

**Αστικές περιπλανήσεις και λογοτεχνικές ταυτότητες: όψεις πόλεων σε σύγχρονα
ελληνικά φωτογραφικά και λογοτεχνικά λευκώματα**

Ελένη Παπαργυρίου

Θα πρέπει καταρχήν να κάνουμε μια διευκρίνιση: θα συζητήσουμε εδώ την ταυτότητα ενός είδους, το οποίο είναι υβριδικό και αφορά τη συναρμογή λογοτεχνικού κειμένου και φωτογραφικής εικόνας. Η σχέση της φωτογραφίας με τη λογοτεχνία υπήρξε συστατικό της στοιχείο σχεδόν από τις απαρχές της. Σημαντικοί πρωτοπόροι του είδους επέλεξαν να εκθέσουν τους πειραματισμούς τους σε βιβλιακή μορφή: θυμίζω το *Pencil of Nature* του W.H.F. Talbot, εφευρέτη της τεχνικής της «καλοτυπίας», που εκδίδεται το 1844-46, του οποίου ο τίτλος και μόνο αποτυπώνει το συσχετισμό ανάμεσα στις δύο τέχνες.¹ Η λέξη λεύκωμα μεταφράζει τη λέξη album, το βιβλίο με χοντρό εξώφυλλο και λευκά φύλλα ή θήκες για την ταξινόμηση φωτογραφιών, γραμματοσήμων ή άλλων συλλεκτικών αντικειμένων. Η έννοιά του όμως έχει ταυτιστεί περισσότερο με τη φωτογραφία, ενδεχομένως και από την τεχνική της αλμπουμίνας, της επικάλυψης δηλαδή χαρτιού με ασπράδι αυγού για τη στερέωση της εικόνας,² εμπεριέχει δηλαδή κατά κάποιον τρόπο την έννοια της φωτογραφίας. Παρόλο που το φωτογραφικό και λογοτεχνικό λεύκωμα είναι σχετικά νέο για τα ελληνικά δεδομένα είδος και δεν έχει γίνει αντικείμενο ανάλυσης, μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα για την εμπλουτισμένη αντίληψη λογοτεχνικότητας και μυθοπλασίας που προτάσσει η υβριδική του μορφή: ενδιαφέρει επίσης και ως συλλογικό εκδοτικό γεγονός που απαιτεί ιδιαίτερο μάρκετινγκ, θέματα που λόγω έλλειψης χρόνου δεν θα θιγούν εδώ παρά μόνο περιστασιακά.

Οι τρεις βασικές περιπτώσεις που θα μας απασχολήσουν εδώ είναι είτε συλλογικά πονήματα, καρποί της συνεργασίας συγγραφέων με φωτογράφους, όπως η *Ομόνοια 1980* του Γιώργου Ιωάννου και του Ανδρέα Μπέλια και το *Λος Άντζελες* (2007) της Σώτης Τριανταφύλλου και του Πέτρου Νικόλτσου, είτε προϊόντα ενός, όπως το *Η πόλη στα γόνατα* (2002) όπου κείμενο και εικόνα ανήκουν στον Μισέλ Φάις.³ Δεν είναι σαφώς τα μόνα. Το 2001 εκδίδεται το λεύκωμα *Σχισμή φωτός* με κείμενα του Θανάση Βαλτινού και φωτογραφίες του Jean-François Bonhomme, που ίσως εκδοτικά αποτελεί απάντηση στο οδοιπορικό του Jacques Derrida στην Αθήνα, που αποτυπώνεται σε λεύκωμα με φωτογραφίες του ίδιου φωτογράφου

¹ Βλ. την χρήσιμη ανάλυση του François Brunet, 'Photography and the Book' στο *Photography and Literature* (Λονδίνο: Reaktion Books, 2009), σς. 35-62.

² Βλ και Richard Ehrlich, *Dictionary of Photography* (Λονδίνο: Longman), σ. 4.

³ Γιώργος Ιωάννου, *Ομόνοια 1980* (Αθήνα: Κέδρος,), Σώτη Τριανταφύλλου, *Λος Άντζελες* (Αθήνα: Μελάι, 2007), Μισέλ Φάις, *Η πόλη στα γόνατα* (Αθήνα: Πατάκης, 2002).

το 1996, ενώ κάτι παρόμοιο κάνει και ο Χρίστος Χρυσόπουλος για την πόλη του Ρέγκναβικ σε συνεργασία με τη φωτογράφο Diane Neumaier στο δίγλωσσο λεύκωμα *Hugarleiftur* [Συναντήσεις] το 2003. Την εικοστή επέτειο από την έκδοση της *Ομόνοιας 1980* του Ιωάννου έχουμε και την έκδοση *Ομόνοια 2000: ταξίδι στον ομφαλό της Αθήνας* του Φίλιππου Φιλίππου με φωτογραφίες του Στράτου Καλαφάτη.⁴ Η βαθμός εμπλοκής των δύο μέσων ποικίλλει στα κύρια τρία παραδείγματα που θα μας απασχολήσουν εδώ. Η συνεύρεση του Νικόλτσου και της Τριανταφύλλου προκύπτει μετά από πρωτοβουλία του Νικόλτσου. Καθώς στην έκδοση χρησιμοποιήθηκαν κείμενα από παλιότερα βιβλία της Τριανταφύλλου *Το εναέριο τρένο στο Στίλγουελ* (1992) και *Άλφαμπετ Σίτυ* (1994), η συναρμογή εικόνας και κειμένου μπορεί να θεωρηθεί συμπτωματική, προϊόν περισσότερο μιας κοινής αισθητικής και ιδεολογικής αντίληψης για την πόλη του Λος Άντζελες και όχι μιας συνεργασίας με στόχο τη συναρμογή των μέσων αναπαράστασης. Η περίπτωση συνεργασίας Ιωάννου και Μπέλια είναι πιο ουσιαστική, καθώς κείμενο και εικόνα είχαν κοινή στόχευση, γεγονός που φαίνεται κι από τη σύμπτωση κειμένου και φωτογραφικών παραδειγμάτων, που τοποθετούνται σε συμπληρωματική διάταξη. Στην περίπτωση Φάις η εμπλοκή των δύο μέσων γίνεται ένας διττός τρόπος εκφοράς του βλέμματος.

Η συμβίωση δύο τεχνών που μπορούν να θεωρηθούν και αντιθετικές οδηγεί σε θεωρητικές επιπλοκές. Κείμενο και φωτογραφία βλέπουν: πώς όμως διαφοροποιείται το βλέμμα ανάλογα με τη στόχευση τους; Η ποιητική του υβριδικού φωτογραφικού και λογοτεχνικού λευκώματος τοποθετείται σε ένα σημείο συνάντησης των ελλείψεων των δύο μέσων, των δημιουργικών αδυναμιών, των προθέσεων που κάθε ένα από αυτά δεν μπορεί να πραγματώσει αυτόνομα. Η φωτογραφία δημιουργεί έναν πληρέστερο οπτικό ιστό από το κείμενο, που εκ των πραγμάτων παραθέτει λιγότερες αντικειμενικές πληροφορίες. Ωστόσο, η φωτογραφία απομονώνει το αντικείμενο θέασης, καθώς επικεντρώνεται αποκλειστικά σε αυτό χωρίς να μπορεί το τοποθετήσει εντός ενός ευρύτερου πλαισίου συμφραζομένων, τουλάχιστον όχι εντός ενός και μοναδικού κάδρου. Το κείμενο, από την άλλη, είναι σε θέση να υπερβεί τον χώρο και το χρόνο, παραθέτοντας πιο αποτελεσματικά τον περίγυρο του αντικειμένου στόχευσης. Η ανάγκη χρήσης λεζάντας κάτω από τη φωτογραφία αποτυπώνει ακριβώς αυτήν την έλλειψη. Ωστόσο, αυτό που ο Walter Benjamin ονόμασε οπτικό ασυνείδητο της φωτογραφικής εικόνας αναδεικνύει όψεις του αντικειμένου θέασης που δεν

⁴ Jean-François Bonhomme και Θανάσης Βαλτινός, *Σχισμή φωτός* (Αθήνα: Ολκός 2001). Jean-François Bonhomme και Jacques Derrida, *Demeure, Athènes* (Editions Galilée, 2009). Χρίστος Χρυσόπουλος και Diane Neumaier, *Hugarleiftur* [Συναντήσεις] (Reykjavik Art Museum, 2003). Το κείμενο παρατίθεται στα φιλανδικά και τα αγγλικά. Φίλιππος Φιλίππου, *Ομόνοια 2000: ταξίδι στον ομφαλό της Αθήνας* (Αθήνα: Άγρα, 2000).

γίνονται αντιληπτές από τον φωτογράφο τη στιγμή που τραβάει μια φωτογραφία, ενώ στην περίπτωση του λογοτεχνικού κειμένου, οι όψεις αυτές εγγράφονται στο πεδίο βούλησης του συγγραφέα.⁵

Εκτός από τις περιπτώσεις Derrida και Χρυσόπουλου,⁶ και οι τρεις τόμοι στους οποίους θα επικεντρωθούμε εδώ, η *Ομόνοια 1980*, *Η πόλη στα γόνατα* και το *Λος Άντζελες*, έχουν ως κοινή θεματική σύγχρονες όψεις πόλεων, γεγονός που καταδεικνύει την οργανική σύνδεση του είδους με τη θεματική της αστικής περιπλάνησης. Η παράλληλη εξέλιξη αστικοποίησης και φωτογραφίας έχει επισημανθεί, μεταξύ άλλων από τον Graham Clarke, που υπενθυμίζει ότι η καθιέρωση της φωτογραφίας συνέβη σε μια εποχή αστικής ανάπτυξης και εκβιομηχάνισης, που είχε ήδη πυροδοτήσει τη μαζική ανταπόκριση λογοτεχνίας και εικαστικών τεχνών. Σε αυτό το πλαίσιο η φωτογραφία συμμετείχε ενεργά και ανταποκρίθηκε σε μια ποικιλία αστικών φαινομένων, προσπαθώντας να απαντήσει στο ερώτημα πώς μπορεί να αναπαρασταθεί ο αστικός χώρος.⁷ Αποκρινόμενη στην προβληματική της αναπαράστασης, η φωτογραφία γίνεται μέρος και δράση του αστικού χώρου, αλλά και μια νεωτερική εικονική πρόσθεση στην αστική φυσιογνωμία: η ταινία *Blow up* του Michelangelo Antonioni (1966), που θεματοποιεί τη μορφή του πρωταγωνιστή φωτογράφου στο Λονδίνο του '60, εκμεταλλεύεται χαρακτηριστικά αυτή την εικονικότητα. Κάθε φωτογραφική αναπαράσταση δεν αποτυπώνει απλώς την πόλη σε δεδομένο χρόνο, αλλά διερευνά και διευρύνει θεωρητικά τη σχέση του βλέμματος με τις συνιστώσες της πόλης, την αρχιτεκτονική, την πολεοδομία και τον εκμοντερνισμό του αστικού τοπίου, καταλήγοντας πάντα στην εκ νέου διαπραγμάτευση της θέσης του ατόμου μέσα σε έναν συλλογικό χώρο.

Κοντά σε αυτά πρέπει να λάβουμε υπόψιν τον Μπωντλερικό όρο *flâneur*, που κατά την Τσιριμώκου περιγράφει τον «μοναχικό άνθρωπο του πλήθους, τον περιπατητή που γοητεύεται από τη φαντασμαγορία των δρόμων της μεγαλούπολης, τον δεδηλωμένο αντιφυσιολάτρη που αγαπά την «ερημία του πλήθους», τον άνθρωπο, κοντολογίς, που διαφυλάσσει ως κόρη οφθαλμού τη μοναξιά του, αλλά θέλει να την απολαμβάνει μέσα στην πολύβουη κίνηση της πόλης.»⁸ Ο *flâneur* δεν περιπλανιέται απλώς αλλά παρατηρεί

⁵ François Brunet, *Photography and Literature*, ο.π., σ. 43.

⁶ Στον πρόλογο της έκδοσης ο Χρυσόπουλος προδιαθέτει τον αναγνώστη σχετικά με τον αστικό προσανατολισμό του έργου: «Ο πυρήνας του χαρακτήρα στις *Συναντήσεις* είναι η έννοια του *flâneur*, του περιπλανητή στη πόλη. Από λογοτεχνική σκοπιά, οι *Συναντήσεις* μπορούν να θεωρηθούν μια «παντομίμα» κατασκευασμένη γύρω από την πόλη. Το θέμα της είναι η αστική εμπειρία.» (*Hugarleifur*, ο.π., σ. 7).

⁷ Graham Clarke, *The Photograph* (Οξφόρδη: Oxford University Press, 1997), σ. 75.

⁸ Λίζυ Τσιριμώκου, «Λογοτεχνία της πόλης/πόλεις της λογοτεχνίας», *Εσωτερική ταχύτητα: δοκίμια για τη λογοτεχνία* (Αθήνα: Άγρα, 2000), σ. 86. Βλ. και Merlin Coverley, 'Introduction', *Psychogeography* (Λονδίνο: Pocket Essentials, 2010), σς. 9-29.

συστηματικά και ενίοτε πλανάται από την αστική φαντασμαγορία, το θέαμα, όχι μόνο με την έννοια του θεαματικού αλλά εν γένει του αντικειμένου θέασης. Δεν είναι ο αντικειμενικός παρατηρητής που καταγράφει με τάξη και σύστημα αλλά και ένας καθαρά υποκειμενικός συλλέκτης στιγμών, μανιώδης της εύρεσης. Ο συγγραφέας-*flâneur* βρίσκει τον παραπληρωματικό άλλο στο πρόσωπο του φωτογράφου που περιπλανιέται στους δρόμους αποτυπώνοντας την αστική φυσιογνωμία και κυνηγά το τυχαίο, το καινοφανές και παράδοξο.

Η εξέλιξη της καπιταλιστικής μεγαλούπολης τοποθέτησε εικόνα και κείμενο στον ίδιο στίβο: επιγραφές, σλόγκαν, διαφημίσεις, συνθήματα, που, κατά την Τσιριμώκου, αποτελούν σημεία στίξης στο κείμενο της πόλης.⁹ Αποτυπώνοντας την πόλη ο φωτογράφος υποχρεωτικά αποτυπώνει κείμενο, διαφημιστικές λεζάντες, πινακίδες και επιγραφές, που υπομνηματίζουν τυχαία το αστικό τοπίο δημιουργώντας νόημα όχι προκαθορισμένο και ελεγχόμενο, αλλά συμπτωματικό και πολλές φορές ειρωνικό. Η σύζευξη, ωστόσο κειμένου και εικόνας επιτυγχάνεται και μέσα από υβριδικές μορφές γραφής. Όπως παρατηρεί η Γεωργία Γκότση, τον δέκατο ένατο αιώνα «η αστεογραφία πραγματώνεται αφενός μέσα από το μυθιστόρημα, αφετέρου – και κυρίως – μέσα από διάφορες σύντομες αφηγηματικές μορφές: το ακριβές είδος των τελευταίων δεν είναι πάντα σαφές, ιδιαίτερα καθώς η πρόσμειξη μυθοπλαστικών και δημοσιογραφικών στοιχείων ενισχύει τις υβριδικές μορφές.»¹⁰ Η αστεογραφία συνάδει με την εικόνα σε περιπτώσεις που επιγράφονται «εικόνες», «σκηναί», «σελίδες» και κινούνται άλλοτε στην κατεύθυνση του χρονογραφήματος και άλλοτε σε αυτήν του διηγήματος.¹¹ Η Γκότση τονίζει τη συνάφεια μεταξύ διηγήματος και εικόνας επισημαίνοντας την περιγραφική και αποσπασματική λειτουργία τους ως καταγραφές όψεων του άστεως. Όπως το φωτογραφικό στιγμιότυπο (snapshot), το διηγηματικό αστικό στιγμιότυπο προϋποθέτει ένα ακαθόριστο και υπερβατικό σύνολο αστικής ζωής, στιγμές του οποίου απομονώνει και μνημειοποιεί.¹²

⁹ Τσιριμώκου, ο.π., σ.131.

¹⁰ Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση: θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19^{ου} αιώνα* (Αθήνα: Νεφέλη 2004), σ. 65.

¹¹ Ο.π., σ. 73.

¹² Στην υβριδική αστεογραφία του λογοτεχνικού και φωτογραφικού λευκόματος υπάρχει και μια ηθογραφική διάσταση που όμως έχει να κάνει με τη διαχείριση μιας οπτικής εξουσίας απέναντι στο αντικείμενο παρατήρησης. Η σύζευξη λογοτεχνικού κειμένου και φωτογραφίας στον αγγλοσαξωνικό χώρο εντοπίζεται αρχικά σε ηθογραφικές προσεγγίσεις θεματικών που προκύπτουν μέσα από καταστάσεις κρίσης, όπως ο αμερικάνικος Νότος την εποχή της ύφεσης του '30. Ο φωτογράφος Walker Evans, ενταταμένος της κυβέρνησης για την αποτύπωση της μεσοπολεμικής αγροτικής κρίσης, μαζί με τον συγγραφέα και δημοσιογράφο James Agee, αστό απόφοιτο του Χάρβαρντ, καταγράφουν τη ζωή τριών φτωχών αγροτικών οικογενειών στην Αλαμπάμα το καλοκαίρι του 1936 για το περιοδικό *Fortune*. Όταν το περιοδικό αλλάζει χέρια

Έχοντας υπόψιν την οργανική και αναγκαστική συναρμογή κειμένου και εικόνας στη αναπαράσταση της πόλης μπορούμε να προχωρήσουμε στην ανάλυση των εκδόσεων με τη σειρά που εμφανίστηκαν. Πώς προκύπτει ως εκδοτικό γεγονός η Ομόνοια του Ιωάννου; Μας το λέει ο ίδιος στο κείμενο «Εις Εαυτόν» της *Πρωτεύουσας των προσφύγων*:

Το πεζογράφημα «Ομόνοια» το έγραψες πράγματι μέσα στο 1980 και είναι το μόνο της χρονιάς. Και το έγραψες μάλιστα κατά παραγγελία – ναι, κατά παραγγελία! – και το τόνιζες για να φρίξουν όλες οι φιδάρες. Είχε προηγηθεί ένα σχετικό πεζό σου στην «Καθημερινή» και από εκεί πήρε αφορμή η Μυρσίνη Ζορμπά του «Οδυσσέα» και σου έκανε την πρόταση. Ενθουσιάστηκες εσύ γιατί θα καταγινόσουν με έναν αγαπημένο σου χώρο. Ευθύς εξαρχής ξεκαθάρισες ότι το πεζό σου δεν θα έχει τίποτε το ιστορικό ή νοσταλγικό. Το ίδιο και οι φωτογραφίες του, θα ήταν σύγχρονες. Θυσίασες έτσι σπουδαίο, πλούσιο, μα και εύκολο, εδώ που τα λέμε υλικό, για να είσαι μόνο μέσα στο σήμερα. Για καιρό πήγαινες στην Ομόνοια σε διαφορετικές ώρες της μέρας για να διαπιστώνεις τις αλλαγές. Έβαζες το ξυπνητήρι στις 3 ή 4 το πρωί και έτρεχες για να διαπιστώσεις πώς είναι η πλατεία εκείνη την ώρα. Με το φωτογράφο και φίλο σου Ανδρέα Μπέλια πήγες δυο τρεις φορές και επισημάνατε μερικά πράγματα. Του έδειξες τα στέκια και τις μορφές, που συχνάζουν εκεί. Το τελειωτικό κείμενο το έγραψες μες στο καλοκαίρι, τον καιρό της αδείας σου. Έγραφες και χαιρόσουν.¹³

Πέρα από τις πραγματολογικές πληροφορίες που μας προσφέρει το απόσπασμα για τη γένεση του βιβλίου, και ανάμεσα πρέπει να σταθούμε σε αυτήν περί εκδοτικής παραγγελίας, δεν πρέπει να παίρνουμε τον Ιωάννου κατά γράμμα. Σαφώς και δίνει έμφαση στην ιστορική αλλαγή της πλατείας, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά χώρους συνάντησης και συναναστροφής, όπως καφενεία και ξενοδοχεία. Προτάσσοντας όμως την ιστορική πληροφορία μαζί με τη σύγχρονη εικόνα, η Ομόνοια του δεν γίνεται μνημόνιο ή μνημόσυνο αλλά σύγχρονο γεγονός: το παρελθόν της πλατείας δεν είναι χρόνος αόριστος αλλά παρακείμενος, ιστορικότητα που καταλήγει στη σύγχρονη έμφυλη δράση. Την ίδια χρονιά του 1980 εκδίδεται και η γνωστή *Camera Lucida* του Barthes, που από πολλούς θεωρείται η γενεαλογική αποκορύφωση της

η ιδέα του άρθρου εγκαταλείπεται, κυκλοφορεί όμως εμπλουτισμένο και εκτεταμένο σε βιβλίο τετρακοσίων σελίδων το 1941 υπό τον τίτλο *Let us now praise famous men* [Ας υμνήσουμε τώρα διάσημους άντρες].

¹³ Γιώργος Ιωάννου, «Εις Εαυτόν», *Η πρωτεύουσα των προσφύγων* (Αθήνα: Κέδρος, 1984) (11^η έκδοση 2007), σς. 208-78 (268-69).

ρεαλιστικής διάστασης της φωτογραφίας.¹⁴ Αυτό που συνδέει τα δύο κείμενα είναι η στόχευση στον παρακειμένο, αυτό που έχει υπάρξει σε μια παρελθοντική στιγμή και καταλήγει κάθε φορά στο παρόν μέσα από τη σκηνή θέασής του αποτυπώματός του στο φωτογραφικό χαρτί. Κείμενο και εικόνα στον Ιωάννου, όπως στον Barthes, δηλώνουν αυτό που έχει υπάρξει: στην Ομόνοια του 1980 πρόκειται για την κατοχύρωση των τοπικών δράσεων ως τεκμήριο μιας χρονικής στιγμής με πρόθεση τη μελλοντική επιβίωσή τους.

Η Ομόνοια του Ιωάννου είναι γένους αρσενικού. Οι λογοστές γυναίκες είναι απλώς διερχόμενες, ενώ οι άντρες είναι αυτοί που την οριοθετούν ως χώρο συναναστροφής διαμορφώνοντας τυχαίες και συμπτωματικές σχέσεις. Φωτογραφίζονται σε ανύποπτα στιγμιότυπα, συνήθως από πίσω, δείγμα, όπως λέει ο Christopher Robinson, του σεξουαλικού προσανατολισμού της φωτογραφικής αποτύπωσης.¹⁵ Το κείμενο του Ιωάννου χωρίζεται σε ένα κυρίως σώμα, στο οποίο ο συγγραφέας κάνει μια κοινωνιολογικού τύπου χαρτογράφηση των θαμώνων και της ιστορίας της Ομόνοιας, και ένα επιγραφικό τμήμα, που λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο και ως λεζάντα τόσο για τις εικόνες όσο και για το κυρίως κειμενικό σώμα. Σαφώς πιο αφαιρετικό και μνημειακό, το επιγραφικό αυτό τμήμα χαρακτηρίζεται από ένα καβαφικό υπόστρωμα: «Στην προθήκη του καπνοπωλείου» και «Στου καφενείου του βουερού το μέσα μέρος» που παραπέμπει άμεσα στο ποίημα «Ένας γέρος»: ο Ιωάννου αναπαράγει την ειρωνεία συμπληρώνοντας με τους παραπάνω στίχους το σχόλιο περί διακοπής του καπνίσματος προς όφελος της μακροημέρευσης.¹⁶ Περισσότερο όμως από τις άμεσες διακειμενικές αναφορές η παρουσία του Καβάφη δηλώνεται σε μια φωτογραφική αίσθηση παρόμοια με αυτήν στο κρυμμένο ποίημα «Έτσι», στο οποίο περιγράφεται η παράνομη αγοραπωλησία μιας πορνογραφικής φωτογραφίας:

Στην άσεμνην αυτή φωτογραφία που κρυφά
στον δρόμο (ο αστυνόμος να μη δει) πουλήθηκε,
στην πορνικήν αυτή φωτογραφία,
πώς βρέθηκε τέτοιο ένα πρόσωπο
του ονειρού· εδώ πώς βρέθηκες εσύ.

Ποιος ξέρει τι ξευτελισμένη, πρόστυχη ζωή θα ζεις·

¹⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, μετ. Richard Howard (Λονδίνο: Vintage, 2009).

¹⁵ Christopher Robinson, 'Yoryos Ioannou: Fragmentation in Life and Art', *Kambos* 9 (2001), σς. 83-100 (σ. 91, υποσημείωση 23).

¹⁶ Γιώργος Ιωάννου, *Ομόνοια 1980*, ο.π., σ. 84.

τι απαίσιο θα 'ταν το περιβάλλον
όταν θα στάθηκες να σε φωτογραφήσουν·
τι ποταπή ψυχή θα είν' η δική σου.
Μα μ' όλα αυτά, και πότερα, για μένα μένεις
το πρόσωπο του ονείρου, η μορφή
για ελληνική ηδονή πλασμένη και δοσμένη —
έτσι για μένα μένεις και σε λέγ' η ποίησίς μου.

Πώς εμφορείται η Ομόνοια του Ιωάννου από το καβαφικό ποίημα; Όχι τόσο μέσα από το θέμα της πορνογραφίας – αυτή μας τη θυμίζει περισσότερο το πεζογράφημα «Ο Μπάτης» από τη συλλογή *Για ένα φιλότιμο*¹⁷, αλλά μέσα από την φетиχιστική διάσταση της φωτογραφίας. Κατά τον Christian Metz, απομονώνοντας μια στιγμή από τα συμφραζόμενά της, η φωτογραφία σηματοδοτεί την απώλεια – η στιγμή αυτή είναι νεκρή απλώς γιατί δεν πρόκειται να επαναληφθεί – αλλά και την προστασία απέναντι στην απώλεια.¹⁸ Το καβαφικό ποίημα πενθεί στιγμές που χάθηκαν για πάντα, τη στιγμή της πόζας του νέου άντρα, όπου με την παράλληλη δράση φωτός και χημικών συστατικών η φυσική του παρουσία εγγράφεται ως κατάλοιπο στο φιλμ, και τη στιγμή που η φωτογραφία έφτασε στα χέρια του ποιητή, ο οποίος, παρά τις βικτωριανές ενστάσεις του περί ανηθικότητας, παιγνιώδεις κατά βάση, είναι και ο τελικός της παραλήπτης. Τι επιβιώνει ως παραμυθία του ποιητή από το πένθος της απώλειας; Η φωτογραφία σαν υλικό αντικείμενο και τεκμήριο. Αντιστοίχως, η ποίησή του επιχειρεί να δημιουργήσει ένα ακόμα υλικό τεκμήριο ύπαρξης του εικονιζόμενου άντρα, την αισθαντικότητα του οποίου διασώζει από τη λήθη. Με τον ίδιο τρόπο επιβιώνουν μέσα στο χρόνο οι ανώνυμοι θαμώνες της πλατείας Ομονοίας, που όντας και αυτοί ευρήματα του δρόμου, μνημειοποιούνται μέσα από φωτογραφία και κείμενο. Οι σκηνές του δρόμου διέπονται από τη δυναμική του τυχαίου: η συμπτωματική διασταύρωση των βλεμμάτων συγγραφέα και φωτογράφου με τα πρόσωπα της πλατείας, αντικείμενα παρατήρησης, είναι καθοριστική για την οριοθέτηση του χώρου. Εδώ η παραβατικότητα υποδηλώνεται έμμεσα, ως διαφορά από μια αμύητη Αθήνα. Η πλατεία, περιχαρακωμένη στη διαφορετικότητά της, γίνεται αυλή των θαυμάτων: έτσι, και το όνομα Ομόνοια, κατά τον Ιωάννου, δεν νοείται σαν

¹⁷ Γιώργος Ιωάννου, «Ο Μπάτης», *Για ένα φιλότιμο* (Αθήνα: Κέδρος, 3^η έκδοση 1973), σς. 52-54. Βλ. και Σοφία Ιακωβίδου, «Κ.Π. Καβάφης – Γ. Ιωάννου: ιδεολογικά παράλληλοι», Πρακτικά Γ' Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2007.

¹⁸ Christian Metz, 'Photography and Fetish', *October* 34 (Φθινόπωρο 1985), σς. 81-90 (σ. 84). Βλ. και Martin Jay, 'The Camera as Memento Mori: Barthes, Metz and the Cahiers du Cinéma' στο *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century Photography* (Καλιφόρνια: University of California Press, 1994), σς. 435-491.

μια ανόητη μίμηση κατά το ελληνικόν της παρισινής Concorde, αλλά ως κατά γράμμα ομόνοια, σύμπνοια και συνενοχή, ως ομοφυλόφυλη κοινότητα.

Διακρίνεται η αυτοβιογραφική πρόθεση του Ιωάννου, ο οποίος εικονίζεται σε κάποιες από τις φωτογραφίες, επισημαίνοντας το ρόλο του περιπατητή και πλάνητα μέσα στην ιδιαίτερη αυτή πτυχή της πόλης.¹⁹ Εξισώνεται έτσι με τα πρόσωπά που περιγράφει, δηλώνοντας συμμετοχή και συνενοχή στις σεξουαλικές του δράσεις και ανταλλάσσοντας την εξουσία της παρατήρησης με την υπόταξη στο ρόλο αντικειμένου παρατήρησης. Η φωτογραφική του παρουσία στο βιβλίο τεκμαίρεται το βλέμμα – το «με κοιτάτε που σας κοιτώ» – και τη συνενοχή με τα πρόσωπα των δράσεων που καταγράφει. Αυτογραφική μάλλον παρά αυτοβιογραφική μπορεί να θεωρηθεί *Η πόλη στα γόνατα του Φάις*, που προέκυψε σε μια εποχή κλονισμού συνδεδεμένου με μια προσωπική απώλεια, τον θάνατο του πατέρα του.²⁰ Ο Φάις είναι εξοικειωμένος με το φωτογραφικό είδος μέσα από επιμέλειες λευκωμάτων όπως το *Nelly's: ένα βλέμμα σε επαγγέλματα του αστικού χώρου το μεσοπόλεμο* (1994)²¹ αλλά και προσωπική ενασχόληση με τη φωτογραφία, δείγμα της οποίας το λεύκωμα *Υστερο βλέμμα* (1996) με ταφικές φωτογραφίες.²² Η σημειωτική του φωτογραφικού κειμένου παρίσταται και στα περισσότερα μυθιστορήματά του, όπως η *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*, όπου η περιγραφή φωτογραφικών εικόνων εγγράφεται στη βυζαντινή εκφραστική παράδοση, την οποία ο Φάις μεταστρέφει με μοντερνιστικούς όρους.²³ Στο μυθιστόρημα *Το μέλι και η στάχτη του Θεού* η προβληματική της αναπαράστασης εκφέρεται με ζωγραφικούς όρους, δεν είναι λίγες οι φορές, ωστόσο, που γίνονται συγκρίσεις της ζωγραφικής με τη φωτογραφία.

Στην ταραγμένη εποχή του πένθους ο Φάις οργώνει τους δρόμους της Αθήνας με μια φωτογραφική μηχανή στο χέρι και καταλήγει με μια πλούσια συγκομιδή χιλίων περίπου αρνητικών αρνητικών, τα οποία στη συνέχεια υπομνηματίζει με κείμενο: «δεν είμαι συγγραφέας, δεν είμαι φωτογράφος. Ένας λυσσαλέος περιπατητής είμαι, που υποφέρω από

¹⁹ Βλ. Σοφία Ιακωβίδου, «Η καταστασιακή πόλη του Γ. Ιωάννου. Η ανάδειξη μιας άλλης πόλης μέσα στην πόλη», *Γ. Ιωάννου. Κιβωτός λόγου και μνήμης*, επιμ. Γ. Αναστασιάδης (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2006), σς. 271-82.

²⁰ Όπως με πληροφόρησε ο ίδιος «μια φράση από τα χείλη κάποιου παρία ή σαλού ήταν η αφορμή για να διασταυρωθεί η φωτογραφία με το λόγο». Η έκθεση των φωτογραφιών πραγματοποιήθηκε αρχικά στον «Χώρο Τέχνης 24» το 2002 κι έπειτα στη Φωτοσυγκυρία 2003. Η έκθεση συνοδεύτηκε και από δρώμενο όπου ηθοποιοί διάβαζαν αποσπάσματα του βιβλίου υπό τους οικείους ήχους σπιτιών, ένα ντοκουμέντο που συγκρότησε για την έκθεση η σκηνοθέτης Κατερίνα Ευαγγελάκου.

²¹ Μισέλ Φάις (επιμ.), *Nelly's: ένα βλέμμα σε επαγγέλματα του αστικού χώρου* (Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1994).

²² Μισέλ Φάις, *Υστερο βλέμμα* (Αθήνα: Πατάκης, 1996).

²³ Δες την αναλυτική περιγραφή της φωτογραφίας στην ενότητα «Σχεδιάσμα [1] αρχής του μυθιστορήματος» στην *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου* (Αθήνα: Πατάκης, 1995), σς. 113-126.

πολύ εαυτό.»²⁴ Περιπατητές και παρατηρητές είναι και τα πρόσωπα που καταγράφει: άνθρωποι στις παρυφές κοινωνικών σχηματισμών, παρίες, ρακοσυλλέκτες, ναρκομανείς, τραβεστί, μετανάστες. Κοινό τους χαρακτηριστικό η ζωή στο δρόμο, η διαφορετική αντίληψη του συλλογικού χώρου, του έξω, σε αντίθεση με το εσωτερικό της προσωπικής οικίας. Σε κάθε περίπτωση τα πρόσωπα επιστρέφουν το βλέμμα στο υποκείμενο που καταγράφει. Οι φωτογραφίες συνυπάρχουν με σπαράγματα ομιλίας σε πρώτο πρόσωπο, «πενήντα μικρούς μονολόγους, που συνοδεύουν δίκην λεζάντας αυτές τις εσχατολογικές εικόνες».²⁵ Στους ομιλητές δίνεται συγκυριακό βήμα κι ο λόγος τους είναι αποσπασματικός και ανολοκλήρωτος, θέτοντας έτσι το πρόβλημα επάρκειας της αναπαράστασης. Δημιουργείται όμως ένας διάλογος βλεμμάτων: τα πρόσωπα ως αυτουργοί του λόγου αποτυπώνονται στο φιλμ, ενώ μέσω του λόγου επιστρέφουν το βλέμμα.

Οι άνθρωποι του Φάις είναι και οι ίδιοι πλάνητες, μπωντλερικοί *flâneurs* και συστηματικοί συλλέκτες στιγμών και αντικειμένων από το δρόμο, που συνδέονται σε μια συμπτωματική αφηγηματική αλυσίδα:

Βρίσκω ένα κουμπί. Σκύβω, το παίρνω, το βάζω στην τσέπη. Βρίσκω ένα τσιμπιδάκι.
Σκύβω, το παίρνω, το βάζω στην τσέπη. Βρίσκω ένα μουτζουρωμένο χαρτάκι.
Σκύβω, το παίρνω, το βάζω στην τσέπη. Ο Θεός βρίσκεται στη λεπτομέρεια.²⁶

Τα τυχαία αντικείμενα του δρόμου, αποκτημένα συμπτωματικά, συνδέονται εύστοχα με την έννοια του φωτογραφικού στιγμιότυπου, που δεν αποτελεί πυρήνα αφήγησης από μόνο του παρά μόνο αν τοποθετηθεί σε μια φωτογραφική ακολουθία από την οποία προκύπτει ένα αφηγηματικό συνεχές. Ο Φάις δίνει έμφαση στον κώδικα, στα σπαστά ελληνικά των μεταναστών, που μαζί με τη μητρική τους γλώσσα συνθέτουν μια αστική ετερογλωσσία. Επικεντώνεται εξίσου σε περιπτώσεις ανορθογραφίας στα συνθήματα τοίχου, που προτάσσονται στο κείμενο σαν επιγραφικοί αφορισμοί. Τι καταδεικνύει με αυτό; Σαφώς όχι την αμορφωσιά ως παρέκκλιση από τον ορθογραφικό κανόνα. Η ανορθογραφία είναι για τον Φάις σημείωση της διαφοράς από το σύστημα, μια καινούρια γραπτή γλώσσα. Τη γνωρίζουν και τη γράφουν αποκλειστικά «οι οικοδεσπότες του έξω» όπως ονομάζει τους ανθρώπους που αποστρέφονται τον ιδιωτικό χώρο και με τους οποίους ο Φάις ταυτίζεται. Αυτοί ακριβώς οι άστεγοι απαλύνουν την πληγή του οικείου πένθους. Γιατί αυτοί; Ο λόγος είναι σχεδόν

²⁴ Μισέλ Φάις, *Η πόλη στα γόνατα*, ο.π., σ. 9. Η φράση «στην εποχή μας οι ζωγράφοι υποφέρουν από πού εαυτό» αποδίδεται στον Τζούλιο Καίμη στο μυθιστόρημα του Φάις *Το μέλι και στάχτη του Θεού* (Αθήνα: Πατάκης, 2001), σ. 121.

²⁵ Κατά το χαρακτηρισμό του ίδιου σε προσωπική επικοινωνία που είχαμε μαζί του.

²⁶ Μισέλ Φάις, *Η πόλη στα γόνατα*, ο.π., σ. 41.

αφανής, αν δεν υπολογίσει κανείς τη σημείωση του ανώνυμου αναγνώστη στην *Ελληνική αγρυπνία* περί ανεσιτότητας των Εβραίων, του Εβραίου πατέρα επομένως, χαρακτηριστικό που τον εξισώνει με τους κατοίκους του δρόμου.²⁷

Και στις δύο περιπτώσεις που ήδη εξετάσαμε αφετηρία για τους δημιουργούς είναι το αίσθημα ανοικείωσης, που σε κάθε περίπτωση εφορμάται από μια απόσταση, από την περιέργεια για το έτερον, από την επιθυμία να δούμε πώς ζουν αυτοί που δεν είναι εμείς. Ο Ιωάννου μετέρχεται στην Αθήνα το 1971 ως άγνωστος περιπλανητής έχοντας δημιουργήσει μια ερωτική ποιητική της γενέθλιας Θεσσαλονίκη, που καταδεικνύεται χαρακτηριστικά – πλην αναδρομικά – σε κείμενα της *Πρωτεύουσας των προσφύγων*. Αντίστοιχα, στη φωτογραφική του περιπλάνηση ο Φάις ανακαλύπτει άγνωστες πτυχές της Αθήνας. Στο πλαίσιο της ανοικείωσης πρέπει να αναζητήσουμε και την επιλογή του Λος Άντζελες σαν αστική θεματική για τη Σώτη Τριανταφύλλου. Το Λος Άντζελες αποτέλεσε αντικείμενο της διδακτορικής διατριβής της, καθώς και σκηνικό του μυθιστορήματος *Φτωχή Μάργκο*, που γράφτηκε εξ ολοκλήρου στα αγγλικά και κυκλοφόρησε το 2001 σε ελληνική μετάφραση.²⁸ Η δεκαοκτάχρονη Μάργκο εγκαταλείπει το συντηρητικό σπίτι της στο Mount Pleasant, μιας ασήμαντης κωμόπολης του Michigan όπου τίποτα δε συμβαίνει ποτέ, για το Λος Άντζελες. Όπως και η Τριανταφύλλου, η Μάργκο περιπλανιέται αλλά και πλανάται από την άγνωστη πόλη με το απατηλό αγγελικό όνομα, μια πόλη που πριν γίνει πραγματικότητα για την ηρωίδα υπάρχει ως ιδέα, ως σκηνικό του ροκ και ταινιών όπως το *Zabrinski Point* του Antonioni και το *Blade Runner* του Ridley Scott. Το σκηνικό της πραγματικής πόλης ετερογραφεί το αστικό φαντασιακό των μυθοπλαστικών αναπαραστάσεων.

Η θεματική της παγκόσμιας πόλης έχει απασχολήσει την Τριανταφύλλου σε μυθιστορήματα όπως το *Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης* (1996) με θέμα τη Νέα Υόρκη στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και το *Άλμπατρος* (2003) που εστιάζει στο βικτωριανό Λονδίνο. Το Λος Άντζελες ενδιαφέρει την Τριανταφύλλου όχι μόνο σαν μια αμερικάνικη πόλη με ιδιαιτερότητες αλλά και σαν μια πόλη που παρουσιάζει σαφείς ομοιότητες με την Αθήνα: περιβάλλεται από λόφους, εκτείνεται οριζόντια, έχει ξηρό και ήπιο κλίμα, βρίσκεται κοντά στη θάλασσα και της λείπει η μητροπολιτική συγκοινωνία της Νέας Υόρκης ή της Ουάσινγκτον. Η μετακίνηση βασίζεται αποκλειστικά στο αυτοκίνητο, που δημιουργεί μια ειδική κουλτούρα, που για την Τριανταφύλλου αποτελεί ένα είδος ετεροτοπίας: ο flâneur του Λος Άντζελες είναι αναγκαστικά οδηγός. Το Λος Άντζελες είναι αλλότριο σαν πόλη,

²⁷ Μισέλ Φάις, *Ελληνική αγρυπνία* (Αθήνα: Πατάκης, 2004), σ. 58.

²⁸ Σώτη Τριανταφύλλου, *Φτωχή Μάργκο*, μετ. Αλεξάνδρα Κονταξάκη (Αθήνα: Πατάκης, 2001).

αλλά και μια μεταφορά του οικείου. Τα κείμενα του τόμου συνδυάζουν την πραγματολογική ή και ανθρωπολογική παρατήρηση με την προσωπική ενατένιση της πόλης, σαν μεταβατικό σκηνικό ενηλικίωσης.

Οι φωτογραφίες του Νικόλτσου παρουσιάζουν μια εικόνα της πόλης μακριά από τα στερεότυπα του Χόλλυγουντ. Είναι ασπρόμαυρες σε πείσμα της καλιφορνέζικης λιακάδας και αποτυπώνουν σκηνές του δρόμου σε ως επί το πλείστον υποβαθμισμένες συνοικίες της πόλης. Χαρακτηριστικό τους είναι η έλλειψη εστίασης, τα φλου πλάνα που δίνουν εσκεμμένα την εντύπωση ερασιτεχνικής καταγραφής και τυχαίας λήψης. Όπως και το κείμενο, δεν προσδοκά να αποδώσει την πραγματικότητα, αλλά άπτεται ενός αστικού φαντασιακού. Το Λος Άντζελες του συλλογικού αυτού πονήματος δεν φαίνεται επαληθεύσιμο, παρουσιάζεται όμως αληθινό μέσα από τη μυθοπλαστική δράση. Βλέπουμε εν τέλει την κατακερματισμένη αναπαράσταση, τη μερική όψη των πόλεων, την ηθελημένα υποκειμενική καταγραφή που καταθέτει μαρτυρίες ταυτότητας όχι μόνο των ανθρώπων που κινούνται στα όρια της πόλης, αλλά και όσων δρουν από τη σκοπιά του παρατηρητή, του συγγραφέα και του φωτογράφου.

Συνυπάρχοντας με τη φωτογραφική εικόνα τα λογοτεχνικά κείμενα των εκδόσεων αυτών παρουσιάζουν μια τεθλασμένη νεωτερικότητα. Δεν αποτελούν άμεσο σχόλιο της εικόνας, δεν ανταποκρίνονται κειμενικά στη φωτογραφία ως λεζάντα, ενώ η φωτογραφία δεν εικονογραφεί τελικά το κείμενο, δε λειτουργεί δηλαδή ως οπτική αναπαράσταση λεκτικών σημείων. Μπορούμε να μιλήσουμε για αυτονομία και συνύπαρξη ειδών με επικαιρικό χαρακτήρα, με στόχο δηλαδή την παροντική αποτύπωση και όχι την ιστορική ψηλάφηση, παροντική αποτύπωση όμως που εμφορείται από μυθοπλαστική πρόθεση. Μην καταγράφοντας το πραγματικό, η φωτογραφία αποκτά μυθοπλαστική διάσταση και υποσκελίζει τον πραγματισμό του κειμένου, με το οποίο βρίσκεται σε μια σχέση διαρκούς ανταγωνισμού και αλληλοεξουδετέρωσης. Παρόλα αυτά αξίζει να επισημάνουμε ότι, στην Ελλάδα τουλάχιστον, στις περιπτώσεις συνεργασίας το βάρος πέφτει συνήθως στο όνομα του συγγραφέα και όχι του φωτογράφου. Δεν θεωρείται, για παράδειγμα, η *Ομόνοια* τόσο έργο του φωτογράφου Ανδρέα Μπέλια όσο του Ιωάννου, ενώ στα βιβλιοπωλεία βρίσκουμε το βιβλίο καταχωρημένο υπό το όνομα του Ιωάννου στα ράφια της ελληνικής πεζογραφίας κι όχι της φωτογραφίας. Ο συγγραφέας διατηρείται στο βάθρο του author ή auteur περισσότερο από τον φωτογραφικό συντάκτη. Σε επίπεδο ‘authorship’, κυριότητας δηλαδή του έργου τέχνης, το κείμενο ακόμα διατηρεί πιο ισχυρό το ίχνος – και το κίνητρο – της υπογραφής.

