σκάλα από σκαλί  
σε σκαλί θα τήνε κατεβαίνη  
σε κορμί χειρότερο θα μπαίνη. (...)  
'Όσο που να σε λυπηθή  
της αγάπης ο θεός,  
και να ξημερώση μιαν αυγή,  
και να σε καλέση ο λυτρωμός,  
ω Ψυχή παραδαρμένη από το κρίμα! (...)  
και μην έχοντας πιο κάτω άλλο σκαλί  
να κατρακυλήσης πιο βαθιά  
στου Κακού τη σκάλα, -  
για τ' ανέβασμα ξανά που σε καλεί  
θα αιστανθής να σου φυτρώσουν, ω χαρά!  
τα φτερα,  
τα φτερά τα πρωτινά σου τα μεγάλα!

νοντας τις ρητές παραδοχές των Κ.Ε.), μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η κακοποιός δύναμη με την οποία πάλευε το έθνος μετατρέπεται σε αγαθοποιό (η Τουρκία σε Μεγάλες Δυνάμεις) που ευλογεί και απελευθερώνει. Η εικόνα αυτή θυμίζει σαφώς μιάν αντίστοιχη από τη Γένεση: την ολονύκτια πάλη του Ιακώβ με τον άγγελο, την τελική επικράτηση του πρώτου την ώρα της αυγής και την ευλογία του από τον δεύτερο, που ως τότε προσπαθούσε να τον σκοτώσει (κεφ. 32, στ. 22-32).<sup>61</sup>

Εντοπίσαμε, λοιπόν, μια σειρά ρητορικών τρόπων που χρησιμοποιούνται στους προλόγους των Κ.Ε. σταθερά και οι οποίοι σε μεγάλο βαθμό προσανατολίζουν την ανάγνωση των έργων. Προσπαθήσαμε ν' ακολουθήσουμε τον πιο σημαντικότερο από τους τρόπους αυτούς, τον τρόπο της πηγής, στις ποικίλες πτυχώσεις του, στις διαφορετικές εκδοχές του (πηγή κλειού υγρού ή φωτός), στις καλυμμένες και μετωνυμικές χρήσεις του. Στην προσπάθειά μας αυτή χρειάστηκε να στραφούμε σε διάφορα κείμενα. Σαφώς, ορισμένα απ' αυτά ήταν γνωστά στους δημι-

---

(Κ. Παλαμάς, "Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου", σελ. 398-400).

<sup>61</sup> Στην πάλη του Ιακώβ με τον άγγελο, τη σχέση της πάλης αυτής με την ελληνική αγωνιστική παράδοση και τη διαφορά της απ' αυτήν αναφέρεται ο Harold Bloom στο δεύτερο κεφάλαιο του The Breaking of the Vessels, σελ. 43-70. Με το ίδιο θέμα ασχολείται επίσης και ο Roland Barthes στο "The Struggle with the Angel".

ουργούς των Κ.Ε.. Κάποια άλλα, όπως τα κείμενα του Πλωτίνου, είναι λιγότερο γνωστά. Όμως, τα έργα αυτά άσκησαν μεγάλη επίδραση στη θεολογική σκέψη και χρησιμοποιήθηκαν συχνά σε διαμάχες θεολογικο-φιλοσοφικού χαρακτήρα μ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας. Ορισμένες από τις εικόνες τους ή κάποιοι τρόποι που εμφανίζονται στο έργο τους εκλαικεύθηκαν και αποτελούν συχνά κοινό τόπο της λαϊκής σκέψης και φιλολογίας. Αυτό σημαίνει πως δεν αναζητήσαμε εδώ τις πηγές των δημιουργών των Κ.Ε., αλλά τις πηγές και την όδευση των τρόπων που χρησιμοποιούνται -συχνά με πρωτότυπο τρόπο- στους προλόγους των Κ.Ε.

Τους ίδιους ρητορικούς τρόπους μπορούμε να εντοπίσουμε σ' ένα ακόμη σημαντικό τμήμα του παρέργου, στα κείμενα που περιλαμβάνονται σε πολλά από τα τεύχη των Κ.Ε.. Γι' αυτό το λόγο θα αποφύγουμε τη συστηματική ανάλυσή τους. Οι τίτλοι τους, που άλλωστε είναι ενδεικτικοί του περιεχομένου τους, καταγράφονται στο Παράρτημα Α'.

### Η σειρά

Το τελευταίο στοιχείο του παρέργου που θα μας απασχολήσει σ' αυτή την καταγραφή είναι η σειρά, η οποία αποτελεί το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζεται το έργο και εξ αιτίας της οριακής εξωτερικότητάς του μας επιβιβάζει να σκεφτούμε τα υπόλοιπα μέρη του παρέργου ως τμήμα του έργου.



Ειδικότερα στα Κ.Ε., η σειρά -που επιβάλλεται δια του λογοτύπου, των γραμμάτων του τίτλου και των διακριτικών σημάτων στο εξώφυλλο και συγκεκριμενοποιείται στην εσωτερική όψη του οπισθοφύλλου ως κατάλογος- εντάσσει στην τάξη του κλασσικού κάθε έργο που περιλαμβάνεται σ' αυτήν.<sup>62</sup> Το κλασσικό ταυτίζεται με τη σειρά. Όπως υποδηλώνει η εξωτερική όψη του οπισθοφύλλου, κλασσικοί συγγραφείς είναι μόνον εκείνοι, που τα έργα τους περιλαμβάνονται στη σειρά. Στην εσωτερική όψη επιχειρείται η μετάβαση από την κλασσικότητα των συγγραφέων στην κλασσικότητα των έργων, τα οποία στέκονται πλέον αυτονομημένα από τους δημιουργούς τους, σ' έναν κατάλογο τίτλων. Η συμμετοχή του ονόματος του συγγραφέα στον κατάλογο αυτό (π.χ. "Ομήρου Ιλιάδα") το καθιερώνει ως μέρος του τίτλου!

Η έννοια της σειράς επιτρέπει στο κόμικ τη λογοκρισία του έργου, την αλλοίωση ή τη διασκευή του. Καθώς το έργο είναι λόγος, ενώ το όνομα του συγγραφέα ανασυγκροτεί την υλικότητα της παρουσίας, η σειρά επιτρέπει συνήθως την αναγραφή του ονόματος του σεναριογράφου, ενώ αποτρέπει την αναγραφή του ονόματος του σχεδιαστή, ο οποίος είναι υπεύθυνος για την υλική-αισθητή εικόνα (την παρουσία ως αναπαράσταση).

---

<sup>62</sup> Για την έννοια του κλασσικού και τις ιδιαιτερότητες της χρησιμοποίησής του από τα Κ.Ε. βλ. το επόμενο κεφάλαιο.

### Κεφάλαιο Τρίτο

#### Η έννοια του "Κλασσικού"

Ο ρητορικός τρόπος της πηγής και η ειδικότερη εκδοχή του που αναφέρεται στην πηγή του φωτός και τον φάρο, συνδέεται άμεσα με τη λογική η οποία διέπει τον πολιτιστικό κλασικισμό. Σύμφωνα με τον G. E. von Grunebaum, τέσσερα είναι τα στοιχεία που συνθέτουν την έννοια του κλασικισμού: "1) μια παρελθούσα φάση πολιτιστικής ανάπτυξης αναγνωρίζεται ως πλήρης και τέλεια πραγμάτωση των δυνατοτήτων του ανθρώπου. 2) η πραγμάτωση αυτή γίνεται αντικείμενο ιδιοποίησης ως νόμιμη κληρονομιά ή κτήμα. 3) γίνεται δεκτή η δυνατότητα αναμόρφωσης του παρόντος με βάση την παρελθούσα τελειότητα. και 4) τα αιτήματα του παρελθόντος αναγνωρίζονται ως παράδειγμα προς μίμηση και ως δεσμευτικά για το παρόν".<sup>1</sup> Βλέπουμε πως ο κλασικισμός αποτελεί μίαν εκδοχή της διαχείρισης, η οποία μάλιστα προϋποθέτει μια σειρά επιμέρους

---

<sup>1</sup> G.E. von Grunebaum, "Η έννοια του πολιτιστικού κλασικισμού", σελ. 691.

παρεμβάσεων, που:

- α. ελέγχουν ποιές χρονικές περίοδοι μπορούν ν' αναγνωριστούν ως κλασσικές (π.χ. ο "Χρυσούς αιών"),
- β. προσδιορίζουν τον ειδικό τύπο της σχέσης προς τον πολιτισμό των περιόδων αυτών (π.χ. φυσιολογική συνέχεια, κοινή καταγωγή, κοινή θρησκεία, γεωγραφική σύμπτωση),
- γ. εντοπίζουν τις διαφορές του παρόντος από τον "κλασσικό" πολιτισμό, και
- δ. προσδίδουν ή απλώς εξειδικεύουν μια σειρά αξιών ως αντιπροσωπευτικές της εποχής-προτύπου.

Τόσο τα τέσσερα στοιχεία της λογικής του πολιτιστικού κλασσικισμού, στα οποία αναφέρεται ο Gruntheim, όσο και οι τέσσερεις ομάδες διαχειριστικών παρεμβάσεων που επιτελούνται στα πλαίσιά του, δεν εκτίθενται με βάση κάποια χρονολογική σειρά προτεραιότητας. Αντίθετα, αποτελούν κυκλικά ανατροφοδοτούμενα κομβικά σημεία που συνέχουν τον πολιτισμό στην ευρύτατη δυνατή έκταση, από τις πιο ατομικές ως τις πιο κοινωνικές και από τις πνευματικότερες ως τις υλικότερες εκδηλώσεις του.<sup>2</sup> Το ειδικότερο περιεχόμενο των επιλογών

---

<sup>2</sup> Η αρχαία ελληνική φιλοσοφία και η γαλλική κουζίνα μπορούν ν' αποτελέσουν χώρους εκδήλωσης του πολιτιστικού κλασσικισμού, όπως επίσης και η ερωτική ή η πολιτική συμπερι-

του κλασικισμού εξαρτάται από τη λειτουργία που του ανατίθεται από το πολιτιστικό του πλαίσιο. Τέτοιες λειτουργίες σε κοινωνιολογικό επίπεδο ο Grunebaum αναφέρει:

1. Τη σταθεροποίηση πολιτιστικών αποκτημάτων,
2. Τη διατήρηση μιας πολιτιστικής θέσης που μοιάζει να χάνει έδαφος,
3. Την έκφραση ενός ιδιαίτερου ύφους,
4. Τη δικαιολόγηση των πολιτιστικών μεταβολών, και
5. Τη χρησιμοποίησή τους "σαν σκηνικό για την έκφραση εμπειριών, επιδιώξεων και αυτοπαραστάσεων που δεν μπορούν να συνταιριαστούν ικανοποιητικά με την πραγματικότητα μιας εποχής ή με την τρέχουσα ερμηνεία της πραγματικότητας αυτής".<sup>3</sup>

Όπως φαίνεται από την ποικιλομορφία των λειτουργιών που καλείται να πραγματοποιήσει, ο κλασικισμός μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να στηρίξει εξ ίσου συντηρητικές και ανανεωτικές επιλογές στο χώρο του πολιτισμού και της πολιτικής. Πολύ περισσότερο, είναι δυνατό να αξιοποιηθεί στα πλαίσια μιας αριστερής-"προοδευτικής" πολιτικής ρητορικής για να θεμελιώσει λύσεις που αντιφάσκουν στη ρητορική

---

φορά.

<sup>3</sup> Βλ. von Grunebaum, όπ.π., σελ. 691-7.

αυτή, και το αντίθετο. Η προειδοποίηση αυτή ισχύει κυρίως για την περίπτωση των "Κλασσικών Εικονογραφημένων", όπου πίσω από μια μάλλον συντηρητική ρητορική βρίσκεται το έργο αριστερών διανοουμένων. Και στις υπόλοιπες σειρές όμως η αριστερή ρητορική προβάλλει ως προκάλυμμα της πολιτικής αναποφασιστικότητας.

Παρ' όλο που οι όροι "λειτουργία" και "διαχειριστικές παρεμβάσεις", καθώς και η διαρκής χρησιμοποίηση της ενεργητικής φωνής υποβάλλουν την εντύπωση πως πρόκειται για μάλλον ενεργητικά εγχειρήματα, κάτι τέτοιο δεν είναι πάντα απόλυτα σωστό, καθώς η κίνηση προς τον κλασικισμό μπορεί να ερμηνευθεί στο κοινωνιοψυχολογικό επίπεδο, αλλά και στο επίπεδο της ατομικής ψυχολογίας εν αναφορά προς συναισθήματα ανεπάρκειας.<sup>4</sup> Η παρείσφυση των ψυχολογικών παραγόντων επιτρέπει την υιοθέτηση και στην προκείμενη περίπτωση (όπως και στην περίπτωση της διαχείρισης) ενός κριτηρίου μειωμένης συνειδητότητας, στο βαθμό που:

- α. Παρεμβαίνουν υποσυνείδητα στοιχεία,
- β. Λειτουργίες όπως η εξιδανίκευση αντιστρέφουν και αποκρύπτουν τα πραγματικά κίνητρα των επιλογών κάθε στροφής προς τον κλασικισμό.

---

<sup>4</sup> Στο ίδιο, σελ. 697.

Τα "Κλασσικά Εικονογραφημένα" αποτελούν μια δεδηλωμένη εκδοχή κλασικισμού. Όχι μόνο αντλούν από την εικονογραφική παρακαταθήκη τού (γερμανικής καταγωγής) ελληνικού κλασικισμού, αλλά και τον προτείνουν ως αιτία ύπαρξής τους και ως λόγο ανάγνωσής τους. Στις διαφημίσεις της εσωτερικής όψης του οπισθοφύλλου του τελευταίου τεύχους της ημωτίης έκδοσης<sup>5</sup> συναντάμε τις εξής απόψεις:

- α. "Κλασσικά" είναι "τα καλύτερα βιβλία του κόσμου".
- β. Τα κλασσικά (με τη μορφή των "Κλασσικών Εικονογραφημένων") έχουν "περιεχόμενο ψυχαγωγικό, διδακτικό και ηθικοπλαστικό, σκηνές συνταρακτικές, δραματικές και περιπετειώδεις, σελίδες πολύχρωμες, ελκυστικές και εικονογραφημένες. Όλα αυτά βρίσκονται στην πιστή διασκευή και δημιουργία κάθε Κλασσικού Εικονογραφημένου".

Υποστήριξα παλιότερα πως στα Κ.Ε. βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια προσπάθεια ιεροποίησης του παρελθόντος και ταυτόχρονης αποσύνδεσής του από το παρόν.<sup>6</sup> Η αποσύνδεση δεν έχει την έννοια της ασυνέχειας αλλά της ριζικής ποιοτικής μεταβολής, η οποία όμως δεν αποκλείει αλλά -μάλλον- επιτρέπει και ίσως διευκολύνει την επικοινωνία των πολιτισμικών προτύπων του παρελθόντος μ' εκείνα του παρόντος και την επαναξιολόγηση και αναπροσαρμογή των δεύτερων με βάση τα

<sup>5</sup> Κ.Ε. 120, "Ερωτόκριτος".

πρώτα. Αναδεικνύεται μ' αυτό τον τρόπο ο κανονιστικός χαρακτήρας του παρελθόντος, που θεμελιώνεται σε όρους οι οποίοι καταξιώνουν την παράδοση και την εμφανίζουν ως προάγγελο της σύγχρονης εποχής (μοντέρνα εποχή).<sup>7</sup> Η νεοτεριστική κατάσταση συνδέεται αποκλειστικά με την τεχνολογική πρόοδο και τις κοινωνικές και οικονομικές δομές που στηρίζονται σ' αυτήν. Πρόκειται για την αισιόδοξη μεταπολεμική αντίληψη της νεοτερικότητας, την οποία πολύ σύντομα εγκατέλειψαν τα κοινωνικά κινήματα αμφισβήτησης, τα οποία αποτελούν πλέον τη γνωστότερη εκδοχή της.

Τα Κ.Ε. συνδέονται με πολλούς τρόπους με το αίτημα του νεοτερίζειν:

- α. Υποδεικνύουν την εκπαιδευτική τους διάσταση αμφισβητώντας την παραδοσιακή εκπαιδευτική διαδικασία. Προτρέπουν όμως ταυτόχρονα το νεαρό αναγνώστη να διαβάσει το πρωτότυπο, που μπορεί να βρει "ακόμη και στη σχολική βιβλιοθήκη". Έτσι, ενώ φαίνονται επαναστατικά για το χώρο της εκπαίδευσης, αναπαράγουν τα κυρίαρχα εκπαιδευτικά πρότυπα, προτείνοντας μιαν ακόμη τεχνική για να καμφθεί η αδιαφορία των μαθητών απέναντι στα ογκώδη "κλασσικά" κείμενα, αδιαφορία που δεν μπόρεσαν να κάμ-

---

<sup>6</sup> Γ. Σκαρπέλος, "Για τα κόμικς", σελ. 102.

<sup>7</sup> Τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτό παρουσιάσαμε αναφερόμενοι στον ρητορικό τρόπο της πηγής.

ψουν τα αποσπάσματα των έργων στα αναγνωστικά.

- β. Τολμούν το πέρασμα από την ανάγνωση στη θέαση του έργου, ακολουθώντας το κύριο πολιτιστικό ρεύμα που εμφανίζεται γύρω στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και που στρέφεται στο θέαμα και την κοινωνία ως θέαμα.<sup>8</sup> Η θεαματικοποίηση, όμως, διακυβεύει την "προοδευτική" αισιοδοξία των υπερμάχων της μαζικής κουλτούρας, την άποψη δηλαδή ότι ο θεαματικός και μαζικός χαρακτήρας των νέων μέσων επιτρέπει μια δημοκρατικοποίηση της κουλτούρας. Η δημοκρατικοποίηση οφείλει, αν πρόκειται να είναι ουσιαστική, να συνδεθεί με την ενεργητική ενασχόληση με το παρόν, ενώ τα Κ.Ε. στρέφονται στο παρελθόν.
- γ. Η έννοια του "κλασσικού" συνδέεται με την έννοια του παρελθόντος: στα Κ.Ε. περιλαμβάνονται τα έργα εκείνα που ο χρόνος δεν είχε τη δύναμη να φθείρει. Αυτή η δοκιμασία θεωρείται αρκετή για να αποδείξει την "ανωτερότητά" τους ως προς τα άλλα έργα της εποχής τους. Ως εκ τούτου:
- ι. Το "κλασσικό", αφού άντεξε στη δοκιμασία του χρόνου βρίσκεται έξω από τον χρόνο, διάγει στην απόλυτη αχρονικότητα.

---

<sup>8</sup> Βλ. Martin Heidegger, "L'epoque des 'conceptions du monde'". Βλ. επίσης, Guy Debor, Η Κοινωνία του Θεάματος.



- ii. Το παρελθόν είναι ό,τι διασώζεται στο "ελαστικό". Κάθε τί άλλο από το παρελθόν έσβησε γιατί ανήκε στο εφήμερο, στο χαμηλό, δεν εκπροσωπούσε το "πνεύμα του παρελθόντος. Το παρελθόν, όπως άλλωστε και το παρόν, δικαιούται να κάνει λάθη: δεν δικαιούμαστε όμως να ανάγουμε τα λάθη αυτά σε νόρμες, σε κανονικότητες αντιπροσωπευτικού χαρακτήρα.
- iii. Τα έργα του παρόντος δεν έχουν υποστεί τη δοκιμασία του χρόνου και, συνεπώς, δεν είναι δυνατό να θεωρηθούν "κλασσικά": απουσιάζει το κριτήριο εκείνο το οποίο μας επιτρέπει να ξεχωρίσουμε το ουσιαστικό από το επουσιώδες, το τυπικό από το εφήμερο.
- iv. Η δοκιμασία του χρόνου δεν αναφέρεται μόνο, ούτε κατά κύριο λόγο, στα έργα, αλλά και στις αξίες από τις οποίες εμφορούνται. Οι αξίες αυτές είναι, άλλωστε, που κατέστησαν δυνατό το νέο τεχνολογικό θαύμα για αυτό πρέπει να θεμελιώσουν το παρόν και να καθοδηγήσουν το μέλλον.
- v. Η καινοτομία των Κ.Ε. γίνεται σαφώς αντιληπτή στο επίπεδο του τρόπου που προσφέρει τα έργα για ανάγνωση κι όχι στα ίδια τα έργα. Το βάρος δίνεται στο "είδος του εντύπου" που διαβάζει κάθε εποχή κι όχι στο είδος

λογοτεχνίας που δημιουργεί.<sup>9</sup>

Όσα προηγήθηκαν δηλώνουν μια συντηρητική αντίληψη της νεοτερικότητας, η οποία αναγορεύει τον αφηρημένο χρόνο σε υπέρτατο κριτή των έργων μιας κοινωνίας, αδιαφορώντας για τις κοινωνικές επιλογές που έσωσαν ή οδήγησαν στη λήθη τα έργα του παρελθόντος, την "κοινωνική διάσταση του χρόνου".

Ειδικότερα το αρχαιοελληνικό κλασσικό γίνεται αντιληπτό ως μια παρωχημένη, νεκρή αλλά απαστράπτουσα, μουσειακή οντότητα, η οποία συνδέεται με το παρόν μόνο χάρη στη γεωγραφική ταυτότητα. Το παρελθόν είναι διαχρονικά απόν και τοπικά παρόν.

Αξίζει όμως, εδώ να δούμε ποιοί συγγραφείς θεωρούνται "κλασσικοί". Στο τεύχος 120 ("Ερωτόκριτος") βρίσκουμε τα ονόματά τους κάτω από τον τίτλο: "Δεν υπάρχουν πιο μεγάλοι από τους αθάνατους αυτούς συγγραφείς":

Όμηρος, Αλέξανδρος Δουμάς, Σερ Ουώλτερ Σκοττ, Τζέιμς Φεν. Κούπερ, Χέρμαν Μελβίλ, Κάρολος Ντίκενς, Βίκτωρ Ουγκώ, Δανιήλ Δεφόε, Μίγκουελ Θερβάντες, Ουάσιγκτων Έρβιγκ, Ρόμπερτ Στήβενσον, Κάρολος Κίγκλυ, Χαρ. Μπήτσερ Στόου, Ιωνάθαν Σουίφτ, Μαρκ Τουαίν, Έδγαρ

<sup>9</sup> "Κάθε εποχή έχει τις προτιμήσεις της στο είδος του εντύπου που θα διαβάσει. Η σημερινή εποχή της ταχύτητας επέβαλε σ' όλον τον κόσμο τα Κλασσικά Εικονογραφημένα", Κ.Ε.

'Αλλαν Πόε, 'Αρθουρ Κόναν Ντούλ, Γκυ Ντε Μωπασάν, Ριχ. Χέντρυ Ντέινα, Μαίρη Σέλλυ, Ιούλιος Βερν, Ουίλλιαμ Κόλλινς, Ριχάρδος Μπλάκμωρ, Εδ. Μπάλουερ-Λύττον, Καρλόττα Μπροντέ, Ιωνάθαν Ούης, Ευγένιος Σύη, Τόμας Χιούς, Λούις Κάρολ, Ναθαναήλ Χώθορν, Γεώργιος 'Ελιοτ, Χένρυ Λόγκφελω.<sup>10</sup>

Βλέπουμε εδώ πως, καθώς οι έλληνες τραγικοί ποιητές απουσίαζαν από την αμερικανική έκδοση δεν περιλήφθησαν στους αθάνατους συγγραφείς, όπως ο Ευγένιος Σύη, ο Ιούλιος Βερν και ο 'Αρθουρ Κόναν Ντούλ. Τα τεύχη με ελληνικά θέματα

---

120, σελ. 48.

<sup>10</sup> Στις κατοπινές εκδόσεις το οπισθόφυλλο παρουσιάζει υπερεπιτιθέμενες προσωπογραφίες, οι οποίες σχηματίζουν ένα είδος κλίμακας. Σ' αυτή την περίπτωση το ανώτατο σκαλοπάτι είναι ο Ιούλιος Βερν. Η σειρά από κάτω προς τα πάνω έχει ως εξής (σε αγκύλη το μέρος του ονόματος που δεν διακρίνεται): [Χέρμαν] Μελβίλ, [Τζακ] Λόντον, [Σερ Ουώλτερ] Σκωτ, Βί[κτωρ Ουγκώ], Τζέημς [;], Σαίξπηρ, 'Αννα [;], Αλέξανδρος [Δουμάς], Ιούλιος Βε[ρν]. Οι προσωπογραφίες σχηματίζουν ένα ημικύκλιο στην αριστερή πλευρά μιας υδρογείου στην οποία διακρίνονται η Ευρώπη, η Αφρική, η Ασία και η Ωκεανία, ενώ πάνω από την εικόνα του Βερν υπερεπιτίθεται στην αντίθετη διάσταση το λογότυπο των Κ.Ε.. Ο τίτλος περιλαμβάνει και τις τρεις ομάδες αντικειμένων: "Τα αριστουργήματα [Κ.Ε.] των μεγαλύτερων συγγραφέων [οι εικονιζόμενοι] του κόσμου [υδρογείος]" (βλ. εικ. 11).

που περιελήφθησαν στην πρώτη έκδοση αναφέρονταν κυρίως στους μύθους, και περιελάμβαναν κάποιους ήρωες της Επανάστασης του 1821 και δύο Βυζαντινούς αυτοκράτορες.

Είναι παράδοξο το γεγονός ότι στην πρώτη έκδοση θεωρήθηκαν κλασσικοί οι αρχαίοι μύθοι, όχι όμως και τα έργα των τραγικών ποιητών. Υποστηρίξαμε όμως ήδη ότι οι συγγραφείς εξοβελίζονται κατά το δυνατόν από το πάρεργον γιατί μόνο τα έργα μπορούν να είναι κλασσικά. Η βιογραφία των συγγραφέων τους δεν πρέπει ποτέ να καθορίζει την ανάγνωση. Στην περίπτωση των μύθων, λοιπόν, τα Κ.Ε. βρήκαν τα ιδεώδη κλασσικά έργα: δημιουργίες ενός λαού, άρα έργα χωρίς δημιουργό, που προέρχονται από τον δημιουργικό πυρήνα (την "ψυχή") μιας "φυλής" και μιας εποχής.

Ιδιαίτερα ενδεικτική είναι η περίπτωση του τεύχους 120 ("Ερωτόκριτος") με το οποίο κλείνει η πρώτη έκδοση. Πρόκειται πραγματικά για το χειρότερο τεύχος της σειράς, καθώς το τόσο μεγάλο ποίημα δεν είναι δυνατό να χωρέσει σ' ένα τεύχος και γι' αυτό επιλέγονται εικόνες ασύνδετες μεταξύ τους, μόνο και μόνο για να παρασταθούν τα σημαντικά επεισόδια. Εντύπωση προκαλεί η απουσία πλαισίων με τη φωνή του αφηγητή, ο οποίος μάλιστα είναι διαρκώς παρών στο πρωτότυπο έργο. Ειδικότερα:

α. Στο τεύχος αυτό, αντί του συνηθισμένου προλόγου βρίσκουμε μια εκτενή παρουσίαση της υπόθεσης του έργου, η οποία καλύπτει τρεις σελίδες, αφηγούμενη όλα τα επει-

σόδια.

- β. Αντί της απεικόνισης των προσώπων με το όνομά τους (τεχνική οικεία από τις τραγωδίες και από αρκετά ακόμη τεύχη) στην πρώτη σελίδα του κυρίως κόμικ παρουσιάζονται αριθμημένα τα πρόσωπα και σε κάθε ένα αντιστοιχεί μια στροφή ενός ποιήματος το οποίο με τη σειρά του αποτελεί μια συρραφή στίχων από το ποίημα. Οι στίχοι, τόσο στο εναρκτήριο ποίημα όσο και στο υπόλοιπο έργο, είναι ελαφρά τροποποιημένοι έτσι ώστε να είναι ευκολότερα κατανοητό το νόημα αφού ο Βιτσέντζος Κορνάρος χρησιμοποίησε πολλές ιδιωματικές λέξεις. Οι δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι χωρίζονται εδώ στα δύο, για να μοιάζουν περισσότερο κατά το μέγεθος στα ποιήματα των σχολικών αναγνωστικών.

Η πρώτη στροφή περιλαμβάνει τους στίχους 19-20 και 27-28 του πρώτου μέρους. Απομένει έτσι στο κόμικ η διατύπωση:

"τους περασμένους τους καιρούς που οι Έλληνες ορίζαν" αλλά παραβλέπεται το γεγονός ότι η Αθήνα ήταν ξεχωριστό βασίλειο. Έτσι υποβάλλουν την εντύπωση ενός ενιαίου κράτους. Δεν πρόκειται βέβαια να επεκταθούμε εδώ στο ιδιαίτερο περιεχόμενο που παίρνει η λέξη "Έλληνες" στο έργο του Κορνάρου και τη λαϊκή χρήση της την εποχή εκείνη.

Η δεύτερη στροφή περιλαμβάνει τους στίχους 33-34, Παρ'

ό,τι στην πρώτη στροφή εκθειάζεται η ανδρεία του βασιλιά, ο διασκευαστής αποφεύγει να πράξει το ίδιο για τη φρόνηση της βασίλισσας.<sup>11</sup> Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα παρουσιαζόμενα πρόσωπα, ο βασιλιάς και η βασίλισσα αναφέρονται μόνο με τη βασιλική τους ιδιότητα κι όχι με το όνομά τους. Την ίδια τύχη έχει μόνο η μητέρα του Ερωτόκριτου (βλ. παρακάτω).

Η τρίτη στροφή περιλαμβάνει το πρώτο ημιστίχιο του στ. 51, το δεύτερο του στ. 61 και τον στ. 62, ενώ η τέταρτη, με ένα άλμα, φθάνει στους στ. 429-430.

Η πέμπτη στροφή επιστρέφει στους στίχους 71-74, η έκτη περιλαμβάνει τους στ. 77-78 και 81-82. Η έβδομη, που αναφέρεται στον Πολύδωρο, περιλαμβάνει τους στ. 141-144 ενώ η τελευταία στροφή φθάνει παράδοξα στο στ. 1833:

"Κράζει τη μάνα του ζιμιό, ρωτά, ξαναρωτά τη".

Αυτός ο στίχος βρίσκεται στο τέλος του πρώτου μέρους, είναι καθοριστικός για την παραπέρα ανάπτυξη της πλοκής, αφού έτσι ο Ερωτόκριτος θα μάθει πως η βασιλοπούλα γνωρίζει τον έρωτά του και θα της αποκαλυφθεί. Ο τρόπος που παρατίθεται ο στίχος δεν καθιστά σαφές ότι πρόκειται για το πρόσωπο υπ' αριθμόν 8, αλλά για την

---

<sup>11</sup> Για την οποία ισχυρίζεται ο ποιητής ότι (στ. 36)

"κι άλλη κιαμιά στη φρόνεψη δεν ήτο σαν αυτείνη".

αρχή της υπόθεσης του έργου. Ο αναγνώστης λοιπόν περιμένει να συναντήσει στην επόμενη σελίδα τον Ερωτόκριτο να συζητά με τη μητέρα του. Αντ' αυτού

γ. ο Ερωτόκριτος με τον Πολύδωρο βρίσκονται μπροστά στο παλάτι. Ο πρώτος τραγουδά (το συμπεραίνουμε από τις νότες γύρω από τα λόγια του):

"Σ' τόπον ψηλόν αγάπησα του Ρήγα μας την κόρη".

Πρόκειται για σύνθεση των στίχων 149 και 151. Στο πρωτότυπο ο Ερωτόκριτος δεν τραγουδά, αλλά εξομολογείται τον έρωτά του στο φίλο του, αναγνωρίζοντας μάλιστα πως πρόκειται για τρέλα. Ο φίλος του εκθέτει σ' ένα μακρύ συμβουλευτικό μονόλογο (στ. 165-246) την άποψή του, ότι δηλαδή πρέπει να ξεχάσει τον έρωτα αυτό, γιατί αν το μάθει η βασιλοπούλα θα έρθουν συμφορές σ' αυτόν και στο σπίτι του.<sup>12</sup> Σ' αυτό το πλαίσιο εγγράφεται και η ρητορική ερώτηση: "Η ρηγοπούλα ίντα να πη, Ρωτόκριτε, αν το μάθη;", η οποία απομονωμένη από το ρητορικό της περιβάλλον μετατρέπεται περισσότερο σε έκφραση αγωνίας για το αν ανταποκριθεί στον έρωτα του φίλου του ή όχι.

Στη δεύτερη εικόνα ο Ερωτόκριτος αποκαλύπτει πως

---

<sup>12</sup> "κακά αποδόματα θωρώ εσέ και του κυρού σου"  
(στ. 194).

προτίθεται να τραγουδήσει (παρ' όλο που ήδη τραγουδά!) ενώ στην τρίτη εμφανίζονται στρατιώτες που λένε μεταξύ τους (αφού ο Ερωτόκριτος βρίσκεται εκτός εικόνας και τίποτα δεν μας επιτρέπει την υπόθεση πως έχει διαμοιφθεί κάποιος διάλογος του Ερωτόκριτου μ' αυτούς, όπως επιβάλλει το εικονικό-αφηγηματικό πρωτόκολλο των κόμικς):

"Άς συνοδέψετε όλοι σας κι έτσι συντροφιασμένοι  
στον βασιλιά να πάμε, όπου μας περιμένει".

Ο Ερωτόκριτος αποκρίνεται πως είναι αργά και στην επόμενη σελίδα αρχίζει η μάχη. Έτσι, σε μια και μόνη σελίδα (4 εικόνες) έχει παρασταθεί το ένα τέταρτο περίπου του πρώτου μέρους, χωρίς τους λόγους των πρωταγωνιστών και τις παρεμβάσεις του ποιητή με τις συνεχείς αναφορές στις διχογνωμίες που διαρκώς αναπαράγουν τη διπλή κατεύθυνση της γενικής ιστορίας, όπως εκτίθεται στους πρώτους τέσσερεις στίχους του έργου:

"Του κύκλου τα γυρίσματα που ανεβοκατεβαίνουν  
και του τροχού που ώρες ψηλά κι ώρες στα βάθη πηαίνου,  
και του καιρού τ' αλλάματα που αναπαημό δεν έχου,  
μα στο καλό κ' εις το κακό περιπατούν και τρέχου".<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Πέραν των άλλων, η αντιμετώπιση του χρόνου από τον Κορνάρο διαφέρει ριζικά από εκείνη των Κ.Ε.. Στη θέση της



Περιορίζεται έτσι η περιγραφή της ψυχολογικής κατάστασης των ηρώων, στην οποία ανευρίσκονται διαρκώς τα κίνητρα των πράξεών τους. Το κόμικ συνεχίζει ως το τέλος με τον ίδιο ασύνδετο και ασυνεπή τρόπο.

Η περίπτωση του "Ερωτόκριτου" αναδεικνύει τα προβλήματα του εγχειρήματος που ανέλαβαν τα Κ.Ε., αλλά και φωτίζει παράλληλα τις επιμέρους πτυχές του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνονται την έννοια του "κλασσικού". Έτσι:

1. Με τα κόμικς επιχειρείται η μεταφορά ενός καλλιτεχνικού είδους (της λογοτεχνίας) σ' ένα άλλο (μεικτό) είδος (τα κόμικς, που συνδυάζουν τη λογοτεχνία με τη ζωγραφική). Τα ίδια τα Κ.Ε. ισχυρίζονται, όπως είδαμε, πως πρόκειται απλά και μόνο για αλλαγή της έντυπης μορφής. Σε κάθε περίπτωση όμως δεν είναι δυνατή η μεταφορά χωρίς κάποιο κόστος. Η θυσία του συγγραφέα και η αυτονόμηση του έργου δεν εξοφλεί με κανέναν τρό-

---

πηγής και της καθοδικής πορείας που καταλήγει στην τελική ανύψωση και το πλήρωμα, ο ποιητής προτείνει μια σειρά μεταπτώσεων ψυχολογικής και πραγματολογικής σημασίας οι οποίες εξαντλούνται σε μικρότερα χρονικά διαστήματα. Η αξιοποίηση των Ελλήνων στον Ερωτόκριτο γίνεται χάριν απομάκρυνσης από το παρόν, ώστε να είναι πιστευτή η μεγάλη βαρβαρότητα και οι αναφορές στην υπερβολική ανδρεία και τη μαγεία καθώς και η αξιοποίηση αφηγηματικών προτύπων που προφανώς αποτελούν δάνεια από τα λαϊκά παραμύθια.

πο το χρέος. Προσποιείται μόνον κάτι τέτοιο. Αυτός που πρέπει να πληρώσει είναι το ίδιο το έργο, όταν -για κάποιους λόγους- εγκαταλείπει το πάρεργό του.

2. Δεν είναι όλα τα έργα κατάλληλα για τη μεταφορά. Και η καταλληλότητα δε σχετίζεται επ' ουδενί με την καλλιτεχνική ή άλλη αξία τους. Η περίπτωση των Κ.Ε. δείχνει πως για μεταφορά στο συγκεκριμένο ύφος και πνεύμα ενδείκνυνται τα μυθιστορήματα και οι ελεύθερες διασκευές μυθικών μοτίβων. Ικανοποιητική υπήρξε και η απόδοση των ομηρικών επών που βρίσκονται αρκετά κοντά στο μυθιστόρημα. Τα ποιητικά έργα χρειάζονται διαφορετική μεταχείριση.<sup>14</sup> Διαπιστώνουμε συχνά την αμηχανία σεναριογράφου και σκιτσογράφου απέναντι στα χορικά των τραγικών, στους εσωτερικούς μονόλογους και τις ρομα-

---

<sup>14</sup> Αυτό δε σημαίνει πως τα μεγάλα έργα δεν είναι δυνατό να μεταφερθούν σε κόμικς. Όπως όμως θα δούμε και στη συνέχεια, όχι μόνο το πνεύμα των Κ.Ε. αλλά και συγκεκριμένα στοιχεία των εικόνων που χρησιμοποιούν (π.χ. το σώμα των ηρώων ή η σχέση με το περιβάλλον) λειτουργούν αποκλειστικά. Αντίθετα, το πνεύμα των νεότερων κόμικς που ανέλαβαν ένα αντίστοιχο καθήκον μεταφοράς, συνέβαλλε σε μια καθολικότερη (δηλαδή πρόδηλα διαχειριστική) ενασχόληση με το παρόν και το παρελθόν ως παρελθόν παρόν. Δεν θα πρέπει η άποψη αυτή να θεωρηθεί πως περικλείει αξιολογική εκτίμηση υπέρ των δευτέρων κόμικς έναντι των πρώτων.

ντικές αναπολήσεις του Ερωτόκριτου.

3. Η παραδοχή της αδυναμίας αυτής (η οποία μάλιστα μπορεί και να μην έγινε αντιληπτή) θα σήμαινε ότι: α) υπάρχουν κλασσικά που δεν μπορούν να γίνουν εικονογραφημένα, και β) ότι ο τρόπος που τα Κ.Ε. αντιλαμβάνονταν το κλασσικό ήταν ανεπαρκής. Ακόμη περισσότερο, θα σήμαινε πως δεν είναι όλα τα κλασσικά έργα ψυχαγωγικά, διδακτικά και ηθικοπλαστικά. Πώς θα μπορούσε άλλωστε να είναι, όταν στα πραγματικά μεγάλα έργα κάθε περιόδου ξαναγράφεται και διακυβεύεται εκ νέου η ιστορία του κόσμου, η πορεία της ανθρωπότητας και το παρόν τόσο στη σχέση του με το παρελθόν και το μέλλον, όσο και ως αυτόνομη πραγματικότητα; Σ' αυτή την εκ νέου γραφή εκδηλώνεται μια εκ νέου σύγκρουση του καλού με το κακό, όπου συχνά διαφαίνεται η πεποίθηση ότι οι δύο δυνάμεις δεν είναι διακριτές,<sup>15</sup> ή ότι το κακό είναι μια πορεία χωρίς επιστροφή, μια παλαμική σκάλα χωρίς τελευταίο σκαλί. Όμως, για τα Κ.Ε. η θέση του παρόντος ήταν, όπως είδαμε, δεδομένη: επρόκειτο για τη νέα αυγή, για την αρχή της επιστροφής, για την ώρα του πληρώματος.

---

<sup>15</sup> [Είμαι] "ένα μέρος από τη δύναμη εκείνη, που πάντα θέλει το κακό και πάντα κάνει το καλό" λέει ο Μεφιστοφελής στον Φάουστ κατά την πρώτη τους συνάντηση.

## Κεφάλαιο Τέταρτο

### Πρόλογοι των νεότερων κόμικς

Στο προηγούμενο κεφάλαιο δοκιμάσαμε την έννοια του "παρέργου" στα "Κλασσικά Εικονογραφημένα". Πιστεύουμε πως όσα εκθέσαμε εκεί έδειξαν τις δυνατότητες αξιοποίησης της έννοιας αυτής σ' ένα χώρο διαφορετικό από εκείνο για τον οποίο είχε αρχικά ετοιμαστεί, κυρίως όταν επιχειρούμε να εντοπίσουμε τις ρητορικές (και όχι τις ψυχο-νοητικές) προθέσεις του δημιουργού. Στο κεφάλαιο αυτό θα επιχειρήσουμε την εφαρμογή της έννοιας του "παρέργου" στα νεότερα κόμικς του υλικού μας, και συγκεκριμένα:

- α. Στον "Πλούτο" των Ψαρόπουλου-Βλαχουτσάκου, και
- β. Στην "Ελληνική Μυθολογία του Ν. Τσιφόρου" των Βλαχάκη-Παγώνη.

Καθώς οι "Κωμωδίες του Αριστοφάνη" των Αποστολίδη-Ακοκαλίδη εγγράφουν τον πρόλογο στο πρώτο καρρέ του κόμικ, οι πρόλογοί τους δεν είναι δυνατό να θεωρηθούν μέρος του

παρέργου.

θεωρούμε πως το πειραματικό στάδιο για την εν λόγω έννοια έχει ολοκληρωθεί και στη συνέχεια θα αποφύγουμε τη διαμακρών ανάλυση, περιοριζόμενοι στον εντοπισμό των κύριων σχημάτων και τρόπων.

### α. Ψαρόπουλος-Βλαχουτσάκος

...Κι ο κύκλος σχηματίζεται: Από την υποχρεωτική υποταγή, πίστη, δύναμη, ελευθερία στη συνειδητή υποταγή στους κανόνες και δυνατότητες της ανθρώπινης ζωής. Δηλαδή στην υπευθυνότητα. Ο θεάνθρωπος αυτοβραβεύεται, αυτοεπικρίνεται και αυτοκατευθύνεται.(...)  
(Από τον "Πρόλογο")

Μια γαλάζια περγαμνή περιλαμβάνει τον πρόλογο του "Πλούτου" των Ψαρόπουλου-Βλαχουτσάκου, εντάσσοντάς τον έτσι, έμμεσα, στο κόμικ. Αν μάλιστα συνυπολογίσουμε το γεγονός ότι το τελευταίο ολοσέλιδο καρρέ δείχνει την αυλαία να πέφτει, μπορούμε να υποθέσουμε πως ο πρόλογος αυτός αντιστοιχεί προς τους προλόγους που κάποτε -σε εξαιρετικές, είναι η αλήθεια, περιπτώσεις- προηγούνται των θεατρικών παραστάσεων.

'Ηδη ο τίτλος "'Ένας πρόλογος με 'σοβαροφάνεια'" δηλώ-

νει πως τα λεγόμενα απλώς αναπαράγουν με επίπλαστη σοβαρότητα το νοηματικό πυρήνα του έργου. Η λέξη "σοβαροφάνεια" μας καλεί να γελάσουμε ήδη πριν την ανάγνωση του κόμικ. Το γέλιο μας θα κατευθυνθεί όμως στην επίπλαστη κι όχι στην πραγματική σοβαρότητα όσων λέγονται. Όπως το γέλιο μαλακώνει την ανθρώπινη "γη", σύμφωνα με τον πρόλογο, έτσι ώστε να ευδοκιμήσει ο σπόρος του κωμικού ποιητή, έτσι και στον ίδιο του τον εαυτό, το γέλιο εκλαμβάνεται ως καθαρτήριο μυητική οδός στην πραγματικά περίπλοκη σειρά στοχασμών που ακολουθεί. Η λογική που διέπει τον πρόλογο αυτό έχει ως εξής:

- α. Τα κόμικς και τα έργα του Αριστοφάνη θέτουν εξ αρχής τον ίδιο στόχο: το "μαλάκωμα" του ανθρώπου, και μετέρχονται τα ίδια μέσα: το γέλιο και την πλαστικότητα της φαντασίας. Ως εκ τούτου, τα κόμικς:
  - i. Αποτελούν τη συνέχεια του αριστοφανικού έργου, είναι οι νόμιμοι κληρονόμοι του, και κατά συνέπεια δικαιούνται να μιλούν εκ μέρους του.
  - ii. Με πρόσχημα την ομοιότητα των αποτελεσμάτων που έχουν στο κοινό τόσο η κωμωδία όσο και τα κόμικς, δηλαδή την ευθυμία και το γέλιο, διεκδικούν τη λειτουργική τους κοινότητα, προβαίνοντας σε αναχρονισμούς που θα δούμε στη συνέχεια.
- β. Αναγνωρίζεται μια κοινή χειρονομία: η σπορά, ως ειδο-

ποιός ενότητα: ο σπόρος είναι πάντα ο ίδιος. Πρόκειται, φυσικά, για τον σπόρο της γνώσης. Ο Αριστοφάνης, αλλά και οι δημιουργοί των κόμικς εμφανίζονται ως κήρυκες της ενότητας και της γνώσης, ομόλογοι του Καλού Σπορέα. Η γνώση αρθρώνεται σε τρία επίπεδα, τρία μυητικά στάδια, που καθένα προετοιμάζει το επόμενο και προϋποθέτει το προηγούμενο, χωρίς όμως η μετάβαση από το ένα στο άλλο να είναι αναγκαία.

- i. Το πρώτο στάδιο είναι αυτό μιας "χαρούμενης γνώσης" της επιφάνειας, των συσχετισμών με το παρόν, τον χώρο του "αφοπλιστικού γέλιου".
- ii. Το δεύτερο στάδιο είναι εκείνο της προσέγγισης του έργου του Αριστοφάνη ως παραβολής. Ο μύθος αποκτά ψυχολογικό βάθος: Η επανάσταση ενάντια στους θεούς και η υποταγή τους στους ανθρώπους, είναι το περιεχόμενο της γνώσης στο δεύτερο αναβαθμό αποκωδικοποίησης.
- iii. Προσπερνώντας την επιφάνεια και τη μύηση, φθάνει κανείς στην πιο κρυφή πτυχή: στο τρίτο στάδιο, που αποτελεί προφανώς, για τον συγγραφέα, την πεμπτουσία της αριστοφανικής σύλληψης: "στα βάθη του υποσυνείδητου". Αδιαφορώντας για την επιφάνεια -στην οποία οι Έλληνες κατόρθωναν να κρατηθούν με αγώνα και τόλμη, όπως έλεγε ο Nietzsche- φθάνουμε στη μύχια συνάντηση με την υποτιθέμενη ουσία της κωμωδίας: την ενανθρώπιση του υπεράνθρωπου και του θεού. Η ενανθρώπιση εκλαμβάνεται

νεται ως εκβιασμός του θείου σε επικοινωνία, σε μια εξισωτική συνύπαρξη του θείου με το ανθρώπινο, όπου το πρώτο φωτίζεται από το δεύτερο και υποτάσσεται σ' αυτό. Η υποταγή αυτή είναι έργο των ανθρώπων. Και ο Πλούτος είναι ένας θεός ανθρώπινος, που υποδεικνύει με τη δική του τυφλότητα τη δική μας άγνοια για την ίδια μας τη δύναμη.

Έτσι, μέσα από την ενανθρώπιση του θεού, ο άνθρωπος αναλαμβάνει τις ευθύνες του, "καταδικάζεται", εξ αιτίας της νέας γνώσης, να είναι υπεύθυνος και μόνος. Μέσα από τη νεο-αποκτηθείσα υπευθυνότητά του ξεπερνά την "υποχρεωτική υποταγή πίστη, δύναμη" και την υποχρεωτική "ελευθερία" (όσο παράδοση μπορεί να είναι μια τέτοια κατάσταση) και οδηγείται στη "συνειδητή υποταγή στους κανόνες και δυνατότητες της ανθρώπινης ζωής", δηλαδή στη συνειδητή υποταγή, πίστη, δύναμη, ελευθερία: πλάθει έτσι μian ανοιχτή κοινωνία, στην οποία, ενικός πλέον, "αυτοβραβεύεται, αυτοεπικρίνεται και αυτοκατευθύνεται" σε μια πληθωρική ευδαιμονία.

Τα ανθρωπιστικά ιδεώδη, που συνδέθηκαν με κάθε χειραφετικό λόγο του 19ου και του 20ού αιώνα, πραγματοποιούνται μέσα από τη συνάντηση του θεού με τον άνθρωπο, όπου ο πρώτος γίνεται άνθρωπος, δηλαδή υποτάσσεται, δηλαδή είναι σκιά που δεν υπάρχει! (Σκιάς όναρ...)

Βρισκόμαστε, για μιαν ακόμη φορά ενώπιον μιας εκδοχής



του σχήματος της πηγής: Η αρχαιότητα γνωρίζει μια ύψιστη αλήθεια (ότι ο άνθρωπος είναι ο αληθινός θεάνθρωπος), την οποία κλείνει ερμητικά σε μια κωμωδία, και την παραδίδει στη θάλασσα του χρόνου, σαν το μπουκάλι με το μήνυμα του ναυαγού. Ακολουθεί μια περίοδος πνευματικής νάρκωσης και απομάκρυνσης από την αλήθεια. Ωστόσο, ο σπόρος ευδοκιμεί χάρη στο γέλιο, ασυνείδητα, σ' όλη την περίοδο που ακολουθεί, κατά την οποία οι θεατές-αναγνώστες βιώνουν διαισθητικά την αλήθεια. Τέλος, το μήνυμα φθάνει στους παραλήπτες του, σε μίαν εποχή ουσιαστικά ανάλογη της ελληνικής αρχαιότητας, μίαν εποχή η οποία -επιστρέφοντας στο πλήρωμα- κατανοεί εκ νέου την αλήθεια σ' όλη της την πρωτογενή έκταση, ίσως μάλιστα ακόμη καλύτερα.

Ο δεύτερος τρόπος που διατρέχει το κείμενο αυτό είναι εκείνος της θέωσης του ανθρώπου. Ο τρόπος αυτός υπήρξε ανέκαθεν ενεργός: υπήρξε η αιτία της πτώσης,<sup>1</sup> η μονομανία των αλχημιστών, η διακαής αναζήτηση των μυστικών κάθε εποχής. Ο τρόπος της θέωσης στάθηκε ο κινητήριο μοχλός της πνευματικής, ηθικής και υλικής ιστορίας του ανθρώπινου γένους. Η επιδίωξη ενός σκοπού εκλαμβάνεται εδώ ως επιβεβαίωση της πραγματικότητας της επίτευξής του. Παραβλέπεται έτσι η τροπική -δηλαδή, η ρητορική- φύση του και μεταμορφώνεται σε

---

<sup>1</sup> Η υπόσχεση του όφου "και έσεσθε ως θεοί" (Γέννεσις, 3:5) δημιουργεί μίαν ανάγκη και ταυτόχρονα στήνει επ' αυτήν τον κατ' εξοχήν τρόπο εκμαυλισμού.

κατάσταση εφικτή. Το εφικτό της θέωσης και η ταυτόχρονη αϊγλή του ακατόρθωτου που την περιβάλλει παρεισφρύουν σ' αυτό τον εκλαϊκευτικό νιτσεϊκό-μυστικιστικό πρόλογο, ως υπόσχεση και ως έσχατος εκμαυλισμός.

Το εναρκτήριο ρητορικό σχήμα, τέλος, το οποίο ξαναβρίσκουμε στα Διαφημιστικά φυλλάδια και -υπαινικτικά- σ' ένα τεύχος των "Κωμωδιών του Αριστοφάνη" των Αποστολίδη-Ακοκαλίδη,<sup>2</sup> και που συνίσταται στον ισχυρισμό ότι τα σύγχρονα κόμικς είναι οι κληρονόμοι του Αριστοφάνη, λόγω μιας υποθετικής κοινής πρόθεσης: την ολοκλήρωση της αυτογνωσίας του ανθρώπου, συνιστά μια πρωταρχική διαχείριση της ιστορίας, την προϋπόθεση κάθε μεταγενέστερης σύμπτωσης του σύγχρονου με το αρχαίο πάνω στην οποία στηρίζεται κάθε άλλη διαχειριστική προσπάθεια στα σύγχρονα κόμικς. Το σχήμα αυτό εξειδικεύεται περαιτέρω στο εξώφυλλο και το εσωτερικό του τεύχους, σε βαθμό που επιτρέπει την εκτενέστερη παρουσίαση της λογικής του, η οποία επιδιώκει τη συνάντηση του εναρκτήριου χρόνου του Αριστοφάνη με τη χρονική κατάληξη της ιστορίας στο παρόν, μέσα από τη συνύπαρξη όλων των εποχών της ελληνικής ιστορίας σ' ένα χώρο ο οποίος αρχικά αντιδιαστέλλεται ως προς τα δομικά του χαρακτηριστικά από τον σύγχρονο.<sup>3</sup> Κι όμως, αυτή η αντιδιαστολή εμπεριέχει ένα κοινό

---

<sup>2</sup> Βλ. "Νεφέλες", σελ. 5-7.

<sup>3</sup> Βλ. την "πάρεργη" σελίδα 6 του κόμικ, που παρατίθεται

χαρακτηριστικό των δύο χώρων-χρόνων: ότι βρίσκονται πέρα από τα όρια των δυνατοτήτων μιας ρεαλιστικής αναπαράστασης,<sup>4</sup> ακόμη και από το όριο της μηχανικής αναπαράστασης, η οποία αποτελεί τη διαβεβαίωση της παράστασης ως παρουσίας το παρελθόν.<sup>5</sup> Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο αποφεύγεται, με διάφορα προσχήματα, η φωτογραφική αναπαραγωγή του παρόντος: διότι αυτή η πράξη θα το καθιστούσε παρελθόν και η ιστορική πορεία δεν θα ολοκληρωνόταν. Πράγματι, στην αρχαιότητα δεν υπήρχε η δυνατότητα μηχανικής αναπαραγωγής. Τα σκίτσα που την αντικαθιστούν, εγγράφουν την αρχαιότητα στο χώρο του φανταστικού. Αν λοιπόν το παρόν είναι το τέλος μιας μακράς πορείας του φανταστικού στον κόσμο της φαινομενικότητας, ως απόληξη της πορείας που συνδιαλέγεται με την αφετηρία δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετικής τάξεως: φανταστικό και απόλυτα παρόν -δηλαδή ούτε μιας στιγμής παρελθόν.

Μέσα απ' αυτή την εναρκτήρια ομοιότητα της αρχής με το τέλος, επιτρέπεται η κατάδειξη της ιστορικής συνέχειας και της δυνατότητας του παρελθόντος να προβλέπει το παρόν. Οι δύο αυτές διαστάσεις συναντώνται σε όλα τα κόμικς που ανα-

---

στο Παράρτημα Β', εικ. 12.

<sup>4</sup> Βλ. τη σημείωση της σελ. 6 του "Πλούτου": "Για την ιστορία σας πληροφορούμε ότι δεν είναι φωτογραφίες. Για την αριστερή εικόνα ψάξαμε χωρίς αποτέλεσμα και για τη δεξιά δεν μπορέσαμε να φωτογραφήσουμε λόγω νέφους".

<sup>5</sup> Βλ. Roland Barthes, Ο Φωτεινός Θάλαμος, σελ. 108.

φέρονται στην αρχαιότητα και, παράλληλα, σπάνια εμφανίζονται σε τόσο καθαρή μορφή.

Η ιστορική συνέχεια ως άμεση επιβίωση του παρελθόντος δια της ιστορίας στο παρόν, επιτρέπει μια σειρά χρονικών αναγωγών στο εικονογραφικό επίπεδο: η εικόνα του παρελθόντος μπορεί να αποδοθεί εμπλουτισμένη με στοιχεία του παρόντος.

Η έμφαση στη συνέχεια έχει δύο όψεις: η πρώτη εκδηλώνεται στα "Κλασσικά Εικονογραφημένα" και εμφανίζεται ως συμπαρουσία του παρελθόντος με το παρόν, όπου το παρελθόν έχει καθοριστική σημασία. Οι πράξεις του παρελθόντος καθορίζουν το μέλλον τους, όπως η πτήση του Ίκαρου, που "χαρίζει στον άνθρωπο τους αιθέρας", σύμφωνα με τα λόγια του Δαίδαλου, ο οποίος μάλιστα έχει προηγουμένως αναφωνήσει: "Τί εφεύρεση για τις μελλούμενες γενεές!".

Η δεύτερη όψη της ιστορικής συνέχειας εμφανίζεται στα νεότερα κόμικς: Εδώ η συνέχεια δεν έχει την έννοια ενός καθορισμού, αλλά μιας ομοιότητας δομικού χαρακτήρα, μιας ομοιότητας του καθημερινού ως βίου και ως χώρου όπου τα διαφορετικά στοιχεία δεν συγκροτούν μια ριζικά διαφορετική εικόνα, αλλά μιαν ομοιότητα στο επίπεδο του χαρακτήρα: η καθημερινότητα, τόσο στην Ελλάδα του Αριστοφάνη όσο και στη σύγχρονη Ελλάδα, παραμένει εξ ίσου άτυπη, και "εικότα" εξακολουθούν να είναι τα "πρά το εικός".

Η δυνατότητα του παρελθόντος να προβλέπει το παρόν, μια ανασκοπική δηλαδή εμφύτευση του παρόντος στο παρελθόν, φέρνει στο προσκήνιο ένα παιχνίδι αντικατοπτρισμών στο οποίο μόνο μπορικής καταγωγής κανόνες θα μπορούσαν να ισχύσουν. Το σίγουρο είναι πως ο ενδιάμεσος χρόνος διατηρεί το ρόλο της ατμόσφαιρας, του κενού ανάμεσα στο υποκείμενο και τον καθρέφτη, χωρίς να μπορεί να επηρεάσει ούτε το ένα, ούτε τον άλλο. Μόνο έτσι δικαιολογείται η δίχως φειδώ χρησιμοποίησή του.

Ιδιαίτερη είναι η σημασία της τελευταίας, ολοσέλιδης εικόνας του κόμικ: 'Όλα τελειώνουν. Η παρουσία του φτωχού παρελθόντος στη σκοτεινή θεατρική αίθουσα του παρόντος τερματίζεται. Η αυλαία κλείνει, απομακρύνοντας αυτό που για μια στιγμή έγινε πραγματικότερο από το παρόν. Και το απομακρύνει με τρόπο αποφασιστικότερο από κάθε άλλο παραπετασμα, γιατί το όνειρο μόνο με εφφέ τελειώνει. Κι όμως, η λυρική σκηνή, στην οποία παίχτηκε η κωμωδία, αποκαλύπτοντας το όνειρο με την επαναφορά στο προσκήνιο ως τη μόνη στέρεη πραγματικότητα, δίνει τη δυνατότητα έκφρασης της ευχής του θεατή: "'Όνειρο! Ας μην τελειώνε ποτέ!''.

Το όνειρο γίνεται στοιχείο του πραγματικού, οδηγός της πράξης, οπτικό φίλτρο μέσα από το οποίο θα βλέπουμε πλέον το παρόν και, ως εκ τούτου, οδηγός μας σε μια βαθύτερη γνώση του παρόντος -μια γνώση που επικεντρώνει το ενδιαφέρον της όχι στο τυπικό και το εξαιρετικό, αλλά στο άτυπο καθη-

μερινό.

### Β. Βλαχάκης-Παγώνης

Στην περίπτωση της "Ελληνικής Μυθολογίας", ως πρόλογος εμφανίζεται η πρώτη παράγραφος των αντίστοιχων κεφαλαίων από το ομώνυμο βιβλίο του Ν. Τσιφόρου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εμφανίζει ο "Πρόλογος του εκδότη", ο οποίος δημοσιεύθηκε στο εσώφυλλο του πρώτου τεύχους, όπου ο θησέας εμφανίζεται στον εκδότη (ανηψιό του Ν. Τσιφόρου). Ο διαμοιβομενος διάλογος είναι σε μεγάλο βαθμό χυδαίος και ενδεικτικός του τρόπου που γίνεται αντιληπτή η αρχαία Ελλάδα σ' όλη τη σειρά. Τα κύρια σημεία έχουν ως εξής:

- α. Η αρχαία Ελλάδα δημιούργησε την Μυθολογία της και έθρεψε μ' αυτήν "γενιές ολόκληρες", και αξιώνει να συνεχίσει να το κάνει.
- β. Το παρόν οφείλει στο παρελθόν να ασχολείται μαζί του, δίνοντάς του ζωή και υιοθετώντας το (sic).

Ο διάχυτος λαικισμός που είναι αισθητός, ο κορπορατισμός των συλλογικών οργάνων και των μαζικών φορέων με τα πολύπλοκα αρχικά, μαζί με την αναβίωση ενός λούμπεν γλωσσικού ιδιώματος, αποτελούσαν τους κύριους άξονες της πολιτικής και πολιτιστικής ρητορικής της περιόδου (το τεύχος αυτό κυκλοφόρησε το 1986), ώστε ο πρόλογος αυτός αποκαλύπτεται

ως ο συνεπέστερος αντικατοπτρισμός του τρόπου που μια ολόκληρη κοινωνία αντιμετώπισε το παρελθόν της κατειλημμένη από τον ριζοσπαστικό οίστρο της εξομοίωσης του χρόνου με το απελευθερωτικό, χειραφετικό παρόν, δηλαδή την εξαπλώση του παρόντος εις τον αιώνα.

Τρίτο Μέρος  
Το comicó έργον



## Τα κόμικς επί το έργον

Η ενασχόλησή μας με το πάρεργο των κόμικς έφερε στην επιφάνεια τους κύριους άξονες των πρακτικών διαχείρισης της ιστορικής μνήμης. Είδαμε πώς οι ελάσσονες διαφοροποιήσεις στο ρητορικό επίπεδο επιφέρουν μιαν αλλαγή στον τρόπο κατανόησης της ιστορίας. Για τα "Κλασσικά Εικονογραφημένα" υπάρχει μια σειρά ποιοτικών εκπτώσεων οι οποίες όμως πρόκειται να ξεπεραστούν στο παρόν, όπου αποκαθίσταται μια αληθινή και διαρκής διαλογική σχέση με το παρελθόν. Όλες οι ιστορικές περίοδοι είναι παρούσες, παραμένουν όμως διακριτές καθώς οι ουσίες τους δεν είναι δυνατό ν' αναμειχθούν. Για τα νεότερα κόμικς υπάρχουν μόνο δύο εποχές: το απόλυτο παρελθόν και το απόλυτο παρόν. Οι εποχές αυτές είναι ίδιες σ' ένα τουλάχιστον επίπεδο: αυτό της καθημερινότητας. Η τραγική ανθρώπινη κωμωδία παίζεται εκεί διαρκώς, μας βεβαιώνουν. Αν θέλουμε λοιπόν να κατανοήσουμε την αρχαιότητα, οφείλουμε να μεταφράσουμε όχι μόνο το λόγο της αλλά και την ουσία της: τις κοινωνικές σχέσεις, την πολιτι-

κή, τις προσωπικές σχέσεις και ιδιαιτερότητες. Ο διάλογος των Κ.Ε. προϋποθέτει μια παγιωμένη απόσταση, μια ποιοτική μετάλλαξη. Τα προβλήματα που δημιουργεί η επιλογή αυτή αναλαμβάνει να λύσει η επικαιροποίηση του παρελθόντος, η εμφύτευση του στο παρόν ως στιγμή αποκαλυπτική της αλήθειας μας. Για τα Κ.Ε. η αλήθεια του παρελθόντος διακυβεύεται στο παρόν. Ο συνεχής διάλογος, η επιστροφή στα αρχαία νάματα, συντελούν στην προσπάθεια διατήρησης της αλήθειας στο σωστό δρόμο, εκείνον που ενυπήρχε ήδη στο παρελθόν, όπου και μπορούμε να τον διαγνώσουμε. Για τα νεότερα κόμικς, η αλήθεια του παρόντος είναι το παρελθόν ως ακίνητη πραγματικότητα πίσω από μίαν ιλιγγιωδώς κινούμενη επιφάνεια.

Θα ήταν άσκοπο να επεκτείνουμε την προβληματική που αναπτύχθηκε στο προηγούμενο μέρος, ώστε να περιλάβει και το έργο, εφ' όσον:

- α. Το πάρεργον είναι επαρκώς εσωτερικό στο έργο, ώστε συχνά συγχέεται μ' αυτό.
- β. Στο έργο δεν θα βρούμε ρητές αναφορές στα ρητορικά σχήματα και, συνεπώς, η παρουσίασή τους προϋποθέτει μια πλήρη γνωριμία του αναγνώστη με το υλικό της έρευνας αλλά και τη δυνατότητα διαρκούς αναδρομής σ' αυτό.
- γ. Η συνέχιση της ίδιας προβληματικής θα επαναλάμβανε όσα ήδη δια μακρών εκτέθηκαν. Ίσως να συνέβαλλε σε μια παραδειγματική τεκμηρίωση των συμπερασμάτων, θα άφηνε

όμως στο περιθώριο θέματα πάρα πολύ σημαντικά για τη λεπτομερέστερη κατανόηση των διαχειριστικών προθέσεων και κατευθύνσεων.

Στη θέση, λοιπόν, μιας επαναλαμβάνουσας επέκτασης προτιμήσαμε την ενασχόληση με μια σειρά παραμέτρων, όπως:

- α. Τη σχέση του γραμμένου με το ζωγραφισμένο χώρο, το βαθμό εξεικόνισης της φωνής και τη σχέση γραφής, φωνής και εικόνας αναφορικά προς την-προβληματική του φωνοκεντρισμού και της παρουσίας.
- β. Τους χάρτες και τις ποικίλες λειτουργίες τους σε σχέση τόσο με την προώθηση της αφήγησης, όσο και με τη συγκρότηση μιας εποπτείας της "επικράτειας" της ελληνικότητας.
- γ. Τη μορφή του δομημένου ή φυσικού περιβάλλοντος και τη σχέση της με την επιτελούμενη δράση και την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων.
- δ. Καταγράφουμε χαρακτηριστικές περιπτώσεις λογοκρισίας του αρχαίου κειμένου, σε μια προσπάθεια κατανόησης των στοιχείων εκείνων που θεωρούνται μη κλασσικά σ' ένα κλασσικό έργο.
- ε. Ελέγχουμε, τέλος, ορισμένες περιπτώσεις οικειοποίησης εικαστικών και μη λημμάτων από την ζωγραφική και φιλολογική παράδοση και ένταξής τους στο σώμα των κόμικς.

## Η γραφή, η φωνή και η εικόνα

Στο πρώτο μέρος της εργασίας μας αναφερθήκαμε στα καθεστώτα συνύπαρξης λόγου και εικόνας στα κόμικς, καθώς και στην αναγκαιότητα της συνύπαρξης αυτής σύμφωνα με τον θεωρούμενο ως πατέρα των κόμικς, Rodolphe Toepffer. Αναφερθήκαμε επίσης στις αφηγηματικές και αισθητικές διαστάσεις της συνύπαρξης. Το ερώτημα που δεν τέθηκε τότε αναφέρεται στις ποσοτικές σχέσεις των δύο συστατικών μερών του comicού έργου. Στο ερώτημα αυτό δεν μπορούμε ν' αποκριθούμε προτείνοντας μια κλίμακα "ορθών" αναλογιών. Όπως τονίζει και ο Π. Μαρτινίδης, "δεν υπάρχει κανένας 'χρυσός' ή, έστω, 'ημιπολύτιμος' κανόνας που επικαθορίζει ακριβώς τη δοσολογία κειμένου και σκίτσων στα εικονογραφηγήματα".<sup>1</sup>

Μπορούμε βέβαια να εντοπίσουμε κάποιους παράγοντες που επιδρούν στην αναλογία αυτή, όπως η προσωπικότητα του δημιουργού, η κοινωνική και πολιτική του στράτευση σε σχέση με το θέμα του, η θεματολογία, το μέγεθος και το είδος του εντύπου στο οποίο δημοσιεύεται ένα κόμικ, κ.ά..

Η ενασχόλησή μας με τα ελληνικά κόμικς που κυκλοφόρησαν από το 1950 μέχρι το 1990 αποδεικνύει ορθή και τη στατιστικής φύσεως παρατήρηση του Π. Μαρτινίδη: "Μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '60 όπου αρχίζει η μεγάλη

<sup>1</sup> Π. Μαρτινίδης, "Κόμικς". Τέχνη και τεχνικές της εικόνας

εμπορική άνθηση και διάδοση του είδους, τα κείμενα ήταν πυκνότερα. ενώ, έκτοτε, σε διαλόγους πως και σε ανεξάρτητες περιγραφές το κείμενο περιορίζεται και οι εικόνες διεκπεραιώνουν το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης".<sup>2</sup>

Εκτός όμως από μια comiχή γεωμετρία η οποία δύναται μόνο να καταγράφει, όχι όμως και να ερμηνεύει επιλογές που οφείλονται σε μια σειρά γνωστών και άγνωστων παραγόντων, μπορούμε να στραφούμε σε μια ποιοτική και αισθητική διερεύνηση του λόγου και της σχέσης του με την εικόνα.

Σ' αυτό το επίπεδο μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι από τα "Κλασσικά Εικονογραφημένα" απουσιάζει σχεδόν ολοκληρωτικά κάθε ήχος. Ακόμη και η υπόθεση ότι κάτι λέγεται τραγουδιστά συνάγεται από τα κειμενικά και εικονογραφικά συμφραζόμενα.

Στο επίπεδο της εξεικόνισης της φωνής επιτρέπονται δύο συμβάσεις: η πρώτη σχετίζεται με την απόληξη του balloon (μυτερή είτε αποτελούμενη από μικρούς κύκλους) και διακρίνει ανάμεσα σε εσωτερικό και εξωτερικό λόγο, ενώ η δεύτερη σχετίζεται με το μπαλονάκι χωρίς απόληξη, συνήθως στο πάνω μέρος της εικόνας και χρωματισμένο, με το οποίο εισάγεται η φωνή του αφηγητή.

---

Τα Κ.Ε. αντιλαμβάνονται, όπως είδαμε, το παρελθόν ως  
νογραφήγησης, σελ. 37.

κλασσικό, δηλαδή ως παγιωμένο και ακίνητο λόγο: ως Λόγο ή ως γραφή. Και πράγματι, ο εκφωνούμενος λόγος δεν ανήκει στην τάξη της φωνής αλλά στην τάξη της γραφής και της τυπογραφίας. Τα γράμματα μέσα στα μπαλονάκια είναι (συνήθως πεζοκεφαλαία) γράμματα τυπογραφείου: είναι γράμματα βιβλίου. Ενός βιβλίου ανύπαρκτου και όμως περισσότερο πραγματικού απ' όλα τα υπαρκτά βιβλία. Ενός βιβλίου που την καταστατική του θέση περιέγραψε ο Μεσαίωνας αναφερόμενος στον Πλάτωνα και ολοκλήρωσαν η Αναγέννηση και ο Διαφωτισμός στο "συμβολισμό του βιβλίου" (E.R. Curtius).<sup>3</sup> Το βιβλίο αυτό είναι το φυσικό βιβλίο, έργο της φυσικής γραφής, που προηγείται της γραφής και του βιβλίου με την τεχνική και υλική σημασία, που σ' όλη αυτή την περίοδο υπάρχουν ως αναγκαίο κακό και ο Derrida αντιλαμβάνεται ως αναπόφευκτη και δημιουργική στιγμή του παρόντος.

Τα Κ.Ε. εμφανίζονται έτσι ως αποσπάσματα του μεγάλου βιβλίου. Άμεσο αποτέλεσμα είναι η κυριαρχία της πράξης της ανάγνωσης έναντι της θέσης του κόμικ. Σ' αυτό το περιβάλλον η γραφή διασώζει την παρουσία μέσα στην απουσία, τη ζωή μέσα στο θάνατο. Η κυριαρχία της γραφής ως παγωμένου και μετέωρου λόγου επιβάλλει την ακινησία της εικόνας, το άσαρ-

---

<sup>2</sup> Στο ίδιο, σελ. 37-8.

<sup>3</sup> Βλ. Jacques Derrida, Περί Γραμματολογίας, σελ. 34 κ.επ., όπου και η αναφορά στον Curtius.

κο σώμα των ηρώων, την ανυπαρξία ενός υλικού και μεταβαλλόμενου ανάλογα με τις ανάγκες της αφήγησης περιβάλλοντος (κυρίως στις τραγωδίες), ενώ ο παραμερισμός του ηχητικού περιβάλλοντος καταλήγει στον περιορισμό της φωνής ως φορέα μιας περισσότερο ή λιγότερο ανησυχητικής ετερότητας. Το είδος της γραφής που επιλέγεται βρίσκεται ανάμεσα στη φωνή και τη γραφή. Εξαλείφει, όπως ο θάνατος, την ιδιομορφία της παρουσίας και της διαφοράς, χωρίς ωστόσο να ξανοίγεται στους ιριδισμούς μιας παράδοξης διαφοράς.

Αντιλαμβανόμαστε ότι καμιά γεωμετρία δεν έχει τη δυνατότητα να δείξει την καθολική κυριαρχία της γραφής αυτής έναντι της εικόνας η οποία -ακόμη κι όταν δεν ασφυκτιά κάτω από το βάρος των λόγων<sup>4</sup>- μετατρέπεται σε ιδεογραφική κατάδηλωση και συνέχειά του.

Ο πάγος του βλέματος και η άφωνη φωνή, εγκαινιάζουν μια σειρά ανεπαίσθητων μολυσματικών μεταστάσεων, υπονομεύοντας τελικά τον ίδιο τους τον εαυτό. Γιατί ενώ τα Κ.Ε. προτείνουν την ανάγνωσή τους ως εναλλακτική πρόταση στη στείρα και παγ(ι)ωμένη διδασκαλία του "αποτυχημένου" σχολείου, οδηγούν στην υιοθέτηση κάποιων ελάχιστων σημασίας διδακτικών καινοτομιών και πολύ σύντομα -ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '60 ή τις αρχές εκείνης του '70, αναλαμβάνουν το έργο του παλιομοδίτη διδασκάλου. Οι αλληπάλληλες επανεκ-

<sup>4</sup> Γεγονός που είναι ο κανόνας και όχι η εξαίρεση (βλ.

δύσσεις στηρίζουν την επιτυχία τους σε μεγάλο βαθμό στην επιβολή της ανάγνωσής τους απ' όσους τα γνώρισαν τον καιρό που πράγματι αποτελούσαν εναλλακτική πρόταση. Λίγο περισσότερο από μια δεκαετία μετά την κυκλοφορία των Κ.Ε. η γραφή διαχωρίζεται οριστικά από τη ζωή και καθίσταται χώρος της απουσίας, φωνή των Σειρήνων. Ο νεκρός μόνο σε θάνατο μπορεί πια να προσκαλέσει. Η γραφή είναι το βλέμμα στην άβυσσο και η άβυσσος η ίδια. Μπορεί το παιχνίδι της ζωής να παίζεται σε μια σκηνή στημένη πάνω στην άβυσσο [mise en abyme],<sup>5</sup> φροντίζει όμως διαρκώς να κρύβει αυτή τη θεμελίωση μέσα σ' ένα πανδαιμόνιο ήχων και πρόδηλης παρουσίας.

Το πανδαιμόνιο αυτό κυριαρχεί στα νεότερα κόμικς, γεμίζοντας τις εικόνες με ήχους, κραυγές και μελωδίες. Εδώ η φωνή δεν είναι πια τυπογραφική. Φέρει εντός της τη θαλπωρή του χεριού, τη δημιουργική παρουσία η οποία είναι ορατή στο έργο της και συχνά εισβάλλει στο χώρο του έργου. Ιδιαίτερα στη σειρά της ΑΣΕ Α.Ε., βλέπουμε διαρκώς πρόσωπα που μοιάζουν στους δημιουργούς, κάποτε μάλιστα ν' αναλαμβάνουν το καθήκον να σχεδιάσουν κόμικς για λογαριασμό του Αριστοφάνη, ο οποίος είναι διαρκώς παρών ως συγγραφέας, σκηνοθέτης ή αφηγητής.

---

εικ. 13-16 στο Παράρτημα Β').

<sup>5</sup> "αρκει να πούμε: άβυσσος και σάτιρα της άβύσσου", J. Derrida, The Truth in Painting, σελ. 17.



Η φωνή αποκτά χρώμα, ύφος, ένταση, ενώ για πρώτη φορά επιτρέπονται εννοηματομένες σιωπές, αντίθετα με τα Κ.Ε. όπου όλα έπρεπε να ειπωθούν. Δεν έχουμε πια ενώπιόν μας τον άυλο λόγο, αλλά την έκφραση της υλικότητας της παρουσίας η οποία γεμίζει και την εικόνα με κίνηση και ζωτικότητα, που όμως δεν είναι δυνατό να απαγγιστρωθεί από την καταδήλωση της επίφασης, του γεγονότος ότι πρόκειται για μια (ανα)παράσταση, για ένα θέατρο-τέχνασμα-μηχανή που προσπαθεί να κρύψει την άβυσσο από τη θέα.

Έξω από τις δύο αυτές κατευθύνσεις βρίσκεται το μοναδικό πρωτότυπο έργο που αναφέρεται στο παρελθόν, το "Μαύρο Είδωλο της Αφροδίτης". Το κόμικ αυτό αναφέρεται στην άβυσσο ως κατοικία του όντος εκείνου για το οποίο παρουσία και απουσία, δράση και ανάμνηση, ζωή και θέατρο και γραφή, πανδαιμόνιο και νηφαλιότητα είναι στιγμές μιας πρωτογενούς και αδιαμόρφωτης δημιουργικότητας, η οποία αναπλάθει διαρκώς τόσο το ον όσο και την άβυσσο.

### Οι χάρτες και η εποπτεία της επικράτειας της ελληνικότητας

Από την εμφάνισή τους ως σήμερα οι χάρτες κλήθηκαν να υπηρετήσουν μια ποικιλία στόχων, μεταξύ των οποίων και ιδεολογικούς. Ο σταυροειδής σχηματισμός του ορίζοντα και η μόνιμη συσχέτιση του Βορρά με το πρόσωπο και της Ανατολής

με το δεξί χέρι χρωμάτισε θετικά τις δύο αυτες κατευθύνσεις έναντι της επαρίστερης Δύσης και του συσχετιζόμενου με τα νώτα Νότου. Παράλληλα, ο Βορράς συνδέθηκε με το επάνω και ο Νότος με το κάτω, επιλογές οι οποίες πηγάζουν αβίαστα από τη λογική του προηγούμενου ανθρωπομορφισμού. Η σημασία της παγίωσης αυτού του τρόπου αντίληψης του κόσμου είχε ως αποτέλεσμα τη βεβαιότητα σχετικά με τον (γήινο και αστρικό) κόσμο, αλλά και μια σειρά ιδεολογημάτων που σχετίζονται με την ιστορία του κόσμου, την οποία οι -χάρτες αναπαράγουν.

Δεν είναι μόνο ο Τεντέν που κάνει μάθημα στους νεαρούς Κογκολέζους, αλλά το γεγονός ότι διδάσκει γεωγραφία και ο πίνακας έχει μετατραπεί σε χάρτη που δείχνει την πατρίδα τους: "το Βέλγιο!", στο οποίο στηρίχθηκε ιδεολογικά η αποικιοκρατία.

Στα Κ.Ε. που μας απασχόλησαν συναντήσαμε 35 χάρτες σε 17 τεύχη (20,5% του συνόλου των Κ.Ε.). Τα πέντε απ' αυτά αναφέρονται στην αρχαιότητα, δύο από τα οποία παρουσιάζουν τους μύθους σχετικά με τον Ποσειδώνα και τον Πάνα. Το πρώτο<sup>δ</sup> αρχίζει με τον χάρτη της Ελλάδας. Καμία άλλη γη δε φαίνεται να συνορεύει μ' αυτήν. Υπάρχει ένας υποτιθέμενος ορίζοντας, στον οποίο σταματά το βλέμμα του θεού Ποσειδώνα, που απεικονίζεται στο κάτω αριστερό μέρος του χάρτη να πατά σε μια γη (προφανώς την Αίγυπτο). Η εντύπωση που προκαλεί

---

<sup>δ</sup> Κ.Ε. 1239, "Ο Ποσειδώνας", σελ. 1.

όμως ο χάρτης δεν συμπίπτει με την εντύπωση του ορίζοντα, καθώς η προοπτική δεν συμβάλλει σε κάτι τέτοιο. Στην πραγματικότητα η Ελλάδα είναι κάθετη. Το κεφαλι της (Μακεδονία-θράκη) στεφανώνεται από τις νεφέλες τ' ουρανού. Στον χάρτη αυτό απεικονίζονται πέντε πόλεις, από τις οποίες οι τέσσερεις εύκολα αναγνωρίσιμες: Αθήνα, Κόρινθος, Άργος, Σπάρτη, ενώ η πέμπτη βρίσκεται απέναντι από την Κέρκυρα, μισοκρυμμένη πίσω από την τρίαινα του θεού. Αν ο θεός βρίσκεται στο κάτω αριστερό άκρο, ο κύριος κορμός της πειρωτικής Ελλάδας καταλαμβάνει το κέντρο της εικόνας.

Από την επικράτεια της ελληνικότητας αποκλείεται σχεδόν ολόκληρη η θράκη, καθώς και τα παράλια της Μικράς Ασίας και η Κάτω Ιταλία (βλ. εικόνα 17).

Αντίστροφη είναι η τελευταία εικόνα του τεύχους 1202 ("Ο Πάνας και οι Νύμφες"). Ο θεός απεικονίζεται στο κάτω δεξιό μέρος της εικόνας. Σε αντίθεση με τον Ποσειδώνα, ο υποθετικός φακός βρίσκεται χαμηλότερα από το ύψος του προσώπου του, έτσι ώστε πραγματικά κυριαρχεί στο ημισέλιδο καρρέ. Εδώ ισχύουν όσα ισχυρίζεται ο Barthes για τις φωτογραφίες "τρουά-καρ": "Η φωτογραφία 'τρουά-καρ' υποδηλώνει την τυραννία ενός ιδανικού: το βλέμμα ατενίζει αρχοντικά το μέλλον, δεν αντιμετωπίζει μονάχα αλλά εξουσιάζει και γονιμοποιεί έναν άλλο κόσμο, σεμνά απροσδιόριστο. Τα περισσότερα 'τρουά-καρ' στρέφονται προς τα πάνω: το βλέμμα ατενίζει ένα φως υπερφυσικό που το αναρροφά, το ανυψώνει σε περιοχές ανώτερης ανθρωπότητας, [ο εικονιζόμενος] προσεγγίζει τα ύψη

των ανώτερων αισθημάτων, εκεί όπου κάθε πολιτική αντίφαση έχει λυθεί".<sup>7</sup>

Τις υποθέσεις αυτές του Barthes υπερθεματίζει ο λόγος του αφηγητή: "Κι η Ελλάδα γέμισε θεούς να την προστατεύουν και να εμπνέουν τους ποιητές της. Ο μέγας Παν, η ψυχή της, ήταν αθάνατος".

Πίσω από τον Πάνα απλώνεται η Ελλάδα, προοπτικά αυτή τη φορά. Δεν υπάρχουν ενδείξεις πόλεων: όλη η Ελλάδα είναι ισότιμη. Αναπόσπαστο μέρος της εμφανίζεται η Μικρά Ασία. Ο θεός βρίσκεται πάνω σ' έναν ορεινό όγκο της Βόρειας Ελλάδας, έτσι που ο κορμός φεύγει προς τα πίσω, με την Κρήτη και την Κύπρο στο υψηλότερο σημείο της εικόνας. Το ανάγλυφο του χάρτη αφήνει περιθώρια για την ανατροπή αυτή. Παράλληλα τονίζεται το γεγονός ότι ο θεός Παν έκανε μια μεγάλη πορεία, από τα Αρκαδικά βουνά, για να φθάσει να γίνει ψυχή της Ελλάδας (βλ. εικ. 18).

Η αντίθεση πρώτη-τελευταία εικόνα δηλώνει τη διαφορά ανάμεσα σ' έναν εξ αρχής πανελλήνιο κι έναν δευτερεύοντα θεό, που σιγά-σιγά έγινε πανελλήνιος.

Στα υπόλοιπα τρία τεύχη<sup>8</sup> συναντάμε χάρτες που απεικο-

---

<sup>7</sup> R. Barthes, Μυθολογίες, σελ. 142.

<sup>8</sup> Κ.Ε. 128/243 "Η Μάχη στις Θερμοπύλες", 1007 "Ο θησέας και ο Μινώταυρος", 149 "Η Μάχη του Μαραθώνα".

νίζουν την κίνηση προς ένα σημείο, τους σημαντικότερους σταθμούς, τους κινδύνους που θα αντιμετωπίσουν οι ήρωες. Έτσι, στο θησέα συναντάμε και πάλι έναν πρωτοσέλιδο χάρτη, ο οποίος απεικονίζει το Σαρωνικό κόλπο και τους κύριους σταθμούς του ταξιδιού του ήρωα από την Τροιζήνα στην Αθήνα. Οι δύο άλλοι χάρτες σχετίζονται με τις ισάριθμες εκστρατείες των Περσών. Στη "Μάχη του Μαραθώνα" απεικονίζεται ένα τμήμα της Κιλικίας, η Μικρά Ασία ως τον Εύξεινο Πόντο, τα ελληνικά νησιά με την Κύπρο και οι ανατολικές ακτές της ηπειρωτικής Ελλάδας. Εδώ, όπως και σε πολλούς άλλους χάρτες, απεικονίζονται εκστρατευτικά σώματα και καράβια (τα οποία, φυσικά, είναι πολύ μεγαλύτερα από τα νησιά που περιπλέουν). Πρόκειται δηλαδή για χάρτες που προσεγγίζουν τους πίνακες του Παναγιώτη Ζωγράφου, τόσο από την άποψη τεχνολογίας, όσο και από την άποψη της αντίληψης του χρόνου, στο βαθμό που επιτρέπουν τη συγχρονική αναπαράσταση μιας (περιορισμένης έστω) διαχρονίας. Στον χάρτη της "Μάχης του Μαραθώνα", ο μοναδικός έλληνας οπλίτης εμφανίζεται μπροστά στην Αθήνα. Ισχυριστήκαμε άλλωστε παραπάνω ότι η αρχαία Αθήνα συχνά αναλαμβάνει έναν ιδεολογικό ρόλο αντίστοιχο μ' εκείνο των ακριτών.

Είναι παράδοξο το γεγονός ότι δεν συναντάμε χάρτες στα τεύχη που αναφέρονται στις ελληνικές εποποιίες και, κυρίως, στην εκστρατεία του Μεγάλου Αλεξάνδρου.

Αντίστοιχους χάρτες συναντάμε πολλούς στα τεύχη που

αναφέρονται στην επανάσταση του 1821. Συχνά οι Τούρκοι, όπως και οι Πέρσες, σχηματίζουν έναν ανθρώπινο ποταμό, οπτικοποιώντας την εντύπωση της ανθρώπινης πλημμύρας, η οποία συνδέεται με την ύπαρξη μιας κακοποιου πηγής. Οι δύο χάρτες που θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο πρώτος βρίσκεται στη δεύτερη σελίδα του "Λάμπρου Κατσώνη" (Κ.Ε. 1264), οπτικοποιεί τα λόγια του αφηγητή: "η Βαλκανική χερσόνησος και η Ελλάδα ήταν κάτω από την τυραννική εξουσία και κατοχή των Οθωμανών", καλύπτοντας ένα χάρτη της Ελλάδας με μια τουρκική σημαία. Εδώ παρατηρούμε πως, παρ' όλο που στον χάρτη περιλαμβάνονται τα νότια σύνορα των βορείων γειτόνων μας και τα ανατολικά παράλια της Μ. Ασίας, απ' όλες αυτές τις περιοχές απουσιάζουν τα τοπωνύμια, σε αντίθεση με την Ελλάδα όπου αναγράφονται τα ονόματα ορισμένων νησιών (π.χ. Χίος, Ψαρά, Κρήτη), οχυρών και πόλεων, γεωγραφικών διαμερισμάτων και της Αγίας Λαύρας. Δημιουργείται έτσι η εντύπωση πως οι περιοχές αυτές (αρκετά χρόνια πριν την επανάσταση) είχαν κριθεί ν' αναλάβουν ένα ιστορικό καθήκον: την αμαύρωση του συμβόλου που τις καλύπτει (βλ. εικ. 19).

Στην πρώτη ολοσέλιδη εικόνα του τεύχους "Το Χάνι της Γραβιάς" (Κ.Ε. 1051) παρουσιάζεται το άσχημο όνειρο του σουλτάνου Μαχμούτ: Πάνω από την Ελλάδα φεύγει η νύχτα (το "σκοτάδι της σκλαβιάς") και ο ίδιος διαλύεται σαν ίσκιος, καθώς δύο κύριες μορφές σαλπίζουν. Πρόκειται για μια γυναίκα (προφανώς προσωποποίηση της Ελλάδας) δεξιά κι έναν άνδρα

αριστερά. Πολλές μικρότερες ανδρικές μορφές σαλπίζουν επίσης, άλλες αλυσοδεμένες κι άλλες με σπασμένες αλυσίδες στα χέρια και τα πόδια τους. Η ημισέληνος με το άστρο της τουρκικής σημαίας απομένουν πάνω από την Ελλάδα, προφανώς έτοιμες να διαλυθούν στο ερχόμενο φως. Καράβια διασχίζουν τη θάλασσα, ενώ τα τοπωνύμια σημειώνουν τους τόπους θυσίας και νίκης, καθώς και την Κωνσταντινούπολη. Ο τρόπος του φωτός και της πάλης του με το σκοτάδι οπτικοποιείται σ' αυτή την εικόνα (βλ. εικ. 20).

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι οι χάρτες φορτίζονται ιδιαίτερα με ιδεολογικές σημασίες, καθώς αναλαμβάνουν την οπτικοποίηση ορισμένων από τα ρητορικά σχήματα που συναντήσαμε στους προλόγους. Παράλληλα, δίνουν μια εικόνα της επικράτειας της ελληνικότητας, η οποία περιλαμβάνει εκτός από τη σύγχρονη Ελλάδα μόνο την Ανατολική Θράκη. Πέρα απ' αυτό το χώρο υπάρχει το σκότος που καλύπτει τους Σκύθες του Ησιόδου: χώρες που δεν αναπαρίστανται και που, αν τελικά παρασῆθουν, παραμένουν ανώνυμες ή σκεπασμένες από νέφη και σκοτάδι. Κατά κάποιον τρόπο ο κόσμος της σειράς αποδεικνύεται πως είναι μόνον η Ελλάδα.

Από την άλλη πλευρά, η σχετική σταθερότητα στην γεωγραφική απεικόνιση προωθεί αυτό μια γεωγραφική ταυτότητα, η οποία επιτρέπει τη μέγιστη διαχειριστική αξιοποίηση του χρόνου και ιδίως τη σταδιακή εκμηδένιση των χρονικών αποστάσεων ως την εξίσωση των εποχών σε μια διαρκή (συγχρονική) διαχρονία, κατά την οποία ο ποιμένας διαρκώς επιστρέφει

με το χαμένο πρόβατο στην πλάτη του, ο Διγενής είναι νέος Αλέξανδρος (ο οποίος, με τη σειρά του, υπηρξε νέος Αχιλλεύς), ο Κολοκοτρώνης φέρει το σπαθί του Λεωνίδα,<sup>9</sup> η μάχη στο Μανιάκι είναι επανάληψη της Μάχης στις Θερμοπύλες και αφού "Κωνσταντίνος έχτισε" και "Κωνσταντίνος έχασε" την Πόλη, "Κωνσταντίνος θα [την] ξαναπάρη!..."<sup>10</sup>

Το σχήμα αυτό θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας που συνδέονται με την κίνηση στο χρόνο, όπου ο ήρωας συναντά τον εαυτό του νεότερο ή γεροντότερο, ανάλογα με την κατεύθυνση του ταξιδιού.

Βέβαια, οι χάρτες παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στην τοπο-θέτηση της αφήγησης,<sup>11</sup> την καλύτερη κατανόηση του

<sup>9</sup> Βλ. Κ.Ε. 1049 "Ο Κολοκοτρώνης", σελ. 2.

<sup>10</sup> Βλ. Κ.Ε. 1231 "Ο Μέγας Κωνσταντίνος", σελ. 45.

<sup>11</sup> Επίσης οι χάρτες παίζουν συχνά καθοριστικό ρόλο για την εκτύλιξη της πλοκής των κόμικς. Τη διάσταση αυτή συναντάμε ιδιαίτερα στα κόμικς της εταιρείας του Walt Disney, ως αληθινούς ή πλαστούς χάρτες της ουτοπίας, της οποίας τα όρια και η σαφής τοποθεσία είναι πάντα, σε γενικές γραμμές, γνωστά. Η χαρτογράφηση δεν είναι μόνο βεβαίωση για την ύπαρξη ενός τόπου, αλλά ταυτόχρονα η μαγανεία δια της οποίας καλείται να υπάρξει το ανύπαρκτο, και το κίνητρο για τη γνωριμία και την (απ)οικειοποίησή του.

(Βλ. π.χ. "Ντόναλντ Ντακ. Στον στόχο", εις Κόμιξ,



χώρου στον οποίο παίζεται το έργο, όταν δεν είναι δυνατό ν' αποδοθεί με μια πανοραμική εικόνα. Το ζητούμενο εδώ όμως ήταν να δείξουμε ότι οι χάρτες δεν περιορίζονται στις αφηγηματικές τους λειτουργίες.

### Χρήσεις του χώρου

Αν οι χάρτες επιτρέπουν τη γενικότερη τοποθέτηση της δράσης, ο ίδιος ο χώρος, το κτισμένο περιβάλλον σε σχέση με το φυσικό και η επένδυσή τους με αξίες και διαθέσεις απέναντι στα πρόσωπα του έργου, καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη δράση αυτή. Βέβαια, ιδεολογικά στοιχεία εμφιλοχωρούν διαρκώς στους προσδιορισμούς του χώρου, δεν είναι όμως δυνατό να συνοψισθούν όπως στην προηγούμενη περίπτωση.

Πριν τον εντοπισμό των χρήσεων οφείλουμε να λάβουμε υπόψη μας ότι:

- α. Αναφερόμαστε σε περιόδους κατά τις οποίες η πόλη είναι προέκταση της "φύσης", ιδεολογικά ή οικονομικά, ότι δηλαδή υφίσταται μια αναγκαία συνέχεια ανάμεσα στον οικισμό, την καλλιεργημένη περιοχή και το ακαλλιέργητο δάσος.

---

τ. 29, 11-1990, "Ντόναλντ Ντακ και ο Χρυσός Γίγας", εις ΚόμιΞ, τ. 2, 8-1988, "Ντόναλντ Ντακ. Το μυστικό της Χονδρικής", εις ΚόμιΞ, τ. 23, 5-1990).

- β. Οι εκπολιτιστές ήρωες συχνά παλεύουν με τους εχθρούς του πολιτισμού, που συνήθως κατοικούν πέρα από τα όρια της καλλιεργημένης γης, τα οποία διαρκώς παραβιάζουν.
- γ. Ότι ως επί το πλείστον οι σύγχρονοι δημιουργοί συμφώνησαν να ακολουθήσουν τις όποιες σκτινοθετικές υποδείξεις των πηγών τους και ότι, συνεπώς, είναι πιθανόν η αξιολόγηση ενός χώρου να συνδέεται με τις παλαιότερες κι όχι με τις σύγχρονες του δημιουργού σημασίες.

Με δεδομένες αυτές τις παρατηρήσεις, μπορούμε να εντοπίσουμε τα εξής στοιχεία:

1. Αναπαραστάσεις οικείων τόπων του παρελθόντος συνδέονται με ρεαλιστικές διαθέσεις από τη μεριά του δημιουργού. Από την Ακρόπολη και το παλάτι του Μίνωα ως την Αγία Σοφία, όλα τα κόμικς του υλικού μας συμφωνούν σε μια εν γένει πιστή απεικόνιση, η οποία επιτρέπει την άμεση τοποθέτηση της δράσης αλλά και συμβάλλει στην αληθοφάνεια του έργου.
2. Οι απειλητικοί χώροι συνδέονται συνήθως με κάθοδο και είναι χτισμένοι με ακατέργαστα υλικά, ενώ οι συνηθισμένοι -φιλικόι ή ουδέτεροι- χώροι είναι ισόγειοι και δομημένοι με καλύτερα υλικά και τα παλάτια των βασιλέων και των θεών είναι κατά κάποιον τρόπο ανώγεια και η δόμησή τους πολυτελής. Ειδικότερα:
  - ι. Στις δύο εκδοχές του μύθου του θησαυ (Κ.Ε. 1007 και

Ε.Μ. 1) ο Λαβύρινθος είναι υπογείος και χτισμένος με ημικατεργασμένες πέτρες, ενώ ορισμένα τμήματά του είναι σκαμμένα πάνω στον βράχο. Οι καμάρες που υποβαστάζουν την οροφή δίνουν την εντύπωση του θόλου ο οποίος βαραίνει καθώς βρίσκεται πολύ κοντά στο κεφάλι των ηρώων. Νεκροκεφαλές και κόκκαλα δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία για τη μοίρα των επισκεπτών. Ο Ν. Παγώνης μάλιστα επιμένει ιδιαίτερα στο ύψος της σκάλας, αποδίδοντας την *contre-plongee*, ώστε να τονίζεται ακόμη περισσότερο η απόσταση από την είσοδο η οποία υποδηλώνεται από ένα ασθενές φως στο κυρίαρχο σκοτάδι. Τα σκαλοπάτια είναι πέτρινα και ακανόνιστα, διαβρωμένα ίσως από την υγρασία. Η υγρασία υποδηλώνεται επίσης από μικρές λιμνούλες στο έδαφος και σταλακτίτες στην οροφή. Τέλος, ο ίδιος δημιουργός, προσθέτει κατοίκους σ' αυτό το υπόγειο άντρο: ποντίκια, αράχνες και νυχτερίδες.

ii. Ο Ηρακλής των Ν. Παγώνη και Θ. Βλαχάκη κατεβαίνει επίσης "στους υπονόμους των σταύλων του Αυγεία, σ' ένα περιβάλλον τρόμου". Κι εδώ συναντάμε το σκοτάδι κι ένα κίτρινο τεχνητό φως, μαζί με τις ακατέργαστες, υγρές και πρασινωπές πέτρες των τοίχων, τις θολωτές οροφές και αντίστοιχους με τους προηγούμενους ενοίκους: ποντίκια, κατσαρίδες, φίδια, σαύρες, κροκόδειλους και

καρχαρίες, μαζί με σήματα τροχαίας.<sup>12</sup>

iii. Αντίστοιχα είναι και τα στοιχεία που συνθέτουν την εικόνα του τάφου της Αντιγόνης<sup>13</sup> (ορθογώνιες αλλά όχι λειασμένες πέτρες, σκάλα που κατεβαίνει, σιδερένια πόρτα), της φυλακής του Ρήγα Φεραίου<sup>14</sup> (κακοφτιαγμένα και διαβρωμένα σκαλοπάτια, κυριαρχία ογκολίθων, σιδερόφρακτη πόρτα και παράθυρο πάνω από το ύψος του κεφαλιού, καμάρες, ανισόπεδο έδαφος),<sup>15</sup> αλλά και την εσωτερική άποψη στο Χάνι της Γραβιάς (πλην της υπόγειας διάστασης), το οποίο οι ένοικοί του σχολιάζουν λέγο-

---

<sup>12</sup> Τα λιμνάζοντα νερά συναντάμε και στο επεισόδιο της πάλης του Ηρακλή με τη λερναία ύδρα. Καθώς είναι πιθανή η τέλεση ακόμη και ανθρωποθυσιών στη λίμνη της Λέρνης, η οποία θεωρούταν ότι ήταν απύθμενη και επικοινωνούσε με τον Κάτω Κόσμο, είναι ενδιαφέρουσες οι συμπτώσεις ανάμεσα στο τεύχος αυτό και τον "Ηρακλή" των Κ.Ε. (1069): Και στις δύο περιπτώσεις χρησιμοποιούνται πράσινα και κίτρινα ή καφέ χρώματα και απεικονίζονται νεκροκεφαλές. Στον "Ηρακλή" των Κ.Ε. εμφανίζεται επίσης μια σαύρα και το επιπλέον ξόανο θεού με δόρυ, καθώς κι ένας αμφορέας, σημεία εγκατάλειψης.

<sup>13</sup> Κ.Ε. 1167 "Αντιγόνη".

<sup>14</sup> Κ.Ε.1213 "Ρήγας Φεραίος".

<sup>15</sup> Βλ. εικ. 16.

ντας "σαν τάφο το φτειάνουμε"<sup>16</sup> (βλ. εικ. 23).

3. Οι εικόνες αυτές υπογείων χώρων όπου παραμονεύει ο θάνατος, πραγματικών ή συμβολικών τάφων, επαναλαμβάνονται στις περιπτώσεις καθόδου στον Άδη. Εντοπίσαμε έξι τέτοιες καθόδους:

- i. την κάθοδο του Ηρακλή (Κ.Ε. 1069),
- ii. την κάθοδο της Περσεφόνης πάνω στο άρμα του Πλούτωνα (Κ.Ε. 1228),
- iii. την κάθοδο του Διονύσου χάριν της Σεμέλης (Κ.Ε. 1256),
- iv. την κάθοδο του Ορφέα χάριν της Ευριδίκης (Κ.Ε. 1099),
- v. την κάθοδο του Διγενή Ακρίτα (Κ.Ε. 1187, "Βυζαντινοί Ακρίτες"), και
- vi. την κωμική κάθοδο του Διονύσου στους Βάτραχους του Αριστοφάνη (Κ.Ε. 9).

Οι περιπτώσεις ii-iv είναι πολύ σχηματικές. Μπορούμε όμως να εντοπίσουμε την κυριαρχία του μαύρου καφέ ή σκουροπράσινου χρώματος, την αίσθηση ενός διαρκώς σκοτεινού ουρανού ή του θόλου (στον "Διόνυσο"). Μόνο το παλάτι του Πλούτωνα αναπαρίσταται δομημένο με κατεργασμένα υλικά. Στην περίπτωση του "Διονύσου" μάλιστα,

---

<sup>16</sup> Κ.Ε. 1051 "Το Χάνι της Γραβιάς".

έχουμε σαφώς να κάνουμε με σπήλαια, την πραγματική προέλευση του υπογείου.

Η κάθοδος του Διονύσου στους αριστοφανικούς Βατράχους αφήνει μεγαλύτερα περιθώρια: Παρ' όλο που το περιβάλλον είναι συγκεχυμένο, μπορούμε να διακρίνουμε πένθιμα κυπαρίσσια, βράχους, την Αχερουσία λίμνη λευκή με μωβαλάζιες σκιές, τη φερετρόσχημη βάρκα του Αχέρωντα.

Η κάθοδος του Ηρακλή είναι η παραστατικότερη όλων των καταβάσεων: Ως είσοδος θεωρείται η Ελευσίνα, "απ' όπου ξεκινά μια υπόγεια στοά η οποία οδηγεί στον κάτω κόσμο". Μια μακρυνά σκάλα, κατηφορική, όχι όμως απότομη, οδηγεί τον ήρωα. Το σκοτάδι διαλύει το λιγοστό φως που στέλνουν δύο δάδες στην άκρη της σκάλας. Στο τέρμα διακρίνουμε δύο δοχεία με νεκρικές προσφορές και μια νεκροκεφαλή. Στο επόμενο καρρέ διακρίνουμε τις πράσινες (οξειδίο του χαλκού) πύλες του 'Αδη, πίσω από τις οποίες βρίσκονται φασματικές μορφές και ορθώνονται εξίσου φασματικά πρασινο-καφέ βουνά πάνω από τα κιτρινωπά νερά μιας λίμνης και κάτω από έναν κατάμαυρο ουρανό (βλ. εικ. 24).

4. Στην άλλη άκρη της κλίμακας βρίσκονται τα παλάτια των θεών και των βασιλέων. Κυριαρχεί το φως και η χρωματική ποικιλία. Ο τοίχος υποβαθμίζεται περισσότερο σε κάλυμμα και είναι φτιαγμένος από κατεργασμένα υλικά. Λίγα σκαλοπάτια υψώνουν τα παλάτια των βασιλέων πάνω από

το έδαφος, ενώ οι κατοικίες των θεών βρίσκονται ακόμη ψηλότερα, ανάμεσα στα νέφη του Ολύμπου.

Στα προηγούμενα μπορούμε να διακρίνουμε τα σημάδια της πολικότητας σοφίτας και υπογείου, γύρω από την οποία δομείται το φανταστικό σπίτι σαν μια κατακόρυφη οντότητα.<sup>17</sup> Στη διάσταση αυτή, το υπόγειο "καταρχήν είναι το σκοτεινό είναι του σπιτιού, το είναι που συμμετέχει στις χθόνιες δυνάμεις" και μας προσκαλεί στον "παραλογισμό των ερεβών".<sup>18</sup> Μέσα του "σαλεύουν βραδυκίνητα, μυστηριακά όντα", ενώ οι τοίχοι του είναι "τοίχοι θαμένοι, τοίχοι με μία μόνο πλευρά που έχουν όλη τη γη πίσω τους".<sup>19</sup>

Η σκάλα που οδηγεί στο υπόγειο είναι πάντα σκάλα καθόδου. "Είναι αυτό το κατέβασμά της που συγκρατούμε στις αναμνήσεις, είναι το κατέβασμα που χαρακτηρίζει τον ονειρισμό της",<sup>20</sup> σε αντίθεση προς τη σκάλα που οδηγεί στη σοφίτα, την οποία πάντα ανεβαίνουμε. Η σοφίτα, όπως την περιγράφει ο Bachelard αντιστοιχεί με τα παλάτια. Πάντα υπερυψωμένη δεν είναι άμοιρη συναισθημάτων φόβου. Καθώς όμως επιβάλλει μίαν "εμπειρία της ημέρας, μπορεί να σβήνει πάντα τους φό-

---

<sup>17</sup> Gaston Bachelard, Η ποιητική του χώρου, σελ 45 κ.επ.

<sup>18</sup> Στο ίδιο.

<sup>19</sup> Στο ίδιο, σελ. 47.

<sup>20</sup> Στο ίδιο, σελ. 53.

βους της νύχτας".<sup>21</sup>

5. Όσα προηγήθηκαν επιβεβαιώνουν παλαιότερο ισχυρισμό μου, ότι τουλάχιστον στα Κ.Ε. βρισκόμαστε αντιμέτωποι με "μία διχοτόμηση τόσο της φύσης, όσο και του τεχνητού (κοινωνικού) χώρου σε βάρβαρο και πολιτισμένο, όπου το άγριο-βάρβαρο κατοικεί συνήθως στη φύση, μπορεί όμως να κατοικεί και μέσα στον 'οίκο'".<sup>22</sup> Έτσι, η πάλη με τα στοιχεία (δυνάμεις ανώτερες από τα τέρατα) γίνεται σε χώρο πολιτισμού όταν πρόκειται να νικήσει ο ήρωας. Επί παραδείγματι, η πάλη του Ηρακλή με τον θάνατο γίνεται στο εσωτερικό του παλατιού του Άδμητου, κι όχι στο νεκροταφείο -όπως ήθελε ο Ευριπίδης-, ενώ και η πάλη με τον Αχελώο γίνεται σε δομημένο χώρο (βλ. εικ. 25-26). Αντίθετα, η μονομαχία του Διγενή με τον Χάροντα στα μαρμαρένια αλώνια γίνεται χωρίς αναπαράσταση του τόπου, μέσα σ' ένα βαθυπράσινο σύννεφο. Ο Διγενής είναι καταδικασμένος να ηττηθεί.
6. Συχνά στα Κ.Ε. τα καρρέ απουσιάζουν: εξαφανίζονται και η μορφή μένει ανυπεράσπιστη στο λευκό φόντο της αιώνιας σελίδας, που δεν φείδεται να προσφέρει στις μορφές τη δική της αιωνιότητα, να μετατρέψει τους "τόπους" σε

---

<sup>21</sup> Στο ίδιο, σελ. 46.

<sup>22</sup> Γ. Σκαρπέλος, "Για τα κόμικς", σελ. 102.



"τύπους".<sup>23</sup> Και η μετατροπή αυτή πραγματοποιείται μέσα από τη δράση της μορφής: τον Λόγο της και τις χειρονομίες που απευθύνει στους άλλους. Δεν θα ήταν όμως δυνατό να ολοκληρωθεί μια μετάβαση από τον "τόπο" στον "τύπο", από το ιδιαίτερο στο ιδιαιτέρως καθολικό (και στο κλασσικό), παρά μόνο με την απουσία κάθε τοπικότητας, η οποία μεταφράζεται ως απουσία κάθε χωρικού-τοπικού προσδιορισμού. Έτσι, εξαφανίζεται ο χώρος. Αυτό ισχύει κυρίως για τα δραματικά έργα, κωμωδία ή τραγωδία. Πρόκειται προφανώς για την παραδοχή ότι τα έργα αυτά είναι γραμμένα για να παίζονται στο λιτό και αυστηρό περιβάλλον του αρχαίου θεάτρου. Όμως, ακόμη και αυτό απουσιάζει. Εγκαταλείπονται έτσι σημαντικές δυνατότητες, από τις οποίες δεν ήταν διατεθειμένα να παραιτηθούν τα σύγχρονα κόμικς. Γι' αυτά ισχύει ο αριστοτελικός κανόνας, ότι το δράμα γράφτηκε και για να διαβάζεται, δηλαδή να σκηνοθετείται ελεύθερα στη φαντασία του αναγνώστη.

---

Η επιλογή της μεταφοράς των σκηνών από τις κωμωδίες

<sup>23</sup> "Τόπος" είναι το είδος τυποποίησης που επιβάλλει η κατώτερης ποιότητας τέχνη ως αφηρημένο μέσο όρο, ενώ ο "τύπος" έλκει την καταγωγή του από τη μεγάλη τέχνη και επιτρέπει τον δανεισμό της μορφής του για την περιγραφή και κατανόηση μιας κατάστασης της οποίας δεν υπήρξε με κανέναν τρόπο αντίγραφο (βλ. Umberto Eco, Κήνσορες και Θεράποντες,

του Αριστοφάνη σε φυσικούς χώρους "πολλαπλασίασε", σύμφωνα με τον Τ. Αποστολίδη, "τις δυνατότητες του σκιτσογράφου, αφού του επέτρεπε να καθράρει τα πλάνα του με μεγαλύτερη ευελιξία, να διαλέξει γωνία λήψης, να αφήσει αδέσμευτη τη φαντασία του στην επιλογή και διαμόρφωση των σκηνικών χώρων και να χρησιμοποιήσει μια μεγάλη ποικιλία χρωμάτων. Ποικιλία που δεν επιδιώκει πάντα τη ρεαλιστική απεικόνιση, αλλά κάποιες φορές συνοδεύει τη συναισθηματική κατάσταση των ηρώων".<sup>24</sup> Βέβαια, μian αντίστοιχη ελευθερία επιλογής γωνιών λήψης συναντάμε και στα Κ.Ε., όπου μια ιδεατή κάμερα στρέφεται γύρω από τον ήρωα. Στην περίπτωση του "Πλούτου" μάλιστα, η περιστροφή αυτή είναι διαρκής και ιλιγγιώδης.

Η απουσία χώρου στα Κ.Ε. συμβάλλει ιδιαίτερα στην επικοινωνία του παρελθόντος με το παρόν, καθώς κανένας περιορισμός δεν επιβάλλεται από την εικόνα, μεταβάλλοντας το τοπικό περιστατικό σε δι-ιστορικό τύπο. Το ουδέτερο φόντο τονίζει ιδιαίτερα τον εκφερόμενο λόγο, που παραπέμπει στον Λόγο, ο οποίος καθίσταται μ' αυτό τον τρόπο κεντρικός και μοναδικός ίσως άξονας περιστροφής του κόμικ. Μέσα από την εξουδετέρωση του περιβάλλοντος προβάλλει το πρόσωπο ως φορέας του Λόγου και

---

σελ. 239 κ.επ.).

<sup>24</sup> Τ. Αποστολίδης, "Σενάριο-Διασκευή", σελ. 60.

της Διαφοράς του, που είναι πάλι λόγος. Καταργείται έτσι ο χρόνος ως ροή ασυνεχειών και μετατρέπεται σε μια γραμμική ενότητα που, αν δεν συγκροτείται, τουλάχιστον διατρέχεται από τον Λόγο, του οποίου η άρρηκτη ενότητα θεωρείται δεδομένη. Έτσι, το παρελθόν και το παρόν συναντώνται στο στοχασμό για την ανθρώπινη φύση, στοχασμό που διαπνέεται από κοινές αναζητήσεις, των οποίων η ανάδειξη προέχει των απαντήσεων που δόθηκαν.

### Λογοκρισίες

Όταν ένα αρχαίο κείμενο χιλίων ή δύο χιλιάδων στίχων μεταφέρεται σε κόμικ των 48, 50 ή 54 σελίδων, είναι σχεδόν αυτονόητο ότι ένα μέρος του έχει εξαφανισθεί ή έχει συμπυκνωθεί. Παρ' όλο όμως που η συμπύκνωση και η αφαίρεση εμφανίζονται ως αναγκαίες για τη μεταφορά (κατά την οποία το ζητούμενο είναι συνήθως η διατήρηση της πλοκής κι όχι της όλης μιμήσεως, λες και η πλοκή είναι που οδηγεί στην κάθαρση κι όχι οι χρησιμοποιούμενες λέξεις), η επιλογή των τμημάτων του αρχαίου κειμένου τα οποία υφίστανται την παρέμβαση των διασκευαστών δεν είναι άμοιρη ιδεολογικών καθορισμών και συνεπειών. Γι' αυτό το λόγο ονομάζουμε τις παρεμβάσεις αυτές "λογοκρισία", χωρίς να δίνουμε στον όρο το πολιτικό βάρος που έχει επωμισθεί στη σύγχρονη κοινωνία. Περισσότερο τον αντιλαμβανόμαστε ως ένα είδος επιστάσις:

"επιστατητέον τοις μυθοποιόις", πρότεινε ο Πλάτων.<sup>25</sup>

Πόσο ενεργητική και πόσο δραστική είναι η λογοκρισία; Σε ποιά βαθμό συμβιβάζεται με το προγραμματικό περιεχόμενο της έννοιας της ιδεολογικής διαχείρισης της μνήμης; Την απάντηση θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε με τον παραδειγματικό προσδιορισμό της λογοκρισίας που υφίστανται τα αρχαία κείμενα σε τρεις περιπτώσεις:

- α. Την εκδοχή της Θεογονίας που εμφανίζεται στους "Τιτάνες και Γίγαντες" (Κ.Ε. 1249).
- β. Τις τραγωδίες (με παράδειγμα την Αντιγόνη του Σοφοκλή) (Κ.Ε. 1167), και
- γ. Τις κωμωδίες του Αριστοφάνη.

#### Α. Θεογονία

Το κόμικ με τίτλο "Τιτάνες και Γίγαντες" (Κ.Ε. 1249) δεν αναφέρει την προέλευσή του. Καθώς μάλιστα η Γιγαντομαχία δεν περιλαμβάνεται στη Θεογονία του Ησιόδου, μπορούμε να δεχθούμε ότι χρησιμοποιήθηκαν περισσότερες φιλολογικές πηγές για τη δημιουργία του τεύχους. Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με τις 17 πρώτες σελίδες του κόμικ, οι οποίες ανα-

---

<sup>25</sup> Πλάτωνος, Πολιτεία, 377b.

φέρονται στον Ουρανό και τη Γαία, την αντικατάσταση του Ουρανού από τον Κρόνο και την έναρξη της Τιτανομαχίας. Τα γεγονότα αυτά εξιστορούνται στη Θεογονία στους στίχους 126-210 και 453-506. Ειδικότερα:

- α. Στους στίχους 126-132 αναφέρονται οι πρώτες γέννες της Γαίας, χωρίς την παρέμβαση αρσενικής αρχής.
- β. Οι στίχοι 133-154 αναφέρονται στα παιδιά της Γαίας και του (γιού της) Ουρανού, τους Τιτάνες, τους Κύκλωπες και τους Εκατόγχειρες.
- γ. Οι στίχοι 155-210 περιγράφουν την έχθρα ανάμεσα στον Ουρανό και τα παιδιά τους, τη θλίψη της Γαίας και την τιμωρία του Ουρανού από τον Κρόνο με ευνουχισμό. Το τμήμα αυτό της Θεογονίας κλείνει με την προφητεία του Ουρανού ότι τα παιδιά του θα τιμωρηθούν για την πράξη τους από τα δικά τους παιδιά.
- δ. Στους στίχους 453-506 περιγράφεται η βασιλεία του Κρόνου και της Ρέας, ο φόβος του Κρόνου μήπως επαληθευτεί η προφητεία του πατέρα του, η παιδοφαγία και η σωτηρία του Διός, καθώς και η απελευθέρωση των αδελφών του και των θείων του με τη βοήθεια των οποίων καταλαμβάνει την εξουσία.

Στο κόμικ τα πράγματα είναι εξ αρχής διαφορετικά: Η χριστιανική θρησκεία μεταμόρφωσε τον Ουρανό στον κάτοικο του ουρανού, το δημιουργό "πνεύμα θεού". Έτσι η πλάση φαί-

νεται πως προέρχεται από τον άνδρα θεό, ενώ τα πλάσματα της Γης (τα οποία είναι κοινά τους τέκνα) είναι κατώτερα και απειλούν με καταστροφή το όμορφο δημιούργημα του πατρός τους. Πρόκειται για τους Εκατόγχειρες και τους Κύκλωπες. Βλέπουμε εδώ να αντιστρέφεται η χρονική τάξη των γεννήσεων. Τα παιδιά αυτά προκαλούν τέτοιες καταστροφές που τρομάζουν τον Ουρανό, ο οποίος τα ρίχνει στα Τάρταρα φοβούμενος ότι "αν καμιά μέρα πάρουν στα χέρια τους την εξουσία, χάθηκε η πλάση".<sup>26</sup> Όλα αυτά μεταφράζουν τον όρο "δεινότατοι παιδιά", ο οποίος χρησιμοποιείται για όλα τα παιδιά εν γένει (στ. 155), αλλά και για τον Κρόνο ειδικότερα (στ. 138). Είναι γνωστές οι δυσκολίες μετάφρασης του όρου "δεινός", κυρίως λόγω των κατοπινών σημασιών που προσέλαβε η λέξη. Προφανώς όμως στην πρώτη περίπτωση ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει των ασχήμια των Κυκλώπων και των Εκατογχειρών καθώς και τις ανυπέβλητες σωματικές δυνατότητες των Ουρανιώνων, ενώ στην περίπτωση του Κρόνου για να δηλώσει ότι πρόκειται για τον "πιο τρομερό" και ταυτόχρονα τον "πιο θαυμαστό απ' όλα τα παιδιά"<sup>27</sup> της Γαίας.

Ο Ουρανός στο κόμικ εμφανίζεται ως καλός πατέρας που

<sup>26</sup> Κ.Ε. 1249, "Τιτάνες και Γίγαντες", σελ. 6.

<sup>27</sup> Βλ. Γ. Ανδρεάδη, "Η μοναξιά των θεών και των ανθρώπων στον Ησίοδο", σελ. 60. Βλ. και υποσ. 12 στην ίδια σελίδα, καθώς και τη συνολική ανάλυση του αποσπάσματος που μας

τιμωρεί τα παιδιά του αφού δεν μπόρεσε να τα συνετίσει με άλλον τρόπο. Η απόκρυψη της υϊκής σχέσης του προς τη σύζυγό του και της αδελφικής σχέσης του προς τα παιδιά του (μοτίβο που επαναλαμβάνεται στο μύθο του Οιδίποδα), οδηγεί στην απόκρυψη του μίσους που αισθάνεται ο Ουρανός για τα παιδιά του εξ αρχής,<sup>28</sup> το οποίο και τον οδηγεί στον άμεσο εγκλεισμό τους στον κευθμόνα της Γαίας μετά τη γέννησή τους, έτσι που δεν πρόλαβαν να θέσουν σε κίνδυνο την πλάση.<sup>29</sup> Την αιτία της έχθρας εντοπίζει ο Γ. Ανδρεάδης στο γεγονός ότι "ο γιός που έγινε πατέρας φοβάται μήπως οι άλλοι γιοί τον μιμηθούν".<sup>30</sup>

Στη συνέχεια η Γη γεννά τους Τιτάνες (οι οποίοι στο ποίημα γεννώνται πρώτοι και, φυσικά, δεν φέρουν αυτή την επωνυμία ακόμη), που ως φρονιμότεροι μένουν στην επιφάνεια της γης (ενώ σύμφωνα με το πρωτότυπο βρίσκονταν κι αυτοί στον κευθμόνα). Έτσι, ο Κρόνος δεν είναι μόνο ο νεότερος των Τιτάνων, αλλά και το στερνοπαίδι της Γης. Η comichή αφήγηση οικειοποιείται εδώ ένα από τα κεντρικά μοτίβα των λαι-  

---

ενδιαφέρει, σελ. 60-6.

<sup>28</sup> "σφετέρω δ' ήχθοντο τοκήι εξ αρχής", στ. 155-6.

<sup>29</sup> "και ες φάος ουκ ανίεσκε", στ. 157. Πρβλ. αντίθετα: "Κι όταν είδε ο Ουρανός πως τα διαβολόπαιδα που χε φέρει στο φως δεν είχαν σκοπό να διορθωθούν, τα 'κλείσε στα Τάρταρα", σελ. 6.

κών παραμυθιών και των δημοτικών τραγουδιών, όπου πρωταγωνιστεί ο νεότερος αδελφός. Η νεότητα του Κρόνου αντιπαράθεται στο γήρας του Ουρανού, και μέσα απ' αυτή την αντιπαράθεση προετοιμάζεται η αντιστροφή: ο έσχατος θα γίνει πρώτος. Αντί όμως να ευνουχίσει τον πατέρα και αδελφό του<sup>31</sup> απελευθερώνει τα αδέλφια του και με τη βοήθειά τους τον αλυσοδένει στα Τάρταρα. Και η πατρική προφητεία δραματοποιείται, μετατρέπόμενη σε κατάρα.<sup>32</sup>

Καθώς περνάμε στη βασιλεία του Κρόνου, τα μελοδραματικά στοιχεία πολλαπλασιάζονται. Όταν ο Κρόνος καταπίνει το πρώτο του παιδί, η Ρέα σκέφτεται: "Πάει! Την κατάπие! Τι τέρας! Ίσως δεν ήθελε κόρη!".<sup>33</sup> Και στη συνέχεια, όταν ο άντρας της έχει καταπιεί τα τέσσερα επόμενα παιδιά της, τον παρακαλεί: "θέλω κι εγώ, σα μητέρα, να μεγαλώσω ένα παιδάκι...".<sup>34</sup> Ο Ησίοδος προτίμησε ν' αφήσει τον πόνο της Ρέας σιωπηλό: "Ρέην δ' έχε πένθος άλαστον" (στ. 467).

---

Στη συνέχεια περιγράφεται η γέννηση και η παιδική ηλι-

<sup>30</sup> Γ. Ανδρεάδης, όπ.π., σελ. 61.

<sup>31</sup> Αφού στο κόμικ ο Ουρανός είναι πια γέρος, ο ευνουχισμός δεν θα ωφελούσε.

<sup>32</sup> "Την κατάρα μου να 'χης!", σελ. 8.

<sup>33</sup> "Τιτάνες και Γίγαντες", σελ. 9.

<sup>34</sup> Στο ίδιο, σελ. 10.



κία του Διός. Τα μελοδραματικά στοιχεία συνεχίζονται: Η Ρέα προτρέπει τον Δία να απελευθερώσει τα αδέλφια του "χωρίς να του κάμη κακό [του Κρόνου]!",<sup>35</sup> ενώ ο Κρόνος (όταν πια τα παιδιά του έχουν βγει στο φως) σε μια κρίση πατρικής στοργής αναφωνεί: "'Ετσι είμαστε τώρα ολάκερη οικογένεια! Να μου ζήσετε! Ε! Δε θα φιλήσετε τον πατέρα σας;".<sup>36</sup>

Ακολουθεί μια συμφωνία ανάμεσα στον Κρόνο και τον Δία, όπου ο δεύτερος υπόσχεται να μην επιδιώξει την εξουσία όσο διάστημα ο πρώτος θα μεριμνά για τους ανθρώπους. Ως αποτέλεσμα αυτής της συμφωνίας εμφανίζεται η "χρυσή εποχή της γης",<sup>37</sup> το "χρύσειον γένος μερόπων ανθρώπων"<sup>38</sup> του Ησίοδου. Η ανεμελιά και η αεργία των ανθρώπων τους οδηγεί στον εκφυλισμό και τον χαμό, αποφαινεται ο Δίας, ο οποίος προφανώς είναι ο ευρετής της εργασίας. Ο κίνδυνος είναι μεγάλος, ο όρος της συμφωνίας δεν τηρήθηκε κι έτσι αρχίζει η Τιτανομαχία. Ο Ησίοδος, αντίθετα, δεν αναζητά μεταβατικές περιόδους: Μετά τ' αδέλφια του ο Δίας απελευθερώνει τους θεούς του, που σε μια κρίση παραφροσύνης είχε φυλακίσει ο πατέρας του και χρησιμοποιώντας τα δώρα τους (τη βροντή, την

---

<sup>35</sup> Στο ίδιο, σελ. 12.

<sup>36</sup> Στο ίδιο, σελ. 13.

<sup>37</sup> Στο ίδιο, σελ. 15.

<sup>38</sup> Ησίοδου, Έργα και Ημέραι, στ. 109.

αστραπή και τον κεραυνό) αγωνίζεται αμέσως για την εξουσία.

Βλέπουμε πως το κόμικ προσπάθησε να περιορίσει, κατά το δυνατόν τις αναφορές στην αιμομιξία και την αναίτια έχθρα ανάμεσα στον εκάστοτε θεό-πατέρα και τα παιδιά του. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο όμως το χωρίς ενιαία πλοκή γενεαλογικό ποίημα του Ησιόδου ενδύεται τραγικά στοιχεία και καθίσταται πρόδρομος (μαζί με τα ομηρικά έπη) της τραγωδίας, καθώς στρέφεται στα "εν ταις φιλίαις πάθη" τα οποία οφείλει κι εκείνη να επιδώκει, σύμφωνα με τον ορισμό του Αριστοτέλη.<sup>39</sup> Πρόκειται για τη λογοκρισία λοιπόν των ίδιων σημείων που και ο Πλάτων θεωρούσε πως είναι καλύτερα να μην ακούν οι νέοι.<sup>40</sup>

### Β. Τραγική και Κωμική ποίηση

Όπου υπάρχουν περισσότερες από μία πηγές, είναι σχετικά εύκολη η παρέμβαση και υποκατάσταση κάποιων τμημάτων, στο βαθμό που η κύρια πηγή δεν αναφέρεται. Το πρόβλημα είναι διαφορετικό με τις τραγωδίες και τις κωμωδίες. Εδώ το όνομα

<sup>39</sup> "όταν δ' εν ταις φιλίαις εγγένηται τα πάθη, οίον ει αδελφός αδελφόν, ή υιός πατέρα ή μήτηρ υιόν ή υιός μητέρα αποκτείνει ή μέλλει ή τι άλλο τοιούτον δρα, ταύτα ζητητέον". Αριστοτέλους, Περί Ποιητικής, 1453b.

<sup>40</sup> Βλ. Πλάτωνος, Πολιτεία, 377e-378a.

του αρχαίου ποιητή και ο τίτλος του έργου δηλώνουν πως πρόκειται για ένα κλασσικό με τη συνήθη έννοια (όπως δηλαδή οι "Τρεις Σωματοφύλακες"). Οι παρεμβάσεις είναι πολύ λιγότερες και συνήθως στρέφονται στις περιπτώσεις εκείνες όπου οι ήρωες λένε δύο και τρεις φορές τα ίδια περίπου λόγια, πραγματοποιώντας λεπτές μετατοπίσεις.

Γενικά αποφεύγονται κατά το δυνατόν τα ερωτικά υπονοούμενα, όπως π.χ. οι στίχοι 149-156 του Πλούτου που αναφέρονται στις Κορίνθιες εταίρες και την προτίμησή τους για τους πλούσιους, καθώς και στα αγόρια που διαλέγουν τον εραστή τους με μόνο κριτήριο τα πλούτη του. Το κείμενο κλείνει με τη διευκρίνιση του Χρεμούλου ότι μόνο "τα ξετσιπίωτα" συμπεριφέρονται έτσι, ενώ τα χρηστά δεν ζητούν χρήματα. Στον "Πλούτο" των Κ.Ε. (1227) ο Καρίων περιορίζεται στη διατύπωση: "Κι όλοι ό,τι κάνουν για τα λεφτά το κάνουν", ενώ ο Χρεμούλος διευκρινίζει: "'Όχι οι ενάρετοι, παρά οι αχρείοι, γιατί οι ενάρετοι δε ζητάνε χρήματα".<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Στον "Πλούτο" των Ψαρόπουλου-Βλαχουτσάκου διασώζονται εικονογραφικά και οι δύο επίμαχες προτάσεις:

"Και τας γ' εταίρας φασί τας Κορινθίας,  
όταν μεν αυτὰς τις πέννης πειρών τύχη,  
ουδέ προσέχειν τον νουν, εάν δε πλούσιος,  
τον πρωκτόν αυτὰς ευθύς ως τούτον τρέπειν".  
Και: "Ου τους γε χρηστούς, αλλά τους πόρνους.  
επί αιτούσιν ουκ αργύριον οι χρηστοί" (βλ. εικ. 27).

Επίσης, υπάρχει διαρκώς το πρόβλημα των χορικών, ιδιαίτερα στις τραγωδίες. Συνήθως επιλέγονται ορισμένοι μόνο στίχοι από κάθε στροφή ή αντιστροφή, αν το χορικό συνδέεται άμεσα με την πλοκή, ενώ ακόμη και παραλείπεται αν κριθεί άσχετο μ' αυτήν. Έτσι, στην "Αντιγόνη" (Κ.Ε. 1167), από τους 63 στίχους της παρόδου (100-162) απομένουν 26 μικροί.

---

Αντίθετα, οι Αποστολίδης και Ακοκαλίδης αποφεύγουν ν' αναφερθούν στο απόσπασμα αυτό, αξιοποιώντας το βασικό εύρημα του τεύχους, ότι δηλαδή ο Αριστοφάνης αφηγείται στον χορηγό το έργο, προσπαθώντας να μην τον κουράσει όπου ο ίδιος κρίνει απαραίτητο. Είναι άλλωστε δηλωμένη η πρόθεση των δημιουργών αυτών να "ξεπεράσουν" τις "αθυροστομίες του ποιητή καθώς και μερικές τολμηρές σκηνές των έργων", διότι "το θέατρο απευθύνεται σε ενήλικες, ενώ το κόμικ πηγαίνει και σε παιδικά χέρια" (Τ. Αποστολίδης, "Σενάριο-Διασκευή", σελ. 61). Η άποψη αυτή επαναλαμβάνεται στο διαφημιστικό φυλλάδιο που κυκλοφόρησαν οι ΑΣΕ ΑΕ με τίτλο "Τα... κόμικς του Αριστοφάνη". Ειδικότερα, για μια περιγραφή της διαχείρισης της αριστοφανικής αθυροστομίας στο σύνολο της σειράς (χωρίς αναλυτικές αξιώσεις), βλ. Χ. Η. Αντωνίου, Η μεταφορά των κωμωδιών του Αριστοφάνη σε κόμικς, σελ. 62-4. Φοβόμαστε όμως ότι τα διάφορα "\*τουτ\*", "χίλια συγγνώμην" ή τα αποσιωπητικά στη μέση της "κακής" λέξης έχουν το αντίθετο αποτέλεσμα από εκείνο που δηλώνουν ότι επιδιώκουν οι δημιουργοί της σειράς, καθώς προκαλούν διαρκώς σε συμπλήρωση με την αξιοποίηση όλου του υβρεολογίου που διαθέτει ο αναγνώστης.

στίχοι, ενώ οι τελευταίοι 7 μεταφράζονται σε διάλογο:

"- Να ο βασιλιάς της πολιτείας, έρχεται και καλεί τους γερόντους για να ειπή τις εντολές του. Οι γερόντοι να μείνουν, οι άλλοι να απομακρυνθούν.

- Πάμε εμείς.

- Πριν αρχίσουν οι γιορτές να θάψουμε τους νεκρούς.

- Ε, όλα θα τα κανονίσουν οι άντρες".<sup>42</sup>

Κατά τον ίδιο τρόπο, από τους 51 στίχους του α' στάσιμου σώζονται τα εξής:

"Πολλά στον κόσμο φοβερά,  
μα δεν είν' απ' τον άνθρωπο  
κανένα φοβερότερο.  
Αυτός και θάλασσα περνά,  
ιππεύοντας τα κύματα,  
και την αγέραστη τη γη  
την καμακεύει ταχτικά

---

<sup>42</sup> "αλλ' όδε γαρ δη βασιλεύς χώρας,  
κρέων ο Μενοικέως [άρχων] νεοχμώς  
νεαραίσι θεών επί συντυχίαις  
χωρεί, τίνα δη μήτιν ερέσσω,  
ότι σύγκλητον τήνδε γερόντων  
προύθετο λέσχην,  
κοινώ κηρύγματι πέμψας;"

και την οργώνει για καλό,  
ζεύοντας βόδια σ' άροτρο. [στρ. α']  
Αυτός και τα πετούμενα  
αυτός και τ' άγρια θηριά  
τα πιάνει με τις τέχνες του. [αντιστρ. α']  
Φτιάνει και γλώσσα και λαλεί  
κι ακούγεται στα πέρατα. [στρ. β']  
Σε πολιτείες κατοικεί  
και το καλό και το κακό  
τολμάει και μηχανεύεται. [αντιστρ. β']"<sup>43</sup>

Το β' στάσιμο μετατρέπεται σε διάλογο ανάμεσα στον Κρέοντα και τον Χορό, που ελάχιστα διασώζει από το αρχαίο κείμενο, όπως τον στίχο 593 ("πήματα φθιτών επί πήμασι πίπτοντ'"), παραφρασμένο ("Όταν έρθη ένα κακό πολλά ακολουθούν απανωτά") και αποδιδόμενο στον Κρέοντα. Το γ' στάσιμο (στ. 781-800) αφαιρείται ως άσχετο, ενώ είναι καθοριστικό για την οικονομία του έργου αφού προετοιμάζει τον αναγνώστη ψυχολογικά ("συ και δικαίων αδίκους φρένας παρασπές επί λώβα", "νικά δ' εναργής βλεφάρων ίμερος") για την αυτοκτονία του Αίμονα. Αντίθετα, σώζονται ορισμένα τμήματα του κομμού της Αντιγόνης (στ. 806-882), που στην αποσπασματικότητα τους χάνουν την τραγική τους διάσταση. Στη θέση του δ' στασίμου (στ. 944-987) εμφανίζεται μια συζήτηση μεταξύ των γερόντων του χορού, σχετικά με το κατά πόσον ο

<sup>43</sup> Σελ. 13.

Κρέων πράττει σωστά ή αδικεί την Αντιγόνη κι αν οι ίδιοι έπρεπε να κάνουν κάτι για να τη σώσουν. Σύντμηση, τέλος, υφίσταται και το ε' στάσιμο (στ. 1115-1151).

Μια παράδοξη μορφή λογοκρισίας αποτελεί και η μετατροπή του αρχαίου έργου σε πάρεργο ενός άλλου έργου. Συστηματική αξιοποίηση αυτού του σχήματος συναντάμε στις "Κωμωδίες του Αριστοφάνη" των Αποστολίδη και Ακοκαλίδη, όπου πραγματικός ήρωας είναι ο συγγραφέων ή σκηνοθετών Αριστοφάνης. Με διάφορες προφάσεις ο αναγνώστης συναντά το έργο ενώ κατά μεγαλύτερα ή μικρότερα διαστήματα διακόπτεται η ροή του για να μας θυμίσουν οι δημιουργοί τη δική τους πλοκή. Ειδικότερα:

1. Στους "Ιππείς" ο Αριστοφάνης δίνει συνέντευξη τύπου για την αναμενόμενη παράσταση του έργου του. Μεσολαβεί μια ιστορική παρένθεση σχετικά με τις κοινωνικές τάξεις στην αρχαία Αθήνα. Ακολουθεί το έργο, ενώ στην τελευταία σελίδα έχουμε μια πανοραμική εικόνα αρχαίου θεάτρου με τον Κλέωνα να συγχαίρει τον Αριστοφάνη για την παράσταση.
2. Στις "Νεφέλες" ο Σωκράτης και ο Αριστοφάνης συζητούν έξω από το "Καφέ Βυζάντιον" σχετικά με τη χρησιμότητα της φιλοσοφίας, τον τρόπο σκέψης των φιλοσόφων και την επίδραση της διδασκαλίας τους στους νέους. Ο Αριστοφάνης αποφασίζει να φτιάξει ένα κόμικ με το ίδιο θέμα. Ακολουθεί το "αρχαίο κόμικ" που ξεκινά με τη συνηθι-

σμένη πρώτη εικόνα της σειράς, η οποία σ' αυτό το τεύχος εμφανίζεται έτσι δύο φορές. Μετά το τέλος του έργου (που δηλώνεται με την ένδειξη "τέλος") ακολουθεί μια ακόμη συζήτηση στο "Καφέ Βυζάντιον", όπου ο Σωκράτης παραδέχεται ότι πρόκειται για διασκεδαστικό έργο, το οποίο όμως δεν πρόκειται να βρει πραγματική απήχηση στο κοινό, μια που "αν πίστευαν οι Αθηναίοι τα μισά απ' όσα γράφεις για μένα και την επίδραση της διδασκαλίας μου στους νέους, θα 'πρεπε να με καταδικάσουν σε θάνατο με κώνειο!..."<sup>44</sup>

3. Στις "Σφήκες", ο Βδελυκλέων προσφεύγει στον Αριστοφάνη ζητώντας τη βοήθειά του για να σώσει τον πατέρα-του Φιλοκλέωνα από τη μανία του να δικάζει και να καταδικάζει. Έτσι, ο αρχαίος κωμωδιογράφος εμφανίζεται συχνά στο έργο. Στο τέλος αποκαλύπτεται ότι η συμμετοχή του στην ιστορία οδήγησε στην καταγραφή της με τη μορφή κωμωδίας.
4. Στην "Ειρήνη", το έργο παρουσιάζεται σε άτάκες όπως εκφωνούνται στις πρόβες του έργου που σκηνοθετεί ο Αριστοφάνης, ενώ παράλληλα προωθούνται τα αιτήματα των ηθοποιών απέναντι στον χορηγό, παίζεται επίσημη και παρασκηνιακή πολιτική, γίνονται δολιοφθορές, φιλονεικίες στις κερκίδες του θεάτρου στο οποίο βλέπουμε

---

<sup>44</sup> Κ.Α. 3, "Νεφέλες", σελ. 50.



μόνο τις τελευταίες σκηνές.

5. Στις "'Ορνιθες" εμφανίζεται και πάλι ο Αριστοφάνης ως σκηνοθέτης που προετοιμάζει την παράσταση, ακούμε τα σχόλια των θεατών ως τη στιγμή που αρχίζει η παράσταση, ενώ ορισμένες φορές η δράση περνά στα παρασκήνια και τελειώνει με τον Αριστοφάνη να διαμαρτύρεται στους ηθοποιούς που τον ανάγκασαν να βγει και να χαιρετήσει το κοινό.<sup>45</sup>
6. Στη "Λυσιστράτη" ο Αριστοφάνης φαίνεται να συμμετέχει από την πλευρά των ανδρών, τους οποίους ακολουθεί γράφοντας παράλληλα το έργο, ενώ στο τελευταίο καρρέ απαντά στην ερώτηση της πρωταγωνίστριας "Πώς τα πήγαμε δάσκαλε;":  
"Ο κόσμος θα κρίνει! Πάντως όλοι φαίνονται ευχαριστημένοι."
7. Οι "θεσμοφοριάζουσες" παρουσιάζονται ως πλήρης ιστορία άσχετη με το θέατρο. Ο Αριστοφάνης βρίσκεται, φυσικά, στο επίκεντρο της δράσης, στρέφοντας αρχικά τις γυναίκες εναντίον του Ευριπίδη και συμμαχώντας κατόπιν μαζί

---

<sup>45</sup> Με την ευκαιρία αυτή οι δημιουργοί τού βάζουν στο στόμα μια βρισιά με "\*τουτ\*" στη μέση της λέξης, τορπιλίζοντας όλη τη φιλολογία σχετικά με την "ηθελπημένη αποφυγή" των ύβρεων, μια που τίποτε δεν τους υποχρέωνε να την περιλάβουν.

του για να τον σώσει.

8. Στους "Βατράχους" παρουσιάζεται όλο το έργο, για να αποδειχθεί στο τέλος<sup>46</sup> ότι επρόκειτο για ένα όνειρο του Αριστοφάνη, ο οποίος τελικά αποφασίζει να το μεταγράψει σε κωμωδία.
9. Για άλλη μια φορά πραγματικότητα και έργο διαπλέκονται στις "Εκκλησιάζουσες", όπου ο Αριστοφάνης εμφανίζεται να προλέγει το άμεσο μέλλον, την εξέλιξη του οποίου καταγράφει στη συνέχεια καθώς αυτό εκτυλίσσεται.
10. Στον "Πλούτο", τέλος, ο Αριστοφάνης διαβάσει την κωμωδία που έχει ετοιμάσει στον χορηγό, προσπαθώντας να τον πείσει να διαθέσει τα απαραίτητα για την παράσταση κονδύλια. Κατά καιρούς η δράση μεταφέρεται στο γραφείο του χορηγού, για να παρατεθεί κάποιο σχόλιο του τελευταίου ή να συμπτύξει ο Αριστοφάνης σχοινοτενείς διαλόγους που θα κούραζε ή επί λέξει μεταφορά τους.

Μπορούμε εδώ να διακρίνουμε τρεις τυπικές μεθόδους ενσωμάτωσης της υπόθεσης σε μίαν ευρύτερη υπόθεση:

- α. Η ευρύτερη ενότητα εκδηλώνεται ως πάρεργον, βρισκόμενη στις ακρώρειες της κωμωδίας, την οποία έτσι περιβάλλει και της οποίας την ανάγνωση προσδιορίζει (περιπτώσεις 1, 2, 8).

---

<sup>46</sup> Κ.Α. 9, "Βάτραχοι", σελ. 49.

- β. Ο Αριστοφάνης-σκηνοθέτης, με τις ιδιοτροπίες που απέδωσε στους σκηνοθέτες η κωμική ελληνική κινηματογραφική παραγωγή (4, 5, 10). Το ευρύτερο έργο διασπά την αφηγηματική ενότητα του πρωτογενούς έργου, η οποία κατευθύνει την ανάγνωση στην αναγνώριση των ομοιοτήτων ανάμεσα στο έργο και την πραγματικότητα.
- γ. Ο Αριστοφάνης-μέτοχος της δράσης, την οποία συνήθως καταγράφει παράλληλα ως ρεπόρτερ (3, 6, 9).

Και στις τρεις περιπτώσεις, η ευρύτερη υπόθεση δικαιολογεί παρεμβάσεις, έστω υπό το πρόσχημα της ερμηνείας.

#### Λήμματα: Η comicη διακειμενικότητα

Πέρα από την λογοκρίνουσα παρέμβαση στο ίδιο το έργο, μπορούμε συχνά να εντοπίσουμε την αξιοποίηση στοιχείων κεντρικών της εικονογραφικής και ρητορικής μνήμης μιας εποχής: γνωστοί πίνακες ή αποσπάσματα λογοτεχνικών έργων, αλλά και ψήγματα της γενικότερης πολιτικο-κοινωνικής ή λαϊκής ρητορικής εντάσσονται στα κόμικς.

Την αξιοποίηση από τα κόμικς των επιτευγμάτων των επίσημων τεχνών παρατηρούσε ήδη το 1964 ο Umberto Eco.<sup>47</sup> Ο

---

<sup>47</sup> Umberto Eco, "Ανάγνωση του Στηβ Κάνυον", στους Κήνσορες και Θεράποντες, σελ. 200 κ.επ..

ιταλός σημειολόγος έβλεπε τη σχέση αυτή σα μια σχέση παρασιτισμού, ενώ παράλληλα τόνιζε ότι "ο παρασιτισμός δεν σημαίνει αχρηστία", εφ' όσον "βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα τυπικό φαινόμενο μεταγωγής σε μαζικό επίπεδο ενός λήμματος ύφους που βρίσκει να ενσωματωθεί σ' ένα νέο πλαίσιο και να αποκτήσει μία αυτόνομη φυσιογνωμία".<sup>48</sup> Τόσο η επωνυμία "παρασιτισμός" όσο και ο ορισμός του Eco δεν καλύπτουν επαρκώς το υλικό μας. Τα κόμικς που μας απασχόλησαν δεν περιορίζονται στην οικειοποίηση και διάδοση μιας αναπαραστατικής τεχνικής ή μιας εικόνας, αλλά περνούν στον σχολιασμό και κάποτε στη συμπλήρωση ή την ειρωνία, συνειδητή ή ασυνειδητή, μιας εικονογραφικής και φιλολογικής παρακαταθήκης, προσιτής στο σύνολο των αναγνωστών τους. Έχουμε, λοιπόν, ενώπιόν μας μια σύνθετη διαδικασία η οποία συνδέεται και με τη διδακτική ρητορική των Κ.Ε.. Τη σε μεγάλο βαθμό ενεργητική και πρωτότυπη παρέμβαση των κόμικς στη μνήμη ονομάζουμε λήψη.

Στο υλικό μας μπορούμε να διακρίνουμε μια πρωτογενή και μια δευτερογενή λήψη. Η πρώτη παραλαμβάνει στοιχεία των αναπαραστατικών τεχνικών του παρελθόντος, ενώ η δεύτερη αναφέρεται στο ίδιο το περιεχόμενο της αναπαράστασης. Η διάκριση δεν είναι πάντοτε εύκολη, καθώς συχνά τα λήμματα περιλαμβάνουν τόσο τις τεχνικές όσο και το αντικείμενο μιας αναπαράστασης. Γι' αυτό το λόγο δεν θα επιμείνουμε ιδιαίτε-

<sup>48</sup> Στο ίδιο, σελ. 201.

ρα. Αντίθετα, θα στραφούμε στην ανάδειξη της ποικιλίας των πηγών από τις οποίες προέρχονται τα εικονογραφικά και φιλολογικά λήμματα.

Από εικονογραφική άποψη βλέπουμε να ενσωματώνονται στα τεύχη που αναφέρονται στην αρχαιότητα μορφές ανθρώπινες ή τμήματα αρχιτεκτονικών στοιχείων (π.χ. τοιχογραφίες). Τα βυζαντινά μωσαϊκά που απεικονίζουν τον Ιουστινιανό και τη Θεοδώρα, π.χ., αποτελούν κέντρο αναφοράς της απεικόνισής τους στο τεύχος "Ιουστινιανός ο Αυτοκράτωρ" (Κ.Ε. 222). Στην εικονογραφική παράδοση στρέφονται επίσης τα τεύχη των Κ.Ε. που αναφέρονται στην Επανάσταση του 1821. Δέκα από αυτά έχουν σαν εξώφυλλο τις γνωστές σε όλους μας σχολικές αφίσες με τους αγωνιστές της επανάστασης (βλ. εικ. 21). Σε τρεις περιπτώσεις<sup>49</sup> η παραδοσιακή εικόνα αντικαθίσταται από τη σκιτσογραφική προσωπογραφία του ήρωα, η οποία στην περίπτωση του Κολοκοτρώνη αποδεικνύεται δυνατότερη και αξιολογότερη από το πρωτότυπό της (βλ. εικ. 9).

Στο "Χάνι της Γραβιάς" (Κ.Ε. 1051) επαναλαμβάνεται με σχολιαστική διάθεση ο πίνακας του Liparini που παριστάνει την κήρυξη της Επανάστασης στην Αγία Λαύρα. Στη θέση των ελάχιστων αγωνιστών βρίσκονται πάμπολλοι, τα βασικά όμως

---

<sup>49</sup> Κ.Ε. 1049, "Ο Κολοκοτρώνης". Κ.Ε. 1264, "Λάμπρος Κατσώνης". Κ.Ε. 1265, "Οι Σουλιώτες", με προσωπογραφία του Λάμπρου Τζαβέλα.

πρόσωπα διατηρούν τις θέσεις τους. Ο πίνακας αυτός είχε περιληφθεί στη σειρά των γραμματοσήμων που εκδόθηκε την 1-4-1930 με θέμα την "100ετηρίδα της Ελληνικής Ανεξαρτησίας" (25 δρχ.). Είναι σημαντικό το γεγονός ότι ο Ν. Καστανάκης προτίμησε τον ρεαλιστικό αυτό πίνακα από τον αντίστοιχο κλασικιστικό του Βρυζάκη, ο οποίος περιλαμβάνεται και στη σειρά με τις σχολικές αφίσσες, μοιάζει σε μεγάλο βαθμό (όσον αφορά την τοποθέτηση των προσώπων) μ' αυτόν του Liraripi, αλλά τροποποιεί ριζικά το περιβάλλον: αντί για βράχους, τους αγωνιστές περιβάλλουν οι τοίχοι της εκκλησίας.

Πίνακες του Βρυζάκη (π.χ. Η έξοδος του Μεσολογγίου) και του Delacroix (Η Σφαγή της Χίου) εμφανίζονται στα άρθρα που συνοδεύουν τα τεύχη.

Τέλος, ιδιαίτερη μνεία οφείλουμε στις δύο μορφές που έχουν την καταγωγή τους στο θέατρο σκιών: πρόκειται για τον "Παμφιλοκυπροροδιοκρητομηκυναίο" Μούα στον "Βελερεφόντη" και τη φτώχεια που εμφανίζεται στον "Πλούτο".<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Στους "Αχαρνείς" (Κ.Α., σελ. 32), αναπαράγεται η ρητορική του Καραγκιόζη: ο τελάλης διαλαλεί: "Ακούσατε, ακούσατεεεε! Αθηναίοι, Μεγαρίτες, Πλαταιείς και Βοιωτοί! Την προκύρυξη του πολυχρονεμένου μας παπά του Διονύσου!!... όποιος μπορέσει μονορούφι, ένα ασκί κρασί να πιεί, αφού περιδρομιάσει τους μεζέδες του!.. θα πάρει 100 λίρες μπαχτασίσιιι!. Την θυγατέρα του παπά για σύζυγο!!.... Και μετά

Πολύ ευρύτερος είναι ο εικαστικός εκλεκτικισμός του "Πλούτου" των Ψαρόπουλου-Βλαχουτσάκου όπου, σε μία και μόνη εικόνα εμφανίζεται η Δημιουργία του Ανθρώπου, του Μιχαήλ Αγγέλου, ένας Βούδδας και ο Άγιος Γεώργιος καθώς σκοτώνει τον δράκοντα.<sup>51</sup> Παράλληλα υπάρχει μια διαρκής αναφορά σε άλλα κόμικς, όπως ο "Λούκυ Λουκ", ο "Asterix" και το "Μίκυ Μάους".

Ο εκλεκτικισμός αυτός συνδέεται με μια πληθώρα λημμάτων από τη φιλολογική και λαϊκή παράδοση. Ενδεικτικά αναφέρουμε:

- "Πώς να γκρεμίσω και να ξαναχτίσω -ως που να πεις τρία- ένα ναό αιώνων..." (σελ. 19).<sup>52</sup>
- "'Όπου πάω η πατγίδα με πληγώνει" (σελ. 25).
- "Φως! Περισσότερο Φως!" (σελ. 27).
- "Ποια είναι τούτη... που κατεβαίνει απ' το βουνό;" (Σολωμός, σελ. 46).

---

τον θάνατο του παπά, θα του πάρει και τη θέσηνη!!... Ακούσατεεεεεεεεεεεε!!..."

<sup>51</sup> Σελ. 19.

<sup>52</sup> "απεκρίθη Ιησούς και είπεν αυτοίς, λύσατε τον ναόν τούτον, και εν τρισίν ημέραις εγερώ αυτον", Το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο, Β' 19.

- "Να αγαπάς ή να μην αγαπάς;" (σελ. 46).

Και στα Κ.Ε. αξιοποιείται η φιλολογική παράδοση, με λιγότερη όμως προκλητικότητα: Παλαμάς, Βαλαωρίτης, Μαρκοράς, δημοτικά ποιήματα περιλαμβάνονται συχνά στις σελίδες τους. Και βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι πολλά από τα τεύχη αποτελούν στο σύνολό τους φιλολογικά λήμματα από την αρχαία γραμματεία.

Η τελευταία αυτή παρατήρηση ισχύει και για τις "Κωμωδίες του Αριστοφάνη". Εδώ τα λήμματα από σύγχρονες πηγές προέρχονται από τη λαϊκή μουσική παράδοση και την τρέχουσα κοινωνική και πολιτική ρητορική. Η σημαντικότερη πηγή λημμάτων για τη σειρά αυτή και τα νεότερα κόμικς γενικότερα, είναι οι σύγχρονες γλωσσικές υποκουλτούρες, οι οποίες δανείζουν στην αρχαιότητα την παραδοξότητα και τους νεολογισμούς ή τους βαρβαρισμούς τους, καλυπτόμενες πίσω από το πρόσχημα της επικαιροποίησης.

Η ανάδυση της καθημερινότητας στα νεότερα κόμικς, η οποία με τη σειρά της ωθεί στο αριστοφανικό έργο ως την κατ' εξοχήν καταγραφή της καθημερινότητας στην αρχαία Ελλάδα, συνοδεύεται από την προσπάθεια ανάδειξης της σημασίας της επανάληψης. Και, μάλιστα, μιας επανάληψης προς τα πίσω δια της οποίας "καταντά το χθες πια σαν χθες να μη μοιάζει". Αντί το παρελθόν να "φωτίζει" το παρόν, γίνεται παρακολούθημά του. Ο εικονογραφικός εκλεκτικισμός που διαγνώσαμε, αποτελεί μόνο την αρχή. Η περιγραφή της επανάληψης θα



έμοιαζε με αναμετάδοση αποκριάτικης μασκαράτας. Το παρελθόν ντύνεται με τα ρούχα του παρόντος. Σ' αυτό το εγχείρημα έχει προηγηθεί το σοβαρό και το "προοδευτικό"—"απομυθοποιητικό" θέατρο.<sup>53</sup> Τα κόμικς απλώς ακολούθησαν μια διάθεση που τα τελευταία χρόνια υπήρξε κυρίαρχη.

Η συντηρητικοποίηση την οποία παρατηρούμε γύρω μας τα τελευταία δύο χρόνια, καθώς και η υπερβολική επικαιροποιητική ρητορική που προηγήθηκε, υπονόμισαν τη διαχειριστική αυτή επιλογή, δημιουργώντας τις συνθήκες εκείνες υπό τις οποίες κατέστη δυνατή η πρόσφατη επανέκδοση των "Κλασικών Εικονογραφημένων".

### Η αναπαράσταση των σωμάτων

Όσα προηγήθηκαν δείχνουν ότι πίσω από την εντύπωση της ενιαίας αντιμετώπισης, τουλάχιστον στο εσωτερικό καθεμιάς από τις δύο μεγάλες περιόδους στην ιστορία των νεοελληνικών κόμικς, η οποία θα ήταν δυνατό να υποβάλλει την πεποίθηση ενός διαχειριστικού σχεδίου, ελλοχεύει η διασπορά των διαχειριστικών προσπαθειών. Πίσω από την ενότητα και το μικρό αριθμό των ρητορικών τρόπων βρίσκεται η πολλαπλότητα των οδών που οδηγούν σ' αυτούς, πίσω από τον δυϊκό ο πληθυντικός αριθμός των διαχειριστικών μεθοδεύσεων. Σ' αυτό του-

---

<sup>53</sup> βλ. Γ. Ανδρεάδη, Τα παιδιά της Αντιγόνης, σελ. 69-81.

λάχιστο το συμπέρασμα μας οδηγεί η συστηματική παρατήρηση ενός κατ' εξοχήν "τόπου": του σώματος.

Αντιλαμβανόμενοι τη σημασία της αναπαράστασης του σώματος ως ισότιμη με την αναπαράσταση του περιβάλλοντος χώρου και των διαθέσεών του, προτείναμε παλιότερα τη συγκρότηση μιας "ανατομικής χωρογραφίας".<sup>54</sup> Στόχος μας τότε ήταν η συγκέντρωση των σταθερά επαναλαμβανόμενων σωματικών χαρακτηριστικών, τα οποία θα επέτρεπαν τη συγκρότηση ενός εποπτικού σώματος, αντίστοιχου με την εποπτεία της ελληνικότητας στους χάρτες. Θα μπορούσαμε έτσι να επιμείνουμε ιδιαίτερα στα σταθερά επαναλαμβανόμενα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, όπως η μύτη ή τα μάτια, το ύψος, το χρώμα του δέρματος και ο υποδηλούμενος βαθμός εκγύμνασης. Φυσικά, δεν είναι δύσκολο να εντοπίσουμε ομοιότητες σ' αυτά τα χαρακτηριστικά: κάποιοι Έλληνες θα παρίστανται ανοιχτόχρωμοι (ξανθοί-καστανοί), οι περισσότεροι μελαχρινοί, κανένας όμως μαύρος!

Αντίθετα, την προσοχή μας προσέλκυσε ο βαθμός γυμνότητας των σωμάτων, σε σχέση με τον ηθικοπλαστικό ή μη χαρα-

---

<sup>54</sup> "Από τη στιγμή που τα γεγονότα συμβαίνουν στον ήρωα, χρειαζόμαστε μια διπλή σκηνο-γραφία: αφ' ενός το χώρο στον οποίο κινείται ο ήρωας, αφ' ετέρου τον ήρωα ως το χώρο όπου συμβαίνει κάτι (ανατομική χωρογραφία)". Γ. Σκαρπέλος, "Για τα Κόμικς", σελ. 101.

κτήρα κάθε κόμικ και την ηθικότητα της αναπαράστασης της γυμνότητας ως πρόσκληση στην επιθυμία. Στην περίπτωση των Κ.Ε. τα αποτελέσματα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέροντα:

α. Γενικά, η αναπαράσταση των σωμάτων είναι σχηματική. Το ενδιαφέρον του κλασσικού βρίσκεται, όπως υποστηρίξαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, στο λόγο κι όχι στην υλικότητα, η ομορφιά αναζητείται στις λέξεις ή ακόμη στη δομή του έργου, όχι όμως και στους φορείς του λόγου. Η αδιαφορία που δείχνουν οι σχεδιαστές μεγάλου αριθμού τευχών για μια -ρεαλιστική ή και σχηματική ακόμη- αναπαράσταση του φυσικού περιβάλλοντος συνδέεται με την αδιαφορία για πλαστικά, τρισδιάστατα και επιθυμητά σώματα. Καθώς το μονόχρωμο φόντο αποκλείει κάθε προοπτική, έτσι και η μορφή επιπεδοποιείται στο μέγιστο δυνατό βαθμό. Ορισμένες φορές όμως, όπως στον "Πλούτο", η απουσία χώρου, συνδεδεμένη με μια "κινηματογραφική" αναπαράσταση, όπου κυριαρχεί η κίνηση μιας ιδεατής κάμερας γύρω από τους σχετικά στατικούς ήρωες και η σωστή χρήση των φωτοσκιάσεων, καθώς και η συχνή απουσία πλαισίων, αναδεικνύουν την υλικότητα του σώματος, προετοιμάζοντας τον αναγνώστη να δεχθεί τα υποτιθέμενα "ουμανιστικά" ιδεώδη της κωμωδίας (βλ. εικ. 28).

β. Ιδιαίτερα στα τεύχη που αναφέρονται στην αρχαιότητα είναι αναπόφευκτη η παρουσία γυμνών ή ημίγυμνων σωμάτων, αν μη τι άλλο, λόγω της προσήλωσης στην ανα-

παραγωγή των κλασικών κωδίκων εικαστικής αναπαράστασης. Παρ' όλο που στην Ελλάδα δεν ίσχυσε κάτι αντίστοιχο του αμερικανικού "κώδικα των κόμικς", ο οποίος να καθορίζει τί επιτρέπεται και τί απαγορεύεται κατά την αναπαράσταση των ανένδυτων σωμάτων, φαίνεται πως υπήρξαν κάποιοι κανόνες τους οποίους ελάχιστα παραβίασαν οι δημιουργοί. Πιο συγκεκριμένα:

- i. Συνηθίζεται αρκετά η αναπαράσταση του ημίγυμνου ανδρικού σώματος ή η αξιοποίηση κοντών χιτώνων που αφήνουν ακάλυπτο το αριστερό μέρος του θώρακα.
- ii. Μόνο ο Μινώταυρος εμφανίζεται τελείως γυμνός (βλ. εικ. 21), ενώ ανδρικά γεννητικά όργανα εμφανίζονται μίαν ακόμη φορά: πρόκειται για τον Ερμή ο οποίος προσφέρει μια "κοφτερή πάλα" στον Περσέα.<sup>55</sup> Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για έργα του Κ. Γραμματόπουλου, ο οποίος εισάγει μια ιδιαίτερα προσεγμένη ρεαλιστική αναπαράσταση του χώρου με έντονη εκμετάλλευση των δυνατοτήτων που του παρέχονται. Γενικά, τα σώματα των ηρώων του είναι γυμνασμένα και μπορούν να κινητοποιήσουν την επιθυμία στο εσωτερικό του κόμικ. Πλάι τους βρίσκονται πλαδαροί βοηθοί, όπως ο Μάχας στον "θησέα" ή παραστατικότερα άσχημα και σκελετωμένα γεροντικά σώματα μαγικών βοηθών και αντιπάλων των οποίων η ασχήμια

---

<sup>55</sup> "Περσέας και Ανδρομέδα, Κ.Ε. 1200.

προβάλλει εντονότερα το κάλλος του (φωτεινού-ηλιακού) ήρωα.

- iii. Αντίστοιχη είναι και η παραστατικότητα των εικόνων του Βασίλη Ζήση. Ο Ηρακλής του είναι σωματώδης και συχνά εμφανίζεται γυμνός. Μια ιδιομορφία όμως του πλαισίου, ένας κρίνος ή το πόδι της λεοντής κρύβει το φύλο του από τα μάτια των νεαρών αναγνωστών και αναγνωστριών (βλ. και εικ. 25-26).
- iv. Στην πάλη του Ηρακλή με τον Αχελώο συναντάμε την αξιοποίηση του φύλλου συκής, το οποίο καλύπτει -σ' ένα από τα πιο αποτυχημένα τεύχη- και τον μικρούλη Διόνυσο, ένδειξη υπερβολικής σεμνοτυφίας.<sup>56</sup>
- v. Αντίστοιχη κλιμάκωση εμφανίζεται και στην αναπαράσταση του γυναικείου σώματος: Συνήθως οι γυναίκες φορούν ποδήρεις ή κοντούς χιτώνες, οι οποίοι αφήνουν τα χέρια ακάλυπτα. Σπάνια εμφανίζεται το στήθος και μάλιστα, σε δύο περιπτώσεις, στα πλαίσια του θηλασμού ενός βρέφους. Επίσης, γυμνόστηθη εμφανίζεται η γοργόνα στον "Μέγα Αλέξανδρο" του Β. Ζήση, οι "νεράιδες του γιαιού" στον "Περσέα και Ανδρομέδα" του Κ. Γραμματόπουλου, η Ρέα στους "Τιτάνες και Γίγαντες" και οι γυναίκες που δημιουργήθηκαν από τις πέτρες του Δευκαλίωνα και της Πύρρας.

---

<sup>56</sup> βλ. "Διόνυσος", Κ.Ε. 1256, σελ. 8.

γ. Παρόμοιες αποκλίσεις ως προς την πλαστικότητα του σώματος, το οποίο όμως εμφανίζεται πάντοτε πλήρως ενδεδυμένο, εκδηλώνεται και στα τεύχη εκείνα που αναφέρονται στο Βυζάντιο, την Τουρκοκρατία και την επανάσταση.

Αν τα σώματα στα Κ.Ε. μπορούν να κινητοποιήσουν την επιθυμία μόνο στο εσωτερικό του κόμικ, στην "Ελληνική Μυθολογία" οι δημιουργοί προχωρούν με μίαν ηδονοβλεπτική διάθεση στην αποκατάσταση σχέσεων επιθυμίας με τον αναγνώστη: Τα σώματα γίνονται προκλητικά, αθλημένα με μια περίφροντι μέριμνα δόμησης (body building) και ένδυσης που παίζει με τη διαπλοκή του ορατού και του κρυμμένου, στο όριο του διακρινόμενου ή του διαγραφόμενου. Αντίθετα, τα πλαδαρά σώματα των ηρώων του Βλαχουτσάκου, με τις εξεχουσες κοιλιές και τα φαλακρά κεφάλαια, βρίσκονται πλησιέστερα στη σωματική ακρίβεια παρά την απομάκρυνση από τη γενικά διαδιδόμενη αντίληψη για το κάλλος των προγόνων. Προσεγγίζουν επίσης την άποψη του Αριστοτέλη ότι η κωμωδία δεν στοχεύει στον ψόγο (και την κριτική) αλλά στη δραματοποίηση του γελοίου.<sup>57</sup>

Αντίστοιχες διαφοροποιήσεις μπορούμε να διακρίνουμε και σε άλλους χώρους, πέρα από την αναπαράσταση του

<sup>57</sup> (Ο Όμηρος) "και τα της τραγωδίας σχήματα πρώτος υπέδειξεν ού ψόγον αλλά το γελοϊόν δραματοποιήσας". Αριστο-

σώματος. Δυνάμεθα να ισχυριστούμε ότι κάθε δημιουργός εισάγει αποκλίσεις στο εσωτερικό κάθε (ρηματικού ή εικονογραφικού) ρητορικού τρόπου, τις οποίες μπορούμε να καταγράψουμε ή να περιγράψουμε, να ερμηνεύσουμε τη λογική καθεμιάς ξεχωριστά, όχι όμως και να προβούμε στη διατύπωση γενικά ισχυόντων κανόνων, πλην ενός: ότι όσο ικανότερος είναι ο δημιουργός, τόσο μεγαλύτερες πρωτοβουλίες επιτρέπει στον εαυτό του, χωρίς αυτό να σημαίνει τίποτε για την αξιολόγηση του αποτελέσματος.

Επίλογος



## I

...το κείμενο αποδεικνύει ότι η αποδόμηση δεν είναι κάτι που μπορούμε να αποφασίσουμε να κάνουμε ή να μην κάνουμε κατά βούλησιν.

Paul de Man, Allegories of Reading

Σύμφωνα με τον Jürgen Habermas, η θεωρία της επικοινωνιακής δράσης που εισηγείται αποτελεί "την αφετηρία μιας κοινωνικής θεωρίας η οποία επιχειρεί να αξιολογήσει τα κριτικά της πρότυπα".<sup>1</sup> Η θεωρία αυτή, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος ο Habermas, υπερβαίνει το σημαντικό μειονέκτημα της αγγλο-σαξωνικής αναλυτικής θεωρίας: τον περιορισμό της "στο ατομιστικό πρότυπο δράσης ενός μενομωμένου δρώντος προσώπου", παραβλέποντας "τους μηχανισμούς συντονισμού της δράσης δια της οποίας αναδεικνύονται οι διαπροσωπικές σχέσεις",<sup>2</sup> καθώς επίσης, το ίσης σπουδαιότητας μειονέκτημα ότι αδιαφορεί "για την εμπειρική χρησιμότητα" των συμπερασμάτων της, γε-

---

<sup>1</sup> "Author's Preface", εις Jürgen Habermas, The Theory of Communicative Action, τ. I, σελ. xxxix.

<sup>2</sup> J. Habermas, στο ίδιο, σελ. 273-4.

γονός που την απομακρύνει από τις κοινωνικές επιστήμες.<sup>3</sup>

Απέναντι στην αναλυτική φιλοσοφία ο Habermas προτείνει μια κοινωνιολογική προοπτική της επικοινωνίας, ενδιαφερόμενος για την κοινωνική, πολιτική και θεωρητική χρησιμότητα του προτύπου δράσης που προτείνει. Το μέλημα αυτό πραγματοποιείται σε τρία επίπεδα:

- α. αναφέρεται στην έννοια της επικοινωνιακής ορθολογικότητας,
- β. προσεγγίζει την κοινωνία ως "σύστημα" και ως "βιωμένο κόσμο" (Lebenswelt - lifeworld), και
- γ. συγκροτεί μια θεωρία σχετικά με τη νεοτερικότητα, "η οποία ερμηνεύει τα συμπτώματα κοινωνικής παθολογίας που γίνονται όλο και περισσότερο ορατά στην εποχή μας" καθώς τα επικοινωνιακά πεδία "υποτάσσονται στις προσταγές αυτόνομων και τυπικά οργανωμένων συστημάτων δράσης".<sup>4</sup>

Η θεωρία της Επικοινωνιακής Δράσης του J. Habermas μπορεί ν' αποτελέσει την αφετηρία της καταληκτικής αυτής έκθεσης των παραδοχών επί των οποίων στηρίζονται τα προηγούμενα κεφάλαια, παρ' όλο που δεν συμβαδίζει θεωρητικά με

---

<sup>3</sup> Στο ίδιο.

<sup>4</sup> Στο ίδιο, σελ. x1.

τους μεταδομιστές (τον Foucault, τους αποδομιστές και τους μεταμοντέρνους). Πράγματι, οι θέσεις του μπορούν να προσφέρουν το πραγματολογικό υπόβαθρο της επιχειρηματολογίας που προηγήθηκε, ακόμη και έξω από το αυστηρό χαμπερμασιανό πλαίσιο. Δύο βασικές παραδοχές του προτύπου αυτού θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια:

- α. Η θεωρία της επικοινωνιακής δράσης ενδιαφέρεται μόνο για όσες αναλυτικές θεωρίες στηρίζονται "στις γλωσσικές εκφράσεις κι όχι στις προθέσεις του ομιλητή".<sup>5</sup>
- β. Τα υποκείμενα της επικοινωνίας και της κοινωνικής δράσης "σχετίζονται μεταξύ τους σε περισσότερους από έναν κόσμους" και η κατανόηση σχετικά με κάτι σ' έναν απ' αυτούς στηρίζεται "σ' ένα κοινό και προυποτιθέμενο σύστημα κόσμων".<sup>6</sup>

Το ζήτημα των προθέσεων του ομιλητή ή γενικότερα του πομπού της καθημερινής και της δημιουργικής (καλλιτεχνικής) επικοινωνίας, μας απασχόλησε στο δεύτερο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της παρούσας έρευνας. Ο Habermas στην προκειμένη περίπτωση δείχνει να προκρίνει το εξής σχήμα:

Ο ομιλητής Ο, λέγει Α στον ακροατή Α. Για τον Ο υπάρχει μια πρόθεση μετάδοσης ενός νοήματος Ν, την οποία

---

<sup>5</sup> Στο ίδιο, σελ. 275.

<sup>6</sup> Στο ίδιο, σελ. 278.

τεκμαίρει ο Α από την ίδια την έγχρονη εμφάνιση του Λ.<sup>7</sup> Είναι δυνατόν, παράλληλα μ' αυτήν, να υπάρχει και μια πρόθεση κοινωνικού χαρακτήρα, η οποία συγκεκριμενοποιείται στην προσμονή μιας ιδιαίτερης αντίδρασης εκ μέρους του Α, ο οποίος όμως αντιλαμβάνεται την πρόθεση που δηλώνεται από το ίδιο το μήνυμα και το ερμηνεύει σύμφωνα με τη γνώση του σχετικά με τη δομή των αποφάνσεων, την προσωπικότητα του Ο και τη συνάφεια στην οποία εκφέρεται το συγκεκριμένο μήνυμα Λ. Πιθανόν να αποδίδει μια πρόθεση-προσμονή στον Ο, η οποία όμως είναι συνήθως εκείνη που το μήνυμα Λ επιτρέπει να διαφανεί.

Το σχήμα αυτό επιτρέπει τη διατύπωση ενός πραγματολογικού κανόνα της ανάγνωσης, ο οποίος εντοπίζει τα όρια της αποκωδικοποίησης του μηνύματος από κάθε ατομικό δέκτη αλλά και, στην πλέον προωθημένη του εκδοχή, τις αδυναμίες της ίδιας της κριτικής σκέψης: "Η ανάγνωση δεν είναι η 'δική μας' ανάγνωση, εφόσον χρησιμοποιεί μόνο τα γλωσσικά στοιχεία που παρέχει το ίδιο το κείμενο. η διάκριση συγγραφέα και αναγνώστη είναι μία από τις ψευδείς διακρίσεις που καθιστά φανερό η ανάγνωση".<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Βλ. Louis Prieto, Μηνύματα και Σήματα, σελ. 45-6.

<sup>8</sup> Paul de Man, Allegories of Reading, όπως παρατίθεται από τον Διονύση Καψάλη, "'Η αντίσταση στη θεωρία': Αντί εισαγωγής", σελ. 26.

Βρισκόμαστε εδώ αντιμέτωποι με μίαν άποψη της επικοινωνιακής πρακτικής, η οποία συνδέεται με την αισθητική εμπειρία και την αισθητική κρίση, όπως την αντιλαμβάνεται ο Immanuel Kant στο πρώτο μέρος της Κριτικής της Κριτικής Ικανότητας.<sup>9</sup> Ο Kant ισχυρίζεται ότι η αισθητική κρίση είναι αποκλειστικά υποκειμενική, αλλά διαθέτει καθολική ισχύ. Το ίδιο ισχύει και για την αποκωδικοποίηση ενός μηνύματος: η πράξη και η κρίση σχετικά με το νόημα είναι υποκειμενική, αλλά ταυτόχρονα προβάλλει αξιώσεις - καθολικής ερμηνευτικής εγκυρότητας. Ακόμη και παθολογικές περιπτώσεις αποκωδικοποίησης, όπως αυτή της τρέλας, προτείνονται από τον δέκτη ή τον κοινωνικό περίγυρο της επικοινωνίας ως καθολικά έγκυρες. Η συνύπαρξη του υποκειμενικού και του αντικειμενικού στοιχείου στην επικοινωνιακή κρίση, όπως και στην περίπτωση της αισθητικής κρίσης, αντί να την περιορίζει ριζικά, τη διανοίγει σε μια δυναμική, η οποία αποτελεί και το θεμέλιο της σημασίας που αποκτά η επικοινωνιακή δράση στη νεοτερικότητα, καθώς υψώνεται σε προπύργιο της ορθολογικότητας στο χώρο της καθημερινότητας. Αυτός είναι άλλωστε και ο λόγος για τον οποίο ο Habermas στρέφεται στην επικοινωνιακή ορθολογικότητα, όχι μόνο για να μελετήσει τη σύγχρονη κοινωνία, αλλά και για να υπερασπιστεί το διαφωτιστικό-χειραφετικό πρόγραμμα της νεοτερικότητας απέναντι σε ό,τι αντιλαμβάνεται ως νεο-συντηρητική - ανορθολογική αντεπίθεση, η οποία αυτο-προτείνεται ως νεότερη της νεοτερικότητας (μετά-), ενώ

<sup>9</sup> Imm. Kant, The Critique of Judgement, σελ. 41 κ.έπ.

πρόκειται για μια παρωχημένη και ξεπερασμένη ιστορικά σκέψη και πρόταση.

Η ορθολογικότητα όμως της απόφασης καθολικής ισχύος, υπονομεύεται διαρκώς από την υποκειμενικότητα της επικοινωνιακής κρίσης, όταν από τη δεύτερη παραδοχή του χαμπερμασιανού προτύπου περάσουμε στη διερεύνηση των εμπειρικών δεδομένων μιας συγκεκριμένης συνάφειας. Στη μετάβαση από το γενικό επίπεδο στο συγκεκριμένο, συνέβαλε αποφασιστικά σε όσα προηγήθηκαν η αξιοποίηση της έννοιας του ρητορικού τρόπου κατά την προσέγγιση των κόμικς. Οι τρόποι δεν είναι μόνο τροπισμοί του λόγου ενός δημιουργού ή μιας ομάδας ομιλητών και δεκτών, δεν αποτελούν γλώτταν ή ιδιόλεκτο. Αντίθετα, πρόκειται για τροπισμούς ευρύτατα διαδεδομένους στον κοινωνικό "λόγο" της περιόδου που μας απασχόλησε. Και είναι ακριβώς η ευρύτητα της διάδοσής τους η οποία επιτρέπει μια πληθώρα ιδιωτικών αναγνώσεων και συνιστά τη δυναμική τόσο του comicού λόγου, όσο και -γενικότερα- του λόγου των media. Το παράδειγμα του ρητορικού τρόπου της πηγής είναι διαφωτιστικό:

Η αρχαιότητα ως πηγή αποτελεί την εναρκτήρια στιγμή τόσο του Βυζαντινού παρελθόντος και της Τουρκοκρατίας, όσο και του παρόντος και του μέλλοντος. Σύμφωνα με το σχήμα του Πλωτίνου, τροποποιημένο ώστε να εφαρμόζεται στις έγχρονες σχέσεις, το πλήρωμα συμπίπτει με το τέλος του χρόνου. Καμία κίνηση, τοπική ή χρονική, δεν είναι δυνατή να φανταστούμε στον κόσμο του πληρώματος, αφού η κίνηση δηλώνει διάιρεση.

δυάδα έναντι της μονάδος. Παράλληλα, αν οι βασικές καμπές της ιστορίας σηματοδοτούνται από μηδενισμό του χρόνου, την "εκκίνηση του ρολογιού [και του ημερολογίου] από το μηδέν, ενέργεια δια της οποίας εγκαινιάζεται η έναρξη της νέας εποχής και η νέα περιοδολόγηση",<sup>10</sup> το πλήρωμα σημαίνει τον οριστικό μηδενισμό της χρονικής ροής, το τέλος κάθε περιοδολόγησης και την ολοκλήρωση της Γραφής.<sup>11</sup>

Τα "Κλασσικά Εικονογραφημένα" δεν κατονομάζουν την εποχή του πληρώματος. Αφήνουν πάντα την πιθανότητα της μελλοντικής έλευσης. Σ' αυτή την περίπτωση, το παρόν είναι απλώς το προπαρασκευαστικό στάδιο και η βίωση της ενορατικής θέασης της πηγής παραπέμπεται σε μια κατοπινή περίοδο, η οποία είναι δυνατό να ενδυθεί συγκεκριμένα πολιτικά και κοινωνικά προτάγματα (αντίστοιχα με την αριστερή στράτευση των κυριότερων σεναριογράφων). Έτσι, τα Κ.Ε. προτείνονται εξ ίσου ως κατάφαση και ως άρνηση της παρούσας κοινωνίας. Αυτό επιτυγχάνεται με την αξιοποίηση ενός τρόπου ανοιχτού τόσο στην συντηρητική όσο και στην προοδευτική ρητορική. Μ' αυτό τον τρόπο υπερβαίνονται τα πρακτικά εμπόδια στη διάδο-

---

<sup>10</sup> J.-F. Lyotard, "Να ξαναγράψουμε την νεωτερικότητα", σελ. 207.

<sup>11</sup> Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η Αγία Γραφή δεν μπορεί να ολοκληρωθεί, παρά μόνο με μια ενορατική σύνδεση προς το ερχόμενο πλήρωμα.

ση του μηνύματος (π.χ. λογοκρισίες του εκδοτή, του κράτους, των κηδεμόνων), διότι οι ελεγκτές του περιεχομένου (οι "επιστάτες των μυθοποιών") περιορίζονται στο έργο τους από τη μορφή που αυτό λαμβάνει. Τότε -και μόνο τότε- το βάρος της αποκωδικοποίησης πέφτει στον αναγνώστη, ο οποίος μπορεί να επιλέξει ανάμεσα στις δύο, φαινομενικά τουλάχιστον αντιτιθέμενες ερμηνείες. Η αντίθεση όμως βρίσκεται μέσα στο μήνυμα, ενεργή από τη στιγμή της δημιουργίας του.

Όσο περισσότερο αντιλαμβανόμαστε την αντίδραση του αναγνώστη ως δημιουργική δραστηριότητα η οποία, αντί να περιορίζεται στην αποκωδικοποίηση του μηνύματος Α, νοηματοδοτεί εξ αρχής μια κενή ρητορική μορφή, επενδύοντας σ' αυτήν προγενέστερες και διαφορετικές εμπειρίες νοήματος, τόσο το κοινό υπόστρωμα της διυποκειμενικής εννόησης χάνει τη θεωρητική του αξία: ο ίδιος ο βιωμένος κόσμος επιτρέπει την ανάδυση των αντιφατικών ερμηνειών του ίδιου μηνύματος.

Στην ανάδειξη της δυναμικής αυτής οφείλουμε να σταματήσουμε. Το εμπειρικό περιλαμβάνει και υπερβαίνει τόσο την ορθολογικότητα όσο και τον ιρρασιοναλισμό. Η προβληματική μένει μετέωρη. Η ολοκλήρωσή της οδηγεί σε ανεδαφικές αφαιρέσεις. Ο διαφαινόμενος κοχλασμός του κοινωνικού φαντασιακού θέτει εκ νέου το μέγιστο ερώτημα: "μπορούμε να προχωρήσουμε [με την επιστήμη ή τη φιλοσοφία] πέρα από την απλή διαπίστωση των ορίων της ταυτιστικής λογικής και της ομοούσιας μ' αυτήν οντολογίας, να ξεπεράσουμε την απλή αρνητική οντολογία, να διανοίξουμε ένα δρόμο (ή περισσότε-



ρους), για να σκεφθούμε αυτό που είναι, χωρίς να αρκούμαστε στο να λέμε πως δεν πρέπει να το σκεπτόμαστε;"<sup>12</sup>

Στο ερώτημα αυτό, που ο ίδιος ο Καστοριάδης ισχυρίζεται πως υπερβαίνει τα όρια ενός βιβλίου σαν τη Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας δεν είναι δυνατό ν' απαντήσουμε σε μια πραγματεία για τα κόμικς. Προτείνουμε μόνο τη διαρκή θεωρητική βίωση της εμπειρίας που τα όρια αυτά επιβάλλουν στη σκέψη, ως εμπειρία ικανή να κινήσει στο πνεύμα εκ νέου το αίσθημα του υψηλού. Τότε, η δυσκολία κατονομασίας του "πέραν", το οποίο συνιστά το πραγματικό-εμπειρικό αντικείμενο κάθε κοινωνιολογικής, σημειολογικής, ψυχολογικής και φιλοσοφικής έρευνας ευρισκόμενο ταυτόχρονα πέρα από κάθε στατιστική ή ποσοτική προσέγγιση, μας υποχρεώνει να επιστρέψουμε στο μήνυμα, σκεπτόμενοι διαρκώς τη μαγματώδη κατάσταση<sup>13</sup> και τη "διηνεκή αυτο-αλλοίωση"<sup>14</sup> του κοινωνικού

---

<sup>12</sup> Κορνήλιος Καστοριάδης, Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας, σελ. 475.

<sup>13</sup> "Μάγμα είναι αυτό από το οποίο μπορούμε να εξαγάγουμε (ή: μέσα στο οποίο μπορούμε να κατασκευάσουμε) συνολιστικές οργανώσεις απροσδιόριστου αριθμού, αλλά που δεν μπορεί ποτέ ν' ανασυγκροτηθεί (ιδεατά) με συνολιστική (πεπερασμένη ή άπειρη) σύνθεση αυτών των οργανώσεων". Στο ίδιο, σελ. 479.

<sup>14</sup> "Η διηνεκής αυτο-αλλοίωση της κοινωνίας είναι αυτό τούτο το είναι της". Στο ίδιο, σελ. 515.

αποδέκτη του. Ο εμπειρισμός των αναγνωστικών θεωριών<sup>15</sup> αποφεύγει επιμελώς αυτή τη σκέψη. Αντίθετα, ο μετα-στρουκτουραλισμός, τόσο στην φουκωική όσο και στη μεταμοντέρνα και την αποδομητική εκδοχή του, επιτρέπει τη διαρκή αναφορά στο όριο, δικαιολογεί την εμμονή στην περιγραφή των ρητορικών τρόπων αντί της ανάλυσης περιεχομένου, δικαιώνει το αντικείμενο (τα κόμικς) στην αντιφατικότητά του, την αντιφατικότητα των αναγνώσεών του, αδιαφορώντας τυπικά για το βαθμό δημοκρατίας ή αυταρχισμού που κομίζουν. Τα φανταστικά ρευστά έχουν τη δύναμη να μετουσιώνουν το "περιεχόμενο", να το προσανατολίζουν ανάλογα με τις αντιμεταθέσεις της μαγνητικής πολικότητάς τους. Τα κόμικς είναι, περισσότερο από τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, ανοιχτά σ' αυτή την κατεύθυνση. Όχι όλα, βέβαια, και όχι πάντα. Το άνοιγμα αυτό είναι ίσως το μόνο πραγματικό πλεονέκτημα που μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε στα κόμικς και στη μαζική κουλτούρα γενικότερα.

---

<sup>15</sup> Για μια παρουσίαση των πιο πρόσφατων αναγνωστικών θεωριών, βλ. το κεφάλαιο "Readers and Reading", στο Jonathan Culler, On Deconstruction, σελ. 31-85.

## II

Εκδήλωσα την απορία μου,  
καθώς τον έβλεπα να δίνει τόση σημασία  
σ' ένα είδος τέχνης επινοημένο για τον όχλο.

- Μήπως θα πρέπει να ξαναγευτούμε  
τον καρπό του Δένδρου της Γνώσεως,  
για να επιστρέψουμε στην ηλικία της αθωότητας;

- Να σας πω, αυτό είναι το τελευταίο κεφάλαιο  
της ιστορίας του κόσμου.

Heinrich von Kleist, Οι Μαριονετες

Είδα μόλις τις μηχανές της σκηνής της 'Οπερας.

Θα με διασκεδάσει πάντα,

αλλά θα μ' αγγίζει λιγότερο.

Marivaux, Le Spectateur français

Η εποχή μας στήνει ενώπιόν μας μηχανές και σκηνές μιας 'Οπερας από την οποία ζητάμε τα πάντα. Καθρέφτες και ομοιώματα είναι οι αλληγορίες της 'Οπερας. Η επιστήμη επιμένει πως πρέπει να φτάσουμε στις μηχανές της σκηνής, ακόμη κι αν αυτό το επίτευγμα θα έχει σαν αποτέλεσμα να μας αγγίζει λιγότερο το έργο. Αυτή είναι μια ακόμη από τις πρωϊκές αυτα-

πάτες της: Ξεχνά ότι η ίδια η σκηνή είναι η μέγιστη μηχανή, της οποίας εξαρτήματα είναι όλες οι άλλες. Επιμένει ότι τα παρασκήνια διαφέρουν από τη σκηνή, παραβλέποντας το γεγονός ότι αυτό που ονομάζει "σκηνή" δεν είναι παρά μόνο το ένα μέρος της: το προ-σκήνιο. Ο κόσμος έπαψε στην αρχή της σύγχρονης εποχής να είναι το βιβλίο του κόσμου αλλά και το θέατρο του κόσμο (theater mundi). Ακόμη κι εκείνοι οι θεωρητικοί που ενδιαφέρονται κυρίως για το έργο δεν μπορούν ν' αντισταθούν στον πειρασμό μιας ματιάς στα παρασκήνια.

Η εργασία που προηγήθηκε προσπάθησε ν' αποφύγει τον πειρασμό, ισχυριζόμενη ότι την αλήθεια του έργου όπως την αντιλαμβάνεται ο θεατής του θα τη βρούμε μόνο στο ίδιο το έργο. Οι μηχανές συμβάλλουν στο αποτέλεσμα, αυτό όμως δεν έχει καμιά σημασία για την ποιότητα του αποτελέσματος. Το θεολογείο του Ευριπίδη είναι η μόνη διέξοδος, η μόνη οδός προς την κάθαρση. Τα μηχανικά του μέρη δεν αλλάζουν το γεγονός της ενώπιον των θεατών καθόδου του θεού ή της θεάς.

Ακόμη και η ενασχόλησή μας με το πάρεργο δεν υπερέβη τα όρια που θέσαμε: οι θεατές παίρνουν στα χέρια τους το πρόγραμμα με τα ονόματα των συντελεστών και την υπόθεση του έργου, εξοικειώνονται με το χώρο και το πλαίσιο μέσα στο οποίο και μόνο θα επιτρέπεται σε λίγο, για λίγο, η δράση.

Η ενασχόλησή μας με την έννοια της διαχείρισης της ιστορικής μνήμης μας έδωσε αυτή τη δυνατότητα. Μια δυνατότητα που πηγάζει από τη φαινομενολογική (και, κυρίως, τη

χαιντεγγεριανή) κατανόηση της έννοιας αυτής. Ανατρέχουμε στις προσπάθειες ορισμού της θεμελιώδους συστάσεως της ιστορικότητας μέσω της επισήμανσης "της παραδοξης προτεραιότητας του 'παρελθόντος' μέσα στην έννοια της ιστορίας".<sup>1</sup> Ποια είναι η ρίζα αυτής της προτεραιότητας του απελθόντος, της γοητείας του παρωχημένου που εξακολουθεί να είναι παρόν; Αναφερόμενος στην "κοινότυπη κατανόηση της ιστορίας", ο Heidegger αναφέρεται στο "αξιοσημείωτο διπλό νόημα" του παρελθόντος: "το παρελθόν ανήκει ανεπανόρθωτα σε κάποιο προγενέστερο χρόνο, ανήκε στα τότε συμβάντα, εντούτοις μπορεί ακόμα και 'τώρα' να είναι παρευρισκόμενο".<sup>2</sup> Κι όχι μόνο να παρευρίσκεται σ' ένα μουσείο, αλλά να παρευρίσκεται έχοντας μέσα του κάτι που παρήλθε και ταυτόχρονα κάτι το αμετάκλητα ενεργητικό. Το αντικείμενο της ιστορίας, το παρελθόν, βιώνεται στο παρόν με τον τρόπο που βιώνεται και ο θάνατος: ως παρουσία μέσα στην απουσία, ως ενεργητικότητα μέσα στην αδράνεια ενός σώματος που είδαμε τεντωμένο από τη νεκρική ακαμψία. Η βίωση του θανάτου είναι μια πρόσκληση σε θάνατο και μια πρόσκληση που απευθύνουμε στο θάνατο. Τότε, το ξαφνικά γεγονώς-όν, το ενθαδικό-υπήρξαν (da-gewesen), προβαίνει με την παρεύρεσή του σε μίαν (ακίνητη) χειρονομία. Στα πλαίσια της κοινότυπης κατανόησης της ιστορίας, το παρελθόν εξυψούται τυπικά μιν σε πρότυπο, ουσια-

---

<sup>1</sup> M. Heidegger, Είναι και Χρόνος, τ. 2, σελ. 627.

<sup>2</sup> Στο ίδιο, σελ. 626.

στικά όμως σε κυβερνήτη του παρόντος. Ο νεκρός πιάνει βίαια απ' το χέρι τον ζωντανό,<sup>3</sup> οδηγώντας τον στη ζωή και στο θάνατο. Οι εξωγήινοι που φθάνουν απειλητικοί από μίαν άλλη διάσταση του χρόνου, είναι η μετωνυμία μόνο της παρουσίας της ενεργητικότερης δύναμης που μπορεί να συλλάβει η λαϊκή φαντασία: του επανερχόμενου (le revenant).

Το παρόν ζει διαρκώς με τη μέριμνα της ελευσης που είναι στην ουσία επαν-έλευση. Έτσι, το παρευρισκόμενο παρελθόν ήταν, είναι και βρίσκεται καθ' οδόν ερχόμενο.<sup>4</sup> Η βίωση της μέριμνας αυτής προκαλεί ανάμεικτα συναισθήματα: φόβο απέναντι στο ριζικά αλλοτριωμένο ίδιο και, ταυτόχρονα, ελπίδα ότι η αλλοτρίωση δεν ήταν οντολογικής τάξεως, δεν υπήρξε τόσο ριζική όσο φαίνεται, ότι πρόκειται μόνο για αλλοίωση κι όχι για αλλοτρίωση.

Το παρελθόν παρευρίσκεται όχι μόνο δια των παρευρισκόμενων τμημάτων του αλλά αποτελώντας μέρος της μνήμης, η οποία στα τμήματα αυτά εντοπίζει (αναθυμούμενη) την παρουσία. Ο "τόπος" του παρελθόντος δεν είναι γεωγραφικός (Ακρόπολη, Τροία, Βεργίνα λειτουργούν ως υπομνησεις), ούτε θεσμικός (π.χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο), αλλά μνημικός.

---

<sup>3</sup> "Le mort saisit le vif!", Karl Marx, Το Κεφάλαιο, "Πρόλογος στην πρώτη έκδοση", τ. 1, σελ. 15.

<sup>4</sup> "Εγώ ειμί (...) ο ων και ο ην και ο ερχόμενος", λέγει ο "πρωτότοκος των νεκρών" (Ιωάννου, Αποκάλυψις, Α' 8).

Κάθε προσπάθεια εξουσίας στο παρόν συνδέεται αναπόφευκτα με τη μέγιστη εξουσία: την εξουσία των νεκρών. Γι' αυτό αποτελεί πάντα μια προσπάθεια διαχείρισης της μνήμης, η οποία ανθίσταται σθεναρά. Η διαχείριση είναι μια οδός που στρέφεται στο παρελθόν. Την οδό αυτή αναλάβαμε να περιγράψουμε, στο τμήμα της που αγγίζει την επικράτεια των κόμικς. Η οδός μπορεί να εντοπιστεί, είναι δυνατό να την διατρέξουμε πρακτικά ή αναστοχαστικά, δεν μπορούμε όμως να φτάσουμε στη διατύπωση συμπερασμάτων. Στην καλύτερη περίπτωση "ο εντοπισμός τελειώνει, όπως αρμόζει σε έναν δρόμο της νόησης, με ένα ερώτημα."<sup>5</sup> Στην προκειμένη περίπτωση, ακόμη και η διατύπωση της ερώτησης εμφανίζεται προβληματική. Η θέση του ερωτώντος υποκειμένου έχει κλονιστεί ανεπανόρθωτα, έτσι που κάθε ερώτηση θα εμφανιζόταν ως βεβαιότητα. Στους δρόμους της νόησης καμιά βεβαιότητα ας μην είναι πια επιτρεπτή, κανένα λαθραίο βλέμμα στις μηχανές της σκηνής της Όπερας.

---

<sup>5</sup> M. Heidegger, "Η γλώσσα στην ποίηση", σελ. 251.

# Γενική Βιβλιογραφία

- Αγραφιώτης, Δημοσθένης: *Νεότερικότητα-Αναπαράσταση*, Ύψιλον, Αθήνα: 1989
- Ανδρεάδης, Γιάγκος: *Ο Γυρισμός του Οδυσσέα και ο Νόστος της Ποίησης στην Πολιτεία*, Καστανιώτης, Αθήνα: 1986
- «Η μοναξιά των θεών και των ανθρώπων στον Ησίοδο. Μια συμβολή στη διερεύνηση της κοινωνικής σημασίας του μύθου στην αρχαία Ελλάδα», εις *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τ. 61, 1986
- *Τα παιδιά της Αντιγόνης. Μνήμη και ιδεολογία στην νεότερη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα: 1989
- Αντωνίου, Χρήστος Ηρ.: *Η μεταφορά των κωμωδιών του Αριστοφάνη σε κόμικς*, Ύψιλον, Αθήνα: 1989
- Αποστολίδης, Τάσος: «Σενάριο-Διασκευή», εις περ. *Διαβάζω*, αρ. 217, 14.6.89
- Αριστοτέλης: *Περί Ποιητικής*, εις Aristotle, vol. XXIII, LOEB Classical Library, Cambridge, Mass. - London: 1982
- Αριστοφάνης: *Ειρήνη - Πλούτος*, μετ.-σχόλια Κώστας Βάρναλης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα
- Βέλτσος, Γιώργος: *Κοινωνία και Γλώσσα. Για την αμίλητη και τη μλημένη γλώσσα*, Πρόλογος Νίκου Πουλιαντζά, Παπαζήσης, Αθήνα: 1976
- *Κοινωνιολογία των Θεσμών Ι. Ο θεσμικός λόγος και η εξουσία*, Παπαζήσης, Αθήνα: 1977
- *Οι απροσδιόριστοι παράγοντες. Δοκίμιο δομικής κοινωνικής ψυχολογίας*, Παπαζήσης, Αθήνα: 1981
- *Αντι-κείμενα*, Γνώση, Αθήνα: 1982
- *Για την Επικοινωνία*, Καστανιώτης, Αθήνα: 1985
- *Η μη-κοινωνιολογία. Αναλυτική του μετα-μοντερνισμού*, Νεφέλη, Αθήνα: 1988
- (επιμ.): *Η Διαμάχη. Κείμενα για τη νεοτερικότητα*, Πλέθρον, Αθήνα: 1990
- «Απάντηση στο ερώτημα: Τι ήταν ο Διαφωτισμός;», έ.α.
- «Μετα-μαρξιστική κοινωνιολογία, κοινωνιολογία της διαφοράς», εις Παν/μιο Ιωαννίνων-Τομέας Φιλοσοφίας: *Ο Karl Marx και η Φιλοσοφία*
- «Η σημειωτική της ελληνικότητας», εις Δ.Γ. Τσαούση (επιμ.): *Ελληνισμός - Ελληνικότητα*
- Βυζοβίτου, Ντόρα: *Βιβλιοθηκονομική Επεξεργασία των Κόμικς* (πτυχιακή εργασία), ΤΕΙ Αθήνας, ΣΔΟ, Τμήμα Βιβλιοθηκονομίας, Αθήνα: 1990.
- «Βιβλιογραφία για τα κόμικς», εις περ. *Διαβάζω*, αρ. 217, 14.6.89
- «Η Ιστορία των Ελληνικών Κόμικς», εις περ. *Διαβάζω*, αρ. 252, 12.12.1990
- «Το σύγχρονο ελληνικό κόμικς», εις περ. *Νέο Επίπεδο*, τ. 8, Αυγουστος-Οκτώβριος 1990.
- Διεθνής Ένωση για τα Δικαιώματα και την Απελευθέρωση των Λαών - Ελληνική Ένωση για τα Δικαιώματα και την Απελευθέρωση των Λαών - Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών: *Ο Πολιτιστικός Ιμπεριαλισμός*, πρόλογος Γιάγκου Ανδρεάδη, Ηρόδοτος, Αθήνα: 1987
- Ελληνική Σημειωτική Εταιρία: *Σημειωτική και Κοινωνία*, Οδυσσεύς, Αθήνα: 1980
- *Η Δυναμική των Σημείων. Πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη: 1986



- Ευρυπίδης: *Ίων - Ιππόλυτος - Μήδεια - Άλκηστις*, εις *Euripides*, vol. IV, LOEB Classical Library, Cambridge, Mass. - London: 1980
- Η έννοια της Αριστεράς, μετ. Μυρσίνη Ζορμπά, Οδυσσεύς, Αθήνα: 1985
- Ήσιόδου: *Θεογονία εις Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica*, LOEB Classical Library, Cambridge, Mass. - London: 1982
- Θεοδωρακόπουλος, Ι.Ν.: *Ο Φάουστ του Γκαίτε. Μετάφραση με αισθητική και φιλοσοφική ερμηνεία*, έκδοση 2η, Αθήνα: 1963
- Καραποστόλης, Βασίλης: *Η Αδιαχώρητη Κοινωνία. Ένας διάλογος της κοινωνιολογίας με τη λογοτεχνία*, Πολύτυπο, Αθήνα: 1985
- *Συμβίωση και Επικοινωνία στην Ελλάδα*, Γνώση, Αθήνα: 1987
- *Στις ρίζες της κοινωνικής εμπειρίας. Κείμενα κοινωνικής φιλοσοφίας*, Γνώση, Αθήνα: 1987
- *Ήπιος Λόγος*, Πλέθρον, Αθήνα: 1989
- Κάσσης, Κυριάκος Δ.: *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα, 1830-1980. Λαϊκά Φυλλάδια - Ο γραφτός Καραγκιόζης*, Ιχώρ, Αθήνα: 1985
- «Τα εικονογραφημένα λαϊκά περιοδικά», εις περ. *Διαβάζω*, αρ. 248, 17.10.90
- Καστοριάδης, Κορνήλιος: *Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*, μετ. Σωτήρης Χαλικιάς - Γιούλη Σπαντιδάκη - Κώστας Σπαντιδάκης, Ράπτα, Αθήνα: 1981
- Καψάλης, Διονύσης: «“Η αντίσταση στη θεωρία”: Αντί εισαγωγής», περ. *Λόγου Χάριν*, τ. 1, Άνοιξη 1990
- Κείμενα Σημειολογίας. (Μπενβενίστι, Μπαρτ, Ντεριντά, Πιερς, Φουκώ)*, πρόλογος-μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Νεφέλη, Αθήνα: 1981
- Κολιοδήμος, Δημήτρης (επιμ.): *Τα κόμικς*, Αιγόκερως, Αθήνα: 1982
- «Κόμικς», αφιέρωμα περ. *Νέο Επίπεδο*, τ. 8. Αύγουστος-Οκτώβριος 1990
- Κορνάρος, Βιτσέντζος: *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδοση Στυλιανός Αλεξίου, Ερμής, Β' έκδοση, Αθήνα: 1986
- Λαμπρέλλης, Δημ.: *Nietzsche: Φιλόσοφος της πολλαπλότητας και της μάσκας*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα: 1988
- *Το παίγνιο του κόσμου και η προβληματική μιας μη μεταφυσικής κατεύθυνσης του στοχασμού*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα: 1990
- Λιγνάδης, Τάσος: *Το Ζών και το Τέρας. Ποιητική και υποκριτική λειτουργία του αρχαίου ελληνικού δράματος*, Ηρόδοτος, Αθήνα: 1988
- Λογγίνου, *Περί ύψους*, εις *Aristotle*, vol. XXIII, LOEB Classical Library, Cambridge, Mass. - London: 1982
- Μαλαφάντης, Κωνσταντίνος: «Τα κόμικς και το κοινό τους», εις περ. *Διαβάζω*, αρ. 248, 17.10.90
- Μαρτινίδης, Πέτρος: *Συνηγορία της Παραλογοτεχνίας*, Πολύτυπο, Αθήνα: 1982
- «Κόμικς». *Τέχνη και τεχνικές της εικονογραφήγησης*, ΑΣΕ Α.Ε., Θεσσαλονίκη: 1990
- *Οι Λέξεις στην Αρχιτεκτονική και την Επιστημονική Σκέψη*, Σμίλη, Αθήνα: 1990
- «Χωρικές παραστάσεις και χώροι αναφοράς στα “κόμικς”» εις Ελληνική Σημειωτική Εταιρία: *Σημειωτική και Κοινωνία*
- Μοντέρνο - Μεταμοντέρνο*, Σμίλη, Αθήνα: 1988
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος: *Θεωρητική Γλωσσολογία. Εισαγωγή στην σύγχρονη γλωσσολογία*,

- Αθήνα: 1986
- Παλαμάς, Κωστής: *Άπαντα*, Γκοβόστης, Β' έκδοση  
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων - Τομέας Φιλοσοφίας: *Ο Karl Marx και η Φιλοσοφία*, Gutenberg, Αθήνα: 1987
- Παντελίδου-Μαλούτα, Μ.: «Η συμβολή των κόμικς στην πολιτική κοινωνικοποίηση των παιδιών», εις περ. *Διαβάζω*, αρ. 94, 16.5.84
- Παπαγιώργης, Κωστής: *Η οντολογία του Μάρτιν Χάιντεγγερ*, Νεφέλη, Αθήνα: 1983
- Παπαστάμου, Στάμος: *Ψυχολογιοποίηση. Επιπτώσεις των ψυχολογικών ερμηνειών στα φαινόμενα κοινωνικής επιρροής*, πρόλογος Serge Moscovici, Οδυσσεάς, Αθήνα: 1989
- Πλατής, Νίκος: «Περί κόμικς και άλλων δεινών» εις περ. *Διαβάζω*, αρ. 15, 12.1978  
----- - Μαλανδράκης, Άρης: *Χάρτινοι Θρύλοι*, Ars Longa, Αθήνα: 1987
- Πλάτων: *Πολιτεία* εις *Platonis Dialogi*, Παπαδήμας (φωτογραφική ανατύπωση από τις εκδόσεις Teubner Λειψίας), Αθήνα
- Πλωτίνος: *Εννεάδα II*, LOEB Classical Library, Cambridge, Mass. - London: 1979  
----- *Εννεάδα V*, LOEB Classical Library, Cambridge, Mass. - London: 1984
- Πούχγερ, Βάλτερ: *Σημειολογία του θεάτρου*, Παϊρίδης, Αθήνα: 1985
- Προκόβας, Νίκος: «Ευρωπαϊκή ενοποίηση και στα κόμικς», εις περ. *Νέο Επίπεδο*, τ. 8, Αύγουστος-Οκτώβριος 1990
- Ρηγοπούλου, Πέπη: *Αυτοματοποιητική. Ένας λόγος για την τέχνη και την τεχνολογία*, Άποψη, Αθήνα: 1988
- Σεραφετινίδου, Μελίνα: *Κοινωνιολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας. Ο ρόλος των μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου καπιταλισμού*, Gutenberg, Αθήνα: 1987
- Σκαρπέλος, Γιάννης: «Για τα κόμικς», εις περ. *Σύγχρονα Θέματα*, τ. 34, Μάιος 1988.  
----- (επιμ.): *Κόμικς*, αφιέρωμα του περ. *Διαβάζω*, αρ. 217, 14.6.89  
----- «Τα Κόμικς και η Πολιτική», εις περ. *Διαβάζω*, αρ. 217, 14.6.89  
----- «Μετα-μοντέρνα εποχή: Η επιστροφή της ελληνιστικής σκέψης», εις περ. *Διαβάζω*, τ. 254, 9.1.91  
----- «Η Αντιγόνη: ίχνος και στίγμα», εισήγηση στη ΣΤ' Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (Δελφοί, 2-7 Ιουλίου 1990), υπό έκδ. στα πρακτικά της συνάντησης
- Σοφοκλής: *Οιδίπους Τύραννος - Οιδίπους επί Κολωνών - Αντιγόνη*, εις *Sophocles I*, LOEB Classical Library, Cambridge, Mass. - London: 1981
- Ταμπακάς, Ηλίας (έρευνα-επιμ.): *Ελληνικά Κόμικς 1900-1980*, κατάλογος του ιστορικού αναδρομικού μέρους της Πανελληνίας Έκθεσης Κόμικς του Πολιτιστικού Κέντρου Βόρειας Ελλάδας της Εθνικής Τράπεζας 9/10-1989), Θεσσαλονίκη, 1989 (φωτοτυπημένο)
- Τέχνη και Τεχνολογία*, Ύψιλον, Αθήνα: 1988
- Τσαούσης, Δ.Γ. (επιμ.): *Ελληνισμός - Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και Βιωματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, Εστία, Αθήνα: 1983  
----- «Παράδοση και κλασικισμός», εις περ. *Εποπτεία*, τ. 50/1980
- Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος: *Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο, Αθήνα: 1986
- Χειμωνάς, Γιώργος: *Έξι μαθήματα για τον λόγο*, Ύψιλον, Αθήνα: 1984  
----- *Ο Λόγος. Μάθημα έβδομο και τελευταίο: Ο Χρόνος και το Σύμβολο*, Ύψιλον, Αθήνα: 1985

----- *Η Δυσθυμη Αναγέννηση. Όγδοο μάθημα για τον λόγο*, Ύψιλον, Αθήνα: 1987

Adorno, Theodor: *Aesthetic theory*, transl. by C. Lenhardt, Routledge and Kegan Paul, London and New York: 1986

----- - Horkheimer, Max: *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, μετ. Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα: 1986

----- - Lowenthal, Leo - Marcuse, Herbert - Horkheimer, Max: *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, μετ.-εισαγωγή Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα: 1984

Althusser, Louis: *Θέσεις (1964-1975)*, μετ. Ξενοφών Γιαταγάνας, Θεμέλιο, Αθήνα: 1981

*Angoulême. Numero spécial BD*, αφιέρωμα της εφημ. *Liberation*, 24.1.1991

Arac, Jonathan: «Εισαγωγή», μετ. Γιάννης Σκαρπέλος, εις Γ. Βέλτσου (επιμ.): *Η Διαμάχη. Κείμενα για την νεοτερικότητα*

Aragon, Louis: *Μπλανς ή η λησμονιά*, εισαγωγή-μετ. Γιώργος Σπανός, Εξάντας, Αθήνα: 1987

Attridge, Derek - Bennington, Geoff - Young, Robert (eds.): *Post-structuralism and the question of history*, Cambridge University Press, Cambridge - New York - Port Chester - Melbourne - Sydney: 1989

Bachelard, Gaston: *Η ποιητική του χώρου*, μετ. Ελένη Βέλτσου - Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, Χατζηνικολή, Αθήνα: 1982

Barker, Martin: *Comics: ideology, power and the critics*, Manchester University Press, Manchester and New York: 1989

Baron Carvais, Annie: *La bande dessinée*, P.U.F., Paris: 1985

Barthes, Roland: *Essais critiques*, éd. du Seuil, Paris: 1964

----- *Κριτική και Αλήθεια*, μετ. Θέμης Μπανούσης, Καστανιώτης, Αθήνα

----- *Η απόλαυση του κειμένου*, μετ. Φούλα Χατζιδάκη - Γιάννης Κρητικός, Ράππα, Αθήνα: 1977

----- *Μυθολογίες - Μάθημα*, μετ. Καίτη Χατζηδήμου - Ιουλιέττα Ράλλη, επιμ. μετάφρασης Γιάννης Κρητικός, Ράππα, Αθήνα: 1979

----- *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μετ. Γιάννης Κρητικός, Ράππα, Αθήνα: 1984

----- *Ο θαθμός μηδέν της γραφής - Νέα κριτικά δοκίμια*, μετ. Κατερίνα Παπαϊακώδου, Ράππα, Αθήνα: 1987

----- *Image - Music - Text*, Essays collected and translated by Stephen Heath, Fontana Press, London: 1977

----- "The Struggle with the Angel. Textual analysis of Genesis 32:22-32", έ.α.

----- *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*, πρό-λογος Γιώργου Βέλτσου, μετ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα: 1988

----- «Το φωτογραφικό μήνυμα», έ.α.

----- «Ρητορική της εικόνας», έ.α.

----- «Εισαγωγή στη Δομική Ανάλυση των Αφηγημάτων», έ.α.

----- «Η Μυθολογία σήμερα», έ.α.

----- «Ο θάνατος του συγγραφέα», έ.α.

- «Στοιχεία Σημειολογίας», εις *Κείμενα Σημειολογίας*
- - Maurice Nadeau: *Για τη λογοτεχνία*, μετ. Γιάννης Εμίρης, Ερατώ, Αθήνα: 1982
- Bauman, Zygmunt: *Legislators and interpreters: On modernity, post-modernity and intellectuals*, Cornell University Press, Ithaca N.Y.: 1987
- «Η Αριστερά ως αντι-κουλτούρα της νεωτερικότητας», μετ. Γιάννης Σκαρπέλος, εις Γ. Βέλτσος (επιμ.): *Η Διαμάχη*
- “Is there a Postmodern Sociology?”, εις περ. *Theory, Culture & Society*, vol. 5, now 2-3 (1988)
- Beardsley, Monroe C.: *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μετ. Δημοσθένης Κούρτοβιχ - Παύλος Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα: 1989
- Bennington, Geoff: “Demanding history”, εις Attridge, D. et al.: *Post-structuralism and the question of history*
- Benjamin, Walter: *The Origin of German Tragic Drama*, with an Introduction by George Steiner, transl. by John Osborne, Verso, London: 1985
- *Δοκίμια για την τέχνη*, μετ. Δημοσθένης Κούρτοβιχ, Κάλδος, Αθήνα: 1978
- Bernstein, R.J. (ed.): *Habermas and Modernity*, Polity Press, Cambridge: 1985
- Blanchot, Maurice: *Ο Χώρος της Λογοτεχνίας. Κάφκα, Ρίλκε, Μαλλαρμέ, Χαϊλντερλιν*, εισαγωγή-μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Εξάντας, Αθήνα: 1984
- Bloom, Harold: *Kabbalah and Criticism*, The Seabury Press, New York: 1975
- *The Breaking of the Vessels*, The University of Chicago Press, Chicago and London: 1982
- *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την ποίηση*, εισαγωγή-μετ.-σχόλια Δημήτρης Δημητρούλης, επιμετρο Paul de Man, Άγρα, Αθήνα: 1989
- Bourdieu, Pierre: *La distinction. Critique Sociale du jugement*, Minuit, Paris: 1985
- Bürger, Christa: “The Disappearance of Art: the Postmodernism Debate in the U.S.”, in *Telos*, 68, 1986
- Canfora, Luciano: *Η χαμένη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρεια*, πρόλογος Μιχαήλ Στασινόπουλου, μετ. Φοίβος Αρβανίτης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα: 1989
- Cavinez, André: «Οι Ιδεολόγοι», εις Encyclopédie de la Pléiade: *Ιστορία της Φιλοσοφίας. 19ος αιώνας, Ρομαντικοί - Κοινωνιολόγοι*, μετ. Τίτος Πατρικίος - Παύλος Χριστοδουλίδης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα: 1978
- Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle: *Bande dessinée et vie quotidienne*, Paris: 1977
- Culiano, Ioan: *Εμπειρίες της Έκστασης*, πρόλογος Μιρτσέα Ελιάντε, μετ. Λήδα Παλλαντίου, Χατζηνικολή, Αθήνα: 1986
- Culler, Jonathan: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Routledge, London: 1989
- Danforth, Loring M.: “The Ideological Context of the Search for Continuities in Greek Culture”, in *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 2, No. 1, May 1984
- Debor, Guy: *Η κοινωνία του θεάματος*, μετ. Πάνος Τσαχαγέας - Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα: 1986
- de Man, Paul: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, second edition, revised (1983), introduction by Wlad Godwich, Routledge, London: 1989
- *Η επιστημολογία της Μεταφοράς - Ανθρωπομορφισμός και Τρόπος στη λυρική ποίηση*, μετ. Κώστας Παπαδόπουλος, Άγρα, Αθήνα: 1990

- — — — «Μορφή και Πρόθεση στην Αμερικανική Νέα Κριτική», μετ. Τάκης Παυλοστάθης, περ. *Πλανόδιον*, τ. 13, Αθήνα: Δεκέμβριος 1990
- Derrida, Jacques: *The Truth in Painting*, transl. by Geoff Bennington and Ian McLeod, The University of Chicago Press, Chicago and London: 1987
- — — — *Περί Γραμματολογίας*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα: 1990
- — — — *Πλάτωνος Φαρμακεία*, εισαγωγή-μετ.-σημειώσεις Χ. Γ. Λάζος, Άγρα, Αθήνα: 1990
- Descombes, Vincent: *Το Ίδιο και το Άλλο. 45 χρόνια γαλλικής φιλοσοφίας (1933-1978)*, μετ. Λένα Κασίμη, Praxis, Αθήνα: 1984
- Diel, Paul: *Ο συμβολισμός στην ελληνική μυθολογία*, μετ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καιτή Χατζηδημού, πρόλογος Gaston Bachelard, Χατζηνικολή, Αθήνα: 1980
- Dorfman, Ariel - Mattelart, Armand: *Ντόναλντ ο απατεώνας ή η διήγηση του ιμπεριαλισμού στα παιδιά*, μετ. Αγνή Ζακοπούλου - Νάντια Τσαούλα, θεώρηση κειμένου Μπάμπης Λυκούδης, Ύψιλον, Αθήνα: 1982
- Dorfman, Ariel: *The Empire's Old Clothes. What the Lone Ranger, Babar, and other innocent heroes do to our minds*, Pluto Press, London: 1983
- Dreyfus, Hubert L. - Rabinow, Paul: *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, with an afterword by M. Foucault, The Harvester Press, Sussex: 1986
- — — — «Habermas και Foucault. Τι είναι η ηλικία της ωριμότητας», μετ. Μυρτώ Ρήγου, εις Γ. Βέλτσου (επιμ.): *Η Διαμάχη. Κείμενα για την νεοτερικότητα*
- Duerr, Hanz Peter: *Ονειρικός Χρόνος. Τα όρια ανάμεσα στην αγριότητα και τον πολιτισμό*, μετ. Γιώργος Πολιτάκης, Γαβριηλίδης, Αθήνα: 1990
- Eagleton, Terry: *Εισαγωγή στη θεωρία της Λογοτεχνίας*, εισαγωγή-θεώρηση μετάφρασης Δημήτρης Τζιόβας, μετ. Μιχάλης Μαυρωνάς, Οδυσσεάς, Αθήνα: 1989
- Eco, Umberto: *L'oeuvre ouverte*, trad. par. Chantal Roux de Bézieux, éd. du Seuil, Paris: 1979
- — — — *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington: 1979
- — — — *The Role of the Reader. Explorations in the semiotics of texts*, Hutchinson, London: 1987
- — — — *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit par Myriem Bouzaher, P.U.F., Paris: 1988
- — — — *Κήσορες και Θεράποντες. Θεωρία και ιδεολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας*, μετ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα: 1987
- — — — *Θεωρία Σημειωτικής*, μετ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα: 1988
- — — — *Ο Υπεράνθρωπος των Μαζών. Ρητορική και ιδεολογία του λαϊκού μυθιστορήματος*, μετ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα: 1988
- Ελιοτ, Τ.Σ.: *Σημειώσεις για τον ορισμό της κουλτούρας* μετ. Νανά Ησαΐα, Πλέθρον, Αθήνα: 1980
- — — — *Δοκίμια για την Ποίηση και την Κριτική* μετ.-επιμέλεια Στέφανος Μπεκατώρος, Ηριδανός, Αθήνα: 1983
- Ellis, John M.: *Against Deconstruction*, Princeton University Press, Princeton N.J.: 1989
- Φαλλμεράνερ, Ιάκωβος Φίλιππος: *Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων*, μετ.-παρουσίαση Κωνσταντίνος Π. Ρωμανός, Νεφέλη, Αθήνα: 1984
- Featherstone, Mike: "In Pursuit of the Postmodern: An Introduction", εις περ. *Theory, Culture & Society*, vol. 5, nos 2-3 (1988)
- Foucault, Michel: *Η ιστορία της τρέλας*, μετ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Ηριδανός, Αθήνα
- — — — *Η τάξη του Λόγου*, μετ. Χ. Χρησιδής - Μ. Μαϊδάτσης, Ηριδανός, Αθήνα
- — — — *Ιστορία της σεξουαλικότητας I. Η δίψα για γνώση*, μετ. Γκλόρυ Ροζάκη, Ράπτα, Αθήνα: 1982

- *Οι Λέξεις και τα Πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα: 1986
- *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα: 1987
- *Τι είναι Διαφωτισμός;*, μετ. Στέφανου Ροζάνη, Έρασμος, Αθήνα: 1988
- *Ιστορία της σεξουαλικότητας II. Η χρήση των απολαύσεων*, μετ. Γιώργος Κωνσταντινίδης, Ράπτα, Αθήνα: 1989
- Fresnault-Deruelle, Pierre: *Récits et discours par la Bande. Essais sur les comics*, Hachette, Paris: 1977
- Gauthier, Guy: *Les codes de la bande dessinée*, Ligue de l'Enseignement, 1975
- Genette, G. - Marin, L. - Mathieu-Colas, M.: *Τα όρια της διήγησης*, μετ. Έλενα Θεοδοροπούλου, Καρδαμίτσα, Αθήνα: 1987
- Greimas, Algirdas Julien: *Du sens. Essais sémiotiques*, éd. du Seuil, Paris: 1970
- Groensteen, Thierry: *La bande dessinée depuis 1975*, MA éditions
- Grunebaum, G.E. von: «Η έννοια του πολιτιστικού κλασικισμού», μετ. Δ.Γ. Τσαούσης, εις περ. *Εποπτεία*, τ. 50/1980
- Habermas, Jürgen: *Communication and the Evolution of Society*, transl. by Thomas McCarthy, Heinemann, London: 1979
- *The Theory of Communicative Action. vol. I: Reason and the Rationalization of Society*, transl. by Thomas McCarthy, Polity Press: 1984
- *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, Ffm.: 1985
- «Το μοντέρνο: ένα ημιτελές έργο», μετ. Κάλλια Γαρέζου, εις περ. *Λεβιάθαν*, τ. 1, 1988
- «Η αποικιοποίηση του καθημερινού», μετ. Κώστας Κατσουρός, εις περ. *Λεβιάθαν*, τ. 1., 1988
- «Ερωτήματα και αντερωτήματα», μετ. Γιάννης Σκαρπέλος, εις Γ. Βέλτσου (επιμ.): *Η Διαμάχη. Κείμενα για την νεοτερικότητα*
- Hausmanninger, Thomas: *Superman. Eine comic-serie und ihr Ethos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1989
- Hegel, G.W.F.: *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία του Πνεύματος*, μετ. Ιάnnης Λο Σκόκκο, Αναγνωστίδης, Αθήνα
- Heidegger, Martin: *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. par Wolfgang Brokmeier, Gallimard, Paris: 1980
- “L'époque des 'conceptions du monde' ”, έ.α.
- *Είναι και Χρόνος*, τ. I-II, πρόλογος-μετ.-σχόλια Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα: 1978, Αθήνα-Γιάννενα: 1985
- *Identität und Differenz*, Neske Verlag, Pfullingen: 1986
- *Τι είναι η φιλοσοφία; / Was ist das - Die Philosophie?*, εισαγωγή-μετ.-σχόλια Βαγγέλης Μπιτσώρης, Άγρα, Αθήνα: 1986
- *Η προέλευση του έργου τέχνης*, εισαγωγή-μετ.-σχόλια Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα: 1986
- «Η Γλώσσα στην Ποίηση. Ένας εντοπισμός της ποίησης του Georg Trakl», μετ.-σχόλιο Κώστας Γεμενετζής, εις Trakl, Georg: *O Sebastian στο όνειρο - Δημοσιεύσεις στο "Brenner" 1914/1915*, μετ. Έλενα Νούσια, Ρόπτρον, Αθήνα: 1990
- Hutcheon, Linda: *A poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*, Routledge, New York and London: 1988

- *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London - New York: 1989
- Huysen, Andreas - Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt Verlag, Hamburg: 1986
- James, Henry: *Η εικόνα στο χαλί*, μετ. Παλμύρα Ισμουρίδου, Άγρα, Αθήνα: 1987
- Jaspers, Karl: *Η γλώσσα και Benjamin, Walter: Για τη γλώσσα γενικά*, μετ. Κώστας Π. Μιχαηλίδης, Αστrolάβος/Ευθύνη, Αθήνα: 1990
- Kamper, Dietmar - van Reijen, Willem (Hg.): *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1987
- Kant, Immanuel: *Δοκίμια*, εισαγωγή-μετ.-σχόλια Ε.Π. Παπανούτσος, Δωδώνη, Αθήνα: 1971
- «Απόκριση στο ερώτημα: Τι είναι διαφωτισμός;», εις Immanuel Kant: *Δοκίμια*, και Mendelssohn et. all.: *Τι είναι Διαφωτισμός*
- «Πιθανή αρχή της Ιστορίας των ανθρώπων», εις Immanuel Kant: *Δοκίμια*
- «Ιδέα μιας γενικής ιστορίας με πρίσμα κοσμοπολιτικό», έ.α.
- «Αν το ανθρώπινο γένος δρiσκεται σε σταθερή πρόοδο προς το καλύτερο», έ.α.
- *The Critique of Judgement*, transl. with analytical indexes by James Creed Meredith, Clarendon Press, Oxford: 1986
- Kirk, G.S.: *The Nature of Greek Myths*, Penguin Books, Middlesex: 1985
- Knigge, Andreas C. (Hg.): *Comic Jahrbuch 1989. Trends - Analysen - Adressen. Dossier: Phantastik und Fantasy im Comic*, Ullstein, Frankfurt/M.-Berlin: 1989
- Lacassin, Francis: *Pour une neuvième art: la bande dessinée*, Slatkine, Paris-Genève: 1982
- Le Goff, Jacques - Nora, Pierre: *Το έργο της Ιστορίας*, τ. I-III, μετ. Κλαίρη Μιτσοτάκη (I-III) - Νίκος Σαββάτης (II), Ράπτα, Αθήνα: 1981, 1983, 1988
- Locke, John: *An Essay concerning Human Understanding*, Clarendon Press, Oxford: 1985
- Lowenthal, Leo: *Για μια Κριτική Θεωρία της Λογοτεχνίας*, επιλογή - μετ. - σχόλια Αλέξης Ζήρας, Ρόπτρον, Αθήνα: 1990
- «Ιστορικές προοπτικές της προοριζόμενης για το πλατύ κοινό κουλτούρας», εις Adorno, Th. et all.: *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*
- Lyotard, Jean-François: *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα: 1988
- «Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι μεταμοντέρνο;», μετ. Φώτης Βασινωίτης, περ. *Λεδιάθαν*, τ. 2, 1988
- «Να ξαναγράψουμε τη νεοτερικότητα», μετ. Γιώργος Γκότσης, εις Γ. Βέλτσου (επιμ.): *Η Διαμάχη. Κείμενα για την νεοτερικότητα*
- "On Terror and the Sublime", *Telos*, 67, 1986
- "The sign of history", εις Attridge, D. et all.: *Post-structuralism and the question of history*
- Martinet, André (éd.): *Le langage*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris: 1968
- Marx, Karl: *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy*, translated with a foreword by Martin Nicolaus, Penguin Books, Middlesex: 1973
- *Το Κεφάλαιο*, τ. I, μετ. Παναγιώτης Μαυρομάτης, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα: 1978
- -Engels, Friedrich: *Η Γερμανική Ιδεολογία*, τ. I, μετ.-επιμέλεια: Κ. Φιλίνης, Gutenberg, Αθήνα
- Massart, Pierre - Nicks, Jean-Luc - Tilleuil, Jean-Louis: *La Bande dessinée à l'université... et ailleurs.*

*Études sémiotiques et bibliographiques*, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Catholique de Louvain-XXXI; Section de Philologie Romane-XI; Louvain la Neuve: 1984

Masson, Pierre: *Lire la Bande dessinée*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon: 1985

McQuail, Denis: *Mass Communication Theory. An Introduction*, Sage, London-Beverly Hills-Newbury Park-New Delhi, 2nd edition: 1987

Mendelssohn - Kant - Hamann - Wieland - Riem - Herder - Lessing - Erhard - Schiller: *Ti είναι Διαφωτισμός*, μετ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, Κριτική, Αθήνα: 1989

Mendelssohn, Moses: «Σχετικά με το ερώτημα: “Τι σημαίνει διαφωτίζω”», έ.α.

Merquior, J.G.: *From Prague to Paris. A Critique of structuralist and post-structuralist thought*, Verso, London: 1986

Mounin, Georges: *Introduction à la sémiologie*, Minuit, Paris: 1986

Mumford, Lewis: *Ο Μύθος της Μηχανής*, μετ. Ζήσης Σαφίκας, Ύψιλον, Αθήνα: 1985

Nicks, Jean-Luc: “Essai d'analyse sémiotique des aventures-d'Astérix. Description - Critiques - Perspectives”, εις Massart, Pierre et all.: *La Bande dessinée à l'université... et ailleurs*

Perniola, Mario: *H koinvniá tvn omoivmátvη*, μετ. Paola Caenazzo, Alejándreia, Αθήνα: 1991

*Postmodernism*, αφιέρωμα του περ. *Theory, Culture & Society*, vol. 5, Nos 2-3, June 1988

Prieto, Luis: *Μηνύματα και Σήματα*, μετ. Δημήτρης Μοσχόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα, 1986

— — — — “La sémiologie”, in André Martinet (éd.): *Le langage*

Propp, Vl.: *Μορφολογία του Παραμυθιού. Η διαμάχη με τον Κλωντ Λέβι-Στρωζ και άλλα κείμενα*, μετ. Αριστέα παρίση, Καρδαμίτσας, Αθήνα: 1987

Ransom, John Crowe: «Ποίηση: Μια σημείωση για την οντολογία της», μετ. Τάκης Παυλοστάθης, περ. *Πλανόδιον*, τ. 13, Αθήνα: Δεκέμβριος 1990

Renard, Jean-Bruno: *Clefs pour la bande dessinée*, Seghers, Paris: 1985

Ricoeur, Paul: *Temps et récit*, t. I, éd. du Seuil, Paris: 1983

— — — — *Δοκίμια Ερμηνευτικής*, εισαγωγή-μετ. Αλέκα Μουρική, πρόλογος Βασιλή Καραποστόλη, Μ.Ι.Α.Τ., Αθήνα: 1990

— — — — *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μετ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσας, Αθήνα: 1990

Rorty, Richard: «Habermas και Lyotard», μετ. Γιάννης Σκαρπέλος, εις Γ. Βέλτσου (επιμ.): *Η Διαμάχη. Κείμενα για την νεοτερικότητα*

Saussure, F. de: *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μετ.-σχόλια-προλογικό σημείωμα Φ.Δ. Αποστολόπουλος, Παπαζήσης, Αθήνα: 1979

Slaughter, Cliff: *Marxism, Ideology and Literature*, MacMillan, London: 1980

Stauth, Georg - Turner, Bryan S.: “Nostalgia, Postmodernism and the Critique of Mass Culture”, εις *Postmodernism (Theory, Culture & Society)*

Tibéri, Jean-Paul: *La Bande dessinée et le Cinéma*, Regards, Paris: 1981

Tilleuil, Jean-Louis: “Analyse sémiotique d'un récit de Bilal - *La spécialité du chef*”, εις Massart, Pierre et all.: *La Bande dessinée à l'université... et ailleurs*

Todorov, Tzvetan: *Ποιητική*, μετ. Αγγέλα Καστρινάκη, Γνώση, Αθήνα: 1989

Vernant, Jean-Pierre: *Μύθος και Σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, μετ. Στέλλα Γεωργούδη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα: 1989



- — — — · Vidal-Naquet, Pierre: *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, μετ. Στέλλα Γεωργούδη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα: 1988
- Vidal-Naquet, Pierre: *Ο Μαύρος Κινηγός. Μορφές σκέψης και μορφές κοινωνίας στον ελληνικό κόσμο*, μετ. Γιάγκος Ανδρεάδης - Πέπη Ρηγοπούλου, Λιδάκης, Αθήνα: 1983
- Vincent, Jean-Marie: *Η σχολή της Φρανκφούρτης και η κριτική θεωρία*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Επίκουρος, Αθήνα: 1977
- Wellmer, Albrecht: «Για τη διαλεκτική μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού», μετ. Γ. Μερτίκας, εις περ. *Λεβιάθαν*, τ. 2, 1988
- Windelband, W. - Heimsoeth, H.: *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, Β' τόμος, μετ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα: 1982
- Wollin, Richard: «Μοντερνισμός εναντίον μεταμοντερνισμού», μετ. Δ. Μιχαλάκης, εις περ. *Λεβιάθαν*, τ. 2, 1988
- Wordsworth, Ann: "Derrida and Foucault: writing the history of historicity", εις Attridge, D. et al.: *Post-structuralism and the question of history*
- Zimmer, Jacques: *La bande dessinée*, Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, Paris

## Παραρτήματα

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α'

Στους πίνακες που ακολουθούν περιλαμβάνονται όλα τα τεύχη-μονογραφίες ή τα άλμπουμς-μονογραφίες που χρησιμοποιήθηκαν για την παρούσα εργασία. Η παρουσίαση γίνεται αναλυτικά σε δύο πίνακες, έτσι ώστε να είναι δυνατή η κατανόηση των βασικών χαρακτηριστικών του υλικού χωρίς την προσφυγή στις πλήρεις βιβλιογραφικές αναγραφές που είναι περίπλοκες και περιλαμβάνουν πολλά ειδικά στοιχεία. Ειδικότερα:

Στον Πίνακα Α' αναφέρονται όλα τα κόμικς, συγκεντρωμένα κάτω από τον εκάστοτε εκδοτικό οίκο. Κριτήριο της ταξινόμησης είναι η κατηγορία στην οποία ανήκει κάθε τεύχος ή άλμπουμ. Στο εσωτερικό κάθε κατηγορίας η ταξινόμηση γίνεται με βάση την αρίθμηση της σειράς, ή -όπου αυτή απουσιάζει- σύμφωνα με τη χρονολογία έκδοσης.

Στον Πίνακα Β' αναγράφονται οι τίτλοι των συνοδευτικών άρθρων που περιλαμβάνονται σε ορισμένα τεύχη των "Κλασικών Εικονογραφημένων", καθώς επίσης τα ονόματα των συγγραφέων τους και ο αριθμός του τεύχους στο οποίο περιλαμβάνονται. Η ταξινόμησή τους έγινε με βάση τον αριθμό αυτό.

## ΠΙΝΑΚΑΣ Α'

Ατλαντίς- Μ. Πεχλιβανίδης & Σία Α.Ε.

\*Κλασικά Εικονογραφημένα - Από την Μυθολογία και την Ιστορία της Ελλάδας\*

A1

- 255 Ο Αχιλλεύς, Σοφία Παπαδάκη  
284 Μίνωας ο θεογέννητος  
1007 Ο θησέας και ο Μινώταυρος, Βασίλης Ρώτας, Κώστας Γραμματόπουλος  
1069 Ο Ηρακλής, Ελένη Παπαδάκη, Βασίλης Ζήσης  
1087 Η Πανδώρα, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, Παύλος Βαλασσάκης  
1099 Ορφέας και Ευρυδίκη, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, Αλέκη Γραμματόπουλου  
1114 Φρίξος και Ήλλη, Βασίλης Ρώτας, (Παύλος Βαλασσάκης)  
1125 Δάμων και Φιντίας, Βασίλης Ρώτας  
1159 Θαέων  
1200 Περσέας και Ανδρομέδα, Βασίλης Ρώτας, Κώστας Γραμματόπουλος  
1202 Ο Πάνας και οι Νύμφες  
1204 Ο Βελλεροφόντης, Βασίλης Ρώτας  
1216 Δαίδαλος και Ίκαρος, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, Γιάννης Δραγώνας  
1228 Δήμητρα και Περσεφόνη  
1232 Αταλάντη. Η νεράιδα των αρκαδικών βουνών, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη  
1234 Απόλλων, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη  
1236 Μελάμπους. Ο άλλος Ασκληπιός, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη  
1237 Ίασον και Αργοναύτες, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη  
1239 Ο Πασειδώνας, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη  
1249 Τιτάνες και Γίγαντες, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη  
1252 Φιλίμων και Βαύκις. Δευκαλίων και Πύρρα, Γεωργία Δεληγιάννη-Αναστασίου  
1256 Διόνυσος, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη  
1259 Αθηνά

A2

- 128/243 Μάχη στις Θερμοπύλες, Βασίλης Ρώτας, (Νίκος Καστανάκης)  
1011 Ο Μέγας Αλέξανδρος, Σοφία Παπαδάκη, Βασίλης Ζήσης  
1019 Η μάχη του Μαραθώνα, Βασίλης Ρώτας, Παύλος Βαλασσάκης  
1208 Διαγένης ο κυνικός, Βασίλης Ρώτας  
1218 Αίσωπος, Βασίλης Ρώτας, Γιάννης Δραγώνας  
1223 Περικλής ο Αθηναίος, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, (Γιάννης Δραγώνας)

A3

- 1167 Αντιγόνη (Σοφοκλή), Βασίλης Ρώτας  
1179 Πέρσες (Αισχύλου)  
1206 Ιφιγένεια εν Αυλίδι (Ευριπίδη), Β. Ρώτας, Βούλα Δαμιανικού, Νίκος Καστανάκης  
1225 Ιππόλυτος (Ευριπίδη), Βασίλης Ρώτας, Γιάννης Δραγώνας  
1226 Μήδεια (Ευριπίδη), Βασίλης Ρώτας  
1233 Άλκηστις (Ευριπίδη), Βασίλης Ρώτας, (Γιάννης Δραγώνας)  
1235 Η Ιφιγένεια στην Ταυρίδα (Ευριπίδη), Βασίλης Ρώτας  
1240 Ο Προμηθέας (Αισχύλου), Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη  
1243 Χοηφόρος. Αισχύλου Θρέσεια Β', (Βασίλης Ρώτας)  
1245 Οιδίπους Τυράννος (Σοφοκλή)  
1247 Αγαμέμνων. Αισχύλου Θρέσεια Α', Βασίλης Ρώτας  
1251 Φιλοκτήτης (Σοφοκλή), (Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη)

- 1253 Ηλέκτρα (Σοφοκλή), Βασίλης Ρώτας  
 1255 Οιδίπους επί Κολωνών (Σοφοκλή)  
 1257 Ευμενίδες, Αισχύλου Θραετία Γ', (Βασίλης Ρώτας)
- A4  
 1227 Ο Πλούτος (Αριστοφάνη), Βασίλης Ρώτας
- A5  
 1155 Ομήρου Ιλιάδα  
 1160 Οδύσσεια  
 1210 Ο Ανδροκλής και το Λιοντάρι, Βασίλης Ρώτας, Γερασίμος Λιβιεράτος  
 1250 Οάφνης και Χλόη, (Γεωργία Δεληγιάννη-Αναστασιάδη)
- B  
 50/8 Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, Ειρήνη Φωτεινού, Μέντης Μπουσαντζόγλου (Μποσταντζόγλου)  
 222 Ιουστινιανός ο Αυτοκράτωρ  
 1035 Διγενής Ακρίτας, Γεωργία Δεληγιάννη  
 1041 Βασίλειος ο Βουλγαροκτόνος, Βασίλης Ρώτας  
 1167 Βυζαντινοί Ακρίτες  
 1193 Ηράκλειος Αυτοκράτωρ του Βυζαντίου  
 1219 Αθηναίς, Η Αυτοκράτειρα του Βυζαντίου Ευδοκία, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη  
 1222 'Αννα Κομνηνή ("Η Αλεξιάς"), Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, Γιάννης Δραγώνας  
 1229 Η Κασσιανή, Βασίλης Ρώτας, Π. Κατσουλίδης  
 1231 Ο Μέγας Κωνσταντίνος, Βασίλης Ρώτας  
 1241 Ειρήνη η Αθηναία  
 1246 Βεσδώρα η Μακαρία  
 1254 Ιουλιανός ο Παραβάτης, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη
- C  
 120 Ερωτόκριτος (Βιτροέντζου Κορνάρου), Β. Συνοδινού, Νίτσα Θεοδοίου-Σαββαίου  
 275 Ερωφίλη (Γεωργίου Χερτάζη), Βασίλης Ρώτας  
 305 Μισούλης, Παύλος Βαλασάκης  
 1029 Κανάρης ο Πυρπολητής, Βασίλης Ρώτας  
 1049 Κολκοτρώνης, Βασίλης Ρώτας, Κώστας Γραμματόπουλος  
 1051 Χάνι της Γραβιάς, Βασίλης Ρώτας, Νίκος Καστανάκης  
 1103 Μάρκος Μπότσαρης, Βασίλης Ρώτας  
 1213 Ρήγας Φεραίος, Βασίλης Ρώτας, Βασίλης Ζήσης  
 1236 Η ηρώδα της επανάστασεως (Στέφανου Ξενου)  
 1242 Λορδος Βύρων  
 1244 Αθανάσιος Διάκος  
 1258 Το Γεφύρι της Άρτας, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη  
 1261 Αλή Πασάς, (Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη)  
 1263 Ο χορός του Ζαλόγγου  
 1264 Λάμπρος Κατσώνης  
 1265 Οι Σουλιώτες  
 1266 Ολοκαύτωμα στα Αρκαδι  
 1267 Παπαφλέσσας  
 1268 Καρσιόκακης, Βασίλης Ρώτας  
 1269 Αρματολοί και Κλέφτες Α', (Παύλος Βαλασάκης)  
 1270 Αρματολοί και Κλέφτες Β'

Λιγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε.  
"Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη σε κόμικς".  
Τάσος Αποστολίδης, Γιώργος Ακακαλίδης

A4

- 1 Ακαρνείς
- 2 Ιππείς
- 3 Νεφέλες
- 4 Σφηκες
- 5 Ειρήνη
- 6 Ώρνιθες
- 7 Λυσιστράτη
- 8 Βεσμοφοριαζούσες
- 9 Βατραχοί
- 10 Εκκλησιαζούσες
- 11 Πλούτος

Εκδόσεις Κίτων  
"Ελληνικά Κόμικς - 'Ελληνική Μυθολογία' Ν. Τσιφόρου".  
Β. Βλαχάκης, Ν. Παγώνης

A1

- 1 Θησέας
- 2 Ηρακλής

ARS LONGA

C

- 1990 Το μαύρο είδωλο της Αφροδίτης, Γιάννης Καλαϊτζής

E

- 1987 Μετά την Καταστροφή, Άρκας

Εκδόσεις Καστανιώτη  
Άλμπουμ του Γιάννη Ιωάννου

D

- 1984 Ο Τρίτος Όρομος Δεξιά  
1985 Ποιός Τρίτος Όρομος  
1985 Το Βαύμα  
1987 Ο Τρίτος Όρομος. Αυστηρώς Ακατάλληλον  
1988 Ο Τρίτος Μελόδρομος  
1989 Τρίτος Όρομος ήταν και πέρασε  
1990 Όγκος Ευημερίας. Οι Νέες Ίδεες

ΠΙΝΑΚΑΣ Β'

- 120 Ο Ερωτόκριτος  
Βιτσέντζος Κορνάρος
- 128/243 Μιχ. Μητσάκης: (Οι Κεώτες "Θερμοπόλες") "Το Φίλημα"  
Λέων Κουκούλας: Θερμοπόλες (ποίημα)  
Κ. Καβάφης: Θερμοπόλες (ποίημα)
- 265 Η Μονομαχία Αχιλλέα και Έκτορα
- 275 (Πώς ήρθαν οι Θράκοι στην Ελλάδα) Οι Σταυροφορίες
- 284 Μινωικός Πολιτισμός
- 1007 (Σελίδες Ποικιλίας) Η ιστορία του Αιγέα  
Το Βασίλειο του Μίνωα  
Ο Μυθός του Ποσειδώνα στα Ιόνια  
Ιστορίες από την Αρχαία Αθήνα: Το "Δένδρο της Ευτυχίας"  
(Έλληνες Καλλιτέχνες) Νικήφορος Λούκας
- 1029 Ό Τζηρ: Το σκυλί της πεδιάδας  
Μαρία Μπούρα: Η καταστροφή της Χίου
- 1069 Α. Μεταξά-Κροντηρά: (Σελίδες Ποικιλίας) Τα νεανικά χρόνια του Ερατώ
- 1087 Χάρης Σακελλαρίου: (Σελίδες Ποικιλίας) Οι Ελληνικοί Μυθοί  
(Από την Ελληνική Μυθολογία) Δευκαλίων και Πύρρα
- 1099 (Σελίδες Ποικιλίας) Μύμφες-Θρυάδες  
(Από την Ελληνική Μυθολογία) Ο "Κάτω Κόσμος": Άδης-Πλούτων-Χάρης-Στύξ-Άκερον-Χάρων  
Η Μοίρα και η Ανάγκη στην Ελληνική Μυθολογία
- 1105 (Σελίδες Ποικιλίας) Από τη ζωή του Μάρκου Μπαταρλή  
Τάκης Λάμπας: (Σελίδες Ποικιλίας) Τα μουσικά όργανα στο '21  
(Από την Εποποιία του Εικασίενα) Η Πολιτορμία και η Έξοδος του Μπαταρλή
- 1114 Ο Μύθος του Φρέου και της Έλλης συμβολίζει φυσικά φαινόμενα: η καταιγίδα, Άστραψ, βροντή
- 1125 Κ.Δ. Κολοβός: (Σελίδες Ποικιλίας) Το μεταχειρισμένο πρόβλημα
- 1155 Ο Όμηρος  
Θιάσκητης  
Δέσφο!
- 1159 (Σελίδες Ποικιλίας) Τα Παραμύθια της Ρωδούης  
Χ. Σακελλαρίου: Η Γέννηση του Αία
- 1160 Χ. Σακελλαρίου: (Οι Θεοί στη Γη) Οι Θεοί μοιράζονται τον κόσμο  
Οι κατακτήσεις του ελληνικού πνεύματος: Αναξιμανδρος-Πυθαγόρας-Ερατοσθένης
- 1167 (Σελίδες Ποικιλίας) Ο πόλεμος των Επτα επί Θήβας
- 1179 Αισχύλος

- 1187 Οι Αμαζόνες στους αρχαίους ελληνικούς μύθους
- 1193 Το αρχαίο Βυζάντιο και η Ιστορία του. Ο Βυζας και οι πρώτοι επεξεργαστές της μετέπειτα ιστορικής πρωτεύουσας
- 1200 Αθήναι, η αιώνια πόλις  
Διογώρας  
Λορέντζος Μανβίλης: Καλλιπατεΐρα (Ποίημα)
- 1206 (Οι διάσημοι της Ιστορίας) Μέγας Αλέξανδρος  
Ο Ξενοφών. Στρατηγός-Ιστορικός-Πολιτικός-Φιλόσοφος-Θεογράφος
- 1213 Η επαναστατική προκήρυξη του Ρήγα  
(Ρ. Θεραίος): Τα δίκαια του ανθρώπου  
Ρήγας Θεραίος: Θούριος
- 1225 Ευριπίδης. Λίγα λόγια για τον μεγάλο τραγωδο
- 1226 Ευριπίδης. Λίγα λόγια για τον μεγάλο τραγωδο
- 1227 Το αρχαίο θέατρο και η παράξενη ιστορία του
- 1228 Τα Ελευσίνια Μυστήρια
- 1231 (\*Κωνσταντίνος έχτισε, Κωνσταντίνος έχασε, Κωνσταντίνος εκδόσαντος...\*) Οι Αυτοκράτορες Κωνσταντίνοι  
Αγία Ελένη (η μητέρα του Αγίου Κωνσταντίνου)
- 1236 Τάκης Λάππας: Ιστορία από το Μεσολόγγι
- 1239 Η προϊστορική ιατρική στην αρχαία Ελλάδα. Από τον Μελαμπόδε και το Ασκληπιό ως τον Ιπποκράτη
- 1241 Οι "Εικονομάχοι" Αυτοκράτορες. Τι συνέβαινε στο Βυζάντιο την εποχή της Ειρήνης
- 1244 (Δημόδωτος): Το Τραγούδι του θανάτου Διάκου
- 1245 Η υπόθεση του Έργου  
Ο Σοφοκλής  
(\*Άρτον και θεάματα\*) Το αρχαίο θέατρο
- 1246 Η Κασσιανή και η Βυζαντινή υμνογραφία
- 1247 Αισχύλος. Ο πρώτος μεγάλος δραματοουργός
- 1251 Ύστερα από την Άλωση της Τροίας
- 1254 Οι διαδοχοί του Ιουλιανού μέχρι του Μεγάλου Θεοδοσίου
- 1257 Τι ήταν οι Εριγνύες. Οι πιο παράξενες και μυστηριώδεις θεότητες της ελληνικής μυθολογίας
- 1258 (Εγκυκλοπαιδικές Σελίδες) Το δημοτικό τραγούδι
- 1259 Η Ακρόπολη των Αθηνών. Η ιστορία του γερού βραχού μέσα σε λίγες γραμμές
- 1261 Το Σούλι και οι Σουλιώτες. Ποτε και πώς κατοικήθηκαν τα δεδωμένα χωριά βουνά τους.
- 1267 Θαύματα του Διαστήματος: Τα νέφη του Άρεως



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄

εικ. 1: "Ο Asterix και οι Γότθοι" .....	328
εικ. 2: "Μελάμπους. Ο άλλος Ασκληπιός", εξώφυλλο .	329
εικ. 3: "Απόλλων", εξώφυλλο .....	330
εικ. 4: "Ο Θησέας και ο Μινώταυρος", εξώφυλλο ....	331
εικ. 5: "Οιδίπους επί Κολωνών", εξώφυλλο .....	332
εικ. 6: "Η Πανδώρα", εξώφυλλο .....	333
εικ. 7: "Κωνσταντίνος Παλαιολόγος", εξώφυλλο .....	334
εικ. 8: "Καραϊσκάκης", εξώφυλλο .....	335
εικ. 9: "Ο Κολοκοτρώνης", εξώφυλλο .....	336
εικ. 10: "Κανάρης ο Πυρπολητής", εξώφυλλο .....	337
εικ. 11: Οπισθόφυλλο από τεύχος νέας έκδοσης .....	338
εικ. 12: "Ο Πλούτος", Ψαρόπουλου-Βλαχουτσάκου ....	339
εικ. 13: "Ο Ηρακλής", Κ.Ε. 1069 .....	340
εικ. 14: "Ο Πλούτος", Κ.Ε. 1227 .....	341
εικ. 15: "Ο Πλούτος", Κ.Ε. 1227 .....	342
εικ. 16: "'Αλκηστις", Κ.Ε. 1233 .....	343
εικ. 17: "Ο Ποσειδώνας", Κ.Ε. 1239 .....	344
εικ. 18: "Ο Πάνας και οι Νύμφες", Κ.Ε. 1202 .....	345
εικ. 19: "Λάμπρος Κατσώνης", Κ.Ε. 1264 .....	346
εικ. 20: "Χάνι της Γραβιάς", Κ.Ε. 1051 .....	347
εικ. 21: "Ο Θησέας και ο Μινώταυρος", Κ.Ε. 1007 ..	348
εικ. 22: "Θησέας", Ε.Μ. 1 .....	349
εικ. 23: "Χάνι της Γραβιάς", Κ.Ε. 1051 .....	350
εικ. 24: "Ο Ηρακλής", Κ.Ε. 1069 .....	351
εικ. 25: "Ο Ηρακλής", Κ.Ε. 1069 .....	352
εικ. 26: "Ο Ηρακλής", Κ.Ε. 1069 .....	353
εικ. 27: "Ο Πλούτος", Ψαρόπουλου-Βλαχουτσάκου ....	354
εικ. 28: "Ο Πλούτος", Κ.Ε. 1227 .....	355



ΣΤΟ ΜΙΚΡΟ ΓΑΛΑΤΙΚΟ ΧΩΡΙΟ ΟΠΟΥ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΑΣ ΗΡΘΕΙ ΤΟ ΤΡΑΔΟΣ ΓΙΑ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΣΤΟ ΔΑΣΟΣ ΤΩΝ ΚΑΡΝΟΥΤΩΝ ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΤΟ ΧΡΟΝΟ ΕΛΑΥΤΟ ΤΟ ΔΑΣΟΣ ΟΛΟΙ ΟΙ ΔΡΟΥΙΔΕΣ ΤΗΣ ΓΑΛΑΤΙΑΣ ΣΥΝΑΝΤΙΟΥΝΤΑΙ ΓΙΑ ΝΑ ΑΝΤΑΓΑΛΙΣΘΥΝ ΑΠΟ ΨΕΙΣ. ΝΑ ΔΟΚΙΜΑΣΟΥΝ ΝΕΕΣ ΜΕΘΟΔΟΥΣ ΚΑΙ ΝΑ ΛΑΒΟΥΝ ΜΕΡΟΣ ΣΤΟ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΚΗΡΥΞΗ ΤΟΥ ΚΑΛΥΤΕΡΟΥ ΔΡΟΥΙΔΗ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ...



ΑΝΗΨΥΧΟ, Ο ΠΑΝΟΡΑΜΙΣ, Ο ΔΡΟΝΩΣ ΜΕΧΡΙ ΤΗΣ ΔΑΣΟΣ ΤΩΝ ΚΑΡΝΟΥΤΩΝ ΕΙΝΑΙ ΜΑΚΡΥΣ ΚΙ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟΣ

ΜΠΑ, ΜΠΑ, ΜΠΑ!



ΑΣΕ ΜΕ ΝΑ ΕΡΘΩ ΜΑΖΙ ΣΟΥ, ΠΑΝΟΡΑΜΙΣ!

ΜΑ, ΑΣΤΕΡΙΣ, ΔΕΝ ΕΧΟΥΝ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΝΑ ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΝ ΣΤΗ ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΣΗ ΟΙ ΜΗ-ΔΡΟΥΙΔΕΣ



ΘΑ ΣΕ ΣΥΝΩΔΕΥΣΩ ΜΕΧΡΙ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΤΟΥ ΔΑΣΙΟΥ ΚΑΙ ΘΑ ΣΕ ΠΕΡΙΜΕΝΩ ΕΚΕΙ

Ε, ΚΑΛΑ ΤΟΤΕ!



ΜΠΟΡΩ ΝΑ ΕΡΘΩ ΚΙ ΕΓΩ, ΕΙΝΑΙ ΝΕΚΡΗ ΣΑΙΖΟΝ ΓΙΑ ΤΑ ΜΕΝΙΡ!

ΚΙ ΕΓΩ ΘΑ ΛΩ ΕΝΑ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΤΗΡΙΟ ΤΡΑΓΟΥΔΑΚΙ!



ΟΧΙ, ΔΕΝ ΘΑ ΤΡΑΓΟΥΔΗΣΕΙΣ. ΟΧΙ, ΔΕΝ ΘΑ ΤΡΑΓΟΥΔΗΣΕΙΣ! ΟΧΙ, ΔΕΝ ΘΑ ΤΡΑΓΟΥΔΗΣΕΙΣ!

ΚΛΑΣΣΙΚΑ

*βιογραφημένα*

ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ  
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΜΕΛΑΜΠΟΥΣ

Ο ΑΛΛΟΣ ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ



ΚΛΑΣΣΙΚΑ

Επιτομολογρημένα

ΑΠΟΛΛΩΝ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ  
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ



# ΚΛΑΣΣΙΚΑ

Επινοηγραφημένα

ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΥΘΟΛΟ-  
ΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ  
ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ



№ 1007

## ΘΗΞΕΑΣ

## ΚΑΙ Ο ΜΙΝΩΤΑΥΡΟΣ

ΚΕΙΜΕΝΟ ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ  
ΕΙΡΟΝΕΣ ΚΣΕΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ



# ΚΛΑΣΣΙΚΑ

Επινοηγραφήματα

ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ  
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ



# ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΑΙ



ΑΝΤΙΓΟΝΗ



ΟΙΔΙΠΟΥΣ



ΙΣΜΗΝΗ



ΚΡΕΩΝ



ΚΡΕΩΝ



ΧΟΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΩΝ  
ΓΕΡΟΝΤΩΝ



# ΚΛΑΣΣΙΚΑ

Εικονογραφημένα

ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ  
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Κείμενα: Σ. ΜΑΥΡΟΥ  
Εικονογράφηση: Α. ΠΑΔΑΚΗ



Ν. 1087

APX5



ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΧΕΙΡΟΥΝΤΕΣ ΤΟΝ ΕΠΙΣΚΟΠΟΝ

Ν. 69  
8

ΚΑΛΣΙΚΑ  
 & Συμπληρωματικά

334



# ΚΛΑΣΣΙΚΑ

Βιογραφημένα

ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ  
ΚΑΙ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ  
ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ



**ΚΛΑΣΣΙΚΑ**

*Εικονογραφημένα*

δῶρο

**αυτοκόλλητα**



**ΚΟΛΟΚΩΡΩΝΗΣ**

Εικονογράφηση: Κ. ΓΡΑΜΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ

**ΒΑΣΙΛΗ**

**ΡΟΤΑ**

  
N° 1049

# ΚΛΑΣΣΙΚΑ

Επισημογραφημένα

δωρο μια  
**αφίσα**

№ 1029



## ΚΑΜΙΝΑΡΗΣ

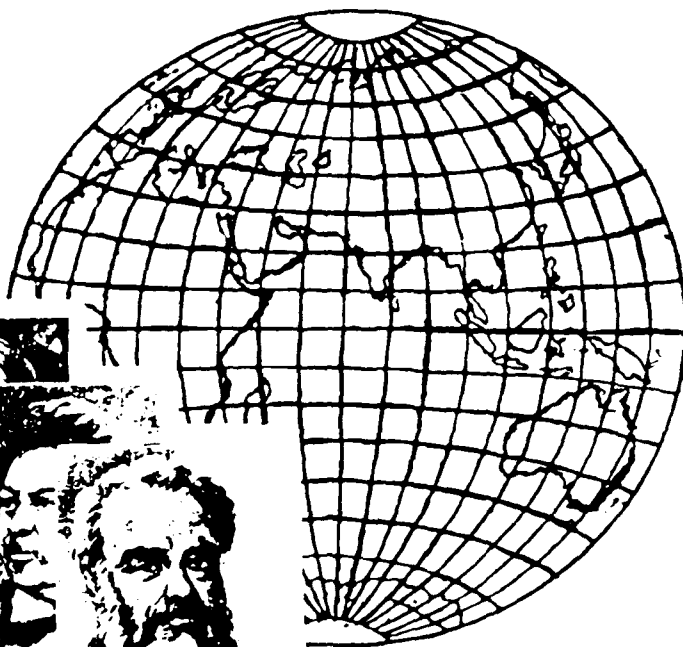
# Ο ΠΥΡΡΟΛΗΣ

Κείμενο: Β. ΡΩΤΑ



ατλαντίς

ΤΟ  
αριστεύρηματα  
των  
μεγαλτερων  
συγγραφεων  
του  
υοδμου



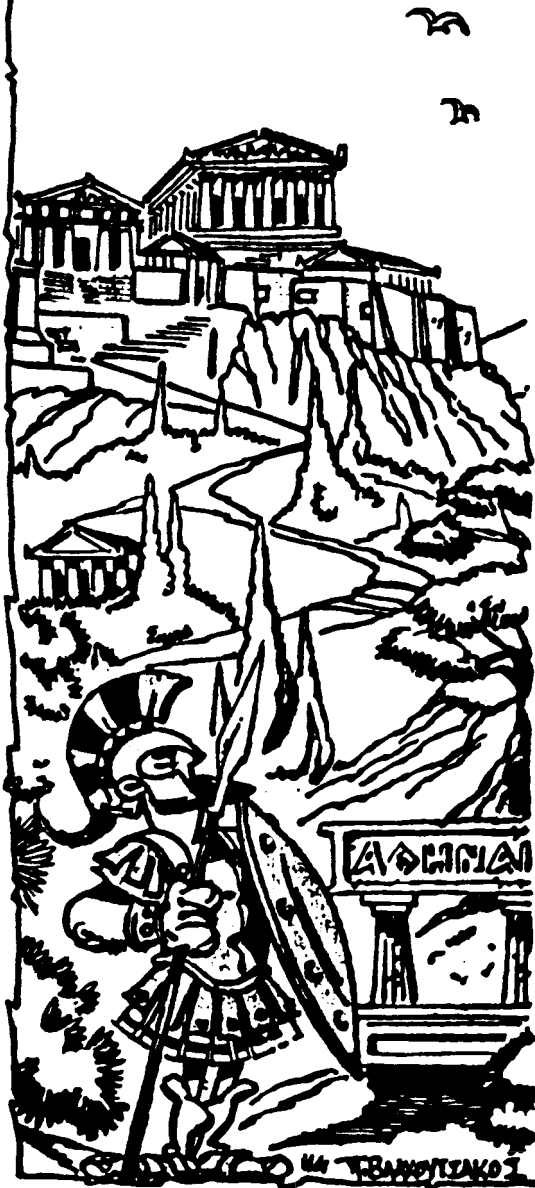
**ΚΛΑΣΣΙΚΑ**  
*βιοιογρραφημένα*



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
"ΑΤΛΑΝΤΙΣ - Μ. ΠΕΧΑΙΒΑΝΙΔΗΣ & Σ'Α"  
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΠΩΛΗΣΙΣ  
"ΑΤΛΑΝΤΙΣ"  
ΚΟΡΑΗ 8 - ΑΘΗΝΑΙ

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 20

2391½ Π.Π.  
(ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ)



ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ...  
ΓΙΑ ΤΗΝ ΥΠΟΘΕΣΗ !!

Ο Πλούτος του Άριστοφάνη έχει βέβαια υπόθεση υποθετική. Υποθέτουμε όμως, με την άβεβαιη βεβαιότητα της εποχής μας, ότι η εποχή της υπόθεσης εξελίσσεται 2.391 χρόνια και μισό περίπου πριν από τη σημερινή πραγματικότητα ή, ακριβέστερα, η πραγματικότητα πραγματοποιείται 2.391 χρόνια και μισό, περίπου από την εποχή του έργου. Πάντα κατά προσέγγιση, βέβαια, γιατί αν και όλοι παρακονούν ότι είναι εποχή ακριβείας, κανένας δεν μπορεί να μιλήσει με ακρίβεια.

Εύγλωττες οι δύο ιστορικές εικόνες που παραθέτουμε.\* Δείχνουν ακριβώς — πάντα κατά προσέγγιση — στη μία τ' όνειρο του παρελθόντος κι άλλου τό θαύμα της σημερινής πραγματικότητας. Σύγκρο στη σύγκριση που δείχνει τη σύγκρουση των δύο κόσμων, που είναι ένας και ο αυτός περίπου, αν και χωρίς προσέγγιση.

Τά πάντα δίνονται αλληγορικά, γιατί πάντα η εποχή μας είναι, τρόπος του λέγειν, αλληγορική κι όχι, όπως κάποιος από λάθος είπε, «αλλεργική».

2391½ Μ.Π.  
(ΜΕΤΑ ΤΟ ΠΑΡΕΜΟΝ)



23 ΑΙΩΝΕΣ ΣΕ 3 ΕΙΚΟΝΕΣ.  
Η ΠΟΡΕΙΑ, Η ΑΠΟΡΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΟΡΟΙ ⑥

\*Για την ιστορία σάς πληροφορούμε ότι δεν είναι φωτογραφίες. Για την άριστερή εικόνα βλέπουμε χωρίς αποτέλεσμα και για τη δεξιά δεν μπορούσαμε να φωτογραφίσουμε λόγω νέφους. Άριστερη εικόνα εννοούμε αυτή που βρίσκεται άριστερα μας αλλά δεξιά του έντυπου, και

αετία εικόνα την δεξιά σας, αλλά άριστερά του έντυπου. Όπως και στις τελευταίες. Το σημειώμενο αυτό μαρτυρά ότι Έσείς, ο άγνωστος, βρίσκεται πάντα στο κέντρο, αν και ποτέ δεν είστε το κέντρο.

# Ο ΗΡΑΚΛΗΣ

Ο βασιλιάς Κρέοντας από θαυμασμό και ευγνωμοσύνη στον Ηρακλή, του έδωσε γυναίκα, του τη μοναχοκόρη του Μεγάρου.

Ζήτω η βασιλοπούλα.



Ζήτω ο Ηρακλής!

Ω Δία και οι άλλοι θεοί, μη πάρετε το βλέμμα σας από το σπίτι μου. Φυλάξτε την ευτυχία μας.



Ο Ηρακλής και η Μεγάρα ζούσαν ευτυχισμένοι δέκα χρόνια τώρα στη Θήβα. Τελευταία έρχονταν ειδήσεις από πολλά μέρη της Ελλάδας για πολλά κακά που υπέφεραν, για φοβερά δηρία για θανατικά που παιδεύαν τον κόσμο.

Αγαπημέ μου Ηρακλή, γιατί δεν είσαι πια χαρούμενος όπως πάντα, κι' όλο στέκεσαι συλλογισμένος; Τί έχεις;

Μην τα σκέπτεσαι αυτά, αγαπημέ μου Ηρακλή. Μη δίνεις σημασία στα όνειρα. Λυπήσου με, λυπήσου τα παιδιά μας. Μη μας αφήσεις.



Αγαπημένη μου γυναίκα, ακούω μέσα μου μια φωνή που με καλεί. Στον ύπνο μου βλέπω ταχτικά τον παππού μου τον Περσέα, που με κοιτάζει αυστηρά. Πρέπει να πάω να βοηθήσω τον κόσμο που υποφέρει. Οι θεοί μούχουν χαρίσει τόση δύναμη κι' εγώ την κρατώ εδώ άχρηστη. Πρέπει να πάω εκεί που με καλεί το καθήκον μου.



Θα στείλω στους Δελφούς να ρωτήσω το μαντείο και ό,τι μου απαντήσει ο θεός, αυτό θα γίνει.



Θα γίνει το θέλημα του Θεού.

Δια πατέρα, αφού μ' ετοίμασες για να υπηρετήσω τον κόσμο, δεν έπρεπε να μου δώσεις γυναίκα και παιδιά αγαπημένα.

Ηρακλή, ο λαός είναι η δική σου οικογένεια. Αυτή θα αγαπήσει και την άλλη θα την θυσιάσει.



Ο δυνατός θα υπηρετήσει τον αδύνατο. Ο Ηρακλής θα πάρει διαταγές από τον εξάδελφό του, το βασιλιά του Άργους Ευρυθέα.





Χαίρετε σὰς λέω, συμπολίτες, πού τρέξατε πρόθυμοι νὰ μου συμπαρασταθῆτε καὶ νὰ γίνετε σωτήρες τοῦ θεοῦ.

Πές μου τί εἶναι νὰ κάνω καὶ μεῖ ἰδῆς ἴδιον Ἄρη, ἀφοῦ σκοτωνόμαστε γιὰ τρεῖς πεντάρες καὶ ἐδῶ ἔχουμε τώρα τὸν ἴδιο τὸν Ἰλλοῦτο.



Τί τρέχει; Ἀπὸ πού καὶ ὡς πού ὁ Χρῆμιλος ἔγινε πλούσιος; Γιατί βίονα νὰ τὸ πωθεντιάζουν πὼς ἔγινε ξαφνικὰ πλούσιος, καὶ καλεῖ καὶ τοὺς φίλους του, σάμπως νὰ ἔκανε καμιὰ καλὴ πράξη.

Γιατί νὰ τὸ κρύψω, Βλεψίδημε; Ἐκαλιτέρεψε ἡ κατάστασή μας καὶ γι' αὐτὸ καλοῦμε καὶ τοὺς φίλους καὶ ἐσὺ φίλος εἶσαι καὶ θὰ συμμερισθῆς τὴν τύχη μου.

Λοιπὸν ἔγινες ἀλήθεια πλούσιος, ὡπως λένε;

Θὰ γίνω παρευθὺς, ἂν θέλῃ ὁ θεός, ἀλλὰ ἔχει καὶ κάποιον κίνδυνο αὐτὴ ἡ δουλειά. Ἄν τὸν ξεπερῶσῃ καὶ τὰ καταφέρωμε θὰ πρηνίμῃ πάντα κινδύ, ἂν ὅμως δὴν τὰ καταφέρωμε, μπορεῖ νὰ πάμε ὀλίγου χιμῆνο.



Αὐτὸ πού μου λές δέ μ' ἀρέσει. Τὴ μιὰ πὼς θὰ γίνουμε ὑπέρπλουτοι καὶ τὴν ἄλλη πὼς ὑπάρχει κάποιος φόβος. Φαίνεται πὼς ἔχεις κάνει παλιοδουλειά.



Τί ἐνωεῖς;

Θὰ ἔλεψες τὰ λεφτὰ τῆς ἐκαλησίας, μὰ τὸν Δία, καὶ θὰ τὸ μετινοήσῃς. Πισπὸ! ὄλοι ἐξαχρειώθησαν γιὰ τὸ κέρδος.



Δὲ θὰ εἶσαι μετὰ τὰ καλά σου.

Κρίμα στὸν ἄνθρωπο πού χάλασε. Φαίνεται καὶ ἀπ' τὰ μάτια του πὼς ἔχει κάμει κάποια παλιοδουλειά.



Ξέρω ἐγὼ γιατί τὰ λές αὐτά. Θαρρεῖς πὼς ἔλεψα καὶ θέλεις καὶ ἐσὺ νὰ πάρῃς ἀπὸ τὰ κλεμμένα, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἔτσι τὸ πράμα.

Γιατί τους παιδεύω για να τους κάνω καλύτερους, όπως κι οι πατεράδες τα παιδιά τους που θέλουν το καλό τους, αλλά αυτά τους αποφεύγουν. Όποιος αγαπάει παιδεύει.

Τότε θα μάς πης πώς ούτε ο Δίας ξέρει τί κάνει, αφού προτιμάει τον Πλούτο από τη Φτώχεια.



Κρατάει αυτός τον Πλούτο και στέλνει σε μάς τη Φτώχεια.

Έσθ και πώς να του κολλήσης του Δία πως είναι ανέλεθρος και παραδόσιτος.

"Ω, πού να σε στεφανώση με άγγιλιά και να σε ξεκάνη.



Είσαστε κι οι δυό σας καλαβοί να λέτε πως ο Δίας αγαπάει τον Πλούτο. 'Ο Δίας δεν έκανε τους άγαντες στην Όλιμπος, διου κάθε τέσσερα χρόνια μαζεύονται όλοι οι Έλληνες; Έμ, πώς τους νικητές τους στεφανώνουν με τον κότινο, στεφάνι από άγγιλιά; "Αν αγαπούσε τον πλούτο θα τους στεφάνωνε με χρυσό στεφάνι.



Αυτό δείχνει ίσα-ίσα πόσο αγαπάει τον πλούτο ο Δίας, γιατί δε θέλει να τον ξεδέψη, παρά να τον εχη μόνος του και τους νικητές τους κοροιδεύει με φρόκαλα.

Κι αν δες να μάθης πού είναι καλύτερο ο Πλούτος ή η Φτώχεια, κοίτα τους πλούσιους όταν κίνουν ελεημοσύνες και κοίτα και τους φτωγούς πώς τις αρπάζουνε πριν καλά καλά τους τις δώσουν. Παρά χάσου και μη γριλλίζεις, γιατί δε θα μάς πείσης και αν μάς πείσης. "Αντε στά χοράκια, φεύγα απ' τα μάτια μου.



Και πού να πάω;

Κατά διαβόλου και γρήγορα. Φτάνει να χαθής από μπροστά μου.



Εσείς θα το μετανιώσατε και πολύ γρήγορα θα με καλέσατε να 'ρθω πίσω.

"Αμα σε καλέσουμε τότε να 'ρθής. Τώρα χάσου, γιατί εγώ προτιμάω να είμαι πλούσιος.

Κι εγώ θέλω να είμαι πλούσιος και να γλεντιώ με τα παιδιά και τη γυναίκα μου, να θγαίνω λουσιμένος και μυρωμένος από το λουτρό και να μουτζώνω και τους δουλεντάδες και τη Φτώχεια.





Ψέματα κάνουν οι γέροντες πού εϋχονται τάχα νά πεθάνουν και κατηγορῶν τὰ γεράματα και τόν μακροχρόνιο βίο κι όταν ἔρθῃ ὁ θάνατος κανέννας τους δέ θέλει νά πεθάνῃ και δέ τούς φαίνονται πιά τὰ γεράματα.

Πάψε, βασιλιά, δέ σοῦ φτάνει ἡ συμφορά σου, παρά ξεοργίζεις και τόν πατέρα σου;

"Ε, παιδί μου, τί λέει ὁ νους σου, πώς εἰμαι κάνας Λυδός ἢ Φρύγας, δούλος ἀγορασμένος, πού σοῦ φέρνω κακό; Δέν ξέρεις πώς εἰμαι Θεσσαλός ἀπό Θεσσαλόν πατέρα, γνήσιος ἐλεύθερος;



Μᾶς παραβρίζεις και δέ θά σ' ἀφήσω, ἐγώ, παιδάκι μου ἀναπάντητον. Ἐγώ σ' ἔκανα νοικοκύρη, σέ γέννησα ἀφέντη και σ' ἀνάθρεψα και δέν ἔχω καμιά ὑποχρέωση νά πεθάνω γιά λόγου σου. Γιατί δέν πῆρα τέτοιο νόμο ἀπ' τόν πατέρα μου νά πεθαίνουν οἱ πατεράδες γιά τὰ παιδιά τους, οὔτε ἔχουνε τέτοιο νόμο ἐδῶ στήν Ἑλλάδα.

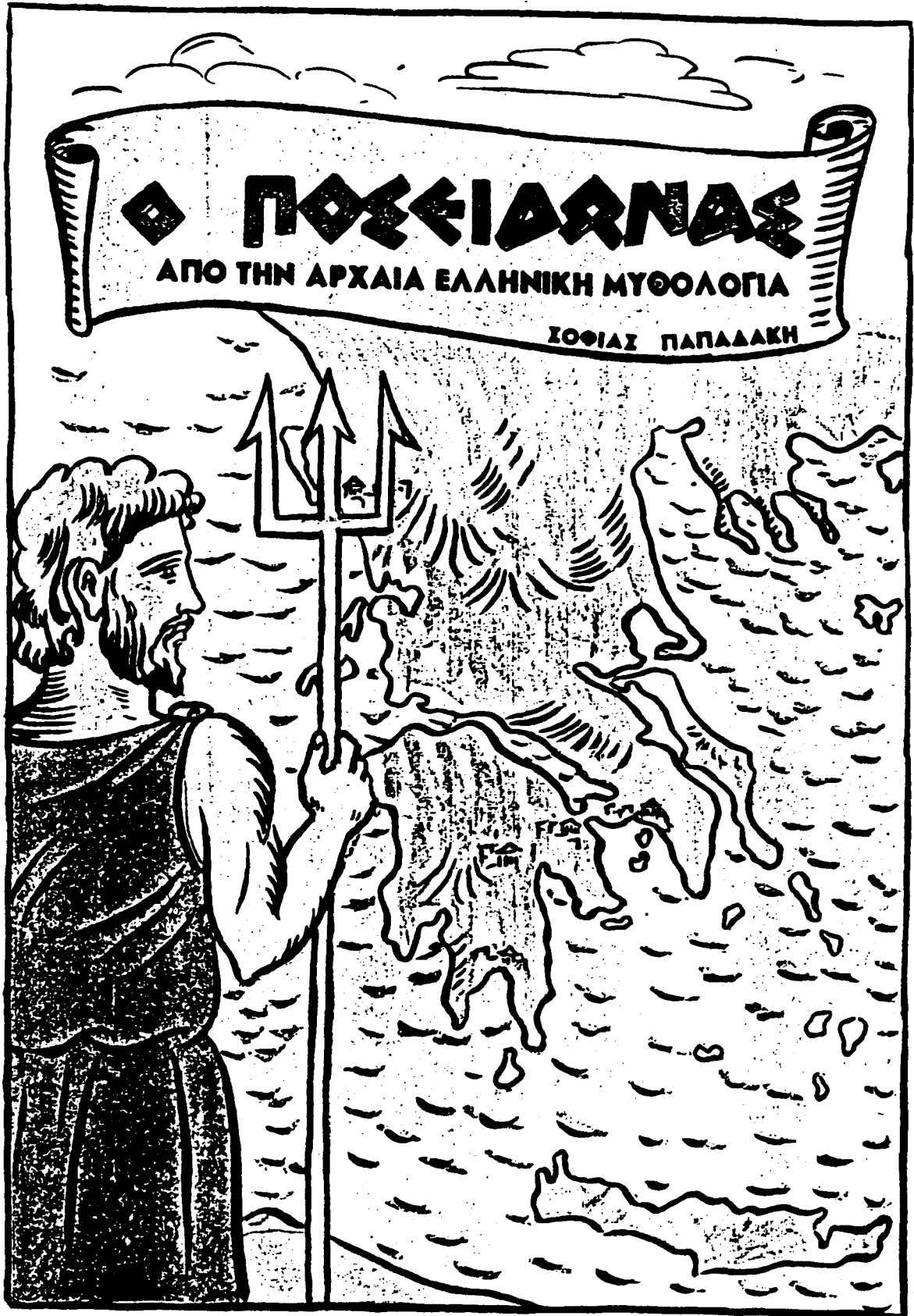


"Αν σέ βρῆκε δυστυχία εἴτε εὐτυχία αὐτά εἶναι γιά σένα νέ κι ὄσα ἔπρεπε νά'χῃς ἀπό μένα τᾶ ἔχεις, γιατί εἶσαι ἀφέντης σέ πολλούς ἀνθρώπους και πολλά ἐγώ ἀμπελοχώραφα θά σ' ἀφήσω, γιατί αὐτά πῆρα κι ἐγώ ἀπό τόν πατέρα μου. Γιατί λοιπόν σ' ἀδίκησα;



Οὔτε σὺ νά πεθάνῃς γιά τούτον, οὔτ' ἐγώ γιά σένα. Χαίρεσαι πού βλέπεις τὸ φῶς, τί θαρρεῖς ὁπατέρας σου δέ χαιρεται; Σκέφτομαι πώς ἡ ζωὴ στὸν κάτω κόσμον κρατᾷ πολ-

λύ, ἐνῶ τούτη ἐδῶ λίγο, ἀλλ' ὁμως εἶναι γλυκειά. Ἐσὺ ὠραία μέ ἀδιαντροπία ἐπαζάρεψες τὸ νά μὴν πεθάνῃς κι εἶσαι ζωντανός ἀφοῦ γλίτωσες ἀπὸ τὸ μοιραῖο σου χάρη στή θυσία ἐτούτης. Κι ἔπειτα μέ κατακρίνεις ἐμένα γιά λιγόψυχον ἐσὺ πού νικήθηκες τόσο αἰσχρὰ ἀπὸ γυναίκα, πού πέθανε γιά σένα τόν ὁμορφονιό. Πολὺ ἐξυπνη εἶναι ἡ ἐφεύρεσή σου γιά νά μὴν πεθάνῃς ποτὲ ἀν πάντοτε πείθεις μιὰ γυναίκα νά πεθαινῇ γιά σένα.



Υπεύθυνος έκδοσης και τυπογράφος: Γ. ΓΕΧΑΛΒΑΝΔΗΣ



Και σὲ λίγο ἦρθαν οἱ ἀπόννοι νὰ συμπληρώσουν τὴν εὐτυχία τους. Οἱ πρῶτοι γιοί, στὸ σοιλοῦπι μὰ καὶ στὴ γάση, δλόφτυστος ὁ πατέρας τους, ἐπαιζαν δίπλα στοὺς εὐτυχιαιμένους γονεῖς.



Μὰ τὸ πνεῦμα τοῦ δάσους, ἡ φύση, εἶναι πολὺχαρπη. Κι οἱ πλαγιές, οἱ γαράδες, τὰ σὺδεντρα γέμισαν Πανίσκουζ. Χαριτωμένους τραγούμορφους, παιγνιδιάρηδες, π' ἀναστάτωναν τὴ χιλιάμορφη φύση. Τὸ δάσος γέμισε πνεύματα καὶ ζωὴ!

Κι ἡ Ἑλλάδα γέμισε θεοὺς νὰ τὴν προστατεύουν καὶ νὰ ἐμπνέουν τοὺς ποιητές της. Ὁ μέγας Πᾶν, ἡ ψυχὴ της, ἦταν ἀθάνατος.



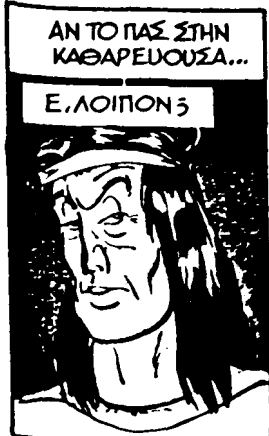
ΤΕΛΟΣ

ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΔΕΚΑΤΟΥ ΟΓΔΟΥΣ ΑΙΩΝΑ Η  
 ΒΑΛΚΑΝΙΚΗ ΧΕΡΣΟΝΗΣΟΣ ΚΑΙ Η ΕΛΛΑΔΑ  
 ΗΤΑΝ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΥΡΑΝΝΙΚΗ ΕΞΟΥΣΙΑ  
 ΚΑΙ ΚΑΤΟΧΗ ΤΩΝ ΟΘΩΜΑΝΩΝ









\* 9 ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ

# ΤΟ ΧΑΝΙ ΤΗΣ ΓΡΑΒΙΑΣ



Βρε καλώς τους χορευταράδες...  
Γλέντι δίχως πινόμα χένεται; Είναι  
το πηγάδι μακριά, κι ύστερα νερό  
να χουμε... Αμή να ιδώ πόσο θα με  
πλερώσετε.

Σαν τάφο το φτείνουμε.

Ναι, τάφο του Ολερ Βρούμνη.



Δέκα κεφάλια τουρκικά.  
Σου φτάνει;

Λίγα είναι!



Άντε φεύγα εσύ, να λητώσεις.

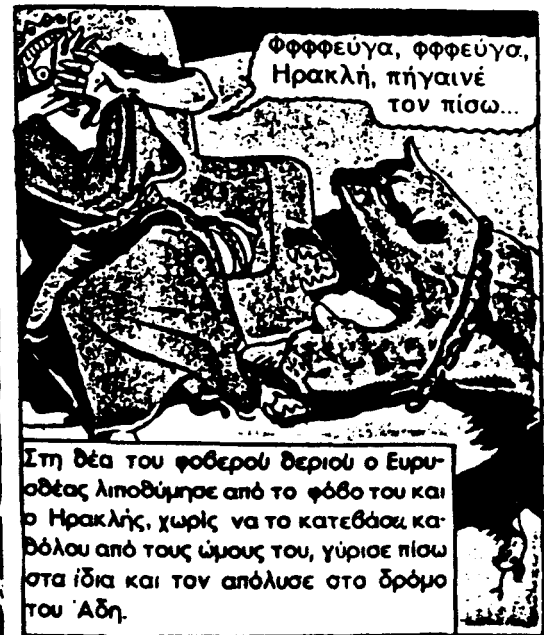
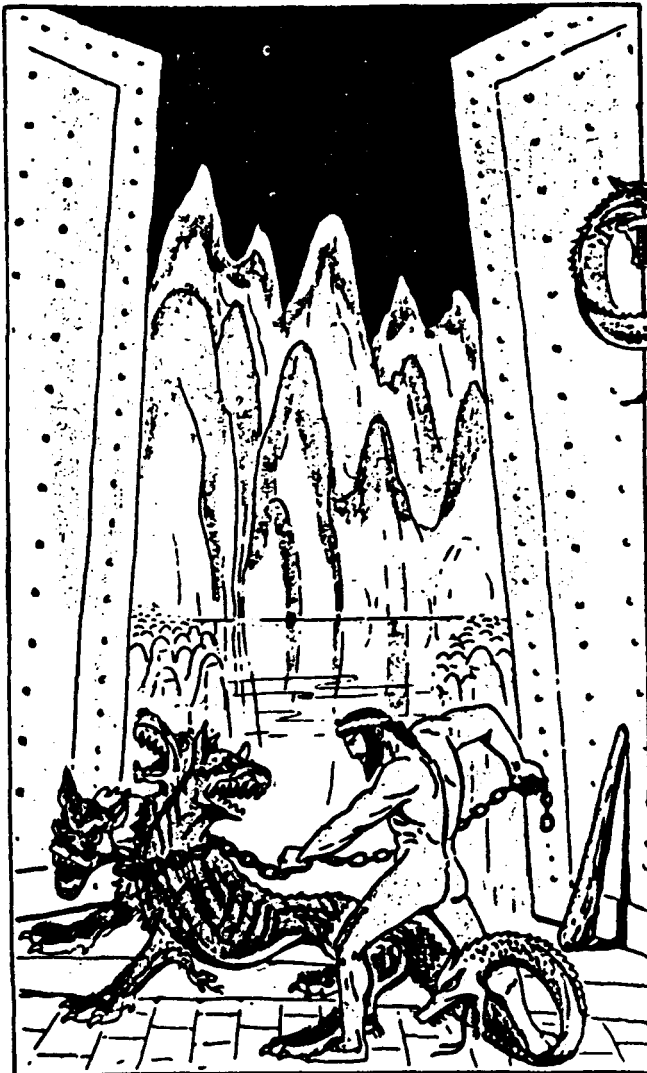
Εμ πώς; Φιναίξει ο κλέφτης  
να φύγει ο νοικοκύρης;  
Δικέ μου να το χάνι.



Θα φέρω τον Κέρβερο  
εδώ να τον δεις κι εσύ  
αλλά μη φοβηθείς,  
όσο εγώ θα τον κρατώ.



Στην Ελευσίνα ήταν τότε ο περίφημος  
ναός της Δήμητρας όπου ετελούντο τα  
Ελευσίνια Μυστήρια και είχε υπόγειες  
στοές, που κατέβαιναν βαθιά στη γη.  
Εκεί πήγε ο Ηρακλής για να κατέβει  
στον κάτω κόσμο.

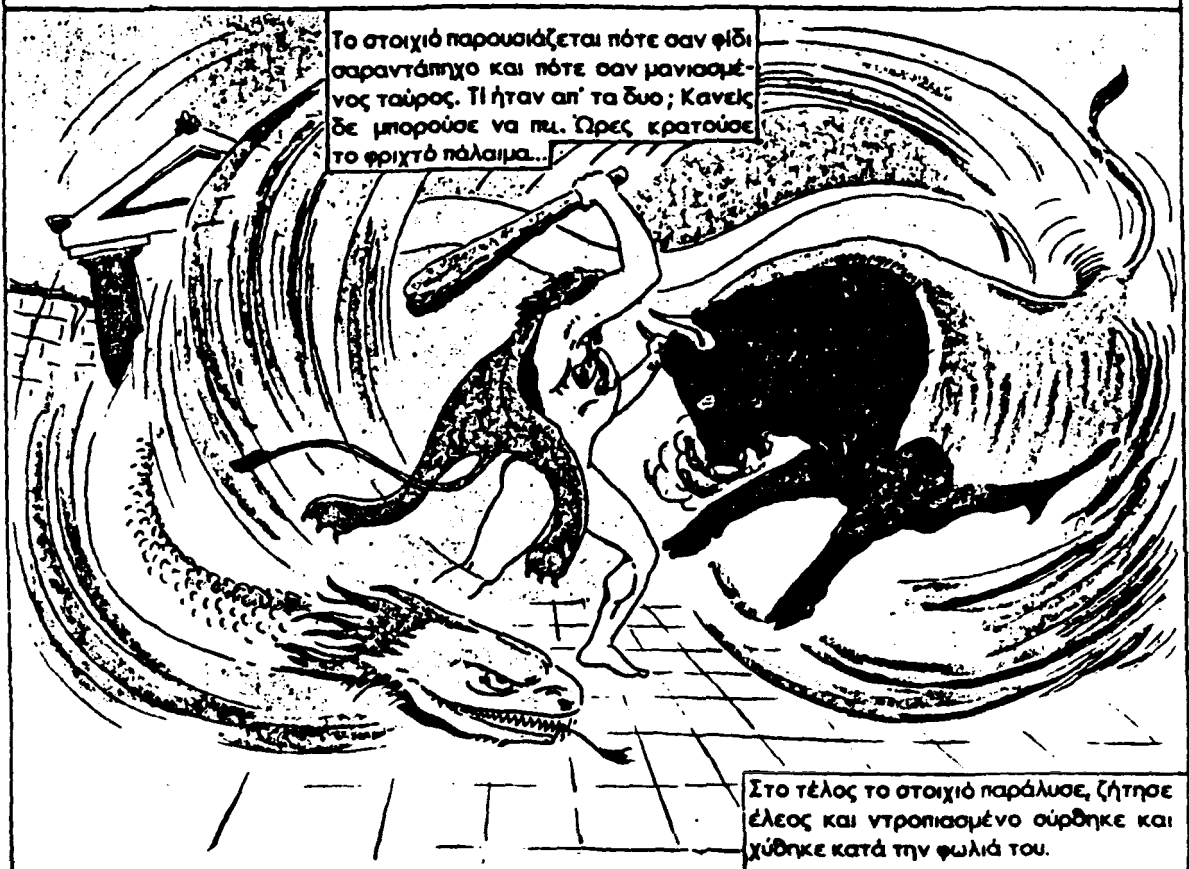


Φφφφεύγα, φφφφεύγα,  
Ηρακλή, πήγαινε  
τον πίσω...

Στη δέα του φοβερού θηρίου ο Ευρυ-  
πύθεος λιποθύμησε από το φόβο του και  
ο Ηρακλής, χωρίς να το κατεβάσει κα-  
κόλου από τους ώμους του, γύρισε πίσω  
στα ίδια και τον απόλυσε στο δρόμο  
του Άδη.

# Ο ΗΡΑΚΛΗΣ

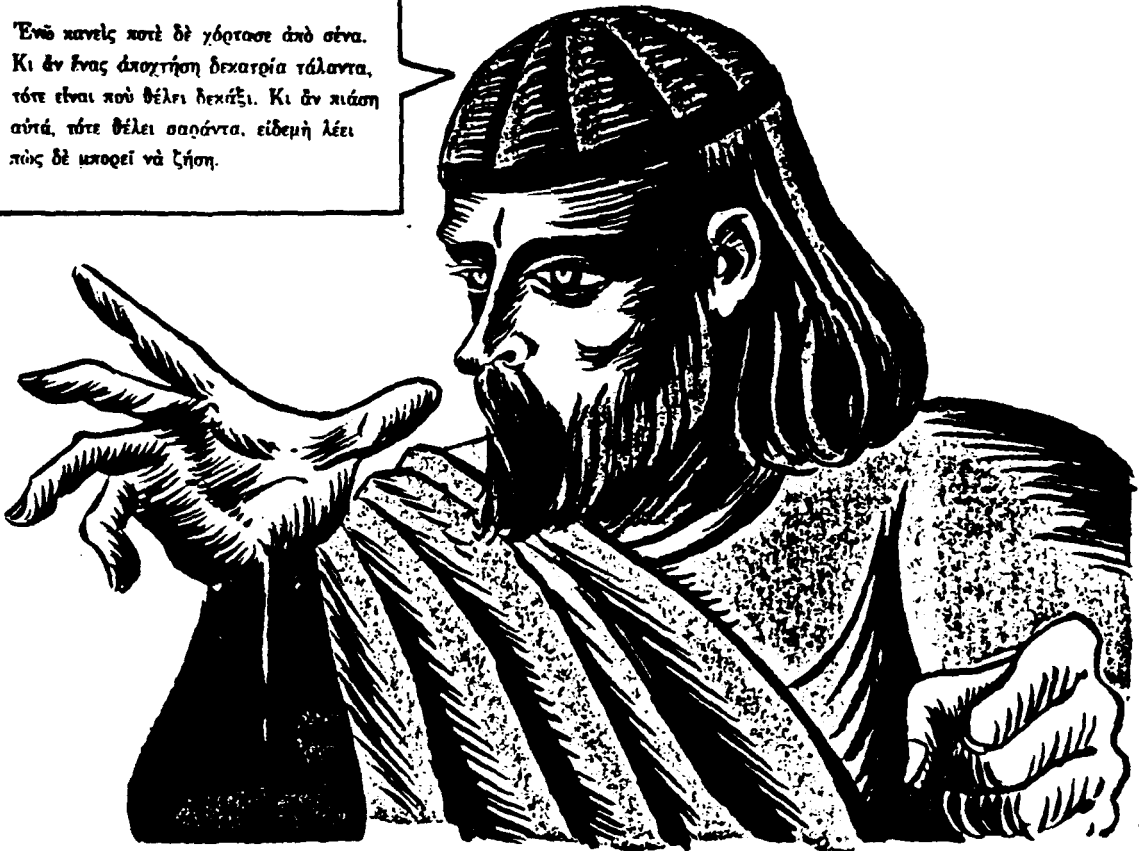








Ἐνὸς πανελίς ποτὲ δὲ γόρτασε ἀπὸ σένα.  
 Κι ἂν ἓνας ἀποχτήσῃ δεκατριὰ τάλαντα,  
 τότε εἶναι ποὺ θέλει δεκάξι. Κι ἂν πιάσῃ  
 αὐτά, τότε θέλει σαράντα, εἰδεμὴ λέει  
 πὼς δὲ μπορεῖ νὰ ζήσῃ.



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ'

### ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1087

Η Πανδώρα Α1

#### Εισαγωγή στο Μύθο

Για να δώσουν εξήγηση στην τρομαχτική αναστάτωση που βασίλευε σ' όλη την πλάση, την πρώτη περίοδο της δημιουργίας της -που η επιστήμη τη λέει Κοσμογονική,- οι Αρχαίοι Έλληνες, που σε όλα έβαλαν χάρη και φαντασία και δύναμη, έπλασαν θαυμάσιους μύθους: 'Όλες εκείνες τις αλλαγές τις απότομες που είχαν σημειωθεί στον πλανήτη μας, προτού πάρη την τελειωτική του μορφή, εκείνοι τις είδαν σαν μια τεράστια πάλη θεών και Τιτάνων. Έτσι ο Κρόνος, παραμερίζει τον Ουρανό και ο Δίας με τη σειρά του τον Κρόνο.

Μα τότε αρχίζει η φοβερή Τιτανομαχία. Ο Κρόνος με τους Τιτάνες, τ' αδέρφια του -και οι δυνάμεις οι απειθαρχητες του κακού και της βίας- τα βάζουν με τους Ολύμπιους και το Δία, που πολεμούν για την τάξη και τη γαλήνη του κόσμου.

Δυνατά και τα δυό στρατόπεδα: Οι Τιτάνες επάνω στην 'Ορθη, ο Δίας στον 'Όλυμπο: Πελώρια βράχια, βουνά ολάκερα, είναι τα όπλα τους. Τρέμει η θάλασσα κι' η ξηρά κι' ο αιθέρας. Καπνίζουν τα όρη, σαλεύει η γη απ' το βάθος της, σείεται ο ουρανός. Τέλος νικούν οι Ολύμπιοι, ρίχνονται στα Τάρταρα οι Τιτάνες κι' ο Δίας μοιράζεται με τ' αδέρφια και τα παιδιά του, τις εξουσίες του κόσμου. Στην πλάση πήρε τη θέση της βίας η αρμονία κι η τάξη... Δε μένει πια παρά να γεμίση ζωή. Κι' ο Κρονίδης πήρε απόφαση να δημιουργήση τον άνθρωπο και τα ζώα επάνω στη γη.

'Όλα είναι χαρούμενα και χαμογελούν στ' απλό γλυκοχάραγμα της ζωής. Μέσα στα σπλάχνα της γης, έτοιμα να βγούνε στο φως, περιμένουν τα νέα πλάσματα που θα τη γεμίσουν ζωντάνια... Κι' ο Δίας αποφασίζει να τα σπλίση καλά, να μοιράση στα ζώα και στους ανθρώπους τις χαρές και τα εφόδια που τους είναι απαραίτητα για να επιζήσουν.

Μ' εκείνη τη μοιρασιά, που ο Δίας ανάθεσε στο σοφό Προμηθέα, το γιό του Τιτάνα Ιαπετού, θα αρχίσωμε την εικονογραφημένη διήγησή μας.

Εισαγωγή στο Έργο

Ανάμεσα στους αρχαίους ελληνικούς μύθους, που όλοι τους είναι γεμάτοι σοφία και ποίηση –καθένας τους κι ένα σύμβολο μιας ιδέας ανώτερης από κείνες που κυβερνούν τη ζωή– ο μύθος που έχει για θέμα τον Απολλώνιο μουσικό, τον Ορφέα, κατέχει μια θέση ξεχωριστή για την τρυφερότητα και το βαθυστόχαστο νόημά του.

Ο Ορφέας ήταν ο γιός του Οίαγρου, βασιλιά της Θράκης και της κορυφαίας από τις Μούσες του Ελικώνα, της Καλλιόπης. Η λύρα ήταν το δώρο του Φοίβου, στη γέννησή του. Οιστρηλατημένος απ' τη πνοή της μητέρας του, ο Ορφέας, που είχε σπουδάσει κοντά στον Κένταυρο Χείρωνα, έκανε θαύματα με τη μουσική του. Συγκινούσε ακόμα και τα θηρία και τις πέτρες, κοίμιζε δράκοντες, βούβαινε Σειρήνες. Ανέβαζε τους θνητούς που τον άκουγαν, στις κορφές του Ολύμπου, χάριζε τη χαρά και τη λύτρωση σ' όσους πονούσαν... Με τη λύρα του δάμασε τον Κέρβερο, το τρικέφαλο σκυλί του Άδη κι' έφτασε ως τα παλάτια του Πλούτωνα να ζητήσει πίσω την πεθαμένη γυναίκα του, την πεντάμορφη Ευρυδίκη...

Ότι ήταν για τους άλλους ήρωες το σπαθί και το τόξο, ήταν για τον Ορφέα η λύρα... Μ' αυτήν βοήθησε τον Ιάσονα και τους Αργοναύτες να φτάσουν ως την Κολχίδα και να πάρουν πίσω το Χρυσόμαλλο δέρας... Μ' αυτήν εξημέρωσε τους πρωτόγονους θράκες που τον λάτρευαν ύστερα σαν τον μεγαλύτερο μύστη... Τον εξάισιο αυτό μύθο του μουσικού με την Απολλώνια λύρα, που απόμεινε σύμβολο μέσα στους αιώνες, θα παρακολουθήσαμε τώρα στις θαυμαστές περιπέτειές του.

ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

Εισαγωγή στο Έργο

Κάθε λαός έχει τη δική του μυθολογία. Μα της Αρχαίας Ελληνικής δεν υπάρχει ισάξια σ' ομορφιά και χάρη. Ένας Γάλλος σοφός, ο Ρισπέν, που τόσο αγάπησε και μελέτησε τους μύθους μας, λέει κάπου: "Στον ακτινοβόλο και ζωντανό κήπο της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας, πρέπει να μπαίνει κανείς με χαμόγελο, μ' ένα βήμα ανάλαφρο, φτερωτό, ρυθμικό, σαν να πιάνεται σε χορό..."

Κι' αλήθεια, τί γελαστός και χαρούμενος κόσμος, που ζωντανεύει τη φύση και πλάθει θεούς, πνεύματα, νεράιδες και νύμφες: Κι ανάμεσά τους ο πιο αστείος, ο πιο καλόκαρδος, ο πιο παιχνιδιάρης, ο Πάνας, που ζη στα βουνά, στα λαγκάδια, στα δάση και παίζει μαγευτικά τον αυλό του, για να χορεύουν οι Νύμφες. Γίνεται σύμβολο της απλής φυσικής ζωής, της χα-

ράς και της καλοσύνης... Κινώντας απ' την Αρκαδική γη, που τον γέννησε, η λατρεία του γίνεται πανελλήνια, παίρνει θέση τιμητική και στην πόλη της σοφής Αθηνάς: Προστάτης της ελεύθερης αυτής χώρας κλείνει στο τέλος, σ' ένα ωραίο συμβολισμό, το αθάνατο Ελληνικό πνεύμα, το χαρούμενο μαζί και σοφό, κι όταν θέλουν να πουν οι άνθρωποι πως δε σβήνει ποτέ της Ελλάδας η δόξα δηλώνουν με περηφάνεια: "Σ' αυτή τη χώρα δεν πέθανε ο Μέγας Παν".

Ας τον ακολουθήσουμε λοιπόν με κέφι στα δάση του κι ας χαρούμε τις όμορφες περιπέτειές του.

### ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1216

Δαίδαλος και 'Ικαρος Α1

#### Εισαγωγή στο 'Εργο

Μέσα στις τόσες μορφές, που προβάλλουν με ξέχωρη κάθε μιά γοητεία, μέσ' απ' τους κόσμους του μύθου, είναι πολύ φυσικό να φαντάζουν με ιδιαίτερη πάντα λάμψη, οι δύο μυθικοί πρωτοπόροι των αιθέρων, που, σε τούτη τη "γη των θαυμάτων", υψώσανε, πριν από πολλές χιλιετίδες, τα κέρινά τους φτερά, για να κατακτήσουν τους οραμούς... Οι μακρινοί αυτοί πρόγονοι των αεροπόρων, ο Δαίδαλος και ο 'Ικαρος, βγήκαν από τους μύθους της Κρήτης, μα έχουν πατρίδα τους την Αθήνα, που το όραμά της, στην ξενιτειά, τους οιστρηλατεί και τους κάνει να υμνωθούν, αετοί, στον αιθέρα...

Η τέχνη του πρώτου, αγιασμένη απ' τη θυσία του δεύτερου, έδωσε στον άνθρωπο τα φτερά της ψυχής και του νου, που γέννησαν αργότερα "τα φτερά του Ικάρου", τα αεροπλάνα και, στις μέρες μας, τα διαστημόπλοια, πούχουν στόχο τους τ' άστρα.

Γι' αυτό, αξίζει να δούμε στις λεπτομέρειες, και να ζωντανέψουμε με εικόνες, τη μυθική ιστορία τους, την προοπτική και γεμάτη υπέρκοσμη γοητεία.

### ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1228

Δήμητρα και Περσεφόνη Α1

#### Εισαγωγή στο 'Εργο

Η Δήμητρα, κόρη της Ρέας και του Κρόνου, ήτανε θεά της γεωργίας. Η τόσο σημαντική αυτή θεά είχε μια μοναχοκόρη, την Περσεφόνη, που την λάτρευε. Η Δήμητρα εξαιτίας της δουλειάς της άφηνε με μεγάλη της λύπη συχνά μόνη την Περσεφόνη.



Μια μέρα η θεά έφυγε για τη χώρα των Αιθιοπών, που γινόταν θείσιμος. Η Περσεφόνη αφού υποσχέθηκε στη μητέρα της ότι θα είναι φρόνιμη, έτρεξε στο λιβάδι να μαζέψει λουλούδια. Ξαφνικά άνοιξε η γη και παρουσιάστηκε ο Πλούτωνας, ο βασιλιάς του κάτω κόσμου. Άρπαξε την Περσεφόνη στο άρμα του και την πήρε μαζί του στον Άδη.

Ο Πλούτωνας, που είχε ακούσει πολλά για την ομορφιά της κόρης, ζήτησε από τον πατέρα των θεών, να του επιτρέψει να την κλέψει. Ήξερε καλά ότι η Δήμητρα δε θα του την έδινε ποτέ. Ο Δίας δεν αρνήθηκε αυτή τη χάρη στο βασιλιά του Άδη και αδελφό του. Τότε εκείνος με την ευκαιρία που η Περσεφόνη μάζευε ολομόναχη λουλούδια πέτυχε το σκοπό του.

Η Δήμητρα άκουσε τις σπαραχτικές κραυγές της θυγατέρας της, παράτησε τη δουλειά της και γύρισε βιαστικά πίσω. Μα η Περσεφόνη είχε χαθεί. Εννιά μερόνυχτα γύριζε σ' όλη τη γη η Δήμητρα ζητώντας την κόρη της, ώπου έφτασε στην Ελευσίνα. Πήγε στο παλάτι του βασιλιά Κελεού κι έγινε παραμύθια του παιδιού του του Δημαφώντα. Ευγνωμονώντας για τη φιλοξενία, δίδαξε στον άλλο του γιό, τον Τριπτόλεμο, τα μυστικά της γεωργίας κι εμπύρε τον Κελεό στα Ελευσίνια Μυστήρια.

Από τον ήλιο έμαθε την αρπαγή της Περσεφώνης από τον Πλούτωνα. Αγανακτισμένη η θεά απευθύνθηκε στο Δία και απαίτησε το γυρισμό της κόρης της στη γη. Ο Δίας της αρνήθηκε βοήθεια. Φουρτουνιασμένη τότε η Δήμητρα ορκίστηκε να δώσει ξεραίλα στη γη αν δεν έπαιρνε την Περσεφόνη. Η πείνα κι η καταστροφή έπεσαν στους ανθρώπους. Άδικο την παρακάλεσαν οι άλλοι θεοί να πάρει πίσω τον όρκο της. Εκείνη ήτανε αμετάπειστη. Έπειτα λοιπόν από πολύωρο συμβούλιο των θεών στον Όλυμπο, αποφασίστηκε να γυρίσει η Περσεφόνη στη μητέρα της. Έπρεπε όμως να μην είχε δοκιμάσει το φαγητό των νεκρών. Μα η Περσεφόνη είχε φάει έξη σπυριά από ένα ρόδι.

Βγήκε τότε η απόφαση να μένει έξη μήνες στον Άδη κι έξη μήνες στη γη. Μ' αυτό τον τρόπο ταχτοποίησε ο Δίας την υπόθεση της Περσεφώνης χαρίζοντας τη χαρά τόσο στη μητέρα της, όσο και στον Πλούτωνα.

Έτσι οι αρχαίοι Έλληνες εμύθνευαν τις εποχές του έτους.

## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1232

Αταλάντη Α1

### Εισαγωγή στο Έργο

Ο μύθος της "Παρθένας κυνηγήτρας", της Αταλάντης, που στα πανάρχαια χρόνια ο λαός την ταύτιζε με την ίδια την Άρτεμη είναι από τους πιο όμορφους, τους πιο ποιητικούς της αρχαιότητας.

Η Αταλάντη, με την απλησίαστη ομορφιά και τα υπεράνθρωπα κατορθώματα είναι προσωποποιημένη η ψυχή της φυλής που γέννησε τους Έρωτες και τους Ημίθεους.

Στην ωραία αυτή εικονογραφημένη παρουσίαση του πανάρχαιου μύθου, ο αναγνώστης θα μεταφερθή στην ορεινή Αρκαδία, στα δάση του Λύκαιου του Παρθένιου και του Μαίναλου, για να ζήσει τις θαυμαστές περιπέτειες της ηρώδας, ανάμεσα στα γάργαρα νερά, στα έλατα, τα πλατάνια και τα κέδρα, ανάμεσα στ' αγρίμια και τα πουλιά, τους βουνόταυρους και τους Κένταυρους. Και προπαντός θα χαρή την ποίηση, το φως και τη δροσιά της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας.

#### ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1234

Απόλλων Α1

##### Εισαγωγή στο Έργο

Στο Πάνθεο του Ολύμπου, που έστησε η Ποίηση της Αρχαίας Ελλάδας, ζητώντας να ερμηνεύση τη φύση με όλα της τα φαινόμενα, ξεχωρίζει ένας θεός παγκαλόμορφος, ο Απόλλων, που συμβολίζει το φως και την Αρμονία της Μουσικής. Με τη λύρα του τη χρυσή, δίνει τη χαρά σε θνητούς και θεούς, με το τόξο του τ' ασημένιο, σκοτώνει τα τέρατα που γεννά το σκοτάδι... Σκληρός και παράφορος στην αρχή, γίνεται καλός και πονετικός, με τη συντροφιά των ανθρώπων, μοιράζεται τη χαρά και τον πόνο τους, και τους προστατεύει μαζί με την Άρτεμη, την αγαπημένη του αδερφή, τη θεά κυνηγήτρα... Δίδυμα παιδιά της Λητώ και του Δία, ο Φοίβος και η Φοίβη, όπως τους λεν οι θνητοί για τη λάμψη τους, φερούγουν στον αιθέρα -σε άρμα χρυσό ο Απόλλων, τη μέρα, που συμβολίζει τον ήλιο, κι η Άρτεμις τις ολόφωτες νύχτες με τ' ασημένιο φεγγάρι. Τις περιπέτειες των ωραίων αυτών θεών κι ιδιαίτερα του Απόλλωνα, που συνδέονται πάντα με τη ζωή των ανθρώπων, σας δίνουμε τώρα εικονογραφημένες. Θα σας γνωρίσουν τον πιο ωραίο Αθάνατο, πούχει πλάσει ο Μύθος.

#### ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1236

Μελάμπους, Ο άλλος Ασκληπιός Α1

##### Εισαγωγή στο Έργο

Όλα τα ωραία και τα καλά του πολιτισμού μας, έχουν πηγή την Αρχαία Ελλάδα, όταν ακόμα την τύλιγε ο μύθος. Πώς θα μπορούσε να κάμει εξαίρεση η ιατρική, η σωτήρια για τον άνθρωπο αυτή επιστήμη;

Οι ρίζες της ξεκινούν από τον Απόλλωνα και το γιό του, τον πρώτο γιατρό, τον Ασκληπιό, που τη δίδαξε στους ανθρώπους. Ακολουθούν κι άλλες μυθικές φυσιογνωμίες και μια από τις ποιητικώτερες είναι η μορφή του Μελάμποδα, του Μεσσήνιου μάντη, που έμαθε απ' τα ζώα και τα πουλιά να διαλέγη τα βότανα και να βαλσαμώνη μ' αυτά τον ανθρώπινο πόνο.

Ο μύθος αυτός εξελίσσεται ανάμεσα από πολλές θαυμαστές περιπέτειες,

που αναδεικνύουν τον ήρωά μας σοφό ψυχολόγο, γιατρό με αλάθητη τέχνη και πάνω απ' όλα ψυχή τρυφερή, όλο ανθρωπιά κι αφοσίωση. Άς τον παρακολουθήσουμε το Μελάμποδα, τον αγαπημένο του Φοίβου, στον άθλο του, να κερδίζει τα βόδια του 'Ιφικλου, για την ευτυχία του Βίαντα, του μικρού αδερφού του... Άς πάμε μαζί του σ' ένα ταξίδι, σε μια εκστρατεία ηρωική, απ' τις πιο γοητευτικές, που μας χάρισε η Αρχαία Ελληνική φαντασία.

## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1237

Ιάσων και Αργοναύτες Α1

### Εισαγωγή στο Έργο

Από τους ωραιότερους και συναρπαστικότερους μύθους που μας κληροδότησαν οι αρχαίοι, είναι εκείνοι που ασχολούνται με την Αργοναυτική Εκστρατεία. Όλοι ξέρουμε την ιστορία του "Χρυσόμαλλου Δέρατος". Στο "Κλασικό Εικονογραφημένο" με τον τίτλο: "Φρίξος και 'Ελλη" περιγράφεται η δραματική ιστορία των δυο παιδιών της Νεφέλης, που τα τυραννούσε η κακή μητριά τους, η Ινώ. Η Νεφέλη, για να τα σώσει, τους έστειλε ένα κριάρι με χρυσόμαλλη προβιά και υπερφυσικές ιδιότητες. Το κριάρι αυτό μπορούσε να πετάει σαν πουλί, πάνω από στεριές και θάλασσες. Πάνω στη ράχη του κριαριού ανέβηκαν ο Φρίξος και η 'Ελλη. Και πέρασαν στεριές και θάλασσες. Ώσπου έφτασαν στον Ελλάσποντο, το στενό ανάμεσα στο Αιγαίο πέλαγος και την Προποντίδα. Εκεί η μικρούλα η 'Ελλη έπεσε και πνίγηκε. Και τα στενά πήραν από τότε τ' όνομά της. Ο Φρίξος συνέχισε το ταξίδι, πέρασε τον απέραντο Εύξεινο Πόντο κι' έφτασε στη μακρινή μαγική Κολχίδα. Εκεί, θυσίασε το κριάρι στους θεούς και το δέρμα του το χρυσόμαλλο το αφιέρωσε στον Άρη, το κρέμασε σ' ένα δέντρο, μέσα στο ιερό άλσος, όπου το φύλαγε ένας δράκοντας τρομερός, ακοίμητος.

Εκείνο το τόπαιο ονειρεύονταν πια να το φέρουν στην Ελλάδα όλοι οι 'Ηρωες. Γι' αυτό το Χρυσόμαλλο Δέρας ξεκίνησε από την Ιωλκό ο Ιάσων μαζί με τους μεγαλύτερους 'Ηρωες της αρχαίας Ελλάδος. Το πλοίο τους, την περίφημη "Αργώ", την ναυπήγησε ο Άργος ο γιός του Φρίξου. Και απ' τό όνομα του καραβιού η εκστρατεία ονομάστηκε Αργοναυτική και όσοι έλαβαν μέρος Αργοναύτες.

Πώς όμως ξεκίνησε για την τόσο δύσκολη εκστρατεία ο Ιάσων; Ποιός ήταν; Ποιοί ήταν οι σύμμαχοί του; Όλα αυτά και μαζί τις θαυμαστές περιπέτειες του μυθικού ταξιδιού θα μάθετε και θα χαρήτε στο "Κλασικό Εικονογραφημένο" που κρατάτε στα χέρια σας.

## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1249

Τιτάνες και Γίγαντες Α1

Σύντομη Εισαγωγή στην Υπόθεση του Έργου  
 'Όταν, στα πανάρχαια χρόνια, οι Έλληνες ήθελαν να παρουσιάσουν σε έργα τέχνης, τους νικηφόρους αγώνες της Ιστορίας τους, με βάρβαρους λαούς, καταφεύγανε πάντα σε θέματα μυθικά, στην περίφημη Τιτανομαχία και Γιγαντομαχία, που ήταν για κείνους το σύμβολο της αιώνιας πάλης τους για τη λευτεριά και το φως.

Τιτάνες και Γίγαντες ήταν πάντα οι άνισοί τους εχθροί, μια κοσμογονία η Ιστορία τους... Έτσι σαν τότε... Που πάλευαν μανιασμένα στα σπλάχνα της γης, η φωτιά, ο σεισμός, η ρευστή και ακατάλυτη δύναμη που αργότερα μπήκε σε τάξη και βρήκε την αρμονία, τη σταθερότητα, τη ζωή.

Εκείνη την κοσμογονική αναστάτωση είχαν στους μύθους τους προσωποποιήσει με τους Τιτάνες και Γίγαντες, που εδάμασαν οι θεοί τους... Με τους Γίγαντες και Τιτάνες που θάχταν πάντα να πολεμούν, για το φως του πολιτισμού και της Ιστορίας τους.

## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1252

Φιλήμων και Βαύκισ. Δευκαλίων και Πύρρα Α1

Σύντομη Εισαγωγή στην υπόθεση των δύο Έργων "Ο Φιλήμωνας και η Βαύκη", και "ο Δευκαλίωνας και η Πύρρα" είναι δυο θαυμάσιοι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι γύρω από τον κατακλιισμό. Όλες οι θρησκείες τον παραδέχονται τον κατακλιισμό, που όπως μαρτυρούν οι θρύλοι έγινε πραγματικά, αφανίζοντας με τις πλημμύρες της βροχής πληθυσμούς ολόκληρους. Παράδειγμα ο κατακλιισμός της Παλαιάς Διαθήκης και η "Κιβωτός του Νώε".

Οι μύθοι του κατακλιισμού της αρχαίας Ελλάδας είναι οι ωραιότεροι μέσα στις μυθολογίες όλου του κόσμου. Ξεχωρίζουν με την ευγένειά τους, με το ηθικό τους δίδαγμα και με την ποικιλία της πλοκής τους.

Στο μύθο του Φιλήμονα και της Βαύκισ ο θεός δεν παρουσιάζεται άτεγκτος, αφού προσπαθεί να βρη δικαιολογία, να εμποδίση την οργή του να μη δώση τιμωρία. Έτσι, γυρίζει ο Δίας από τόπο σε τόπο να βεβαιωθή για την αδικία των ανθρώπων και να παρηγορηθή αν θα βρη καλοπροαίρετους και φιλόξενους, που να δίνουν αφιλόκερδα άσυλο και βοήθεια στον ξένο. Κι όταν βρίσκη τη δυστυχισμένη χήρα τη γλιτώνει από το χαμό και πολύ περισσότερο ικανοποιεί το Φιλήμονα και τη Βαύκη.

Στον μύθο του Δευκαλίωνα και της Πύρρας, ο Δίας ακούει τα παρακάλια τους κι αφήνει τη Θέμιδα να τους συμβουλέψη το τί να κάνουν.

'Ετσι βγαίνει κι άλλο ένα συμπέρασμα, πως μόνο τ' αγαθά έργα αγαπούν οι θεοί και πως αργά ή γρήγορα, όποιος κάνει το κακό τιμωρείται από τη θεία Δίκη.

## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

60/B

Κωνσταντίνος Παλαιολόγος

B

Σύντομη εισαγωγή στην υπόθεση του έργου  
Βρισκόμαστε στα μέσα του 15ου αιώνα μ.Χ. Η Βυζαντινή αυτοκρατορία, που είχε γεμίσει με φως τον μεσαίωνα της Ευρώπης, γέρνει τώρα στη δύση της. Επί χίλια χρόνια στάθηκε τ' ακατάλυτο τμήμα που πάνω του έσπαζαν τα κύματα των βαρβάρων, η κοιτίδα ενός μεγάλου πολιτισμού.

Μα τώρα σημαίνει το τέλος: Η Βυζαντινή αυτοκρατορία δεν είναι πια παρά μια πολιτεία και λίγα κάστρα τριγύρω της... Μια γωνίτσα της Θράκης. Λίγα νησιά στο Αιγαίο και η Πελοπόννησος, με το δεσποτάτο του Μυστρά, αναγνωρίζουν ακόμα την κυριαρχία της. Μα είναι πολύ μακρινά και πολύ εξασθενημένα τα ίδια για να μπορούν να της στείλουν ενισχύσεις. Και αντίκρου, και γύρω σ' εκείνο το τρίγωνο της Θράκης, στέκεται πανίσχυρο το Ισλάμ. Οι Οθωμανοί είναι ο πιο τρομερός από τους εχθρούς που απείλησαν ποτέ το Βυζάντιο.

Με το φανατισμό μιας θρησκείας, που αναθέτει στο Ξίφος την επικράτηση των αρχών της, είναι πια κυρίαρχοι σ' όλη την Ασία. Η Αδριανούπολη κι' η Θεσσαλονίκη έχουν υποκύψει κι' αυτές...

Στην Κωνσταντινούπολη βασιλεύει η δυναστεία των Παλαιολόγων, που προσπαθεί να κρατήσει με κάθε θυσία αυτό το διαμάντι της γης. Ο πρωτελευταίος αυτοκράτορας, ο Ιωάννης Η' Παλαιολόγος, κάνει εκκλήσεις στην Χριστιανική Δύση, πηγαίνει ο ίδιος να ζητήσει βοήθεια, δέχεται στην Φλωρεντία τις παπικές αξιώσεις και υπογράφει την ένωση μ' αντίτιμο υποσχέσεις μόνο κι' ελπίδες. Μα ο λαός δεν την επικυρώνει την ένωση. Δεν μπορεί να δεχθή την ταπείνωση της Ορθοδοξίας. 'Ετσι, στην κρίσιμη ώρα, μένει μονάχη μπροστά στο Ισλάμ, η Ορθόδοξη Πόλη. Η μοιραία στιγμή αναβάλλεται για λίγο. Ο σουλτάνος Μουράτ ο Β', είναι σύμμαχος με τον Ιωάννη Παλαιολόγο, γιατί τον απασχολούν ταραχές στην Ασία. Μα το 1451, ο Μουράτ πεθαίνει κι' αφήνει διάδοχο έναν νέο πολύ φιλόδοξο, τον εικοσιτετράχρονο γιό του, Μωάμεθ. Αυτός θέτει σαν πρωταρχικό του σκοπό την άλωση της "Βασιλίδας των πόλεων", που αναχαιτίζει την προέλασή του προς την Ευρώπη.

Αντίκρου στην υλική δύναμη του Μωάμεθ, στέκεται πόνος ηθικά, το Βυζάντιο. Μα δυστυχώς μόνον ηθικά. Ο τελευταίος του αυτοκράτορας Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, αδελφός του Ιωάννη, δέχεται την βασιλική κορώνα με την συναίσθηση πως βαδίζει προς την θυσία. 'Ηταν τόσο γενναίος, τόσο συνετός, που αν ανέβαινε στο θρόνο με άλλες συνθήκες η Πόλη των Κων-

σταντίνων θα γνώριζε την ίδια αίγλη που είχε γνωρίσει στην βασιλεία των Ιουστινιανών και των Φωκάδων. Μα στον τραγικό εκείνο ρήγα έλαχε τούτος ο κλήρος: Να δώσει στην Βασιλεύουσα το υπέροχο τέλος που ταίριαζε στην ασύγκριτη λάμψη της.

Εκείνη την ώρα τη δειλινή, με τις φλογερές ανταύγειες, θα παρακολουθήσαμε τώρα. Και η τραγική πάλη αρχίζει... Ευρώπη και Ασία κρατούν την ανάσα τους...

## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1035

Διγενής Ακρίτας

B

### Ιστορική Εισαγωγή

Ένα από τα ωραιότερα δημιουργήματα της δημοτικής ποίησης όλου του κόσμου είναι τα "Ακριτικά Άσματα". Λέγονται έτσι από το όνομα του ήρωα που εξημούν και του οποίου τα κατορθώματα περιγράφουν, από το όνομα του Βασιλή Διγενή Ακρίτα. Ο Ακρίτας ήταν ο ιδεώδης τύπος του εθνικού πολεμιστή κατά των εχθρών της φυλής, όπως τον έπλασε η φαντασία του ελληνικού λαού μέσα στο πολυτάραχο και δραματικό διάβα του από την ιστορία.

Όπως λέει ο Νικόλαος Πολίτης στη μελέτη του "περί του εθνικού έπους των νεώτερων Ελλήνων", από τις πιο απομακρυσμένες άκρες της Καπαδοκίας μέχρι τα νησιά του Ιονίου, από τη Μακεδονία και τις δυτικές ακτές του Εύξεινου μέχρι την Κρήτη και την Κύπρο, τραγουδούν και σήμερα ακόμα τα "Ακριτικά Άσματα", που αφηγούνται τα κατορθώματα και τις περιπέτειες του Διγενή Ακρίτα, τους πολέμους του με τους Απελάτες και τους Σαρακηνούς. Μέσα στα τραγούδια αυτά η φαντασία του λαού έπλεξε μύθους που έφτιαξε έτσι τον ιδεώδη τύπο ενός ήρωα, νεαρού σαν τον Αχιλλέα, δυνατού σαν τον Ηρακλή και δοξασμένου σαν τον Μέγα Αλέξανδρο. Με λίγα λόγια, στο Διγενή Ακρίτα καθρεπτίζονται οι πόθοι και τα ιδεώδη του Ελληνικού Έθνους, γιατί ο ήρωας αυτός συμβολίζει την παλαιά και πολύχρονη πάλη του Ελληνισμού με τον μουσουλμανικό κόσμο.

Παππούς του Διγενή Ακρίτα ήταν ο βυζαντινός άρχοντας Ανδρόνικος Δούκας και γιαγιά του η Άννα. Το αντρόγυνο Δούκα απέκτησε πέντε αγόρια και ένα κορίτσι, που το ονόμασαν Ειρήνη. Όταν η Ειρήνη έγινε 7 ετών, οι αστρονόμοι μελέτησαν το ζώδιό της και μάντεψαν ότι της ήταν γραφτό να την αρπάξουν. Οι γονείς της για να αποφύγουν την αρπαγή την έκλεισαν σ' ένα κάστρο κι έβαλαν ανθρώπους να την φρουρούν. Κάποια μέρα η βυζαντινή αρχοντοπούλα, λάμποντας μέσα στην παρθενική της αγνότητα και την ασύγκριτη ομορφιά της, βγήκε περίπατο γύρω από το κάστρο, συντροφειμένη από τις σκλάβες της. Τον ίδιο καιρό ο Ημίρης των Σαρακηνών Μουσούρ είχε εισβάλει στη χώρα του Ανδρόνικου. Είδε την Ειρήνη και μαγεμένος από την ομορφιά της την άρπαξε μαζί με όλους τους ανθρώπους της κι έφυγε γρήγορα ξαναγυρίζοντας στη χώρα του. Όταν έγιναν αυτά, ο Ανδρόνικος και τ' αδέρφια της Ειρήνης έλειπαν σε πόλεμο. Η μητέρα της όμως, που μπόρεσε να γλυτώσει από τους Σαρακηνούς κουρσάρους, ειδοποιή-

ησε τα παιδιά της, κι αυτά έτρεξαν σε καταδίωξη του Μουσούρ. Κάποτε τον έφτασαν και τον ανάγκασαν να μονομαχήσει με το μικρότερο αδελφό της Ειρήνης, Κωνσταντίνο. Στη λιονταρίσια αυτή πάλη ο Κωνσταντίνος νίκησε τον Εμίρη. Αλλά ο Σαρακηνός, αθεράπευτα μαγεμένος από τις χάρες της Ειρήνης, έπεισε τους αδελφούς της να του την δώσουν γυναίκα του, αφού προηγουμένως αλλαξοπίστησε και έγινε χριστιανός.

Από το γάμο αυτό του Σαρακηνού Εμίρη με την Βυζαντινή αρχοντοπούλα γεννήθηκε ο Βασίλης Ακρίτας, που ονομάστηκε Διγενής γιατί καταγόταν από δύο γένη και στις φλέβες του κυλούσαν δύο αίματα, ελληνικό και αραβικό. Ο Διγενής από μικρό παιδί ξεχώριζε για το θάρρος του, τη δύναμή του και την ομορφιά του και ήταν προικισμένος με όλες τις φυσικές και ψυχικές αρετές που χρειαζόταν για να μπορέσει να επιτελέσει τα κατορθώματα που θα παρακολουθήσετε.

## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1041

Βασίλειος ο Βουλγαροκτόνος

B

### Ιστορική Εισαγωγή

Το σημερινό τεύχος των "Κλασικών Εικονογραφημένων" "ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ο ΒΟΥΛΓΑΡΟΚΤΟΝΟΣ", δεν είναι βέβαια μια πιστή αντιγραφή της ιστορίας, αλλά μια λογοτεχνική παρουσίαση. Χωρίς ν' απέχει από την ιστορική αλήθεια στις γενικές γραμμές και στα ουσιαστικά σημεία, συμπληρώνεται ωστόσο με στοιχεία φανταστικά.

Η ιστορία λέει για τον Βασίλειο το Βουλγαροκτόνο ότι γεννήθηκε στα 956 μ.Χ. και βασίλευσε από το 963 μέχρι το 1025, δηλαδή 62 ολόκληρα χρόνια, πράγμα σπάνιο στην παγκόσμια ιστορία. Τα πρώτα 16 χρόνια συμβασίλευσε με το Νικηφόρο Φωκά και έπειτα με τον Ιωάννη Τσιμισκή. Και οι δύο αυτοί διαδοχικά συμβασιλείς του Βασιλείου υπήρξαν από τους λαμπρότερους αυτοκράτορες του Βυζαντίου.

Πατέρας του Βασιλείου ήταν ο Ρωμανός Β' και μητέρα του η περίφημη Θεοφανώ, που μετά το θάνατο του πρώτου συζύγου της Ρωμανού, παντρεύτηκε κατά σειρά και τους δύο συναυτοκράτορες των παιδιών της, δηλαδή το Νικηφόρο Φωκά και τον Ιωάννη Τσιμισκή. Σπουδαίο ρόλο έπαιξαν σ' όλα αυτά τα 62 χρόνια και δύο άλλα πρόσωπα, που διετέλεσαν "πρωθυπουργοί", δηλαδή ο Ιωσήφ και κυρίως ο Βασίλειος ο "νόθος", όπως τον έλεγαν. Στις σκευωρίες, των δύο αυτών αντιμαχόμενων προέδρων οφείλεται σειρά ολόκληρη επαναστάσεων, όπως του Βάρδα Φωκά και του Βάρδα Σκληρού, που συντάρaxαν την Βυζαντινή αυτοκρατορία και έδωσαν θάρρος στους Βουλγάρους να καταλάβουν ελληνικά εδάφη.

Είχε, λοιπόν, ο Βασίλειος μεγάλο έργο να επιτελέσει εναντίον των Βουλγάρων. Ένα έργο που άρχισε στα 971 και τελείωσε το 1020 περίπου, με υποταγή ολόκληρης της Βουλγαρίας. Σαραντα χρόνια επικων πολέμων, χάρισαν στον Βασίλειο τον τίτλο του "Βουλγαροκτόνου".

Μετά τις νίκες του και πριν επιστρέψει στην Κωνσταντινούπολη πήγε ο Βασίλειος στην Αθήνα και ανέβηκε πανηγυρικά στην Ακρόπολη, όπου στον Παρθενώνα, που ήταν τότε Ναός της Παναγίας, ευχαρίστησε τη θεομήτορα για τις νίκες του και πρόσφερε πλούσια δώρα. Πήγε μετά στον Πειραιά, όπου ήταν συγκεντρωμένος ο στόλος του, επιβιβάστηκε στα καράβια και έπλευσε στην Κωνσταντινούπολη. Από τη "Χρυσή Πύλη" μπήκε θριαμβευτικά στην ένδοξη πρωτεύουσα στεφανωμένος με χρυσό στεφάνι και όρθιος πάνω σε μεγαλόπρεπο άρμα. Την αξιομνημόνευτη εκείνη μέρα, ο λαός της Κωνσταντινούπολης, επευφημώντας το Βασίλειο, του έδωσε την προσωνυμία "Βουλγαροκτόνος".

Τότε όμως φάνηκε και η μεγάλη πολιτική προσωπικότητά του. Θέλοντας να κατακτήσει και ψυχικά τους Βούλγαρους φέρθηκε στους αιχμάλωτους με βασιλική, πράγματι, μεγαλοψυχία. Όχι, μόνο δεν τους ταπείνωσε, αλλά αντίθετα στους πιο επίσημους έδωσε διάφορους βυζαντινούς τίτλους και μεγάλα κτήματα. Στις βουλγαρικές επαρχίες χορήγησε πλήρη πολιτική και εκκλησιαστική αυτονομία. Τα λεγόμενα ότι τύφλωσε μεγάλο αριθμό στρατιωτών Βουλγάρων, δεν είναι ιστορικά αποδεδειγμένα και ακριβοπλούνται από τους περισσότερους μελετητές της Βυζαντινής Ιστορίας.

## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1187

Βυζαντινοί Ακρίτες

B

### Εισαγωγή στο Έργο

Ακρίτες έχει σ' όλη την ιστορική της ζωή η Ελλάδα. Πάντα γενναίους, πάντα περήτανους, πάντα θρυλικούς. Μα οι Ακρίτες του Βυζαντίου, που πήραν πρώτοι το όνομα απ' τα "'Ακρα" των Ανατολικών συνόρων που φύλαγαν από σαρακηνούς κι Απελάτες, με σύμβολό τους τον ασύγκριτο Διγενή, τραγουδήθηκαν από το λαό μας σ' εξαιρετικούς δημοτικούς στίχους, που ξεκινούν απ' τον Πόντο, περνούν την Ανατολή, φτάνουν στα νησιά μας, φουρνώνουν στην Κύπρο, βρίσκουν την αποθέωσή τους στην Κρήτη και γίνονται Πανελλήνιο τραγούδι.

Τα κατορθώματά τους είναι πολλά και παραμυθένια στον πόλεμο, στην αγάπη, στα έργα της λεβενιάς. Τα ονόματά τους πολλά. Κάθε τόπος έχει και τους δικούς του. Μα πανελλήνιος ήρωας που στο θεϊκό του παράστημα συμβολίζει όλους τους άλλους είναι ο Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, ο απτός της γης.

Κοντά του κι οι άλλοι, στην ομαδική τους αντρεία, ισάξια δίπλα του και η γυναίκα η Μαξιμώ με τις Αμαζόνες της. Ένας κόσμος ωραίος, λεβέντικος με ιπποτισμό κι ανθρωπιά.

Ας πάμε, για λίγο, στη χώρα τους και στην εποχή τους να καμαρώσουμε την Ελληνική αρετή τους!



## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1264

Λάμπρος Κατσώνης

C

Σύντομη εισαγωγή στην υπόθεση του έργου

Ο Λάμπρος Κατσώνης, γεννήθηκε στη Λειβαδιά στα μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα, τότε που ακόμα η Ελλάδα ήταν σκλαβωμένη στους Τούρκους. Ψυχή ανυπότακτη, αδούλωτη, έφυγε νέος και κατατάχτηκε στον ρωσικό στρατό, τότε που η Ρωσία είχε κηρύξει τον πόλεμο κατά της Τουρκίας και ο ρωσικός στόλος με τον Ορλώφ κατάφερε να ξεσηκώσει τους Έλληνες.

Ο νεαρός Λάμπρος πολύ γρήγορα, χάρη στη γενναιότητά του και τη δραστηριότητά του, αναδείχτηκε, έγινε αξιωματικός και στόλαρχος ακόμη. Κι όταν η αυτοκράτειρα Αικατερίνη της Ρωσίας του μήνυσε πως έκλεισε ειρήνη με τους Τούρκους κι έπρεπε γι' αυτό να σταματούσαν οι εχθροπραξίες, ο Κατσώνης που ήθελε να συνεχίσει τον πόλεμο, απάντησε στο μήνυμά της: "Αν η Αυτοκράτειρα έκλεισε ειρήνη, ο Κατσώνης δεν έκλεισε ακόμα τη δική του".

Όμως ο ξεσηκωμός του Γένους δε μπορούσε ποτέ να συντελεστή με τις ατομικές πρωτοβουλίες, όσοδήποτε και αν κατόρθωναν τα ακατόρθωτα. Η σταδιοδρομία του Λάμπρου Κατσώνη έλαμψε σαν μετέωρο που φωτίζει τη νύχτα της ελληνικής σκλαβιάς λίγο πριν από τον γενικό ξεσηκωμό του Εικοσιένα, που άναψε τη φωτιά της ελευθερίας.

Το λαμπρό αυτό μετέωρο, ο Λάμπρος Κατσώνης, πέρασε σαν μια θαυμάσια αστραπή από τον ελληνικό ουρανό κι έσβησε εκεί πάνω στην καταχνησμένη ακτή της Κριμαίας, που τη βρέχει η Μαύρη θάλασσα.

## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1269

Αρματωλοί και Κλέφτες. Νικοτσάρας-Βλαχάβας

C

Σύντομη εισαγωγή στην υπόθεση του έργου

Η δοξασμένη Επανάσταση, που έφερε την ελευθερία στο Ελληνικό Έθνος δεν ξεπήδησε από μοναχή της, από τη μια μέρα στην άλλη. Ο σπόρος της βλάστησε σιγά-σιγά μέσα στην ψυχή των υποδούλων. Πρώτα ο μεγάλος βάρος της Ελευθερίας, ο Ρήγας, αργότερα η φιλική Εταιρία. Μα πολύ πριν, την Επανάσταση την έθρεψαν με το αίμα και τα κατορθώματά τους και τους αγώνες τους οι αρματωλοί και οι κλέφτες.

Ραγιάδες από τέσσερις αιώνες, οι Έλληνες ζούσαν με την κρυφή ελπίδα της Ελευθερίας, που θέρμαινε την ψυχή. Όσπου ήρθε το πλήρωμα του χρόνου για το μεγάλο ξεσηκωμό. Μα πριν απ' αυτόν έγιναν αρκετές προσπάθειες. Όπως ο ξεσηκωμός του 1769, όπως η επανάσταση του 1806, που πρωταγωνιστής της ήταν ο Βλαχάβας.

Τη ζωή, τους αγώνες και τη θυσία δυο από τους διασημότερους αγωνιστές της προεπαναστατικής εποχής -της εποχής των αρματολών και κλεφτών- θα χαρήτε στο κλασσικό που κρατάτε στα χέρια σας.

## ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

1266

Το Ολοκαύτωμα στο Αρκάδι

C

Σύντομη εισαγωγή στην υπόθεση του έργου  
Ανάμεσα στις μύριες τόσες επαναστάσεις που έκαμε η Κρήτη για τη Λευτεριά και την Ένωσή της με την Ελλάδα, αστραπολάμπει ο Σηκωμός του 1866, γιατί τον φώτισε, με την αθάνατη φλόγα της θυσίας, το ιστορικό ξεκουσμένο Αρκάδι. Μοναστήρι ήταν εκεί στη Ρέθυμνο, μα έγινε κάστρο, για να κρατήσει για πάντα την περιφάνεια της Κρήτης. Όταν οι Τούρκοι ρήμαξαν τα γύρω χωριά, μαζεύτηκαν οι κατατρεγμένοι στο Ρεθεμνιώτικο αυτό μοναστήρι με μίαν απόφαση. Ή να ζήσουν ελεύθεροι ή να πεθάνουν... Μα ο Μουσταφά Πασάς πεισματώθηκε να το ρίξει αυτό το περήφανο κάστρο... Νιζάμηδες, κάπου 20 χιλιάδες, στρατός τακτικός, με μπομπάρδες, το κύκλωσαν και ζήτησαν την παράδοση των αρματωμένων, που είχαν αποτελέσει την Επαναστατική Επιτροπή. Ο Ηγούμενος Γαβριήλ είπε πάλι το Πάτριο "Μολών Λαβέ", κι η θυσία το σφράγισε με τη δόξα της... Έτσι δίπλα στο Κούγκι και στο Μεσολόγγι πήρε και τ' Αρκάδι τη θέση του στην πολύπαθη δοξασμένη μας Ιστορία.

## ANGLO-HELLENIC AGENCY

Η ANGLO-HELLENIC AGENCY παρουσιάζει την κωμωδία του Αριστοφάνη

Ο Πλούτος Α4

Ένας Πρόλογος με "Σοβαροφάνεια"  
Ο σπόρος δεν ευδοκίμει σε σκληρή γη. Και το μαλάκωμα της ανθρώπινης "γης", γίνεται με το γέλιο και την πλαστικότητα της φαντασίας.

Και τα δύο αυτά στοιχεία συμπίπτουν με τις αρχές του κόμικ και συνυπάρχουν στα έργα του Αριστοφάνη. Οι χαρακτήρες του είναι εύπλαστοι, πρώτη του μέριμνα το γέλιο κι η αποδέσμευση της φαντασίας για να επεκτείνει το θέμα του σε περίμετρο ανάλογη με την εμβέλεια του κάθε θεατή-αναγνώστη.

Ανασκάβει πρώτα την σκληρυμένη γη από τη βαριά πεπατημένη ρουτίνα, χαλαρώνει τους μύες της ακατάδεχτης και στερημένης από δημιουργική φαντασία σοβαροφάνειας, και σ' ανυποψίαστες αλλά φιλόξενες στιγμές, ρίχνει τους σπόρους του.

Με τον "Πλούτο" του Αριστοφάνη μπορείς να βρεθείς σε τρεις διαφορετικές οπτικές γωνίες κι όχι αναγκαστικά ταυτόχρονα.

Πρώτη, στη επιφάνεια, η αβίαστη αντίληψη του νου, με το αφοπλιστικό γέλιο.

Στη δεύτερη, στην ψυχή -στο χώρο που όλοι οι μεγάλοι μύστες βρήκαν το έδαφος να πλάσουν θρησκείες με αλληγορίες και παραβολές- διαγράφεται σκόρπιος, με αποσπασματική ακρίβεια και δεξιοτεχνία, ο ακόλουθος μύθος:

Οι άνθρωποι επαναστατούν κατά των Θεών, αφού εξασφαλίσουν τη βοήθεια του τυφλού ημίθεου Πλούτου, γιού της Δήμητρας, θεάς της Γεωργίας, (ο πλούτος, γιός της βιαμηχανίας δεν είχε ακόμα γεννηθεί) ύστερα από προσία του θεού Απόλλωνα. Οι απάνθρωποι θεοί υποτάσσονται με πρώτο λιποτάκτη το θεό Ερμή.

Στην τρίτη, στα βάθη του υποσυνείδητου, γίνεται η σύμιξη της ανθρώπινης ιδιότητας, με τη θεϊκή ικανότητα. Συνειδητοποιούνται δηλαδή, σαν ανθρώπινες αξίες, οι θεϊκές "υπεράνθρωπες" δυνάμεις, όπως τέχνη, επιστήμη, αρετή, δημιουργική περιέρχεια -κύριο στοιχείο της έφεσης- άμιλλα, επιτεύξεις κι επιδόσεις σ' όλες τις εκφράσεις ψυχής και σώματος σε αρμονική συνύπαρξη. Ο θεός ενανθρωπίζεται. Σ' αυτήν ακριβώς τη συνύπαρξη έγκειται η μαρτυρία της υποταγής των Θεών, αφού δώσουμε με τη γνώση πως στην "τυφή" τους δύναμη. Μια δύναμη δική μας που ε μ ε ί ς -στην ουσία τυφλοί- δεν βλέπαμε. Ο πλούτος μας ήταν τυφλός. Κι ο άνθρωπος δεν περιμένει πια επιβραβεύσεις κι επικρίσεις (από ποιούς άλλωστε; από ποιές σκιές;). Κι ο κύκλος σχηματίζεται: Από την υποχρεωτική υποταγή, πίστη, δύναμη, ελευθερία στη συνειδητή υποταγή στους κανόνες και δυνατότητες της ανθρώπινης ζωής. Δηλαδή στην πλήρη υπευθυνότητα. Ο θεάνθρωπος αυτοβραβεύεται, αυτοεπικρίνεται και αυτοκατευθύνεται.

Μα ακόμα και όσοι μείνουν στο γέλιο, δεν θα βγουν γελασμένοι.

## ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΟΜΙΚΣ

1

ΘΗΣΕΑΣ Α1

### Πρόλογος εκδότη

Αγαπητέ αναγνώστη και υποστηρικτή, αφού σ' ευχαριστήσω που αγόρασες το κόμικ αυτό, θα ήθελα να αναφερθώ στα κίνητρα που με ώθησαν στην υλοποίηση αυτής της ιδέας.

Βρισκόμουν μόνος στο γραφείο μου, όταν χτύπησε το κουδούνι. Ανόρεχτα άνοιξα την πόρτα. Μπροστά μου στεκόταν ένας νέος ντυμένος λίγο περίεργα. Λέω λίγο, γιατί όλα τα περιμένει κανείς σήμερα. Ήταν ντυμένος σαν αρχαίος μυθικός ήρωας.

- Ορίστε, του λέω.
- Είσαι ο ανημιός του Ν. Τσιφόρου.
- Όχι, αυτός ήτανε ο θεός μου.
- Εξυπνάδες;
- Τέλος πάντων, τι θέλετε;
- Ρε φίλε, μου λέει σε άπταιστα αρχαία Ελληνικά, εμείς να πούμε δημιουργήσαμε Μυθολογία και θρέψαμε γενιές ολόκληρες...
- Είναι που δεν υπήρξατε γι' αυτό τα καταφέρατε, για ρώτα και μας.
- Άκου να σου πω, συνεχίζει, έχεις ασχοληθεί με τα έργα του θείου σου του Τσιφόρου, δεν είναι έτσι;
- Ναι, δε λέω, προσπάθησα και προσπαθώ, ελπίζω να μη σπκωθεί καμιά φορά και με χέσει για τα καλά, αλλά μια στιγμή δεν... συστηθήκαμε.
- Θηρέας.
- Ο γνωστός.... Του...
- Ναι του.... γιατί; Σου φαίνεται περίεργο;
- Όχι και τόσο. Τον Δία περίμενα αλλά μια κι έστειλε εσένα το ίδιο είναι.
- Άκου να σου πω, υμνεί την φωνή του, οι Διακρίσεις κι αυτά που ξέρατε πέθαναν.
- Δεν κατάλαβα ρε Θηρέα. Τι θέλεις, μπορείς να μου πεις;
- Να κάνεις κάτι και για μένα και για τους συναδέλφους μου, τον Ηρακλή, τους Θεούς του Ολύμπου, όλους τους μυθικούς ήρωες. Ο θεός σου μας αφιέρωσε ολόκληρο βιβλίο. Εσύ τι κάνεις;
- Το διαβάζω, τι άλλο;
- Δεν μου κάνεις. Με έχεις δει στις δόξες μου; Έχεις ζήσει τις περιπέτειές μου;
- Βασικά... δηλαδή...
- Άσε δεν έπεισες. Άκου και δώσε βάση να τελειώνουμε γιατί έχω να πάω και σ' ένα μνημόσυνο. Ήρθα εδώ σαν εκπρόσωπος του Σ.Α.Μ.Η.Θ...
- Τι είναι αυτό, υπουργικό συμβούλιο;
- Τουμπεκί. Είναι ο Σύνδεσμος Αρχαίων Μυθικών Ηρώων και Θεών και έχουμε ένα συγκεκριμένο αίτημα.

- Λέγε ν' ακούσω.

- Γιατί ρε δεν γράφετε και δεν ασχολείστε πιο συγκεκριμένα μαζί μας; 'Όταν ο θεός σου έγραφε την Ελληνική Μυθολογία χιλιάδες άτομα διασκέδασαν μαζί μας, με τις ιστορίες μας, τους καϊμούς μας, τα βάσανά μας και τις περιπέτειές μας. Εσύ ρε τσάφλι τι κάνεις; Γιατί δεν κάνεις κάτι για τους προγόνους σου;

- Κοίτα, εγώ με τηλεόραση ασχολούμαι, πώς να σε βγάλω τηλεόραση με τέτοια χάλια;

- Δεν μου λές από κόμικς δεν ξέρεις;

- Πως... δηλαδή... βεβαίως! 'Όχι ακριβώς... αλλά ουσιαστικά....

- 'Άκου να τελειώνουμε, γιατί όπως πάμε θα έρθει όλος ο σύνδεσμος εδώ και θα στα κάνουν λίμπα κι αλοιμόνό σου.- Εγώ έχω μια ιδέα. Εσύ πραγματοποιήσε τη κι εμείς από κοντά θα βοηθήσουμε όλοι.

- Σαν τι ρε θησέα, μου επιτρέπεις να σε λέω με το μικρό σου, ε;

- Λέγε, δεν πειράζει, αφού ήρθαμε για υιοθεσία μπορείς να λες ό,τι θέλεις. Λοιπόν. Απαίτηση του συνδέσμου είναι να μας ζωντανέψεις σε κόμικς όλους. Με τον τρόπο που ο Τσιφόρος έγραψε τη Μυθολογία έτσι κι εσύ να κάνεις το ίδιο σε κόμικς.

- Θησέα, είσαι και ο πρώτος, δε λέω, και η ιδέα σου καταπληκτική, όμως...

- 'Άσε ρε. Ντάξει καταλαβαίνω. Θα πω στο Δία να βοηθήσει. Μη σε νοιάζει, από θαύματα και τέτοια είμαστε πρώτοι. Ξεκίνα και θα δεις.

- Θησέα επειδή είσαι καλό παιδί, θ' αρχίσω από σένα.

'Έτσι, αγαπητέ αναγνώστη, έχεις μπροστά σου τον κόπο του Νίκου Παγώνη που έκανε τα σκίτσα, του Θόδωρου Ελαχάκη που επιμελήθηκε το κείμενο, και του Νίκου Χριστοφιλάκη που έδωσε ζωή με το χρώμα, που αν δεν τους είχα δεν θα κατάφερνα αυτό που πιθανόν απολαμβάνεις τώρα. Χάρη σ' αυτούς έκανα πραγματικότητα το όνειρό μου. Να εκδώσω ένα 100% ελληνικό κόμικ, με ένα θέμα που αρέσει γενικά και είναι γνωστό σε όλο τον κόσμο.

Τώρα, το πρώτο τεύχος από την Ελληνική Μυθολογία του Ν. Τσιφόρου είναι πια γεγονός.

Ευχαριστώ

Λάμπρος Γατής  
(Δεν είναι ψευδώνυμο)

