

Μαρία Οικονόμου

Διακαλλιτεχνικές συναντήσεις
στο έργο του Νίκου Χουλιαρά

ΑΝΑΤΥΠΟ

ΑΠΟ ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΚΟΝΔΥΛΟΦΟΡΟΣ

ΕΤΗΣΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



UNIVERSITY STUDIO PRESS

Μαρία Οικονόμου

Διακαλλιτεχνικές συναντήσεις στο έργο του Νίκου Χουλιαρά

Των φίλων από τα Γιάννενα

1

Ο Νίκος Χουλιαράς, ως γνωστόν, δεν είναι μόνο πεζογράφος και ποιητής αλλά ζωγράφος και τραγουδοποιός, ανήκει δηλαδή στην κατηγορία των λεγόμενων «διπλών ταλέντων», όπως συνηθίζουμε να αποκαλούμε στη συγκριτική γραμματολογία, κάπως άδिका είναι η αλήθεια, ακόμη και πολυσχιδείς καλλιτέχνες που δουλεύουν παράλληλα με το μολύβι, τον χρωστήρα, τη σμίλη ή και τις νότες. Μια κατηγορία που, παρεμπιπτόντως, αριθμεί πολλά και επιφανή μέλη, όπως π.χ. τον Michelangelo και τον W. Blake, τον E. T. A. Hoffmann και τον D. G. Rossetti αλλά και από τα καθ' ημάς τον Φώτη Κόντογλου, τον Ν. Εγγονόπουλο και τον «πε-ζω-γράφο» Ν. Γ. Πεντζίκη. Ωστόσο κάθε φορά που η κριτική σπεύδει να περιγράψει το έργο αυτού του «αναγεννησιακού τύπου στην εποχή της άκρας εξειδίκευσης»,¹ του Νίκου Χουλιαρά, αίρει συνήθως μονομερώς τη μία ή την άλλη καλλιτεχνική του ιδιότητα: άλλοτε τη λογοτεχνική άλλοτε τη ζωγραφική άλλοτε τη μουσική ή όλες αυτές μαζί αλλά ανεξάρτητα, χωρίς προσμείξεις εντεύθεν και εκείθεν, σαν να μην υπάρχει διήθηση.² Αυτό δηλαδή που παραγνωρίζεται συστηματικά στην περίπτωση του Γιαννιώτη καλλιτέχνη είναι ότι τα πολλά του τάλαντα δεν επιστρατεύονται απλώς για να δημιουργήσουν έργα σε περισσότερες από μία τέχνες, αλλά ότι, κατά κανόνα, συνυπάρχουν. Με άλλα λόγια, και για να το θέσουμε κάπως προκλητικά, ο Χουλιαράς δεν είναι «αμιγής» μυθιστοριο-

1. Βλ. Μιχάλης Γκανάς, «Ποιος είναι, τέλος πάντων, ο Νίκος Χουλιαράς;», περ. *Η Λέξη*, 147 (Σεπτέμβρης - Οκτώβρης 1998) 483-485, εδώ σ. 483.

2. Ο Νίκος Χουλιαράς έχει καταχωρισθεί στον κανόνα της νεοελληνικής λογοτεχνίας και ιδιαίτερα στη γενιά πεζογράφων που εμφανίζονται στο τέλος της δεκαετίας του 1970 χωρίς, ωστόσο, να ληφθεί υπόψη η «αμοιβαία διαφώτιση των τεχνών» που παρουσιάζει η καλλιτεχνική του πρακτική. Έτσι, π.χ. ο Mario Vitti αναφέρεται λακωνικά στα πολλά τάλαντα του καλλιτέχνη και υπογραμμίζει μόνο την πνευματικότητα των διηγημάτων του (βλ. Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2003, σ. 578), ενώ ο Roderick Beaton τονίζει ομοίως μόνο τη μυθιστορηματική πλευρά του καλλιτέχνη (βλ. Roderick Beaton, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Ευαγγελία Ζούργου & Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σ. 358).

γράφος, «αμιγής» ποιητής ή ζωγράφος, αντιθέτως, περιφρονεί την καλλιτεχνική καθαρότητα και τάσσεται υπέρ της συμβίωσης των τεχνών. Υπονομεύει διαρκώς τη μεθόριο τους σε μια πρωτοφανή *ars combinatoria*. Καλλιεργεί την αλληλοδιείσδυσή τους, την αισθητική συμπαιγνία.

Άλλωστε οι ενδείξεις που έχουμε δεν είναι λίγες. Καταρχάς, μια πρόχειρη ματιά σε ένα μεγάλο μέρος του έργου του (ενδεικτικά *Το Χιόνι που ήξερα*, 1983, *Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του*, 1989, *Εικόνες στο ύψος της ζωής*, 2000, κ.ά.) αρκεί για να πείσει ότι συνιστά σημείο διασταύρωσης ανάγνωσης και θέασης, συνάντηση δύο συστημάτων – του ρηματικού και του εικαστικού. Μάλιστα, η συνύπαρξη γραφής και εικόνας στις περισσότερες συνθέσεις του καλλιεργείται ισοβαρώς, ώστε να μην μπορεί κανείς με βεβαιότητα να αποφανθεί εάν αυτές αποτελούν μέρος του λογοτεχνικού ή του εικαστικού κανόνα, εάν ανήκουν στη βιβλιοθήκη ή στην γκαλερί. Ή μήπως εντέλει πρόκειται για εικόνες προς ανάγνωση και κείμενα προς θέαση; Πράγματι, πολλά δείχνουν προς αυτήν την κατεύθυνση, προς μια ηθελημένη, δηλαδή, διάχυση των τεχνών, προς ένα μεικτό αισθητικό πρόγραμμα. Εξάλλου, ας μην λησμονούμε ότι, ήδη από τα έργα της πρώτης δημιουργικής του περιόδου, ο Χουλιαράς γνωστοποιεί εμμέσως ανάλογες προθέσεις προϊδεάζοντας για την πρακτική της μείξης που πρόκειται να ακολουθήσει. Έτσι, λόγου χάριν, εν είδει μανιφέστου, καταγγέλλει στον «Προσωπικό χάρτη του Απόστολου Βούρμπιανη», μέσω του μυθοπλαστικού του ήρωα, την επηρμένη αλαζονεία της γραπτής γλώσσας, υποστηρίζει ότι αυτή – ως σημειωτικό σύστημα, ως κανόνας για την περιγραφή της πραγματικότητας – δεν επαρκεί και, σ' ένα βήμα πιο πέρα, κοινοποιεί την απόφασή του να στραφεί προς έναν «νέο κώδικα»:

Γιατί τάχα οι Φοίνικες το σκέφτηκαν το αλφάβητο, ένα τέτοιο στεγνό πράμα, λειψό χωρίς αέρα, κι η ανθρωπότητα «ευγνωμονούσα» πάτησε πάνω σε αυτό, έστησε τεράστια δίκτυα επικοινωνιών και τελικά μήτε που μπόρεσε να καταφέρει το παραμικρό; Ο κάθε άνθρωπος ξανά στο καβούκι του να λέει «σηκώθηκε αγέρας» κι ο άλλος να ακούει «σηκώθηκε αγέρας» και να 'ναι σίγουρος πως αυτό τουλάχιστον το κατάλαβε, λες κι ήταν από πριν συμφωνημένο πως το άθροισμα ετούτων των ψηφίων θα πρέπει να συμπίπτει οπωσδήποτε και με τον τρόπο που βρίσκει ο άλλος να ονειρεύεται. Έτσι λοιπόν το πήρε απόφαση ο Απόστολος Βούρμπιανης. Θα 'φτιαχνε το δικό του κώδικα. Όχι με λέξεις αλλά με σχήματα που θα παρίσταναν ολόκληρο σύστημα από συναισθήματα. [...] Ένα σύστημα που θα αποκρυπτογραφούσε μόνο ο ίδιος.³

3. Βλ. «Ο προσωπικός χάρτης του Απόστολου Βούρμπιανη», στο: Νίκος Χουλιαράς, *Ζωγραφική - Κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος, 1978 (χωρίς σελιδαρίθμηση).

Θα μπορούσε λοιπόν κανείς να υποθέσει ότι η συνοίκηση γραφής και εικόνας στον ίδιο χώρο ξεκινά αρχικά από μια πρόθεση υπονομευτική απέναντι στη γλωσσική αυτάρκεια· ότι ο δυσπιστία του Χουλιαρά απέναντι στην αναφορική λειτουργία του καθιερωμένου συστήματος της γλώσσας τον ωθεί να διαμορφώσει ένα νέο εκφραστικό ιδίωμα μακριά από την προσήλωση στο γράμμα. Ως εκ τούτου, αναπτύσσει, όπως θα δούμε εν συνεχεία, τη δική του «κειμενο-εικαστική» αλφάβητο, καμωμένη από εικόνες και λέξεις, εικονικά σημεία και γραφήματα.

Εξάλλου στο καλλιτεχνικό σύμπαν του Νίκου Χουλιαρά δεν συνυπάρχει μόνο ο λόγος με την εικαστική έκφραση, αλλά παρεπιδημούν επίσης ο κινηματογράφος, η φωτογραφία και η μουσική (και διαπλέκονται με τα λογοτεχνικά του κείμενα). Έτσι δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηριχθεί ότι ο καλλιτέχνης γράφει «κινηματογραφικές μυθιστορίες», καθώς ενοφθαλμίζει συχνά κινηματογραφικές τεχνικές στη λογοτεχνία (ενυπόστατο παράδειγμα αποτελεί το *Εργαστήριο του ύπνου*) ή, άλλοτε πάλι, θεματοποιεί στα κείμενά του τη φωτογραφία (λ.χ. *Με το κίτρινο στα πλάγια*, *Ο Ύπνος*, *Η φωτογραφία του κόσμου*) ή, τέλος, ότι καλλιεργεί μια ακροαστική φαντασία, αναθέτοντας στη μουσική λειτουργικό ρόλο (λ.χ. *Το πεντάγραμμο του ύπνου* κ.ά.). Κοντολογίς, άφθονα είναι τα παραδείγματα στο έργο του, τα οποία αποδεικνύουν ότι τα όρια των διαφόρων καλλιτεχνικών μορφών είναι ιδιαίτερα πορώδη και βρίσκονται διαρκώς υπό διαπραγμάτευση.

Τη διαπλοκή αυτή λοιπόν (πρωτίστως τις σχέσεις εικόνας και γραφής και μάλλον υπαινικτικά τις άλλες καλλιτεχνικές διαπλοκές) προτιθέμαι να εξετάσω στη συνέχεια υπό το πρίσμα των πρόσφατων εξελίξεων της *Intermedialität* – της «διακαλλιτεχνικότητας», θα μετέφραζα αμήχανα, υπενθυμίζοντας ότι ο όρος λειτουργεί ευχερέστερα στη λατινογενή εκδοχή του, όπου συντονίζεται αβίαστα με την έννοια του *medium*, του «μέσου».⁴ Ας γίνει, ωστόσο, ευθύς εξ αρχής μια διευκρίνιση:

4. Εν γνώσει ότι η μετάφραση του όρου είναι ανεπαρκής, την κρατώ ελλείψει κάποιας άλλης καταλληλότερης. Απαιτείται, ασφαλώς, μια ειδική μελέτη που θα ανιχνεύει ικανοποιητικά τον όρο, ξεκινώντας από τη θεωρητική διακρίβωση της κυριότερης έννοιάς του – του *medium*, του μέσου. Κάπως σχηματικά, πάντως, θα μπορούσε να ειπωθεί, σε αυτό το σημείο, το εξής: Το μέσο αποτελεί «το σύνολο των δυνατοτήτων από τις οποίες προκύπτει μια μορφή» (Niklas Luhmann), με άλλα λόγια, το «μέσο» (λ.χ. η εικόνα, η λέξη κ.ο.κ.) είναι πάντα εκείνο το επιμέρους στοιχείο που επιτρέπει τη δημιουργία μιας μορφής, αποτελεί, θα έλεγε κανείς, τη δυναμική προϋπόθεσή της. Μάλιστα, τόσο το «μέσο» όσο και η «μορφή» τελούν σε μια δυναμική σχέση, καθώς το μέσο φανερώνεται πάντα μέσω της μορφής, και η μορφή, για να φανερωθεί, χρήζει πάντα ενός μέσου. Τα δύο μεγέθη λοιπόν βρίσκονται σε αναγκαία συνδιαλλαγή, είναι αδιανόητα και πρακτικά αδύνατα από μόνα τους. Από τα παραπάνω καθίσταται φανερό ότι η έννοια της *Intermedialität* είναι ευρύτερη από αυτή των *interart studies* και μπορεί να περιγράψει κα-

Η προσέγγιση του έργου του Χουλιαρά μέσω της θεωρίας αυτής δεν πρέπει να εκληφθεί ως δείγμα θεωριολαγνείας ή ως διάθεση εννοιολογικής συμφόρησης που πλήττει, όπως συχνά έχει υποστηριχθεί, τους γραμματολόγους. Απεναντίας, πιστεύω πως η εν λόγω έννοια δημιουργεί ευνοϊκούς όρους, ώστε να κατανοήσουμε καλύτερα τα επιτεύγματα του δημιουργού, αφού προσφέρει έναν γόνιμο προβληματισμό για τη διακαλλιτεχνική συμβίωση εν γένει. Ασφαλώς, στη θεωρία αυτή, όπως διαμορφώθηκε κυρίως στον γερμανόφωνο χώρο υπό την επίδραση των Jürgen Müller, Joachim Paech και Franz-Josef Albersmeier, οι οποίοι με τη σειρά τους επηρεάστηκαν από την έννοια του «μέσου» των Marshall McLuhan και Dick Higgins, καθώς και από τη διακειμενικότητα της Julia Kristeva, δεν θα μπορούσα εδώ, ελλείψει χώρου, να επεκταθώ. Θα ήταν χρήσιμο, ωστόσο, πριν από την εξέταση του έργου του Χουλιαρά, να αναφερθούν επιλεκτικά τα κυριότερα γνωρίσματα της θεωρητικής αυτής διαλέκτου που, τα τελευταία χρόνια, έχει κατακλύσει τις συγκριτολογικές σπουδές των γερμανικών πανεπιστημίων και τείνει να αντικαταστήσει τις *interart studies*, δηλαδή τον κλάδο εκείνο που έως πρό τινας εξέταζε τα διακαλλιτεχνικά φαινόμενα.

2

Μολονότι η έννοια των *intermedia* απαντάται ήδη στον Samuel Taylor Coleridge γύρω στα 1812 και περιγράφει τη σύζευξη των τεχνών που τόσο αποθεώνει ο ρομαντισμός,⁵ η *Intermedialität* –η «διακαλλιτεχνικότητα»– εγκαινιάζεται επισήμως τη δεκαετία του 1980 από τον Aage Hansen-Löve, ο οποίος, σε μια ιδιαίτερα οξυδερκή μελέτη, εξετάζει τη συνάντηση κειμένου και εικόνας στην καλλιτεχνική δημιουργία της ρωσικής πρωτοπορίας.⁶ Σ' αυτό το πλαίσιο, ο αυστριακός φιλόλογος συλλαμβάνει τις «εικόνες-ποιήματα» ή τα «ποιήματα-εικόνες», καθώς λέει, της ρωσικής *avantgarde* ως συνάντηση διαφορετικών «μέσων» –της εικόνας και της γραφής–, που όμως πραγματώνεται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να μη δημιουργείται μόνο ένα ομογενοποιημένο σύνολο αλλά, συγχρόνως, και ένας

λύτερα νέες καλλιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες δεν αποτελούν συνάντηση «αναγνωρισμένων» τεχνών, αλλά συνάντηση μέσων (ας αναλογισθούμε εδώ για παράδειγμα τις μοντέρνες καλλιτεχνικές *installations* κτλ.).

5. Βλ. σχετικά Jens Schröter, *Intermedialität*, στο: www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12.

6. Βλ. Aage Hansen-Löve, «Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne», στο: Wolf Schmid & Wolf-Dieter Stempel (επιμ.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Βιέννη 1983, σ. 291-360.

χώρος ανήσυχος που μοιάζει να ηλεκτρίζεται από ένα αίσθημα πανικού. Πρόκειται στην πραγματικότητα, υπογραμμίζει ο μελετητής, για το παράδοξο μιας αρμονικής αλλά συγχρόνως και τεταμένης συνύπαρξης. Κείμενα δηλαδή και εικόνες επιστρατεύονται σ' αυτές τις συνθέσεις για να δομήσουν ένα σύνολο, αλλά, ταυτόχρονα, δυσχεραίνουν τη γραμμικότητά του. Χτίζουν μια οργανική ολότητα, αλλά προβάλλουν εντός αυτής τον «ενδιάμεσο χώρο», το «κενό», την «ασυνέχεια». Με δυο λόγια, πρόκειται για διακαλλιτεχνικές αρθρώσεις ομοιογενείς και ανομοιογενείς συγχρόνως. Ένα βήμα πιο πέρα, ο Hansen-Löve, κατ' αναλογία προς τη διακειμενικότητα, η οποία, όπως υποστηρίζει, λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου «μέσου», εισάγει την έννοια της «διακαλλιτεχνικότητας», για να δηλώσει τη συνύπαρξη διαφορετικών μέσων στον ίδιο χώρο.

Το πρώτο αυτό άρθρο περί διακαλλιτεχνικότητας ακολουθούν τη δεκαετία του 1990 πολυάριθμες μελέτες, οι οποίες εισάγουν επιπλέον μια σειρά ερωτημάτων σχετικών με την έννοια του «μέσου», καθώς και με τα κριτήρια προσδιορισμού του νέου όρου.⁷ Και μολονότι δεν φαίνεται να επικρατεί ομοφωνία παρά μόνο όσον αφορά τον ευρύτερο ορισμό της διακαλλιτεχνικότητας –ως υπερώνυμου δηλαδή όλων εκείνων των φαινομένων που παρουσιάζουν διαπλοκή δύο τουλάχιστον μέσων–, η νέα έννοια κερδίζει βαθμιαία όλο και περισσότερο έδαφος και πολιτογραφείται τελικά στον κόσμο της γραμματολογίας, όπως δηλώνει, για παράδειγμα, η αφομοίωσή της στην εγκυκλοπαίδεια Routledge, στο γερμανικό λεξικό λογοτεχνικών όρων Metzler, αλλά και αλλού.

Πού όμως θα πρέπει να αποδοθεί ο νεόκοπος αυτός όρος, ιδιαίτερα, μάλιστα, εάν ληφθεί υπόψη ότι η διακαλλιτεχνική πρακτική δεν αποτελεί μόνο φαινόμενο του 20^{ου} αιώνα; Ποια η ανάγκη να αντικατασταθούν οι *interart studies* ή γιατί, λ.χ., να μην επαρκεί η έννοια της διακειμενικότητας που, στην ευρεία της έννοια τουλάχιστον, συλλαμβάνει τα πάντα ως «κείμενο»;⁸ Παρακάμπτοντας εδώ το γεγονός ότι η νέα έννοια συν-

7. Μια πρώτη αποτίμηση προσφέρει το άρθρο της Irina Rajewsky, «Intermedialität light? Intermediale Bezüge und die »bloße Thematisierung« des Altermedialen», στο: Roger Lüdeke & Erika Greber (επιμ.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Γοτtingen, Wallstein Verlag, 2004, σ. 27-77.

8. Ενδιαφέρον, από αυτήν την άποψη, παρουσιάζει η μελέτη του Werner Wolf, ο οποίος όχι μόνο συνηγορεί υπέρ της αφομοίωσης της νέας έννοιας, αλλά δίνει στο άρθρο του τον προγραμματικό τίτλο «Η διακαλλιτεχνικότητα ως νέο παράδειγμα της γραμματολογίας;». Τα σημαντικότερα σημεία της μελέτης του είναι εν συντομία τα εξής: α) Υποστηρίζει ότι η έννοια πρέπει να τεθεί στην ιστορική της προοπτική (λ.χ. εξέταση της διαφορετικής πρόσληψης της έννοιας του «μέσου»). β) Εξετάζει τη διαφορά ανάμεσα στις *interart studies* και την *Intermedialität*, υποστηρίζοντας, μεταξύ άλλων, ότι το πεδίο των *interart studies* είναι περιοριστικό και δεν λαμβάνει υπόψη τα «νέα μέσα» ή ότι δεν έχει

δέεται με την προσφάτως αναδυόμενη *iconic turn*, την «εικονική στροφή», η οποία αναλαμβάνει να αναδείξει τη σημασία του μέσου της εικόνας –και όχι πλέον αυτού της γλώσσας– στην πολιτισμική και καλλιτεχνική δημιουργία (έτσι, π.χ. εξετάζεται τώρα όλο και περισσότερο η σημασία του μέσου της ζωγραφικής, της φωτογραφίας, του κινηματογράφου στα λογοτεχνικά κείμενα). παρακάμπτοντας ομοίως το γεγονός ότι η εμφάνιση της διακαλλιτεχνικότητας συνδέεται με τη δημιουργία «νέων μέσων» στην εσασί ανανεούμενη τεχνολογία, καθώς και με τις νέες καλλιτεχνικές πρακτικές που αυτά τα μέσα εγκαινιάζουν (ας αναλογισθούμε, για παράδειγμα, τη σημασία του ηλεκτρονικού υπολογιστή στην *hyperfiction*), ας τονισθεί εδώ ότι η καινοτομία της διακαλλιτεχνικότητας έγκειται, σύμφωνα με τους υποστηρικτές της, αλλού. Έτσι η Irina Rajewsky επισημαίνει: «Η επιτυχία και η αυξανόμενη διεθνής αναγνώριση της διακαλλιτεχνικότητας σχετίζεται λιγότερο με νέα προβλήματα όσο κυρίως με ένα “νέο” και “διαφορετικό” βλέμμα απέναντι σε φαινόμενα υβριδοποίησης, απέναντι σε φαινόμενα που διακρίνονται από την υπέρβαση διαφορετικών “μέσων”. Εν ολίγοις, συνδέεται με ένα καινούργιο βλέμμα απέναντι στην υλικότητα και τον τρόπο άρθρωσης, χάρη στη βοήθεια διαφορετικών μέσων, καλλιτεχνικών και εν γένει πολιτισμικών πρακτικών».⁹ Αλλά το σημαντικότερο όλων είναι ότι η νέα έννοια μοιάζει να είναι διπλά προσανατολισμένη: Δεν εστιάζει δηλαδή μόνο στην «ταυτοχρονία» και στην «υλικότητα» διαφορετικών μέσων σ’ έναν χώρο, αλλά, την ίδια στιγμή, κάνει λόγο για την υφή τους, τη φύση τους, τη διαφορά τους.¹⁰ Αναδεικνύει, πλάι στην πειθάρχηση και στην υπαγωγή των μέσων σ’ ένα σύνολο, τις εγγενείς ιδιότητές τους και τον αρχικό λειτουργικό τους προορισμό. Αποκαλύπτει, με δυο λόγια, τόσο τη σύνθεση όσο και τις «ραφές».¹¹ Η διακαλλιτεχνικότητα λοιπόν αναφέρεται στη διαπλοκή μέσων, σε μια διαπλοκή, ωστόσο, που, συνήθως, δεν

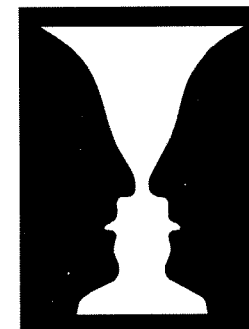
προβεί ακόμη σε συστηματικές τυπολογίες διακαλλιτεχνικών επαφών, πράγμα που κάνουν επιτυχώς οι μελέτες των τελευταίων ετών με βάση τη νέα θεωρία. γ) Προτείνει να εισαχθεί η διακαλλιτεχνικότητα ως αναλυτική κατηγορία στις επιστήμες της φιλολογίας, όπως έγινε και στην περίπτωση της διακειμενικότητας. Βλ. W. Wolf, «Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs *The String Quartet*» στο: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 21/1 (1996) 85-116.

9. Βλ. Rajewsky, ό.π., σ. 28 (δική μου υπογράμμιση).

10. Βλ. σχετικά Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Μόναχο, Fink Verlag, 1998.

11. Πβ. επίσης Spielman, ό.π., σ. 102: «Απόδειξη της διακαλλιτεχνικής συνάντησης είναι προπαντός η υπογράμμιση της αντίθεσης και όχι η άρση της διαφοράς σε μια μείξη χωρίς ραφές».

προάγει κανένα από τα μέσα, αλλά καταλύει την ιεραρχία τους (από αυτήν την άποψη, γίνεται λόγος για διαρκή μετατόπιση των «δεσποζουσών»)¹² Για τούτο, άλλωστε, προβάλλεται τώρα ιδιαιτέρως η αλλαγή που η διακαλλιτεχνική συνύπαρξη επιφέρει στην πρόσληψη. Τονίζεται, με άλλα λόγια, πώς η πρόσληψη διακαλλιτεχνικών φαινομένων περνά αναγκαία μέσα από την αίσθηση της πολυδιάσπασης και του ασυνάρτητου. Γίνεται αναφορά σε ένα «ζιγκ-ζαγκ» της πρόσληψης, σε ένα μοίρασμα σε δύο ή περισσότερες εκδοχές, οι οποίες εκ των πραγμάτων δεν συλλαμβάνονται ταυτόχρονα. Για να καταστεί τούτο σαφές, ας αναφέρουμε, σ’ αυτό το σημείο, τη μεταφορά που χρησιμοποιεί ένας από τους πρώτους θεωρητικούς της διακαλλιτεχνικότητας, ο Joachim Paech, για να περιγράψει την πρόσληψη τέτοιου είδους υβριδικών συνθέσεων: την εικόνα του Edgar Rubin, την οποία, αναλόγως με τον τρόπο που την παρατηρεί κανείς, αποκαλύπτει είτε το βάζο είτε τα πρόσωπα, ποτέ όμως και τα δύο μαζί. Από τις δύο ή περισσότερες εντυπώσεις που παρέχονται, υπάρχει κάθε φορά μόνο μία δυνατότητα αξιοποίησης.



Βεβαίως, παράλληλα με αυτήν τη «φανερή» διακαλλιτεχνικότητα, όπως τη σκιαγραφήσαμε παραπάνω (εδώ εντάσσονται οι περιπτώσεις της όπερας, του φιλμ, των *comics*, της *computer installation* κ.ο.κ.), γίνεται επίσης λόγος και για «κρυφή ή λανθάνουσα» διακαλλιτεχνικότητα. Ειδικότερα, με αυτόν τον όρο γίνεται αναφορά: α) σε «κρυφές» διακαλλιτεχνικές συναντήσεις, όπου όμως πρυτανεύει κυρίως ένα μέσο με την υλικότητά του. Τούτο παρατηρείται, λ.χ., κατά τη σκηνοθεσία ενός μέσου σε ένα άλλο (για να γίνει τούτο κατανοητό, ας αναλογισθούμε εδώ πρόχειρα τα πειράματα με τη μουσική στη λογοτεχνία του ρομαντισμού ή τη μίμηση κινηματογραφικών τεχνικών στη νεοτερική λογοτεχνία), καθώς επίσης κατά τη θεματοποίηση ενός μέσου σε ένα άλλο (π.χ. η περίπτωση της «έκφρασης», δηλαδή η περιγραφή εικαστικών συνθέσεων σε λογοτεχνικά κείμενα)· και β) στην «αλλαγή των μέσων», δηλαδή στη μεταμόρφωση ενός μέσου σε ένα άλλο, όπως συμβαίνει –για να αναφέρουμε ενδεικτικά ένα μόνο παράδειγμα– κατά την κινηματογραφική διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου.

12. Χρησιμοποιώ εδώ τη «δεσποζούσα» με την έννοια που της αποδίδουν οι Bordwell/Thompson, δηλαδή, ως «μια θεμελιώδη δομική αρχή, βάσει της οποίας ένα έργο οργανώνει τις υπολογιστικές, θεματικές κτλ. στρατηγικές του σε ένα σύνολο»· βλ. σχετικά Spielmann, ό.π., σ. 56.

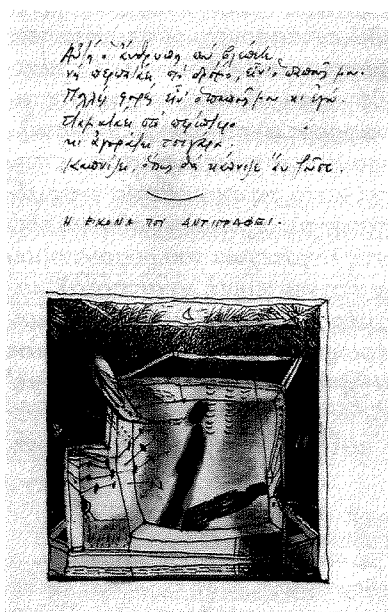
Κρατούμε τη χρηστική αξία των παραπάνω και περνούμε, εν συνεχεία, σε μια δειγματολογική προσέγγιση μορφών «φανερής» και «λανθάνουσας» διακαλλιτεχνικότητας στο έργο του Νίκου Χουλιαρά.

3

«ΦΑΝΕΡΗ» ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ. – Είναι, ομολογουμένως, πολυάριθμες οι διαπλοκές γραφής και εικόνας στο έργο του Νίκου Χουλιαρά που μαρτυρούν τόσο την αλληλοστήριξη όσο και την αλληλοϋπονόμευση των δύο μέσων – το διάλογο και τη διαφορά τους. Ωστόσο, μέσα σ' όλο αυτό το πλήθος των περίτεχνων διασυνδέσεων, που τόσο γενναιόδωρα προσφέρει η σύνολη παραγωγή του, οφείλουν να γίνουν κάποιες αναγκαίες διαφοροποιήσεις που θα ανοίξουν ασφαλώς το δρόμο σε γόνιμες αναγνώσεις. Θα μπορούσαμε, με άλλα λόγια, να κάνουμε λόγο για κάποιες κατηγορίες σύνδεσης εικόνας και λέξης που καλούνται να εκπληρώσουν διαφορετικές λειτουργίες. Καταρχάς, είναι δυνατόν να εντοπιστούν διακαλλιτεχνικά επιτεύγματα, τα οποία υπογραμμίζουν τη σύμπραξη των δύο μέσων, την αλληλουχία που δομούν, την κοινή ιστορία που αφηγούνται. Συνθέσεις δηλαδή, όπου τόσο η γραφή όσο και η εικόνα αποτελούν συμπληρωματικές προϋποθέσεις της καλλιτεχνικής έκφρασης χωρίς,

ωστόσο, αμφότερες να παύουν να τονίζουν την αυθυπαρξία τους και την ιδιαιτερότητά τους. Ιδού, για παράδειγμα, η σύνθεση «Η εικόνα που αντιγράφει» (εικ. 2).

Η εικόνα, όπως βλέπουμε, αναδιπλασιάζει το κείμενο ή, ορθότερα, το αντιγράφει – εξ ου και ο τίτλος – και, ομοίως, το κείμενο αλυσοδένεται στην εικόνα, είναι α ξεχώριστο από αυτή, αδιανόητο χωρίς αυτή («Αυτός ο άνθρωπος που βλέπετε»). Βρισκόμαστε, θα πίστευε κανείς, μπροστά σε μια αναγκαία συνενοχή, καθώς φαίνεται πως η εικόνα από



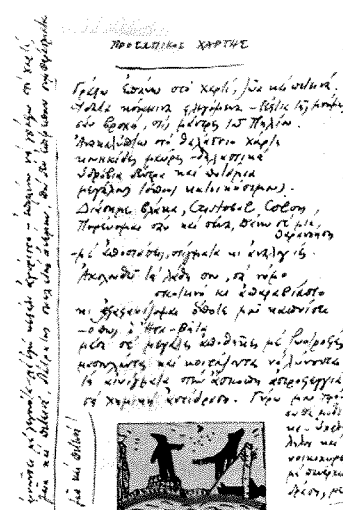
(εικ. 2)

Αυτός ο άνθρωπος που βλέπετε να περπατάει στο δρόμο, είν' ο παππούς μου. Πολλές φορές είναι ο παππούς μου κι εγώ. Σταματάει στο περίπτερο κι αγοράζει τσιγάρα.

Καπνίζει, όπως θα κάπνιζε αν ζούσε.

μόνη της δεν είναι σε θέση να ανακαλέσει στη μνήμη το πρόσωπο, όπως και η γραπτή περιγραφή από μόνη της δεν μπορεί να ζωντανέψει την ανάμνηση. Μόνο με το διάλογο, με τη θαυμαστή συνεργία των δύο μέσων μοιάζει να υλοποιείται αυτή η εμπειρία – μόνο μέσω της συνδυαστικής «σημειογραφίας», του λόγου δηλαδή και της εικαστικής έκφρασης. Εξάλλου, ας σημειωθεί, σ' αυτό το σημείο, ότι η εν λόγω σύνθεση παρέχει ένα χαρακτηριστικό δείγμα της «διαρκούς μετατόπισης των δεσποζουσών», όπως τη σκιαγραφήσαμε παραπάνω, με την έννοια ότι δεν είναι δυνατό εδώ να γίνει λόγος για «κειμενική» ή για «εικονική δεσπόζουσα», εφόσον κανένα μέσο δεν καταδυναστεύει ή δεν απορροφά το άλλο.

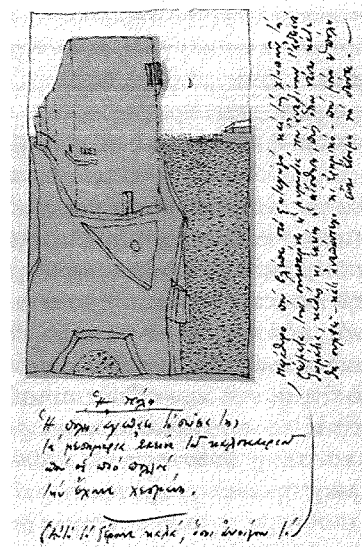
Παρόμοια λειτουργία επιτελεί η σύνδεση κειμένου και εικόνας στον «Προσωπικό Χάρτη», ο οποίος πρέπει να αναγνωσθεί και ως ποιητολογική σύνθεση (εικ. 3). Εδώ ο δημιουργός παρουσιάζει τον εαυτό του ως συγγενή του «διάσημου βλάκα Cristobal Colon», κατά τη δική του διατύπωση, αφού πορεύεται κι αυτός «πάνω σε μια παρανόηση». Και όπως ο Κολόμβος ακολουθεί με εξάντες και όργανα της γεωμετρίας ένα όνειρο, όπως ο Κολόμβος καταχωρεί στον γεωγραφικό του χάρτη – ένα πλέγμα από «αποστάσεις, στίγματα και αναλογίες» – νέους «ακατοίκητους τόπους», όμοια και ο καλλιτέχνης Χουλιαράς: Ως ένα είδος εξερευνητή και γεωγράφου αναζητά τις αισθητικές του συντεταγμένες και επιθυμεί να «μεταφράσει» έναν κόσμο πλήρη σημείων στους δικούς του κώδικες,



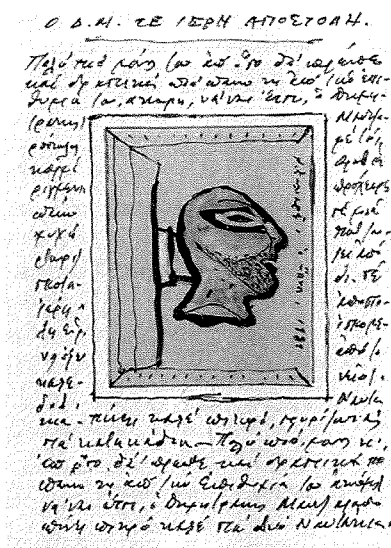
(εικ. 3)

στις δικές του ζω-γραφίες.¹³ Ενδιαφέρον, προπαντός, σ' αυτή τη σύνθεση παρουσιάζει το γεγονός ότι η ειρωνεία απέναντι στο ταξίδι του αποικιοκρατικού ήρωα και τη λαθεμένη περιπλάνησή του (και εμμέσως ο αυτοσαρκασμός απέναντι στο προσωπικό καλλιτεχνικό ταξίδι) δεν απορρέει μόνο από το κείμενο, αλλά υποστηρίζεται και από την εικόνα που συνδέεται με αυτό. Ειδικότερα, η ειρωνεία καθίσταται σαφής όταν κανείς συγκρίνει την παιδική, σχεδόν χοντροκομμένη, ζωγραφιά της σύνθεσης με το αντικείμενο στο οποίο αυτή εξωτερικά παραπέμπει, δηλαδή, με όλα εκείνα τα μνημεία που έχουν αναγερθεί κατά καιρούς στην Ισπανία, την Πορτογαλία έως και το San Diego της Βενεζουέλας προς τιμή του Κολόμβου. Ωστόσο, από το μεγαλειώδες εκείνο άγαλμα του θαλασσοπόρου, ο οποίος με τεντωμένο το δείκτη ονειρεύεται τη νέα ήπειρο, συμβολίζοντας το όραμα της ανακάλυψης, απομένει εδώ μόνο μια παιχνιδιάρικη μουντζούρα πάνω σ' ένα βάθρο για να υπενθυμίζει όχι τόσο το μεγαλείο του κολόμβειου ταξιδιού όσο, κυρίως, τις «πλάνες» και την αβεβαιότητα του ιδίου του καλλιτεχνικού προγράμματος.

Ο διάλογος, ωστόσο, δεν είναι το μοναδικό γνώρισμα των διακαλλιτεχνικών συναντήσεων, καθώς τα μέσα δεν συμπλέουν μόνο, αλλά υπογραμμίζουν και τη διαφορά τους – η συμφωνία ή η πολυφωνία κρύβει και τη μονοφωνία. Ο Νίκος Χουλιαράς δεν χάνει ευκαιρία να δείξει πως τόσο η γραφή όσο και η εικόνα είναι έτοιμες να επιβάλουν τους όρους τους και τους περιορισμούς τους, χρησιμοποιώντας, θα λέγαμε κάπως σχηματικά, δύο κυρίως στρατηγικές: τη «λανθασμένη διευθέτηση» και την «πλαισίωση». Με τη «λανθασμένη διευθέτηση» αναφερόμαστε στον τρόπο εκείνο κατάταξης των μέσων στο χώρο που καταστρέφει ή αλλάζει εντέλει τη λειτουργία τους. Συχνά, δηλαδή, παρατηρείται το εξής: Κείμενα και εικόνες τοποθετούνται άνω-κάτω στο πλαίσιο μιας σύνθεσης (σ' έναν κάθετο ή διαγώνιο άξονα, ή ακόμη αντιστρέφονται κατά 90°), με αποτέλεσμα να διαταράσσονται οι συμβάσεις της καθιερωμένης πρόσληψης. Τα μέσα είναι μεν αναγνωρίσιμα, αλλά δεν είναι εξαρχής αναγνωρίσιμα. Τώρα απαιτείται η σωματική παρακολούθησή τους – μια στροφή του κεφαλιού, μια στροφή του βιβλίου –, η μέθεξη, με δυο λόγια, στις κινήσεις του δημιουργού ώστε να αποκαλυφθούν ως φορέας περιεχομένου. Η «λανθασμένη διευθέτηση» των στοιχείων λοιπόν κάνει αισθητή την παρουσία των μέσων, αίρει την υλικότητά τους, την αισθητικότητά τους. Το χειρόγραφο κείμενο, ό,τι σωματικό, υλικό και ανεπανάληπτο αποτελεί η κίνηση του χεριού πάνω στην άσπρη επιφάνεια, γίνεται αντιληπτό ως τέτοιο, και η εικόνα γίνεται αντιληπτή ως εικόνα (εικ. 4). Άλλωστε,



(εικ. 4)



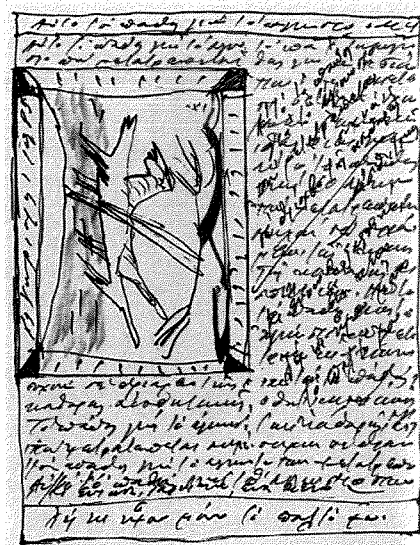
(εικ. 5)

προς την ίδια κατεύθυνση, προς την υπογράμμιση δηλαδή της διαφοράς, στοχεύει και η «πλαισίωση» των εικόνων (συχνά, μάλιστα, μέσα σε μια θάλασσα λέξεων), που τις αποκόβει από το περιβάλλον τους και τις ορίζει αντιθετικά προς αυτό, υπογραμμίζοντας έτσι την απόστασή τους προς το ξένο μέσο – τη λέξη. Σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις η διαπλοκή γίνεται συγχρόνως και συμπλοκή (απροκάλυπτη ή διακριτική, είναι αδιάφορο), η σύνδεση γίνεται σύγκρουση, η συνέχεια ασυνέχεια (εικ. 5). Τώρα καλείται ο δέκτης, μέσω μιας συνεχούς μετατόπισης από την εικόνα στο κείμενο και αντίστροφα, να αξιοποιήσει τη δυναμική τους και να διασυνδέσει τους πολύπλοκους συσχετισμούς τους.

Τέλος, στο έργο του Χουλιαρά απαντά μια τρίτη κατηγορία διασύνδεσης εικόνας και λέξης, που θα μπορούσε να περιγραφεί με την έννοια του γλωσσολογικού (αλλά και μουσικολογικού) όρου *cluster*, ενός όρου που δηλώνει «τη διαστρωμάτωση και τη συνύπαρξη διαφορετικών στοιχείων στην ενότητα μιας εικόνας».¹⁴ Συχνά, δηλαδή, εντοπίζονται συνθέσεις, πάνω στις οποίες η γραφή και η εικόνα επικάθονται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε τα όρια των δύο να είναι σχεδόν δυσδιάκριτα αλλά, περιέργως, ακόμη αρκετά διαφανή. Αξίζει να αναφερθεί, σ' αυτό το σημείο,

13. Βλ. τη συνέντευξη του Νίκου Χουλιαρά στην εφ. Τα Νέα (15.6. 2000).

14. Βλ. Spielmann, ό.π., σ. 76.



ρίς να τελειώνουν, εάν επαναλαμβάνονται, εάν σβήνονται ή εάν ξεστρατίζουν έξω από το περιθώριο).

«ΛΑΝΘΑΝΟΥΣΑ» ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ. – Αλλά ακόμη και όταν ο Νίκος Χουλιαράς παραμένει δέσμιος μόνο ενός μέσου, του χειμερινού, δεξιώνεται συχνά στον ίδιο χώρο και άλλα μέσα, καθώς και την ψευδαίσθηση των συμβάσεων που τα διέπουν. Έτσι, λ.χ., θεματοποιεί συχνότατα στα αφηγήματά του τη φωτογραφία, αυτή την κατεξοχήν «μμητική τέχνη», αυτό «το μηχανικό ανάλογο του πραγματικού», όπως έλεγε ο Roland Barthes.¹⁵ Η φωτογραφία όμως στον Χουλιαρά δεν συγκρατεί μόνο την ανάμνηση, αλλά συνδέεται εξ ορισμού με κάτι τελειωμένο και ακινητοποιημένο. Είναι ο θάνατος πάνω στο χαρτί· είναι η απώλεια και η απουσία – όχι αυτό που «υπάρχει», αλλά αυτό που «έχει υπάρξει». Για τούτο κάθε φορά που ο δημιουργός ενσωματώνει φωτογραφίες στην αφηγηματική παραγωγή του δεν αρκείται σ' αυτό, αλλά επιθυμεί να ανασυνθέσει ό,τι στάθηκε μέσα στον χρόνο: πρόσωπα, δράσεις, διάλογους, το-

15. Πβ. τη διευκρίνιση από τη συνέντευξη του Νίκου Χουλιαρά: «Όσο για τα λόγια που βρίσκονται πάνω στους πίνακες, κάποιες φορές λένε ορισμένα πράγματα κι άλλες όχι. Μοιάζουν με βροχούλα», στην επ. Τα Νέα (14.1.2004).

16. Βλ. Roland Barthes, *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*, μτφ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σ. 28.

ότι ο καλλιτέχνης δημιουργεί παλίμψηστα καθώς γράφει, διαγράφει και ξαναγράφει ή, ακόμη, ζωγραφίζει και γράφει πάνω σε χαρτιά ημερολογίου, σε γεωγραφικούς, οδικούς ή τουριστικούς χάρτες. Πρόκειται για μια διαδικασία ανάμειξης πολλαπλών στρωμάτων, η οποία αμφισβητεί την επιστασία και εξουσία του ενός μέσου πάνω στο άλλο. Βεβαίως, καθίσταται αμέσως φανερό ότι σε τέτοιου είδους συμπαράτάξεις πρυτανεύει κυρίως η εικαστική διάσταση,¹⁵ καθώς, πλάι στην εικόνα, αξιοποιείται εδώ η αισθητικότητα της γραφής (και ως εκ τούτου είναι μικρής σημασίας εάν οι φράσεις αρχίζουν χω-

πία. Επιθυμεί να φτάσει σ' εκείνον τον χώρο –στον σκοτεινό θάλαμο, θα έλεγε κανείς–, όπου τα πράγματα δεν έχουν γίνει ακόμη τελεσίδικα και να τα παρατηρήσει «όπως θα κοίταγε κανείς το φωτογραφικό χαρτί μες στο υγρό της εμφάνισης, ψάχνοντας το πραγματικό πρόσωπο μέσα στα σχήματα που αλλάζουν διαρκώς, πριν φτάσουν και γίνουν το «θετικό αποτέλεσμα»».¹⁷ Ακολουθώντας, τα φωτογραφικά στιγμιότυπα οδηγούν τον Χουλιαρά να συνάψει ένα αφηγηματικό συμβόλαιο, να αναζητήσει διά της γραφής αυτό που πάγωσε – τον χαμένο χρόνο. Με δυο λόγια, οι φωτογραφίες εκκινούν μυθοπλασίες. Στην απουσία της φωτογραφίας αντιτάσσεται λοιπόν η παρουσία διά της γραφής. Διότι η γραφή ανακατασκευάζει, έστω και για λίγο, κινήσεις και βλέμματα, σαν να μην είχαν φθαρεί, και εξιστορεί πράξεις και πράγματα ενεργοποιώντας έτσι αποτελεσματικά την ανάμνηση. Ιδού ένα παράδειγμα που φανερώνει εμμέσως τη διαφορετική προοπτική της γραφής και της φωτογραφικής απεικόνισης απέναντι στο χρόνο – αφενός την, έστω φευγαλέα, ενεργοποίηση της ανάμνησης διά της γραφής και, αφετέρου, το πάγωμα στη στατική φωτογραφία:

Με τα χαράματα βγήκε έξω στον κήπο ο Δημήτριος Βλαχόπουλος. Πήγε κάτω από τη μεγάλη συκιά. Στερέωσε τον παλιό καθρέφτη σ' ένα κλωναράκι κι άρχισε να χτενίζεται.

Θαμπόφεγγε σχεδόν. Ένα φως κρύο, κι ο Δημήτριος Βλαχόπουλος ή Τάκης ο Μάης όπως τον φωνάζαμε όλοι – ο μόνος καλλιτέχνης υποδηματοποιός της περιοχής Αγ. Νεομάρτυρος – κοίταζε μέσα στον καθρέφτη, στις άκρες των ματιών του τα μικρά ραγίσματα του χρόνου, σαν να ήταν μια-μια οι μέρες του, μικρές και ανεξιχνίαστες. Μέρες και ήχοι. Μαύροι αρχαίοι ήχοι που ανέβαιναν σαν μέσ' απ' το βαθύ πηγάδι της αυλής – γραμμόφωνο του χρόνου κι η μουσική τον πήγαινε πέρα-δώθε καλοκαιριάτικα μες στα πυκνά φυλλώματα. Κι αυτός ανυποψίαστος ετοίμαζε μπροστά στον καθρέφτη την καινούργια του μέρα – με το μαύρο φαγωμένο χτενάκι – χτενίζοντας το σπαστό του μαλλί προς τα πίσω, κύμα το κύμα, με τα μικρά καφετιά γυαλίσματα, ενώ πίσω του ψήλωνε μυστικά η αρχαία φτέρη και τον φωτογράφιζε αφανίζοντάς τον λεπτό το λεπτό. Και κει, απέναντί του, πάνω στο τρεμάμενο κλωναράκι, ο μικρός καθρέφτης κρεμόταν – παλιά φωτογραφία καφετιά – κι ο Δημήτριος Βλαχόπουλος εκεί μέσα – ήδη νεκρός – ίδιος, ολόιδιος, με κείνο το λίγο χαμόγελο, ακίνητος και τελειωμένος μέσα στο ανελέητο φως του χρόνου.¹⁸

17. Βλ. «Με το κίτρινο στα πλάγια», στο: Νίκος Χουλιαράς, *Ζωγραφική - Κείμενα*, ό.π.

18. Βλ. «Ο καθρέφτης», ό.π.

Η φωτογραφία λοιπόν αποτελεί πρόκληση για βολιδοσκοπήση και φαντασία. Όταν και όπου εμφανίζεται, δεν μπορεί να υπάρξει έξω από τους γραμματικούς όρους του λόγου, δεν μπορεί να υπάρξει έξω από τη γραφή που την περιγράφει, την αφηγείται, την ονομάζει («Κάθε φορά που πάω επίσκεψη στο σπίτι / του αδερφού μου, το βλέμμα μου καρφώνεται / σε κείνη την παλιά φωτογραφία. / Τα ηλιοτρόπια του κήπου μας κοιτάζω / που, σαν υπέροχα φωτιστικά, γέρνουνε από / πάνω μας και ρίχνουν φως ασπρόμαυρο / στου κεφαλιού μας τη φουντίτσα»¹⁹). Βεβαίως, πλάι σ' αυτόν τον τρόπο παρουσίασης της φωτογραφίας εντοπίζεται και ένας άλλος, αυτοαναφορικός. Συχνά, δηλαδή, ο Χουλιαράς αναφέρεται στο λευκό τού φωτογραφικού χαρτιού που δεν έχει ακόμη εγκλωβίσει τα σχήματα στην οριστική τους μορφή (π.χ. «Η καινούργια μέρα μοιάζει με φωτογραφικό χαρτί στο υγρό της εμφάνισης») – ένα μοτίβο, το οποίο οφείλει να συσχετιστεί με τη λευκή επιφάνεια του χαρτιού ή του καμβά, που επίσης απαντά στη δημιουργία του. Ασφαλώς, η ασχημάτιστη ακόμη φωτογραφία, όπως άλλωστε η λευκή σελίδα ή το χαρτόνι, όπου θα γραφεί η πρώτη συλλαβή ή θα τραβηχτεί η πρώτη γραμμή, αποτελούν τόπο των απανταχού καλλιτεχνών δηλώνοντας την πρώτη ύλη τους αλλά, συγχρόνως, και την αγωνία ενώπιόν της.

Αλλά και το αεικίνητο τέκνο της φωτογραφίας, ο κινηματογράφος, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στο αφηγηματικό έργο του Νίκου Χουλιαρά και παρεισφρεί αμφισβητώντας την κυριαρχία της μίας τέχνης. Περισσότερο από κάθε άλλο έργο του,²⁰ το τελευταίο του μυθιστόρημα, *Το εργαστήριο του ύπνου*, αποτελεί έμπρακτη εφαρμογή κινηματογραφικών μορφών έκφρασης. Εδώ ένας υπνοβάτης αφηγητής, χωρίς να γνωρίζει καλά-καλά πώς, εγκαταλείπει το μητροπολιτικό κέντρο και αρχίζει να περιπλανάται στη γενέθλια πόλη, τα Γιάννενα. Και, με μνημοτεχνική μέθοδο, διασχίζοντας δηλαδή το χώρο της πόλης –την δραματικά αλλαγμένη κεντρική αγορά, την παραλίμνια οδό, το άλσος των πρώτων ερωτικών συναντήσεων– ανασυνθέτει τον χρόνο της παιδικής και εφηβικής του ηλικίας (διότι, ως γνωστόν, διανύοντας έναν χώρο, ταξιδεύουμε και στον χρόνο του). Πρόκειται, εν ολίγοις, για μια περιήγηση, η οποία, ενώ έχει συνείδηση ότι αφορμάται από το παρόν, ενώ έχει συνείδηση των αλλαγών που έχουν συντελεστεί στο πρόσωπο της πόλης, βαδίζει επίσης ενάντια στον χρόνο, ανακατασκευάζοντας διαρκώς το παρελθόν: συμ-

19. Βλ. «Ο κήπος μας φωτίζει ακόμα», στο: Νίκος Χουλιαράς, *Εικόνες στο ύψος της ζωής. Ποιήματα και Εικόνες*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, σ. 72.

20. Βλ. επίσης τα διηγήματα «Σαν σε βουβή ταινία», «Ο τρίτος ουρανός και το μοναχικό του άστρο που έκαιγε», στο: *Το άλλο μισό. Δεκαέξι ιστορίες ελεγχόμενου πάθους σαν παραμύθια*, Αθήνα, Νεφέλη, 1987.

βάντα της παλιάς καθημερινότητας, χειρονομίες, βλέμματα, ανεκπλήρωτες προθέσεις. Από αυτήν την άποψη, η περιήγηση διαθέτει, θα έλεγε κανείς, διπλό ή πολλαπλό πάτο, και ο γενέθλιος τόπος εμφανίζεται διαρκώς ίδιος και διαφορετικός συγχρόνως. Πρόκειται λοιπόν για ένα ταξίδι, το οποίο αναλογίζεται διαρκώς τη σχέση παρόντος-παρελθόντος και για τούτο δεν είναι τυχαία «ενύπνιο». Διότι, με αυτό το αφηγηματικό τέχνασμα, το υλικό του μυθιστορήματος υποτάσσεται στον αυθορμητισμό του ονειρικού συνειρμού, και καταστρέφεται κάθε χρονική αλληλουχία και κάθε σχέση αιτιότητας. Έτσι, ο καθ' ύπνον πλάνητας έχει τη δυνατότητα να παρατηρεί και να αφηγείται ενάντια στη γραμμική αντίληψη του χρόνου και στις συμβάσεις του ρεαλισμού.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως –για να επιστρέψουμε στο ειδικότερο αντικείμενο της μελέτης μας– το γεγονός ότι ένας από τους τρόπους με τον οποίο επιτυγχάνεται η ονειρική ατμόσφαιρα είναι η χρήση κινηματογραφικών τεχνικών. Αδιάλειπτα ο Χουλιαράς αφομοιώνει τεχνικές της κινηματογραφικής μηχανής λήψης και με επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις, με μεταβολές της εστιακής απόστασης αφήνει τις φιγούρες του να περιφερθούν στο χάρτη της πόλης, να διασταυρωθούν· ή, ακόμη, τις «παγώνει» και τις «πισωγουρίζει». Έτσι, για παράδειγμα, ο αφηγητής αποθεώνει εικόνες, αξιοποιώντας την τεχνική του *zoom in* («Το βλέμμα μου –σαν να 'τανε φακός της κάμερας– ζουμάρισε, ξαφνικά, σ' αυτό το μέρος, καθδάρνοντας τρεις-τέσσερις φιγούρες πιτσιρικάδων σ' έναν κύκλο»),²¹ αξιοποιώντας την τεχνική της *high angle* («την ίδια στιγμή ο φακός της κάμερας απομακρύνεται γρήγορα προς τα πάνω [...] μικρό κι ασήμαντο τον δείχνει από ψηλά –σαν μια κουκκίδα μαύρη– στο χάρτη αυτής της ξένης πόλης»)²² ή ο μυθιστορηματικός εαυτός φαντάζεται ότι μεταμορφώνεται σε κινηματογραφικό πρωταγωνιστή («Θα έκανα, λοιπόν, ό,τι έχουν κάνει και τόσοι άλλοι πριν από μένα, όταν βρέθηκαν στην αντίστοιχη κατάσταση. Πώς έχουμε δει, ας πούμε, στο σινεμά... Σε κάτι έργα με υποθέσεις κατασκοπίας»). Άλλοτε, πάλι, συνδιαλέγεται με πρόσωπα του παρελθόντος, τα οποία παρακολουθούν μεξικάνικες σειρές σε Grundig παλαιάς τεχνολογίας και, στο τέλος, «διαλύονται σιγά-σιγά σε κάτι κόκκους ασπρόμαυρους» και γίνονται σκοτεινή οθόνη.²³ Ή, ακόμη, με κάμεραμαν και ηχολήπτη μαζί, επιδίδεται σ' ένα δημοσιογραφικό ρεπορτάζ, αναζητώντας το πατρικό του σπίτι. Γιατί όμως χρησιμοποιείται ο κινηματογράφος, ο οποίος, σημειωτέον, αποτελεί μία από τις μεγαλύτερες εμμονές της νεότερης λογοτεχνίας; Διότι ο κινηματο-

21. Νίκος Χουλιαράς, *Το εργαστήριο του ύπνου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2002, σ. 66.

22. Βλ. Χουλιαράς, *ό.π.*, σ. 54 κε.

23. Βλ. Χουλιαράς, *ό.π.*, σ. 44 κε.

γράφος ενισχύει την αίσθηση της αυταπάτης, στην οποία θα κινηθεί ολόκληρο το μυθιστόρημα. Διότι στο *Εργαστήριο του ύπνου* δεν παρουσιάζεται η πραγματικότητα – αυτή του 1957, μπερδεμένη με εκείνη των αρχών του 21^{ου} αιώνα – αλλά η προσομοίωσή της, η εικόνα της, το ομοίωμά της· κυριολεκτικά η ονειρική ή η κινηματογραφική αναπαράστασή της. Η λογοτεχνική γραφή, επομένως, δεξιώνεται κινηματογραφικές μορφές προκειμένου να δείξει εντονότερα την πλαστότητα του σύμπαντος που ο αφηγητής – σαν έκθαμβο παιδί, σαν έφηβος και σαν ενήλικος ταυτοχρόνως – διατρέχει. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ενισχύεται ακόμη περισσότερο η ψευδαισθητική εικόνα μιας πόλης άγνωστης και οικείας μαζί.

Όλα όσα ειπώθηκαν παραπάνω μέσα από την οπτική της διακαλλιτεχνικής προβληματικής, οι δειγματοληψίες διασύνδεσης της γραφής και της εικόνας, τα παραδείγματα θεματοποίησης της φωτογραφίας και του κινηματογράφου στη λογοτεχνία ή η σκηνοθεσία της αφήγησης βάσει των συμβάσεων που διέπουν άλλες καλλιτεχνικές μορφές, δεν είναι παρά μόνο υπαινιγμοί. Το έργο του Νίκου Χουλιαρά, μια κατασκευή αμφισβητούμενων συνόρων που δεν ορίζει καταληκτικά αλλά συγχέει, που δεν απομονώνει αλλά αναμειγνύει, περιμένει ακόμη τον ερευνητή του. Και, όπως και να 'χει, ο χρόνος θα είναι πάντα με το μέρος του.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΟΝΑΧΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Νίκος Χουλιαράς, *Το χιόνι που ήξερα. Ποιήματα και Εικόνες*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- , *Σαράντα Σχέδια*, Αθήνα, Νεφέλη, 1985.
- , *Το άλλο μισό. Δεκαέξι ιστορίες ελεγχόμενου πάθους σαν παραμύθια*, Αθήνα, Νεφέλη, 1987.
- , *Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989.
- , *Η μέσα βροχή – δεκαέξι ιστορίες της αθέατης πλευράς*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991.
- , *Οι λεπτομέρειες του μαύρου*, Αθήνα, Νεφέλη, 1993.
- , *Οι κατοικήσιμοι τόποι της ζωγραφικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 1997.
- , *Εικόνες στο ύψος της ζωής. Ποιήματα και Εικόνες*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000.
- , *Το εργαστήριο του ύπνου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2002.
- Roland Barthes, *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*, μτφ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988.
- Reinhard Döhl, *Bild-Text/Text Bild*, www.stuttgarter-schule.de/bildtextbild.html
- Thomas Eicher, «Was heißt hier Intermedialität?», στο: Thomas Eicher & Ulf Bleckmann (επιμ.), *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, Μπίλεφελντ, Aisthesis Verlag, 1994, 11-28.
- Ulrich Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters* (Pictura et poesis 1), Κολωνία, Βαϊμάργκ, Βιέννη 1991.
- Wilhelm Fäger, «Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzeptes», στο: Jörg Helbig (επιμ.), *Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Βερολίνο, Erich Schmidt Verlag, 1998, σ. 41-57.
- Ernest Gilman, «Interart Studies and the "Imperialism" of Language», στο: *Poetics Today* 10/1 (Ανοιξη 1989) 5-30.
- Erika Greber, «Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in visueller Poesie», στο: Roger Lüdeke & Erika Greber (επιμ.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Γοττίγγη, Wallstein Verlag, 2004, σ. 171-208.
- Aage A. Hansen-Löve, «Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne», στο: Wolf Schmid & Wolf-Dieter Stempel (επιμ.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Βιέννη 1983, σ. 291-360.
- Hans Holländer, «Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen», στο: Peter Zima (επιμ.), *Literatur Intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film*, Ντάρμστατ, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, σ. 129-170.
- Eckhard Lobsien, «Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in Literarischen Texten», στο: Volker Bohn (επιμ.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1990, σ. 89-114.

- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, επιμ. Ansgar Nünning, Στουτγάρδη 1998, σ. 238-239.
- W. J. T. Mitchell, «Was ist ein Bild?», στο: Volker Bohn (επιμ.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1990, σ. 17-68.
- , *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1994.
- Irina Rajewsky, «Intermedialität light? Intermediale Bezüge und die »bloße Thematisierung« des Altermedialen», στο: Roger Lüdeke & Erika Greber (επιμ.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Γοτtingen, Wallstein Verlag, 2004, σ. 27-77.
- Monika Schmitz-Emans, «Literaturwissenschaft und Intermedialität», στο: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2004/2005*, Χαϊδελέβεργη, Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, σ. 103-115.
- Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Μόναχο, Fink Verlag, 1998.
- Jens Schröter, *Intermedialität*, στο: www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12
- Ulrich Weisstein (επιμ.), *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, χ.τ., 1992.
- W. Wolf, «Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs *The String Quartet*», στο: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 21/1 (1996) 85-116.
- Peter V. Zima, «Ästhetik, Wissenschaft und »wechselseitige Erhellung der Künste«. Einleitung», στο: Peter Zima (επιμ.), *Literatur Intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film*, Ντόρμστατ, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, σ. 1-28.