

ΘΕΜΕΛΙΟ ■ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ

ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ

Η ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΟ ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ ΔΥΟ ΑΙΩΝΩΝ

Ε Π Ι Μ Ε Λ Ε Ι Α

ΜΑΝΟΣ ΑΥΓΕΡΙΔΗΣ

ΕΦΗ ΓΑΖΗ

ΚΩΣΤΗΣ ΚΟΡΝΕΤΗΣ



Η ΑΜΗΧΑΝΗ ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ UNDERGROUND ΚΑΙ ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΗΣ ΔΙΠΛΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΣΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΔΙΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ

Μαρία Νικολοπούλου

Η ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ από άποψη πολιτική και πολιτιστική είναι η περίοδος όπου τίθενται εκ νέου, από κοινωνικές και καλλιτεχνικές ομάδες, πολλά ζητούμενα της δεκαετίας του '60, σε συνδυασμό με τα νέα διεθνή ρεύματα και τις τάσεις που έχουν διαμορφωθεί στο εσωτερικό κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Είναι μια στιγμή κομβική, όπου οι κοινωνικές, πολιτικές και πολιτιστικές πρακτικές ανασημασιοδοτούνται και γίνονται αντικείμενο διαπραγμάτευσης. Όμως από την περίοδο της δικτατορίας δεν υπάρχουν μόνο ρήξεις αλλά και συνέχειες.

Εδώ θα επικεντρωθώ στις συζητήσεις σχετικά με την έννοια και το ρόλο της λογοτεχνίας και της πρωτοπορίας μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, όπως αυτές παρουσιάζονται στα περιοδικά, τα οποία αποτελούν προνομιακό πεδίο έρευνας γιατί δείχνουν τη συνύπαρξη των πολιτιστικών και πολιτικών αιτημάτων της περιόδου, αλλά και τη διαμόρφωση ομάδων και τάσεων. Η Μεταπολίτευση άλλωστε χαρακτηρίζεται από μια εκδοτική έκρηξη σε επίπεδο αριθμών. Στα περιοδικά που εμφανίζονται ή επανεμφανίζονται¹ κυριαρχούν τα θεωρητικά κείμενα πολιτικής, κοινωνιολογίας ή θεωρίας της λογοτεχνίας (κυρίως μεταφρασμένα) μαζί με λογοτεχνικά κείμενα. Σε πολλά από τα άρθρα των περιοδικών τίθενται αιτήματα που αφορούν μια συνολική μεταβολή της κοινωνίας και την πεποίθηση πως η τέχνη μπορεί να ταυτιστεί

1. Ενδεικτικά, στη Μεταπολίτευση εκδίδονται τα περιοδικά *Σήμα* (1975-1979), *Σπείρα* (1975-1977, 1981), *Πολίτης* (1976-2007), *Διαβάζω* (1976-2012), *Το Δέντρο* (1978-2011), ενώ επανεκδίδονται περιοδικά που πρωτοκυκλοφόρησαν στη διάρκεια της δικτατορίας και διεκόπη η κυκλοφορία τους, όπως *Αντί* (1972, 1974-2008), *Ηριδανός* (1972, 1974-1976) και *Τραμ* (1971, 1976-1979), *Κούρος* (1971-1972, 1974), *Panderna* (1972-1973, 1975). Για την εκδοτική δραστηριότητα κατά τη Μεταπολίτευση βλ. την ανακοίνωση του Χ. Μάη, «Η «εκδοτική άνοιξη» της μεταπολίτευσης: μια σκιαγράφηση», στο συνέδριο: *Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση*, που συνδιοργάνωσαν το περιοδικό *Historein* και το Institut für Griechische und Lateinische Philologie του Freie Universität Berlin με τη συνδρομή του Ιδρύματος Friedrich Ebert, Δεκέμβριος 2012.

με τη ζωή και να την αλλάξει· συνδέονται δηλαδή με την πρωτοπορία. Είναι επίσης ενδιαφέρουσα η κινητικότητα των συντελεστών και των ομάδων, που αναδεικνύει άλλωστε την περίπου χωρίς στεγανά ζύμωση που υπάρχει εκείνη την εποχή.²

Αφορμή για τη διερεύνηση θα αποτελέσει το αφιέρωμα του περιοδικού *Σήμα* στη «Σκηνή»,³ δηλαδή το ελληνικό underground (όπως χαρακτηρίστηκαν από το περιοδικό οι συγγραφείς και καλλιτέχνες που εμφανίστηκαν στο αφιέρωμα) που διαμορφώθηκε στη διάρκεια της δικτατορίας σε εναλλακτικά και βραχύβια περιοδικά, κάποια από τα οποία εκδίδονται από την ηγετική προσωπικότητα του χώρου, τον Λεωνίδα Χρηστάκη.

Το αφιέρωμα αυτό αξίζει να διερευνηθεί, γιατί οι διαμάχες που προκάλεσε ανέδειξαν τις διαφορετικές αντιλήψεις για το ρόλο της τέχνης και της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί ένα δείγμα του ανταγωνισμού για την κυριαρχία στο πολιτισμικό πεδίο της εποχής.⁴ Το αφιέρωμα προκάλεσε αντιδράσεις που ξεπέρασαν το πολιτιστικό πεδίο, καθώς οι επιμελητές και κάποιοι συγγραφείς του αφιερώματος βρέθηκαν στο εδώλιο του κατηγορουμένου βάσει του νόμου περί ασέμνων. Τα είδη λόγου που αναπτύσσονται σε αυτήν τη δίκη είναι πολύ ενδιαφέροντα για την πρόσληψη της λογοτεχνίας, την έννοια της λογοτεχνικότητας, της πρωτοπορίας και του underground την εποχή εκείνη.

ΠΡΙΝ ΠΕΡΑΣΟΥΜΕ στην εξέταση του αφιερώματος, είναι αναγκαίος ένας προσδιορισμός των όρων που χρησιμοποιούνται. Ο όρος underground συνδέθηκε στην Αγγλία, στις αρχές της δεκαετίας του '60, με τα εναλλακτικά έντυπα που απευθύνονται σε περιορισμένο κοινό και η θεματική τους αναφέρεται σε έναν αντισυμβατικό τρόπο ζωής. Ο όρος χρησιμοποιείται επίσης για ταινίες που παράγονται εκτός της πολιτιστικής βιομηχανίας και προβάλλονται μέσω εναλλακτικών δικτύων διανομής. Στη δεκαετία του '70 ο όρος συνδέθηκε διεθνώς με την αντικουλτούρα, τις πολιτισμικές πρακτικές δηλαδή που ταυτίστηκαν με την αμφισβήτηση του πολιτικού κατεστημένου και τη νέα Αριστερά.⁵

2. Ενδεικτικά, ο Μιχαήλ Μήτρας δημοσιεύει κείμενά του στον *Κούρο* του Λεωνίδα Χρηστάκη (1972), στο *Αντί* (1975), είναι δημοσιογράφος στο *Σήμα* (1975-1977), και αρχισυντάκτης στο *Χρονικό* (1970-1976). Τα περιοδικά έχουν πολύ διαφορετική φυσιογνωμία μεταξύ τους.

3. *Σήμα*, τχ. 9 (Σεπτ. 1975), επιμέλεια αφιερώματος: Μιχαήλ Μήτρας.

4. Για την έννοια του ανταγωνισμού για την κυριαρχία στο πολιτιστικό πεδίο βλ. P. Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης: Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, Πατάκης, Αθήνα 2006, ιδίως σ. 328-329, 331-335.

5. Για έναν ορισμό του underground βλ. C. Dunn, «Desbunde and its discontents: Counter-culture and authoritarian modernization in Brasil, 1968-1974», περ. *The Americas*, τόμ. 703 (Ιανουάριος 2014), σ. 429-458, εδώ: σ. 448. Για έναν ορισμό της αντικουλτούρας βλ. D. Farber

Η δεκαετία του '60 και το Πάλι

ΤΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ του περιοδικού *Σήμα* στη «Σκηνή» παρουσίασε το 1975, σε ένα ευρύτερο κοινό, μια ομάδα πρωτοποριακών καλλιτεχνών και λογοτεχνών, κά-ποιοι από τους οποίους (ο Δημήτρης Πουλικάκος, ο Πάνος Κουτρουμπούσης και ο Λεωνίδας Χρηστάκης) δραστηριοποιούνταν ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50, προβάλλοντας περισσότερο μια ανατρεπτική καλλιτεχνική ταυτότητα μέσα από κοινωνικές και πολιτιστικές πρακτικές.⁶ Οι ίδιοι αυτο-προσδιορίζονταν στην περίοδο αυτή βάσει της συνάφειάς τους με τους μπητ λογοτέχνες, με τους οποίους ήρθαν σε επαφή στις αρχές της δεκαετίας του '60.⁷ Η προβολή μιας αντισυμβατικής ταυτότητας αποτελεί για τους μποέμ καλλιτέχνες και τους Μπητ μια ένωση της τέχνης με τη ζωή, την ενσάρκωση των κοινωνικών και καλλιτεχνικών πρακτικών τους, μια απόρριψη της αστικής ομοιομορφίας, ενώ η τέχνη παραμένει κάποτε σε δεύτερη μοίρα.⁸

Το περιοδικό *Πάλι* (1964-1966)⁹ ήταν ένα πρωτοποριακό περιοδικό όπου συνυπήρξαν πολλές τάσεις της πρωτοπορίας της εποχής μαζί με τους ιστορικούς εκπροσώπους του ελληνικού υπερρεαλισμού. Οι μετέπειτα underground λογοτέχνες συνυπήρξαν με συγγραφείς που ενδιαφέρονταν και θεωρητικά για τους πειραματισμούς της γραφής, όπως ο Νάνος Βαλαωρίτης, ο Γιώργος Σχινάς, η Μαντώ Αραβαντινού,¹⁰ ή με εκπροσώπους της Γενιάς του

«Building the counterculture, creating right livelihoods: the counterculture at work», περ. *The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture*, τόμ. 6/1 (2013), σ. 1-24, εδώ: σ. 2-3· E. Zolov, «Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America», περ. *A Contra Corriente*, τόμ. 5/2 (χειμώνας 2008), σ. 47-73, εδώ: σ. 48-51. Όσον αφορά τη λογοτεχνία, ο όρος χρησιμοποιήθηκε πρόσφατα για τα μεταπολεμικά αμερικανικά αφηγηματικά κείμενα που αναφέρονται σε έναν αντισυμβατικό τρόπο ζωής και συνδυάζουν χαρακτηριστικά της λαϊκής λογοτεχνίας με το χιούμορ και τις υπερρεαλιστικές τεχνικές. Ο όρος έτσι συνδέεται με την αντικουλτούρα και την αμφισβήτηση των κυρίαρχων κοινωνικών αξιών, μέσα από την αναφορά σε αντισυμβατικό τρόπο ζωής και μαζική κουλτούρα. T. Newhouse, *The Beat Generation and the Popular Novel in the United States (1945-1970)*, McFarland & Co, Jefferson 2000, σ. 12· S. MacFarlane, *The Hippie Narrative: A Literary Perspective on the Counterculture*, McFarland & Co, Jefferson 2000, σ. 13· του ιδίου, «Slaughterhouse Five (1969): So It Goes», στο H. Bloom (επιμ.), *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse Five*, Infobase Publishing, Νέα Υόρκη 2009, σ. 147-162, εδώ: σ. 159.

6. Λ. Χρηστάκης, *Η γενιά των beat και ο πρώην Πητ: Αφορμές για την αμερικάνικη και ελληνική beat generation*, Τυφλόμυγα, Αθήνα 2009, σ. 35-41.

7. Στο ίδιο.

8. E. Wilson, «The bohemianization of mass culture», περ. *International Journal of Cultural Studies*, τόμ. 2/1 (1999), σ. 11-32, εδώ: σ. 13· B. Lee, «Avant-Garde Poetry as Subcultural Practice: Mailer and Di Prima's Hipsters», περ. *New Literary History*, τχ. 41 (2010), σ. 775-794, εδώ: σ. 791.

9. Για το *Πάλι* βλ. E. Αρσενίου, *Νοσταλγοί και πλαστουργοί: Έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, Τυπωθήτω, Αθήνα 2003, σ. 104-113.

10. Για τα χαρακτηριστικά της πρωτοπορίας της εποχής βλ. στο ίδιο, σ. 203-215, 294-313.

30, όπως ο Ελύτης και ο Εμπειρίκος, χωρίς πάντα η συνεργασία να είναι αρμονική.¹¹ Το περιοδικό υπήρξε το βήμα όπου παρουσιάστηκαν οι Χρηστάκης, Κουτρομπούσης και Πουλικάκος στα πλαίσια του λογοτεχνικού πεδίου, με τη λογοτεχνική και καλλιτεχνική τους παραγωγή και με τους όρους του πεδίου, τονίζοντας έτσι την αυτονομία του. Ο εκδότης του περιοδικού, Νάνος Βαλαωρίτης, τους χαρακτηρίζει, σε ένα σημείωμά του σχετικά με τους συνεργάτες του περιοδικού, ως «αντιρρεαλιστική σχολή».¹²

Σε μεταγενέστερο κείμενό του, του 1997, ο Βαλαωρίτης τους χαρακτηρίζει «μποέμ» που έχουν μετονομαστεί σε «μπητ», ενώ στο ίδιο κείμενο χρησιμοποιεί τον όρο *underground* με αρνητικές συνυποδηλώσεις, σαν να συνδέεται με την υποκουλτούρα και όχι με την επιτελεστικότητα ενός αντισυμβατικού τρόπου ζωής.¹³ Ο Βαλαωρίτης προτιμά δηλαδή να τονίζει την καλλιτεχνική τους παραγωγή τηρώντας την αυτονομία του λογοτεχνικού πεδίου.

Το Πάλι γίνεται έτσι ένας βασικός διάυλος για την παρουσίαση διεθνών ρευμάτων και τάσεων. Το περιοδικό προβάλλει ένα αίτημα απελευθέρωσης από καλλιτεχνικούς και κοινωνικούς περιορισμούς σε ένα νεοϋπερρεαλιστικό πλαίσιο.¹⁴ Παρά τις αντιρρήσεις κάποιων συνεργατών με αφορμή τα Ιουλιανά,¹⁵ οι πολιτικές αναφορές αποφεύγονται, γιατί συνδέονται με τη στράτευση και την αναπαράσταση, δηλαδή το αίτημα η λογοτεχνία να τίθεται στην υπηρεσία της εθνικής ή της πολιτικής αυτογνωσίας.¹⁶ Αντίθετα, η έμφαση στην κειμενικότητα, στο προσωπικό και το ονειρικό, η απελευθερωτική λειτουργία

11. Ν. Βαλαωρίτης, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 42.

12. Ν. Βαλαωρίτης, «Λίγα για τους συνεργάτες του Πάλι», περ. Πάλι, τχ. 1 (1964), εσωτερικό εξωφύλλο. Στη σχολή εντάσσονται από τον Βαλαωρίτη οι Δημήτρης Πουλικάκος, Παναγιώτης Κουτρομπούσης, Τάσος Δενέγρης και Εύα Μυλωνά. Ο Χρηστάκης σε αντίστοιχη παρουσίαση χαρακτηρίζεται «μια πολύχρωμη, πολύπλευρη προσωπικότητα της πρωτοπορίας». «Οι νέοι συνεργάτες», Πάλι, τχ. 5 (1966), σ. 97.

13. Ν. Βαλαωρίτης, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*, ό.π., σ. 42-43.

14. Ν.Β. [Νάνος Βαλαωρίτης], «Γύρω από την έκδοση του Πάλι», Πάλι, τχ. 4 (καλοκαίρι 1965), σ. 77-78.

15. Βλ. την επιστολή του Νικόλα Κάλας (10.9.1965), που παροτρύνει τον Νάνο Βαλαωρίτη να τονίσει τον πολιτικό χαρακτήρα του περιοδικού. Ν. Βαλαωρίτης, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*, ό.π., σ. 125. Ενστάσεις για την απουσία πολιτικής συνείδησης σε ορισμένους συνεργάτες του Πάλι με αφορμή τα Ιουλιανά του 1965 διατυπώνει και ο Κώστας Ταχτσής το 1975. Κ. Ταχτσής, «Το Πάλι κι εγώ», προλογικό σημείωμα στο Πάλι: *Ανάπτυξη έξι τευχών*, Σημά, Αθήνα 1975, χ.σ.

16. Ο εθνικός ρόλος της λογοτεχνίας είναι κάτι που χρονολογείται από τον 19ο αιώνα και συνδέει το υψηλό με το δημόσιο και το εθνικό, ενώ το χαμηλό με το ιδιωτικό. Δ. Τζιόβας, *Η παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Οδυσσεύς, Αθήνα 1993, σ. 246-247. V. Lambropoulos, *Literature as National Institution. Studies in the Politics of Modern Greek Criticism*, Princeton University Press, Πρίνστον 1988. G. Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, σ. 64-66, 88, 107-121, 162-164.

γία του έρωτα και του παράλογου, η πρόκληση προς την αστική ηθική και τις λογοτεχνικές συμβάσεις, η χρήση εν ολίγοις πρωτοποριακών τεχνικών είναι τα μέσα που χρησιμοποιούν οι συνεργάτες του περιοδικού για την κριτική προς τους κοινωνικούς και πολιτικούς θεσμούς και περιορισμούς.¹⁷

Η δεκαετία του '60 είναι λοιπόν η περίοδος που η αναδυόμενη πρωτοπορία επιχειρεί να συνδέσει το αισθητικό με το πολιτικό και την τέχνη με τη ζωή, να λειτουργήσει δηλαδή ως διπλή πρωτοπορία.¹⁸ Αυτό γίνεται εφικτό καθώς η άμβλυνση των μετεμφυλιακών παθών και η αποσταλινοποίηση επιτρέπει, στις αρχές της δεκαετίας του '60, τη διαμόρφωση ενός νέου πολιτικού χώρου ανάμεσα στην αντι-δογματική Αριστερά και στη Δεξιά.¹⁹ Η πολιτική ηπιότητα επιτρέπει την αμφισβήτηση των λογοτεχνικών κανόνων και του υψιγλού που συνδέονταν με κάθε μία από τις δύο παρατάξεις, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού αφενός και ενός εθνικού μοντερνισμού αφετέρου.²⁰ Έτσι υπάρχει το περιθώριο να αναδυθεί μια πρωτοπορία, που αποτελείται από λίγα άτομα, η οποία διεκδικεί την ένωση της τέχνης με τη ζωή, της πολιτικής ρήξης με την αισθητική ρήξη, στα χνάρια των πρωτοποριών της δεκαετίας του '20, αλλά που ηθελημένα απέχει από πολιτικές αναφορές, καθώς συνδέονται με τη στράτευση της λογοτεχνίας.²¹

17. Ε. Αρσενίου, *Νοσταλγοί και πλαστοουργοί*, ό.π., σ. 235.

18. Για έναν ορισμό της πρωτοπορίας και το διαχωρισμό της από το μοντερνισμό βλ. Ε. Αρσενίου, ό.π., σ. 117-135· Per Bäckström, «One Earth, Four or Five Words. The Peripheral Concept of "Avant-Garde"», περ. *Nordlit*, τχ. 21 (2007), σ. 21-44. Για την αποτυχία του υπερρεαλισμού της δεκαετίας του '30 να λειτουργήσει ως διπλή πρωτοπορία και της Αριστεράς να προσλάβει τον υπερρεαλισμό βλ. M. Vitti, «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με 40», περ. *Ο Πολίτης*, τχ. 1 (Μάης 1976), σ. 72-79· Τ. Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο: Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σ. 200-202. Αντίστοιχη αισθητική μόνο πρόσληψη της πρωτοπορίας υπάρχει και σε άλλες περιφερειακούς μοντερνισμούς, και συνδέεται με την εθνική λειτουργία της λογοτεχνίας. Βλ. G. Hermansson, «Picturing Ambivalence: Problems of Engagement, Aestheticism and Violence in Early Nordic Modernist Fiction», στο H. Veivo (επιμ.), *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du nord*, L'Harmattan, Παρίσι 2012, σ. 47-61, εδώ: σ. 47-49.

19. Για αντιστοιχίες με τη Βραζιλία και το πολιτικό κλίμα που συνδέεται με την ανάδυση της αντι-κουλτούρας βλ. C. Dunn, «Desbunde and its discontents», ό.π., σ. 434.

20. Για τη γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στον εθνικό μοντερνισμό και την Αριστερά βλ. Χ. Προκοπάκη, *Οι Ακυβέρνητες Πολιτείες και η κριτική*, Κέδρος, Αθήνα 1980· Ε. Κοτζιά, *Ιδέες και Αισθητική: Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι 1930-1974*, Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 279-294· Ν. Βαλαωρίτης, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*, ό.π., σ. 26-28.

21. Ε. Hamalidi - Μ. Nikolopoulou - R. Walldén, «Mapping the Greek Avant-garde: The Function of Transfers between Aesthetic and Political Dualisms», στο H. Veivo (επιμ.), *Transfers, appropriations et fonctions*, σ. 233-258, εδώ: σ. 236.

Η πολιτικοποίηση της πρωτοπορίας στη δικτατορία

Η ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ βρίσκει όσους από την ομάδα του Πάλι δεν έφυγαν στο εξωτερικό (κυρίως τον Χρηστάκη και τον Πουλικάκο) να απευθύνονται σε μια νέα και πολιτικοποιημένη γενιά, απογοητευμένη από την παραδοσιακή Αριστερά, η οποία δέχεται τους απόηχους των νεανικών κινημάτων του '68 και συνδέει την πρωτοπορία με την αντικουλτούρα και τη Νέα Αριστερά, πράγμα που αποτελεί βέβαια μια διεθνή τάση.²²

Τα περιοδικά του Λεωνίδα Χρηστάκη,²³ που εκδίδονται άτακτα, γίνονται από το 1971 και μετά ένα βήμα αντιδικτατορικής έκφρασης μέσα από λογοτεχνικά και πολιτικά κείμενα και συμβάλλουν στη διάχυση και πολιτικοποίηση των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών πρακτικών. Μέσα από τα περιοδικά αυτά προβάλλεται το αίτημα της ένωσης της τέχνης με τη ζωή και η αυτονομία του λογοτεχνικού πεδίου αμφισβητείται. Στόχος δεν είναι η θέσμιση της πρωτοπορίας στο λογοτεχνικό πεδίο, αλλά η λογοτεχνία λειτουργεί ως μια ανατρεπτική πολιτισμική πρακτική ανάμεσα σε άλλες ισότητες. Στα πλαίσια αυτά ο Χρηστάκης υιοθετεί μια πολιτική αναδημοσιεύσεων, πολλές φορές χωρίς την άδεια των συγγραφέων,²⁴ πράγμα που παραβιάζει τόσο την έννοια του συγγραφέα ως πηγής του νοήματος όσο και τους κανόνες του λογοτεχνικού πεδίου. Από άποψη μορφολογική, οι αναδημοσιεύσεις καθιστούν τα περιοδικά ένα είδος κολάζ, κειμενικό και τυπογραφικό, σε μια εποχή όπου το κολάζ είχε σημασιοδοτηθεί πολιτικά.²⁵

Τα περιοδικά του Χρηστάκη διαφοροποιούνται έτσι από το Πάλι, το οποίο τόνιζε την αυτονομία του λογοτεχνικού πεδίου, και πλησιάζουν έντυπα του διεθνούς underground τύπου, όπως οι *International Times*,²⁶ τα οποία

22. T. Roszac, *The Making of Counterculture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition*, University of California, Μπέρκλεϊ 1968, σ. 58-64· E. Zolov, «Expanding our Conceptual Horizons...», ό.π., σ. 48-49, 65.

23. Κούρος (1971-1972, 1974), *Panderna* (1972-1973, 1975), *Ιδεοδρόμιο* (1978-1989).

24. Βλ. [Λ. Χρηστάκης], «Κούρος 1971», *Κούρος*, τχ. 6 (Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1971), χ.σ., όπου ο Χρηστάκης παραθέτει επιστολή διαμαρτυρίας του Θ. Δ. Φραγκόπουλου για την αναδημοσίευση ποιήματός του χωρίς την άδειά του. Πρόκειται για το ποίημα «Οι τυπογράφοι». *Κούρος*, τχ. 1 (Απρίλης 1971), σ. 13-15· Λ. Χρηστάκης, «Νάνος Βαλαωρίτης: Μια περίπτωση αντιφατικού», *Panderna*, τχ. 8 (χ.χ. 1974;), χ.σ., όπου περιλαμβάνεται επιστολή διαμαρτυρίας του Βαλαωρίτη για αναδημοσίευση ποιημάτων του χωρίς άδεια.

25. Βλ. Λ. Χρηστάκης, [Εκδοτικό σημείωμα], *Κούρος*, τχ. 2 (Μάης 1971), σ. 1. Για την πολιτική λειτουργία της τεχνικής του κολάζ βλ. E. Hamalidi - M. Nikolopoulou - R. Walldén, «A second avant-garde without a first: Greek avant-garde artists in the 1970s», στο S. Bru - L. Nuijs - B. Hjartarson - P. Nickolls - Tania Ørum - H. Berg (επιμ.), *Regarding the Popular Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*, European Avant Garde and Modernism Studies, Walter De Gruyter, Βερολίνο 2011, σ. 425-444, εδώ: σ. 433-434.

26. <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php>.

συνδυάζουν τον πολιτικό λόγο με τον καλλιτεχνικό πειραματισμό και την αντισυμβατική θεματική που συνδέεται με την αντικουλτούρα.²⁷ Οι συνεργασίες και οι αναδημοσιεύσεις στα πρώτα τεύχη του *Κούρου* κυμαίνονται από αντιστασιακή ποίηση της Κατοχής με παραδοσιακή μορφή²⁸ μέχρι κείμενα νέων συγγραφέων που ακολουθούν υπερρεαλιστικές και πρωτοποριακές τεχνικές.²⁹ Αυτή η εκδοτική πολιτική είναι μια επιλογή του Χρηστάκη που διαμορφώνει τη φυσιογνωμία του *Κούρου* και του δίνει το δυναμισμό να είναι βήμα έκφρασης της νεολαίας, χωρίς τις παραδοσιακές ιεραρχήσεις του λογοτεχνικού πεδίου:

«Το ερώτημα είναι αν θα πρέπει ο *Κούρος* να παραμείνει στάσιμος, χωρίς καμιά αλλαγή στην ύλη του και στον τρόπο παρουσίασης των εκούσιων και ακούσιων συνεργατών.³⁰ Ουσιαστικά –και αυτό είναι κοινό μυστικό– ότι στον *Κούρο* δημοσιεύονται συνεργασίες χωρίς καμιά αξιολόγηση. Ήταν δηλαδή ο *Κούρος* ένα είδος εντύπου-πορνείου που ο καθένας μπορούσε να μπει μέσα και να εκφραστεί. [...] Φυσικά πίσω από όλα αυτά βγήκε, από μόνη της, τελείως, μια γραμμή που ο καθένας μπορούσε να τη διακρίνει [...] όχι βέβαια ότι ασκούσε κομμουνιστική προπαγάνδα, όπως με πολλή προχειρότητα το χαρακτήρισαν τα σαΐνια της Γενικής Διευθύνσεως Εθνικής Ασφάλειας αλλά τα κείμενά του που άλλα διαλέγονταν και άλλα τα έγραφε η ανώνυμη νεολαία. Χωρίς καμιά προσπάθεια ο *Κούρος* αποτέλεσε ένα μοναδικό περιοδικό έντυπο που έκανε μια προσπάθεια διάβρωσης της κάθε τάξης που κάθετα με το έτσι θέλω στο σβέρκο του άβουλου λαού μας. [...] Να γίνει το περιοδικό με δοκίμια και μελέτες και μεταφράσεις με στόχο το σύγχρονο προβληματισμό; Να γίνει έντυπο βίας και σεξ, που λείπει; Να γίνει ένα έντυπο νεανικό χωρίς γραμμή ή ένα έντυπο της νέας αριστεράς; Υπάρχει και το ενδεχόμενο να μη γίνει τίποτα από όλα αυτά και να κλείσει».³¹

Είναι ενδεικτικό ότι ο Χρηστάκης ταλαντεύεται ανάμεσα στον πολιτικό και τον underground χαρακτήρα του εντύπου διαχωρίζοντας τις δύο τάσεις.³²

27. Ενδ. Κ. Δημητρίου, «Η μεΐζων οικογένεια», Η. Πετρόπουλος, «Καλιαρντά», και W. Burroughs, «Chapter Five: Points of distinction between sedative and consciousness expanding drugs», περ. *Κούρος*, τχ. 3 (Ιούνης 1971).

28. Ενδεικτικά Ρ. Μπούμη-Παππά, «Χίλια σκοτωμένα κορίτσια», *Κούρος*, τχ. 1 (Απρ. 1971).

29. Ενδεικτικά Γ. Βατζιάς, «Η φάλαйна, Μυθιστόρημα: Λεβιάθαν 2», *Κούρος*, τχ. 1 (Απρ. 1971)· Μ. Μήτσουρα, «Ποσοστό συμμετοχής», Δ. Πουλικάκος, «Τεχνάσματα», Κ. Θεοφιλόπουλος, «So sure you let me try», και Ε. Μυλωνά, «Στις αίθουσες αναμονής» και «Δίψα», *Κούρος*, τχ. 2 (Μάης 1971).

30. Αναφέρεται εδώ στις αναδημοσιεύσεις χωρίς άδεια.

31. Λ. Χρηστάκης, [Εκδοτικό σημείωμα], *Κούρος*, τχ. 9 (1972), σ. 1.

32. Η παρουσία του σεξ και της βίας στα underground έντυπα είναι ένα στοιχείο της αντι-

Και στις δύο περιπτώσεις η λογοτεχνική ύλη θα περιοριζόταν.

Στην πορεία τα λογοτεχνικά κείμενα στα περιοδικά του Χρηστάκη γίνονται όλο και πιο πειραματικά και οι συνεργάτες είναι νέοι και άγνωστοι. Υπάρχουν επίσης εκτεταμένα αφιερώματα στους Μπητ και στον υπερρεαλισμό.³³ Καθιερώνονται όμως κάποια ονόματα, όπως η Μαρία Μήτσора, ο Τάσος Φαληρέας, ο Σπύρος Μειμάρης, που συνδέονται με το underground μέσα από την πειραματική τους γραφή, η οποία αντλεί από τους Μπητ και τον υπερρεαλισμό, την έμφαση στο ιδιωτικό, την ένωση τέχνης και ζωής μέσα από την εισβολή της καθημερινότητας στο κείμενο. Υιοθετούν τη μαζική κουλτούρα για να ανατρέψουν το υψηλό που συνδεόταν με την ελληνικότητα, το ρεαλισμό και τις ιστορικές αναφορές, αλλά επικρίνουν το μικροαστικό καταναλωτισμό.³⁴ Ο χιουμοριστικός και (αυτο-)σαρκαστικός τόνος τους διαφοροποιεί από την αποστασιοποίηση των Μπητ και τους συνδέει περισσότερο με τα λεκτικά παιχνίδια των πρωτοποριών.³⁵ Βασικό χαρακτηριστικό είναι η ένωση τέχνης και ζωής μέσα από τις κοινωνικές και πολιτιστικές πρακτικές της αντικουλτούρας, που προβάλλονται και από τα συστατικά σημειώματα των περιοδικών, υπονομεύοντας τις πρακτικές λόγου του πολιτιστικού πεδίου.³⁶

Παράλληλα, μέσα από τα ίδια περιοδικά εμφανίζονται κάποιοι συγγραφείς³⁷ οι οποίοι θα μπορούσαν να συνδεθούν στενότερα με την πρωτοπορία,

κουλτούρας που τη συνδέει με τη μαζική κουλτούρα και προκαλεί αντιδράσεις. Βλ. T. Roszac, *The Making of Counterculture*, ό.π., σ. 136.

33. Ενδεικτικά, A. Ginsberg, «Πώς θα κάνετε μια πορεία θέαμα», περ. *Panderma*, τχ. 1 (15.7.1972)· N. Βαλαωρίτης, «Μια εισαγωγή στον Υπερρεαλισμό: Ποίηση, Αντιποίηση, Παραποίηση», περ. *Panderma*, τχ. 1 (15.7.1972)· *Panderma*, τχ. 7, Αφιέρωμα στον Allen Ginsberg, χ.χ. (1973;).

34. Για μια εκτενέστερη παρουσίαση των χαρακτηριστικών της πρωτοποριακής πεζογραφίας βλ. E. Hamalidi - M. Nikolopoulou - R. Walldén, «A second avant-garde without a first», ό.π., σ. 428-432.

35. O MacFarlane χαρακτηρίζει αυτό το μείγμα underground, S. MacFarlane, *The Hippie Narrative*, ό.π., σ. 15.

36. Ενδεικτικά, «Maria Mitsora: 25 ετών - Ζωντοχήρα - Άνεργη - Ευπαρουσίαστη - Θα ήθελε να γίνει αθλήτρια (άλλα είς μήκος) - Δημοσιεύει για πρώτη φορά, αφού απέτυχε σαν ζωγράφος» και «Kostas Theophilopoulos: 25 ετών. Κοντός. Άνεργος. Αρίστευσε στο κολλέγιο Αθηνών (αρρένων) αλλά εγκατέλειψε την τελευταία στιγμή τις σπουδές του στο Παρίσι. (ΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΤΙΓΜΗ). Με σκοτεινό παρελθόν και σκοτεινότερο ή φωτεινότερο μέλλον, Ο ΧΡΟΝΟΣ θα το δείξει», *Κούρος*, τχ. 2 (Μάης 1971), σ. 38 και 52.

37. N. Χατζιδάκι, [Ω, μην κλαίτε], *Κούρος*, τχ. 6 (Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1971), χ.σ.· M. Μήτρας, «Πράγματα που λησμόνησε ή σκοπίμως δεν διηγήθηκε η Αλίκη επιστρέφοντας απ' τη χώρα των θαυμάτων, όπως...: Πώς αναπαρίσταται ένα γεγονός ή το γεγονός καθεαυτό», *Κούρος*, τχ. 9 (1972), σ. 197. Η δημοσίευση έγινε χωρίς την έγκριση του συγγραφέα, όπως με εννήμερωση σε προσωπική επικοινωνία, για την οποία τον ευχαριστώ.

με την έννοια ότι υπάρχει περισσότερο ενδιαφέρον για τους πειραματισμούς της γραφής, ενώ το περιεχόμενο των κειμένων τους δεν συνδέεται τόσο με αντικουλτούρα. Δεν επιχειρούν την ένωση τέχνης και ζωής μέσα από την επιτέλεση του αντισυμβατικού τρόπου ζωής, αλλά μέσα από την εισβολή ready-made φράσεων και εικόνων στο κείμενο. Και οι δύο ομάδες συνδέουν την αισθητική με την πολιτική ρήξη, την κριτική προς το θεσμό της λογοτεχνίας (την έννοια της λογοτεχνικότητας, τα είδη και τα μέσα της τέχνης) με την κριτική προς την πολιτική και την κοινωνία, όμως με άλλα μέσα.

Τα πεζά κείμενα της δεύτερης ομάδας συγγραφέων υιοθετούν μια σειρά πρωτοποριακών τεχνικών που βασίζονται στην παράδοση του υπερρεαλισμού, στα ρεύματα της νεο-πρωτοπορίας (π.χ. οπτική ποίηση, συγκεκριμένη ποίηση, κολάζ κειμένων, χρήση αποσπασματικού λόγου, εισβολή των χαμηλών ειδών λόγου, αγγλικών φράσεων και διαφημιστικών σλόγκαν στα κείμενα), αμφισβητώντας κάθε σύμβαση της αφήγησης. Βασικό χαρακτηριστικό της πεζογραφίας της πρωτοπορίας, η οποία εμφανίζεται στη διάρκεια της δικτατορίας, είναι η χρήση του ιδιωτικού και του χαμηλού, της μαζικής κουλτούρας (π.χ. του φανταστικού, του κόμικ, της διαφήμισης), γίνεται, δε, ένα μέσο κριτικής της καταναλωτικής κοινωνίας που αρχίζει να διαμορφώνεται. Για τους λογοτέχνες αυτούς, το προσωπικό είναι πολιτικό και βασικό μέσο απόδοσής του είναι ο αποσπασματικός λόγος, ο οποίος δεν ελέγχεται από το άτομο, αλλά γίνεται το μέσο που αναδεικνύει τη δύναστευση του ατόμου από την κοινωνία.³⁸

Συνοψίζοντας, μέσα από τα μικρά έντυπα της δικτατορίας αναδεικνύονται δύο τάσεις που συνδέονται με την πρωτοπορία, υιοθετούν τις τεχνικές της αλλά διαφοροποιούνται ως προς αντιμετώπιση των κανόνων του λογοτεχνικού πεδίου και την επιτέλεση μιας underground ταυτότητας. Μέσα από τα περιοδικά, οι λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές πρακτικές της πρωτοπορίας διαχέονται, συνδέονται με το νεανικό κίνημα και πολιτικοποιούνται. Η επιλογή των εκδοτών, και κυρίως του Χρηστάκη, να υπονομεύσουν την αυτονομία και τις πρακτικές του λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού πεδίου υλοποιεί το αίτημα της σύνδεσης της τέχνης και της ζωής και προσδίδει ένα νέο ρόλο στη λογοτεχνία. Είναι ενδιαφέρον πάντως ότι από τη μέχρι τώρα έρευνά μου στα περιοδικά αυτά δεν έχω εντοπίσει τον όρο underground ως αυτοπροσδιορισμό αυτών των ομάδων, οι οποίες συνδέουν περισσότερο τον εαυτό τους με τους μπητ συγγραφείς, που αποτελούσαν εκείνη την περίοδο ενσάρκωση της αντικουλτούρας.³⁹

38. Για αντίστοιχα χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής νεο-πρωτοπορίας της ίδιας περιόδου βλ. R. Galt, «Impossible narratives: The Barcelona School and the European avant-gardes», περ. *Hispanic Review*, τχ. 78/4 (Φθινόπωρο 2010), σ. 491-511, εδώ: σ. 504-505.

39. T. Roszac, *The Making of Counterculture*, ό.π., σ. 129.

Το αφιέρωμα του *Σήματος* και η απόπειρα ένταξης του underground στο λογοτεχνικό πεδίο

ΜΕΤΑ ΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ, και μέσα από τις προσδοκίες για μια ουσιαστική κοινωνική αλλαγή και απελευθέρωση, οι λογοτέχνες και οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας εμφανίζονται στις στήλες των νέων περιοδικών που, παράλληλα με τα λογοτεχνικά κείμενα και τα εικαστικά έργα, παρουσιάζουν τις σύγχρονες θεωρητικές τάσεις, μεταφράζουν σχετικά κείμενα θεωρητικών της λογοτεχνίας και προβάλλουν το αίτημα της διπλής (καλλιτεχνικής και κοινωνικής) πρωτοπορίας.⁴⁰ Μέσα από τέτοια κείμενα ενισχύεται η έννοια της αυτονομίας του λογοτεχνικού πεδίου, αλλά τα πρωτοποριακά κινήματα, που είχαν σημασιοδοτηθεί πολιτικά στα underground περιοδικά της δικτατορίας, όπως ο υπερρεαλισμός και οι Μπητ, παρουσιάζονται τώρα με ένα πιο αναλυτικό και θεωρητικό λόγο.

Ακόμη και πιο συντηρητικά από αισθητικής άποψης περιοδικά, όπως το *Αντί*, δημοσιεύουν πειραματικά κείμενα (π.χ. συγκεκριμένης ποίησης του Μιχαήλ Μήτρα).⁴¹ Διαφαίνεται δηλαδή ότι η πρωτοποριακή τάση έχει συνδεθεί με πολιτικά αιτήματα και έτσι περνά σε ένα πιο παραδοσιακό αριστερό κοινό από εκείνο των περιοδικών του Χρηστάκη. Από την άλλη, το *Αντί* αποτυγχάνει να αντιληφθεί τις στρατηγικές και την πολιτική αντίληψη του underground περιοδικού *Ροή*, στο εξώφυλλο του οποίου υπάρχει ένα κολάζ του Ηλία Πολίτη που παριστάνει τον Άρη Βελουχιώτη με ζαρτιέρες.⁴² Το σχόλιο του *Αντί* κινείται στα πλαίσια της αριστερής συνωμοσιολογίας:

«Η ανακοίνωση του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως, καταλογίζει κάποιες αναρχικές οργανώσεις στην Αριστερά. Εμείς, βλέποντας και κρίνοντας από

40. Ενδεικτικά στο περιοδικό *Σπείρα* μεταφράσεις των R. Jakobson, «Γλωσσολογία και ποιητική» (μτφρ.: Α. Μπερλής), τχ. 1 (Μάρτης 1975), σ. 30-67· R. Barthes, «Λογοτέχνες και συγγραφείς» (μτφρ.: Ε. Μποτονάκι), τχ. 2 (Ιούνιος 1975), σ. 111-118· S. Sontag, «Η αισθητική της σιωπής» (μτφρ.: Μ. Garraway - Α. Μπερλής), τχ. 2, σ. 125-152. Αφιέρωμα στον Γκίμπεργκ: Α. Μπερλής, «Για τα είκοσι χρόνια του Ουρλιαχτού», τχ. 2, σ. 176-180· Α. Γκίμπεργκ, «Ουρλιαχτό», «Το Δίδαγμα του Ηλιοτρόπιου», «Σημειώσεις για το Ουρλιαχτό», σ. 181-195· J. Tyrell, «Η γενιά μπητ και η συνεχιζόμενη αμερικανική επανάσταση», σ. 196-199· Τ. Τζαρά, «Ο υπερρεαλισμός και ο μεταπόλεμος» (μτφρ.: Στέφανος Ν. Κουμανούδης), τχ. 3 (Οκτώβριος 1975), σ. 284-326· Α. Balakian, «Έξω από το δάσος των συμβόλων» (μτφρ.: Α. Μπερλής), τχ. 3, σ. 271-282· J. Todorov, «Η γραμματική του αφηγηματικού λόγου» (μτφρ.: Νάκας), τχ. 5 (Δεκέμβριος 1976), σ. 74-85· Ν. Ρος, «Η ποίηση είν' απαράδεκτη άλλωστε δεν υπάρχει» (μτφρ.: Μ. Σαντορινιός), τχ. 5, σ. 57-68· T. Todorov, «Λογοτεχνία και σημειωτική» (μτφρ.: Α. Παρίση), τχ. 6 (Ιούλιος 1977), σ. 175-181.

41. Μ. Μήτρας, «Λογοτεχνικά σχόλια πάνω σε ένα μηχανικό αντικείμενο», *Αντί*, τχ. 11 (25.1.1975), σ. 47.

42. Η. Πολίτης, [εξώφυλλο], περ. *Ροή*, τχ. 2 (1973).

τον τρόπο που παρουσιάζουν τον Άρη Βελουχιώτη μιλάμε για προβοκάτσια ή...».⁴³

Ταυτόχρονα υπάρχει πολύ έντονο ενδιαφέρον στα περιοδικά για τον υπερρεαλισμό, με αφιερώματα, μεταφράσεις κειμένων και маниφέστων και αναφορές στον ελληνικό υπερρεαλισμό του 1930 που δεν υπήρξε διπλή πρωτοπορία. Η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου στο αφιέρωμα του *Ηριδανού* στον υπερρεαλισμό το 1976 αναγνωρίζει τους νέους συνεργάτες του Πάλι ως διπλή πρωτοπορία, που πλήρωσε όμως τη σχέση της με την αντικουλτούρα και τον αντισυμβατικό τρόπο ζωής της.⁴⁴

«Είναι περισσότερο έτοιμοι να ζήσουν ποιητικά, υπερρεαλιστικά, παρά να γράψουν. Πράγμα που έκαναν, τραβώντας ως τις έσχατες συνέπειες, διόλου άμοιροι της ψυχικής και σωματικής δοκιμασίας. Αποφασισμένοι ταξιδιώτες ενός υπερπραγματικού κόσμου, δεν έδωσαν τότε μεγάλο έργο, αλλά βίωσαν το σύντομο προδικτατορικό διάστημα που κυκλοφόρησε το Πάλι, όλες τις οδυνηρές εμπειρίες των κοινωνικών περιθωρίων».

Η έμφαση πέφτει έτσι στον τρόπο ζωής και όχι στη γραφή, αναγνωρίζοντας την επιτελεστικότητα της ταυτότητας του underground ως ένα είδος ένωσης της τέχνης και της ζωής. Η Αμπατζοπούλου όμως, για να τους χαρακτηρίσει χρησιμοποιεί ένα λογοτεχνικό όρο, τον υπερρεαλισμό, ο οποίος διαφέρει από τον τρόπο που οι ίδιοι αυτοπροσδιορίζονταν.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο κυκλοφορεί, το 1975, το μηνιαίο περιοδικό τέχνης *Σήμα*, με εκδότη τον γκαλερίστα Νίκο Παπαδάκη και συντάκτες τη Νατάσα Χατζιδάκι, τον Μιχαήλ Μήτρα και τον Δημήτρη Νόλλα. Το περιοδικό είναι ανοιχτό στα πρωτοποριακά ρεύματα και τηρεί μαχητική στάση προς τη λογοτεχνική, καλλιτεχνική και εμμέσως κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα (με επιθέσεις προς τη μικροαστική αντίληψη, την κουλτούρα της νεόκοπης τηλεόρασης, τις επιλογές της πολιτιστικής πολιτικής). Προβάλλει καλλιτέχνες και λογοτέχνες που συνδέονται με την πρωτοπορία και αναπτύσσει θεωρητικό λόγο, παρουσιάζοντας εκτεταμένα τις διεθνείς τάσεις. Μέσα από κριτικά κείμενα, κυρίως του Μιχαήλ Μήτρα, επικρίνει τον κοινωνικό ρόλο που είχε επιφορτιστεί η λογοτεχνία ήδη από τον 19ο αιώνα και θεωρεί την πεζογραφία ως το πιο συντηρητικό από τα λογοτεχνικά είδη, λόγω ακριβώς του ρόλου αυτού.⁴⁵

43. «Βασιλοχουντισμός, Κυβερνητικός στρουθοκαμηλισμός και οι πλαστοποιήσεις του Υπουργείου Δημ. Τάξεως», περ. *Αντί*, τχ. 22 (5.7.1975), σ. 7-11, εδώ: σ. 11.

44. Φ. Αμπατζοπούλου, «Ιστορική Θεώρηση: Επεισόδια μιας περιπέτειας», *Ηριδανός*, τχ. 4 (Φεβρ.-Μάρ. 1976), σ. 33-49, εδώ: σ. 48.

45. Η συντηρητικότητα της πεζογραφίας σε σχέση με την ποίηση είχε επισημανθεί και από πιο παραδοσιακούς κριτικούς ήδη στη διάρκεια της δικτατορίας. Β. Βαρίκας, «Δοκιμές και επιτεύγματα νέων διηγηματογράφων», εφ. *Το Βήμα*, 25.4.1971.

Το *Σήμα* προβάλλεται ως ένα πρωτοποριακό περιοδικό που συγκεντρώνει όλες τις τάσεις της πρωτοπορίας, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα μια γενεαλογία πρωτοπόρων (π.χ. τους Εμπειρικό, Καχτίτση, Νάνο Βαλαωρίτη, Καρούζο). Προχωρεί σε ανατύπωση του *Πάλι*, τα σπάνια τεύχη του οποίου ήταν περιζήτητα από τη νεολαία της εποχής, που συνέδεε την πρωτοπορία με την πολιτική και κοινωνική απελευθέρωση. Έτσι προβάλλεται στην ουσία ως συνεχιστής του.⁴⁶

Με το αφιέρωμα στη «Σκηνή» επιδιώκει να λειτουργήσει ως διάυλος για το πέρασμα του underground στο ευρύτερο κοινό, αναπλαισιώνοντάς το και εντάσσοντάς το στο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό πεδίο. Η ύπαρξη του αφιερώματος δείχνει το ενδιαφέρον του κοινού για την πρωτοπορία και τις κοινωνικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές πρακτικές της αντικουλτούρας που συνδέονται με αυτήν. Πρόκειται ταυτόχρονα για μια περίπτωση ανταγωνισμού ανάμεσα σε δύο ομάδες που διαμορφώθηκαν στη διάρκεια της δικτατορίας σχετικά με τη λειτουργία της λογοτεχνίας (και της τέχνης) μέσα στο λογοτεχνικό/καλλιτεχνικό πεδίο και για το ρόλο των καλλιτεχνών σε αυτό.⁴⁷

Το εισαγωγικό κείμενο του Μήτρα προβάλλει περισσότερο την underground ταυτότητα των συντελεστών και τις εμπειρίες που τη διαμόρφωσαν παρά τις καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές επιρροές και επιτεύγματα. Τονίζει έτσι την ταύτιση της τέχνης με τη ζωή, αλλά επισημαίνει ότι η άρνηση των underground καλλιτεχνών να συστηματοποιήσουν το έργο τους μειώνει τη δραστηριότητά τους. Τους συνδέει με την αντικουλτούρα, αλλά επισημαίνει ότι σε σύγκριση με αντίστοιχες ομάδες του εξωτερικού, η «κοινωνικοπολιτική τους δραστηριότητα» παραμένει περιορισμένη. Το αφιέρωμα παρουσιάζεται ως μια ευκαιρία για συγκροτημένη εμφάνιση και παραλληλίζεται με την παρουσίαση των Πουλικάκου, Κουτρουμπούση και Χρηστάκη από το *Πάλι*.⁴⁸

Τα κείμενα του αφιερώματος προβάλλουν μια θεματολογία που συνδέεται με το underground και μια γραφή που συνδέεται με τον υπερρεαλισμό, το φανταστικό και το μπητ. Ο στόχος των συγγραφέων που συμμετέχουν στο αφιέρωμα φαίνεται πως είναι να προκαλέσουν το ευρύ κοινό, υπονομεύοντας ταυτόχρονα και τη φιλοδοξία του περιοδικού να λειτουργήσει ως διαύ-

46. Ε. Αρσενίου, *ό.π.*, σ. 113.

47. Στο αφιέρωμα (τχ. 9, Σεπτ. 1975) περιλαμβάνονται κείμενα των Λεωνίδα Χρηστάκη, Πάνου Κουτρουμπούση, Τάσου Φαληρέα, Γιώργου Μακρή, Κώστα Θεοφιλόπουλου, Νίκου Βασιλάκου, Νώντα Μανουσάκη, Sinclair Beiles, Τάσου Δενέγρη, Νικόλα Γαλιώνη, Μαρίας Μήτσορα, Δημήτρη Πουλικάκου, William Burroughs, Γιώργου Μαρή, Πέτρου Μοροζίνη, Cordwainer Smith, Σπύρου Μείμαρη, Αντώνη Διαμαντή, Θανάση Σβορώνου, Τζακ Κέρουακ, και εικαστικά των Αλέξη Ταμπουρά, Πάνου Κουτρουμπούση, Προβατά, Μαρίας Μήτσορα, Χριστοδούλου, Σπανούδη.

48. Μ. Μήτρας, «(Ατελής) εισαγωγή στη Σκηνή: (Η το ελληνικό underground;)», *περ. Σήμα*, τχ. 9 (Σεπτ. 1975), σ. 1.

λος. Από αυτή την άποψη η υλικότητα, το χαμηλό, το απαγορευμένο, η σωματικότητα του underground έρχεται σε σύγκρουση και υπονομεύει το θεωρητικό λόγο της πρωτοπορίας και την αυτονομία του λογοτεχνικού πεδίου.

Ο Λεωνίδας Χρηστάκης αναδεικνύει στον πρόλόγό του την πολιτική σημασία των κοινωνικών, αισθητικών και ερωτικών πρακτικών των μελών της ομάδας, τονίζοντας ότι η στάση ζωής είναι αντίστοιχη με τη σύνδεση με ένα καλλιτεχνικό κίνημα. Επισημαίνει τον κίνδυνο της αφομοίωσης από το κατεστημένο, μέσω της ανάδυσης «όβεραλντ», η οποία θα σημάνει το τέλος της δυναμικότητας του κινήματος που είναι μεγάλη.⁴⁹ Το ζήτημα της αφομοίωσης της πρωτοπορίας από τον καπιταλισμό ήταν κυρίαρχο στις διεθνείς συζητήσεις την εποχή εκείνη.⁵⁰

Αντίστοιχα, το συλλογικό κείμενο των Θεοφιλόπουλου, Βασιλάκου, Μανουσάκη αποτελείται από δύο μέρη: στο πρώτο επισημαίνεται ο κίνδυνος της αφομοίωσης και συνδέεται ο ρεαλισμός και η θεωρητική προσέγγιση με την κυρίαρχη αντίληψη περί νοήματος. Αντ' αυτού προτείνεται η αντιφατικότητα ως μέσο υπονόμευσης των κοινωνικών και πολιτιστικών στεγανών.⁵¹ Έτσι, αυτό το θεωρητικό κείμενο του underground ακολουθείται από ένα κατεξοχήν ρεαλιστικό κείμενο για την αναζήτηση και τη χρήση των ναρκωτικών.⁵² Υπάρχουν κι άλλες παρωδίες θεωρητικών αναλύσεων, που επιτίθενται στην πολιτική χρήση του μπητ από την παραδοσιακή Αριστερά.⁵³

Το αφιέρωμα του Σήματος στη «Σκηνή» προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις και έδειξε τη στενότητα του ορίζοντα προσδοκιών του ευρέος κοινού, ανέδειξε όμως και τα όρια της πρωτοπορίας της εποχής, διαχωρίζοντάς την από το underground, το οποίο ήθελε να παρουσιάσει. Από την άποψη αυτή έδειξε ότι τα στεγανά υπήρχαν, απλώς οι προσδοκίες της Μεταπολίτευσης τα είχαν αναιρέσει για λίγο.

Στο επόμενο τεύχος του Σήματος υπάρχουν καταγγελίες του Χρηστάκη και των Πουλικάκου, Φαληρέα και Κουτρομπούση για το χειρισμό του υλι-

49. Α. Χρηστάκης, «Πρόλογος: Η τρομογραφία στην Ελλάδα», *Σήμα*, τχ. 9 (Σεπτ. 1975), σ. 1.

50. T. Roszac, *The Making of Counterculture*, ό.π., σ. 70-71· E. Wilson, «The bohemianization of mass culture», ό.π., σ. 27.

51. Για την αντιφατικότητα ως στρατηγική βλ. B. Lee, «Avant-Garde Poetry as Subcultural Practice», ό.π., σ. 794· E. Wilson, «The bohemianization of mass culture», ό.π., σ. 13.

52. Κ. Θεοφιλόπουλος - Ν. Βασιλάκος - Ν. Μανουσάκης, «Το τέλειο έγκλημα: Προβλήματα επι-κοινωνίας», *Σήμα*, τχ. 9, σ. 6-10. Η συλλογικότητα και οι αντιφάσεις του κειμένου ανατρέπουν την αντίληψη για το συγγραφέα ως πηγή του νοήματος.

53. «Δυο λόγια για τον Sinclair Beiles» *Σήμα*, τχ. 9 (Σεπτ. 1975), (μτφρ.: Τ. Φαληρέας), σ. 10. Ενώ ο Φαληρέας παρουσιάζεται ως μεταφραστής, είναι πιθανότατα συγγραφέας του άρθρου, το οποίο περιέχει ένα ποίημα με ευθεία επίθεση στην Τζένη Μαστοράκη για τη μετάφραση και το εισαγωγικό της κείμενο για τον Beiles σε έντυπο το οποίο δεν εντοπίστηκε μέχρι στιγμής.

κού του αφιερώματος.⁵⁴ Ο εκδότης, ήδη σε ένα σημείωμα στο τχ. 9, είχε αναφερθεί στις δυσκολίες συνεννόησης με τα μέλη της «Σκηνής».⁵⁵ Οι καταγγελλίες συνεχίστηκαν και από τα περιοδικά του Χρηστάκη, ο οποίος διαφώνησε και με τον όρο «Σκηνή», ακριβώς λόγω της επιτελεστικότητας του όρου:

«Η λέξη “Σκηνή” είναι φορτισμένη για μένα ως εξής: Όλοι οι έλληνες είναι φεύτες, παίζουν κάποιο θέατρο και επομένως η “Σκηνή” έχει την έννοια του προσκηνίου, του “εκτιθέμενου”».⁵⁶

Για τον Χρηστάκη, οι πρακτικές των μελών του underground δεν επιτελούν ένα ρόλο, αλλά είναι ουσιαστικό μέρος της ταυτότητάς τους.

Το περιοδικό επανέρχεται με ένα κείμενο του Γιάννη Γαϊτάνου, τακτικού συνεργάτη, που κατηγορεί τη «Σκηνή» για έλλειψη ταξικής και πολιτικής συνείδησης και αμφισβητεί το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, κρίνοντάς τους για τη βιωμένη τους εμπειρία:

«περιθωριακή ομάδα της άρχουσας τάξης με πυρήνα ακανόνιστο και ασταθή με προσδοκίες που υποδηλώνουν την έλλειψη θέλησης για αναπαραγωγή ενός Ελληνικού αστικού –ποτέ λαϊκού– πολιτισμού και χαρακτηρίζονται από έναν ιδιάζοντα κοσμοπολιτισμό που φάχνει μόνιμα τα μοντέλα της στο εξωτερικό».⁵⁷

Το κείμενο αυτό, το οποίο επιστρατεύει μια παραδοσιακή αριστερή επιχειρηματολογία⁵⁸ και κατηγορεί τα κείμενα της «Σκηνής» για απουσία πολιτικών αναφορών και ελληνικότητας, αποτελεί μια οπισθοχώρηση σε σχέση με άλλα, προηγούμενα κείμενα του περιοδικού, τα οποία αναζητούν την απουσία αναφορικότητας της λογοτεχνίας και αμφισβητούν ευθέως το θεσμό της λογοτεχνίας. Ο Γαϊτάνος άλλωστε είχε γράψει ένα άρθρο σε προηγούμενο τεύχος για το αγγλικό underground, επισημαίνοντας τον κίνδυνο αφομοίωσης και τις αντιφάσεις της σχέσης με την Αριστερά.⁵⁹ Άλλωστε ο

54. Σήμα, τχ. 10-11 (Οκτ. 1975-Μάρτ. 1976), σ. 16-17.

55. Ν. Παπαδάκης, «Σημείωμα του Εκδότη», Σήμα, τχ. 9 (Σεπτ. 1975), σ. 29, το οποίο περιλαμβάνει επιστολή του Λεωνίδα Χρηστάκη προς τους Τάσο Φαληρέα και Κώστα Θεοφύλλου, όπου εκφράζει τη διαφωνία του σχετικά με το αφιέρωμα.

56. Α. Χρηστάκης, Η γενιά των beat και ο πρώην Πητ, ό.π., σ. 33· Α. Χρηστάκης, «Σήμα» περ. Panderma, τχ. 16 (Οκτ. 1976), χ.σ.

57. Γ. Γαϊτάνος, «Οι παράμετρος της “Σκηνής” (14-7-1976)», Σήμα, τχ. 12 (Απρ.-Ιούν. 1976), σ. 8.

58. Η κριτική από την παραδοσιακή Αριστερά προς εκπροσώπους της αντικουλτούρας είναι αντίστοιχη διεθνώς. Για την περίπτωση της Βραζιλίας βλ. C. Dunn, «Desbunde and its discontents», ό.π., σ. 435-436.

59. Γ. Γαϊτάνος, «Λευκή νύχτα, άσπρος διάβολος (ή ένα σημείωμα για το underground)», Σήμα, τχ. 3-4 (Απρίλης-Μάης 1975), σ. 5.

Μήτρας στο εισαγωγικό σχόλιο του αφιερώματος είχε επισημάνει ότι:

«η α-πολίτική πολιτική της “Σκηνής” υπήρξε πάντα (και κατά έναν ελληνοπρεπέστατο τρόπο) μόνιμος στόχος όλων των καθιερωμένων επίσημων φορέων».⁶⁰

Η Νατάσα Χατζιδάκι απαντά με έναν ποιητικό ορισμό της πρωτοπορίας, που τονίζει την πρωτεϊκότητά της και δείχνει το περιοδικό ως καθρέφτη όλων των ρευμάτων:

Ενέργεια εναργής

Ο

ΕΝΑΣ

ΕΝΑΝΤΙΟΝ

ΤΟΥ ΑΛΛΟΥ

ΚΑΙ

ΟΛΟΙ

ΕΝΑΝΤΙΟΝ

ΟΛΩΝ

ΚΑΙ

Πώς

ΝΑ

με

ΑΝΑΓΝΩΡΙΖΕΙΣ

ΟΠΩΣ

ΠΡΙΝ

ΚΑΙ

ΑΜΕΣΩΣ

ΜΕΤΑ

Η πρωτοπορία

Κείται εκτός σχηματοποιημένης πραγματικότητας τα στοιχεία της

Παραμένουν ερευνητέα και γι' αυτό

ΑΓΝΩΣΤΑ

60. Μ. Μήτρας, «(Ατελής) εισαγωγή στη Σκηνή...», ό.π., σ. 1.

μη δυνατόν να ενταχθούν
 ούτε να σχηματίσουν πρόσωπο
 Όταν λέμε πρωτοπορία εννοούμε:
 ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΝ ΔΥΝΑΜΕΙ
 ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΝ ΚΙΝΗΣΕΙ
 όχι αφηγήσιμη
 όχι γραμματικοκρατούμενη
 χωρίς συγκεκριμένο πρόσωπο
 ΧΩΡΙΣ
 ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΜΕΝΗ
 Μυθολογία

και
 το περιοδικό ΣΗΜΑ
 είναι μια ενέργεια ΕΝ ΔΥΝΑΜΕΙ
 ΕΝΕΡΓΕΙΑ ΟΧΙ ΑΚΙΝΗΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ
 αλλά εν κινήσει σε αναζήτηση
 αλλά και απόρριψη προσώπου
 ΕΤΣΙ
 δεν μπορεί να χαρακτηριστεί
 φερέφωνο καμιάς συγκεκριμένης τάσης
 ούτε περιοδικό αποκλειστικά περιθωριακής
 κουλτούρας
 ΑΝ ΚΑΙ
 ΕΙΝΑΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟ
 Αφού λειτουργεί έξω από την δημοσιότητα
 και τα μέσα μαζικής ΕΞΑΣΘΕΝΗΣΗΣ⁶¹

Λαμβάνοντας βέβαια υπόψη την αυτονομία κάθε συντάκτη, φαίνεται πως η σύγκρουση με τη «Σκηνή», αλλά και οι οικονομικές δυσκολίες, προκαλούν προβλήματα φυσιγνωμίας στο περιοδικό. Έτσι το 1977 υιοθετεί μια πιο ήπια γραμμή, με στόχο να ελκύσει περισσότερο το ευρύ κοινό.⁶²

Πέρα από τη συζήτηση για την πρωτοπορία και την αντικουλτούρα, το αφιέρωμα του *Σήματος* προκαλεί και αντιδράσεις με νομικές συνέπειες. Οι δίκες λογοτεχνών με το νόμο περί ασέμνων δεν είναι κάτι νέο στη Μεταπολίτευση, αλλά αποτελεί μία από τις συνέχειες από την περίοδο της δικτατο-

61. Ν. Χατζιδάκι, «Σήμα 45: Ενέργεια εναργής», *Σήμα*, τχ. 2/14 (Β') (Δεκέμβριος 1976).

62. Στο εκδοτικό σημείωμα του τχ. 18 ανακοινώνεται ότι, επειδή δεν ανταποκρίθηκε το ευρύ κοινό και το περιοδικό θεωρήθηκε δύσκολο και ελιτίστικο, αποφασίζεται από το τχ. 19 «να αλλάξουμε στρατηγική για να γίνουμε πιο αποτελεσματικοί μέσα στις συγκεκριμένες συνθήκες που αντιμετωπίζουμε». *Σήμα*, τχ. 18 (Ιούλ-Αύγ. 1977).

ρίας. Το 1972 οι συντελεστές του περιοδικού *Τραμ* καταδικάστηκαν σε φυλάκιση, με αφορμή τη δημοσίευση του ποιήματος του Ηλία Πετρόπουλου «Σώμα», το οποίο είχε δημοσιευτεί ήδη αλλού.⁶³

Η δίκη του *Σήματος* το 1977 προκαλείται από μήνυση ιδιώτη, που είναι ο πεθερός του κατηγορούμενου Δημήτρη Πουλικάκου, με τον οποίο βρισκόταν ήδη σε δικαστική διαμάχη για την κηδεμονία της κόρης του. Αφορμή αποτέλεσε το κείμενο του Τάσου Φαληρέα «και το τραίνο έτρεχε όλη νύχτα», που αναφέρεται σε εφήμερους ομοφυλόφιλους έρωτες. Πολλοί συγγραφείς και διανοούμενοι υπερασπίζονται την ελευθερία της λογοτεχνικής γραφής και το δικαίωμα των underground λογοτεχνών να γράφουν σε άσεμνη γλώσσα, αντίστοιχη της θεματικής τους. Οι κατηγορούμενοι αθωώνονται πανηγυρικά⁶⁴ και αυτό αποτελεί μια ρήξη από τη δικτατορία και τη λειτουργία της δικαιοσύνης ως λογοκριτικού μηχανισμού. Η απόφαση του δικαστηρίου βασιζέται στο σκεπτικό ότι:

«Στο κείμενο αυτό ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ορισμένες φράσεις, όπως εκείνες που χρησιμοποιούνται στα σύγχρονα καλλιτεχνικά κινήματα “αντεργκράουντ” και “μπητ”, με σκοπό τη σκιαγράφηση της κοινωνικής αυτής καταπτώσεως».⁶⁵

Το συμβολικό κεφάλαιο της λογοτεχνίας επικρατεί έτσι των νομικών περιορισμών. Η αυτονομία της λογοτεχνίας γίνεται μέρος του (προοδευτικού για την εποχή) σκεπτικού του δικαστηρίου, επισφραγίζοντας το διαχωρισμό της τέχνης από τη ζωή. Το αφιέρωμα του *Σήματος* στη «Σκηνή» αποτελεί μια κομβική στιγμή που δείχνει την αποτυχία της πρωτοπορίας να πετύχει την ταύτιση της τέχνης με τη ζωή και τη συνεπακόλουθη κοινωνική και πολιτική απελευθέρωση. Το άνοιγμα του *Σήματος* προς το ευρύ κοινό, η περιορισμένη πρόσληψη τόσο του underground όσο και της πρωτοπορίας από το κοινό και τους κριτικούς του κυρίαρχου ρεύματος⁶⁶ δείχνει ότι στο λογοτεχνικό πεδίο κυριαρχούσαν άλλα ήδη λόγου, που ανταποκρίνονταν σε άλλα αιτήματα της κοινωνίας της Μεταπολίτευσης.

63. Δ. Καλοκύρης, «Η δίκη του *Τραμ*: Αποσπάσματα από τη συζήτηση του Δημήτρη Καλοκύρη με τον Κώστα Μαυρουδή», περ. *Το Δέντρο*, τχ. 17-18 (Ιανουάριος 1986), σ. 49-52, εδώ: σ. 49· Γ. Π. Σαββίδης, «*Τραμ* εναντίον *Στρουθοκαμήλων*», *Πάνω νερά*, Ερμής, 1973, σ. 52-56 (πρώτη δημοσίευση: *Το Βήμα*, 20.5.1972).

64. *Σήμα*, τχ. 18 (1977), σ. 1-4.

65. «Αθώοι για το “Αντεργκράουντ” οι υπεύθυνοι του “Σήματος”», εφ. *Καθημερινή*, 7.5.1977.

66. Α. Μπερλής, «Με αφορμή τα αποσπάσματα από το “Άλλοθι της περιγραφής” του Μ. Μητρα, περιοδικόν *Αντί*, τχ. 11, 25/1/75, σελ. 47», *Σπείρα*, τχ. 1 (Μάρτης 1975), σ. 102-104· Κ. Κουλουφάκος, «Μιχαήλ Μητέρα, *Το άλλοθι της περιγραφής* (1976)», *Διαβάζω*, τχ. 5-6 (Νοέμβρ. 1976-Φεβρ. 1977), σ. 100-101.

ΜΙΑ ΤΑΣΗ που κυριαρχεί στο λογοτεχνικό πεδίο είναι η πολιτική και ρεαλιστική⁶⁷ πεζογραφία. Η τάση έχει διαφανεί ήδη από τα χρόνια της δικτατορίας μέσα από τα *Δεκαοκτώ κείμενα* (1970). Στις συζητήσεις συγγραφέων που πρωτοεμφανίζονται στη διάρκεια της δικτατορίας ως ένα δείγμα της συλλογικότητας και της αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε γενιές και πολιτικές ομάδες, πράγμα που δεν υπήρχε στη δεκαετία του '60, ένα βασικό ζήτημα είναι η αναπαράσταση της ιστορικής εμπειρίας.⁶⁸ Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα, η ιστορική θεματική και η ύπαρξη της αναπαράστασης γίνεται βασικό κριτήριο για την αξιολόγηση των λογοτεχνικών έργων. Αν αυτό στη διάρκεια της δικτατορίας ερμηνεύεται ως μια ανάγκη αυτογνωσίας, αντίστοιχα προβάλλεται και την περίοδο της Μεταπολίτευσης.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Στρατής Τσίρκας, που ήρθε σε σύγκρουση και διαγράφηκε από την Πρωτοποριακή Οργάνωση Ελλήνων Αιγύπτου το 1961 για τη μοντερνιστική απόδοση της ιστορικής εμπειρίας και την κριτική του προς το κόμμα στη *Λέσχη*, παρουσιάζει ως τη μόνη δυνατή τέχνη υπό τη δικτατορία τον «κριτικό ρεαλισμό».⁶⁹ Ο όρος καθιερώθηκε για τη λογοτεχνία από τον Λούκατς,⁷⁰ και συνδέεται με τη δυνατότητα του ρεαλισμού να συλλάβει τους μηχανισμούς που καθορίζουν την κοινωνία και την εξέλιξή της. Αντίθετα, η ατομικότητα της αντίληψης και η αποσπασματικότητα που υπάρχουν στο μοντερνισμό και τις πρωτοπορίες συνδέονται με την αλλοτρίωση του ατόμου υπό τον καπιταλισμό.

Κατά την περίοδο της δικτατορίας η χρήση του όρου συνδέεται με τους Νέους Έλληνες Ρεαλιστές και την έκθεσή τους στο ινστιτούτο Γκαίτε το 1972. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα στα εικαστικά και συνδέθηκε με την πολιτική τέχνη και κατά τη Μεταπολίτευση.⁷¹ Η σημασία του ρεαλισμού

67. Για τη στάση της ευρωπαϊκής νεο-πρωτοπορίας προς το ρεαλισμό εκείνη την περίοδο βλ. R. Galt, «Impossible narratives», ό.π., σ. 500-502.

68. S. Tsirkas - T. Valtinos - G. Ioannou - N.C. Germanacos, «An Interview with Three Contemporary Greek Writers: Stratis Tsirkas, Thanassis Valtinos, George Ioannou», περ. *boundary* 2, τόμ. 1/2 (χειμώνας 1973), σ. 266-314· Α. Αργυρίου - Α. Κοτζιάς - Κ. Κουλουφάκος - Σ. Πλασκοβίτης - Σ. Τσίρκας, «Η Νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας», περ. *Η Συνέχεια*, τχ. 4 (Ιούν. 1973), σ. 172-179· «Οι Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος συζητάνε για τη στροφή της Ελληνικής πεζογραφίας μετά τον πόλεμο», περ. *Διαβάζω*, τχ. 5-6 (Νοέμ. 1976-Φεβρ. 1977), σ. 62-83.

69. Α. Αργυρίου, κ.ά., ό.π., σ. 176.

70. L. Herman, *Concepts of Realism*, Camden House, Columbia 1996, σ. 139-143· G. Lukacs, «Critical Realism and Socialist Realism», στο *The Meaning of Contemporary Realism*, μτφρ.: John και Necke Mander, Merlin, Λονδίνο 1962, σ. 93-135.

71. Μ. Κοτζαμάνη, «Για τον κριτικό ρεαλισμό: Εντυπώσεις από μια ανεπίκαιρη έκθεση, συμπεράσματα από μια επίκαιρη συζήτηση που δημοσιεύεται ανεπίκαιρα», *Σήμα*, τχ. 22 (Μάρτης 1979), σ. 70-71· Μ.-Ε. Χριστόφογλου, «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», *Καθημερινή*, 9.1.2005, http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_1_09/01/2005_1283627.

και της αναπαράστασης, που για τον Τσίρκα είναι αποτέλεσμα μιας προσωπικής μεταβολής της ποιητικής του που ξεκίνησε με τη διαγραφή του αλλά κορυφώθηκε κατά τη δικτατορία,⁷² φαίνεται ότι καθορίζει όλους τους πεζογράφους και κριτικούς σε αυτές τις συζητήσεις.

Έτσι το ζήτημα του ρεαλισμού και της ιστορικής αναπαράστασης επανέρχεται, τη στιγμή ακριβώς που οι εκπρόσωποι της πρωτοπορίας αλλά και της νέας Αριστεράς το αμφισβητούν. Είναι ενδεικτική η αρνητική κριτική για το *Διπλό Βιβλίο* του Χατζή και τη *Χαμένη Άνοιξη* του Τσίρκα από δύο διαφορετικές σκοπιές, του Περικλή Κοροβέση στο *Δέντρο*⁷³ και του Ηλία Χαλιακόπουλου στο *Σήμα*,⁷⁴ με κοινό επιχείρημα ότι οι συγγραφείς αυτοί δεν κομίζουν κάτι νέο σε μια νέα εποχή. Οι δύο κριτικοί επιτίθενται σε δύο εμβληματικούς συγγραφείς της Αριστεράς και της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς από την οπτική της Νέας Αριστεράς και της πρωτοπορίας αντίστοιχα. Ο Κοροβέσης συνδέει τα κείμενα με το ρεαλισμό, επισημαίνοντας ότι δεν λειτουργεί στη Μεταπολίτευση, γιατί συνδέεται με έναν αστικό συντηρητισμό. Στα έργα αυτά αντιπαραθέτει το *Κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου, που αποτελεί μια ανατροπή του ρεαλισμού, της ιστορικής αναπαράστασης και της αναφορικότητας της γλώσσας.

Για να επισημάνω όμως τις αντιφάσεις του λογοτεχνικού πεδίου, στο συνέδριο *Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση*, ο Μ. Πechλιβάνος ανακοίνωσε ότι, με βάση το αρχείο Τσίρκα, φαίνεται πως ο Τσίρκας είχε συμπεριλάβει δύο μοντερνιστικά κεφάλαια στη *Χαμένη Άνοιξη*, που ανέτρεπαν το ρεαλισμό για τον οποίο κατηγορήθηκε.⁷⁵ Τα κεφάλαια αυτά αποσύρθηκαν στο στάδιο πριν την εκτύπωση, αφού ο συγγραφέας έλαβε προφανώς υπόψη τη γνώμη κάποιων «σημαντικών αναγνωστών». Η κυριαρχία του ρεαλισμού στο λογοτεχνικό πεδίο και η πολιτική σημασιοδότησή του καθόρισε τις επιλογές του συγγραφέα.

ΚΑΤΑΛΗΓΟΝΤΑΣ, η αναβίωση της πολιτικής λογοτεχνίας, της πολιτικής τέχνης, του πολιτικού τραγουδιού την περίοδο της Μεταπολίτευσης είναι τελικά η άρνηση της διπλής πρωτοπορίας, που είναι ταυτόχρονα πολιτική και

72. Μ. Πechλιβάνος, *Από τη Λέσχη στις Ακυβέρνητες Πολιτείες: Η στίξη της ανάγνωσης*, Πόλις, Αθήνα 2008, σ. 23-39, 296-337, 340-350.

73. Π. Κοροβέσης, «Το τέλος της μικρής μας λογοτεχνίας», *Το δέντρο*, τχ. 1 (Μάρτιος 1978), σ. 26-31.

74. Η. Χαλιακόπουλος, «Δημήτρη Χατζή Το διπλό βιβλίο: Παρακμιακός ρομαντισμός (πρωτοχρονιά 1977)», *Σήμα*, τχ. 3-4 (Β') (Γενάρης-Απρίλης 1977), σ. 19.

75. Μ. Πechλιβάνος, «Οι νέκυιες της μεταπολίτευσης (με αφορμή τη “Χαμένη Άνοιξη” του Τσίρκα)», ανακοίνωση στο συνέδριο *Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση*, Δεκέμβριος 2012.

αισθητική, όπως είχε τεθεί στη διάρκεια της δικτατορίας. Το underground επιλέγει να παραμένει στον κύκλο του και στη διάρκεια της Μεταπολίτευσης συνδέεται με έναν αριστερό αυτόνομο χώρο, λειτουργώντας εκτός του λογοτεχνικού πεδίου. Σύντομα η κριτική του στρέφεται προς το μικροαστισμό και το λαϊκισμό της κυρίαρχης πολιτικής, χωρίς να αφομοιωθεί από την πολιτιστική βιομηχανία.⁷⁶ Οι εκπρόσωποι της πρωτοπορίας ένωσαν προς το τέλος της δεκαετίας ότι η αναβίωση του ρεαλισμού και των ιστορικών αναφορών κυριαρχούσε στο λογοτεχνικό πεδίο και καθόριζε την πρόσληψη του δικού τους έργου. Η αμηχανία των κριτικών απέναντι στα κείμενά τους είναι ομολογημένη.⁷⁷ Σύντομα εγκατέλειψαν την πεζογραφία και στράφηκαν σε μορφές τέχνης που τους έδιναν μεγαλύτερο πεδίο για πειραματισμούς (την οπτική ποίηση, τη συγκεκριμένη ποίηση, τα εικαστικά).

Η ταύτιση του αισθητικού και του πολιτικού που ξεκίνησε στη δεκαετία του '60 και επέτρεψε την ανάδειξη της πρωτοπορίας, η χρήση του μαζικού και του λαϊκού που συνδέθηκε και με την πρωτοπορία και με το underground, στην πρώιμη Μεταπολίτευση έχασε την αιχμηρή της διάσταση. Από τα τέλη της δεκαετίας του '70 στο πολιτιστικό πεδίο κυριάρχησε ο ρεαλισμός, το αισθητικοποιημένο λαϊκό της παραδοσιακής Αριστεράς που προερχόταν από τη δεκαετία του '60,⁷⁸ και τελικά ο λαϊκισμός.

76. Α. Κυπάρισσος, «Το Underground στην πολιτισμική διαστρωμάτωση της σύγχρονης Ελλάδας», στο Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.), *Το Αθηναϊκό Underground*, Athens Voice Books, Αθήνα 2012, σ. 128-129· Ν. Μάλλιαρης, «Για μια κοινωνικοπολιτική ανάλυση της ελληνικής αντικουλτούρας», στο Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 137-140.

77. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Κριτική της κριτικής», περ. *Διαβάξω*, τχ. 3-4 (Μάιος-Οκτώβριος 1976), σ. 16-18.

78. D. Papanikolaou, *Singing Poets: literature and popular music in France and Greece*, Legenda, Λονδίνο 2007, σ. 60-99.