

Κυριάκος Κατζουράκης: «Ναυάγιο»

«Τα ορμητικά ποτάμια των ανθρώπων που εγκαταλείπουν τον τόπο τους θα συνεχίσουν να κυλάνε. Χώρες θα συνεχίσουν να διαλύονται», 2000.¹

Στην ανάγνωση της ταινίας του Allain Resnais *Hiroshima mon amour*, η Πέπη Ρηγοπούλου εντοπίζει την σχέση των πρωταγωνιστών με τις πόλεις στις οποίες βίωσαν τον πόνο, της διαπόμπευσης και του εγκλεισμού της η γυναίκα, της χωρίς τέλος καταστροφής της πόλης του ο άντρας: *«Η ταυτότητα του προσώπου συμπίπτει με την ταυτότητα της πόλης. Η ατομική με την συλλογική...μέσω της ιστορίας του σώματος ξετυλίγεται η ιστορία της πόλης»*. Όπως εύστοχα επισημαίνει η συγγραφέας, στο έργο αυτό, η προσωπική μνήμη συναντά την ιστορική μνήμη, το σώμα γίνεται τόπος και οι δύο εραστές αποκαλούν ο ένας τον άλλο με το όνομα της πόλης του.² Το σώμα, δηλαδή, είναι το σημαίνον της πόλης και, αντίστοιχα, η πόλη το σημαίνον του σώματος. Σε κάθε περίπτωση, η αντιστοίχιση της πόλης με το σώμα, ακόμα και όταν τα πρόσωπα δεν δηλώνονται με τα ονόματά τους, επιτρέπει την μνημόνευση των γεγονότων. Η πόλη είναι ένας επώνυμος, οριοθετημένος χώρος και στην ταυτότητά της συμπεριλαμβάνει τον ανώνυμο πολίτη της. Η περιπέτειά της είναι και δική του και η καταστροφή της ο θάνατός του. Σύμφωνα, μάλιστα, με την Hannah Arendt, η πόλη συμπεριλαμβάνεται στους πολίτες και όχι το αντίθετο, καθώς αυτή είναι η οργάνωση των ανθρώπων, όπως προκύπτει από τη σύμπραξη και τη συνομιλία, και ο πραγματικός της χώρος βρίσκεται ανάμεσα στους ανθρώπους, οι οποίοι συμβιώνουν με τούτο τον σκοπό.³ Τι συμβαίνει, όμως, όταν ο πολίτης πεθαίνει εκτός των ορίων της πόλης του ή της χώρας του ή ακόμα και μιας ξένης χώρας; Όταν η αναζήτηση της ουτοπίας τον οδηγήσει σε έναν ενδιάμεσο χώρο; Πώς μπορεί να κρατηθεί στην μνήμη ο άγνωστος πρόσφυγας που πνίγεται στην θάλασσα, δηλαδή σε έναν μη τόπο, καθώς τα όριά της είναι τόσο ρευστά όσο και η σύστασή του;

Το 1999, αρκετά χρόνια πριν το Αιγαίο γίνει ο τάφος της εκατόμβης προσφύγων που πνίγηκαν αναζητώντας μία χώρα φιλόξενης υποδοχής, ο Κυριάκος Κατζουράκης δημιούργησε το τρίπτυχο έργο «Ναυάγιο», στο πλαίσιο της πολύπλευρης καλλιτεχνικής δράσης *Ο δρόμος προς τη Δύση*. Το πολύπτυχο της δράσης συμπεριελάμβανε, εκτός από πίνακες ζωγραφικής, φωτογραφικό υλικό, θεατρική παράσταση και κινηματογραφική προβολή, ως μαρτυρίες μιας ιστορικοκοινωνικής πραγματικότητας. Ο στόχος ήταν η ζωντανή επαφή του θεατή με τα προβλήματα που βίωσαν και βιώνουν οι Ασιάτες, Βαλκάνιοι και Αφρικανοί μετανάστες, τόσο στην οδύσσεια διαδρομή τους από την Ανατολή στην Δύση, όσο και στην προσπάθειά τους να επιζήσουν και να ενταχτούν σε μία από τις ευρωπαϊκές χώρες. Με την δύναμη μιας προφητείας

¹ Κατζουράκης Κυριάκος, 2001, *Ο δρόμος προς τη Δύση*, Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 12.

² Ρηγοπούλου Πέπη, 2003, *Το σώμα – Ικεσία και απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα, σελ. 118 – 125.

³ Arendt Hannah, 2000, *Περί βίας*, μτφρ. Βάνα Νικολαΐδου - Κυριανίδου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σελ. 38.

που ξεπερνάει κάθε εφιαλτική πρόγνωση, *Ο δρόμος προς τη Δύση* είναι τραγικά επίκαιρος στις μέρες μας, καθώς η διαφορά ανάμεσα στον μετανάστη και τον πρόσφυγα δεν είναι πλέον διακριτή. Εξάλλου, η ίδια η λέξη «πρόσφυγας» έχει χάσει πολλά χρόνια τώρα την αρχική της σημασία. Παλαιότερα, προσέφευγε σε έναν ναό ή σε άλλη χώρα, ζητώντας προστασία, ο άνθρωπος εκείνος που λειτούργησε αντίθετα προς μία κατεστημένη στην πόλη ή την χώρα του τάξη.⁴ Αντίστοιχα, ο μετανάστης έφευγε εκούσια από την χώρα του για να εργαστεί σε μία άλλη χώρα με καλύτερους οικονομικούς όρους.⁵ Σήμερα, οι μαζικές μετακινήσεις ανθρώπων, φαινόμενο που ξεπερνά τις αθρόες μετακινήσεις προσφύγων μετά τον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο,⁶ αποδεικνύουν ότι η προσφυγή και η μετανάστευση δεν εκφράζουν την προσωπική διαφοροποίηση ή επιλογή αλλά συνδέονται άμεσα με την ανάγκη να κρατηθεί κάποιος στην ζωή. Απόδειξη γι' αυτό αποτελούν οι απεγνωσμένες προσπάθειες διαφυγής μέσω της θάλασσας, που σε πολλές περιπτώσεις καταλήγουν σε πολύνεκρα ναυάγια.

Οι σκηνές που εκτυλίσσονται στο «Ναυάγιο» εστιάζουν σε αυτήν ακριβώς την βίαιη διακοπή της ελπίδας, της προσπάθειας και της διαδρομής. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να ισχυριστούμε ότι οι τρεις ζωγραφικές επιφάνειες αντιστοιχούν στην παραπάνω κλιμάκωση. Στην πρώτη, εναλλάσσονται οι φωτεινοί με τους σκοτεινούς τόνους σε ένα χρωματικό περιβάλλον όπου επικρατούν γήινα και οξειδωμένα χρώματα. Το καράβι δεν έχει ακόμη βουλιάξει, η ανεμόσκαλα είναι στην θέση της και ο ημίγυμνος άντρας μετεωρίζεται λίγο πριν από την πτώση. Το τετράγωνο άνοιγμα θα μπορούσε να είναι μία διέξοδος προς την σωτηρία αν δεν βρισκόταν στο κάτω μέρος του καραβιού και αν δεν είχε το μπλε χρώμα του θαλάσσιου βυθού με τις απειλητικές μαύρες σκιές. Σε αυτό το σκηνικό, ο χρόνος της κίνησης της ανθρώπινης φιγούρας προσκρούει στην στατικότητα της ύλης του καραβιού και στο πλακάτο μπλε του τετράγωνου ανοίγματος.

Το αντίθετο συμβαίνει στην δεύτερη ζωγραφική επιφάνεια. Εδώ, η σωματική ακινησία, η νεκρική γύμνια και το διαβρωμένο ανδρικό κορμί που αποκαλύπτει την αδειανή κοιλιακή του χώρα, μαρτυρούν ότι ο χρόνος έχει σταματήσει για τους ανθρώπους. Ωστόσο, το μπλε της σήψης χρώμα, δηλώνει την θαλάσσια ροικότητα που παρασύρει τα απόβλητα ανθρώπινα μέλη

⁴ Βλ. Lindell Scott και Arrendt Hannah «Εμείς οι πρόσφυγες» στο Arrendt Hannah, Agamben Giorgio, Traverso Enzo, 2015, *Εμείς οι πρόσφυγες*, μτφρ. Κώστας Δεσποινιάδης, Άκης Γαβριηλίδης, Νίκος Κούρκουλος, Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου, σελ. 9 – 10.

⁵ Μπάγκας Χρήστος, Παπαδοπούλου Δήμητρα, 2002, *Μεταναστευτικές τάσεις και ευρωπαϊκή μεταναστευτική πολιτική*, Ινστιτούτο Εργασίας Γ. Σ.Ε.Ε., σελ. 12.

⁶ Agamben Giorgio, «Πέρα από τα δικαιώματα του ανθρώπου», στο Arrendt Hannah, Agamben Giorgio, Traverso Enzo, 2015, *Εμείς οι πρόσφυγες*, μτφρ. Κώστας Δεσποινιάδης, Άκης Γαβριηλίδης, Νίκος Κούρκουλος, Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου, σελ. 37 - 40.

και τα συντρίμια του караβιού. Ο τίτλος «Άστεγος», μάλιστα, με τον οποίο φιλοξενείται λεπτομέρεια της συγκεκριμένης σκηνής στο βιβλίο *Το σώμα – Ικεσία και απειλή* της Πέπης Ρηγοπούλου,⁷ κυριολεκτεί, στον βαθμό που τα νεκρά αυτά σώματα δεν βρίσκουν ούτε την προστασία του πλοίου⁸ ούτε την πλάκα του τάφου που επισφραγίζει τον θάνατο. Σαν αυτοτελής αφήγηση, η σύνθεση οριοθετείται από τον φάκελο και το μοιρογνωμόνιο, στο κάτω μέρος και το διάτρητο κάλυμμα στο επάνω. Τα δύο πρώτα μιλούν για ένα γράμμα που δεν έφτασε ποτέ στον προορισμό του και για τον απρόβλεπτο αποπροσανατολισμό του караβιού. Το τεράστιο μεταλλικό κάλυμμα φρεατίου αποβλήτων μοιάζει σαν πύλη που ορίζει το τέλος της διαδρομής και, συγχρόνως, την αρχή της αποσύνθεσης.

Στην τρίτη σκηνή τίποτε πια δεν κινείται. Δύο ανδρικές μορφές μισοπροβάλλουν ανάμεσα σε θαμπά λιμνάζοντα νερά, μεταλλικές ράβδους και караβόξυλα. Τα άκαμπτα ευθυτενή σώματά τους και τα ήρεμα, χωρίς συσπάσεις πρόσωπά τους προδίδουν την ιδιαίτερη παγερή επισημότητα του νεκρού μέσα στο φέρετρο. Την ίδια αίσθηση δημιουργούν τόσο η μεταλλική ράβδος που κρατάει σαν σκήπτρο ο ένας από τους δύο νεκρούς, όσο και το γεγονός ότι ο άλλος φοράει ακόμα το σακκάκι του. Σαν μία άλλη Αντιγόνη που επικαλείται τον απαρέγκλιτο νόμο της ταφής, ο καλλιτέχνης κλείνει την ζωγραφική του τριλογία αποκαθιστώντας την αξιοπρέπεια των ηρώων του έστω και στον υγρό τους τάφο. Η εικαστική του αφήγηση, δηλαδή, δεν περιορίζεται στην μαρτυρία αλλά προχωρά στην μνημόνευση, έτσι ώστε οι ανώνυμοι και ανέστιοι ναυαγοί να αποκτήσουν ένα μνήμα - μνημείο και να μην αποτελέσουν μόνο έναν αριθμό στον κατάλογο των θυμάτων. Αυτό το μνήμα δεν είναι ένας πέτρινος πρωτοελληνικός κολοσσός που τοποθετείται στο σημείο ταφής για να απομακρύνει την παρουσία του νεκρού⁹ ούτε ένα δημόσιο μνημείο που απαλλάσσει, σύμφωνα με τον Pierre Nora, τους ζωντανούς από την ηθική υποχρέωση της μνημόνευσης.¹⁰ Ο ενδιάμεσος και ακαθόριστος θαλάσσιος χώρος, ο μη τόπος, γίνεται το σήμα – τάφος για τους άταφους ναυαγούς. Μία ετεροτοπία¹¹ που διαλέγεται με την λήθη και δεν εκτοπίζει την μνήμη.

⁷ Σωμα, σελ. 47

⁸ Σύμφωνα με μία ερμηνεία, η λέξη *στέγη* σημαίνει το κατάστρωμα πλοίου, βλ. λεξικό 4^{ος}, 116 σελ.

⁹ Αναφορά στους κολοσσούς και κατ' επέκταση στην πέτρα και το πέτρωμα της μνήμης γίνεται στο Vernant Jean – Pierre, 1989, *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, τ. 2, μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, σελ. 91 – 108.

¹⁰ Nora Pierre, Kritzman D. Lawrence, 1997, *Realms of Memory - The Construction of the French Past*, v. 1, trans. Arthur Goldhammer, Columbia U.P., p. 26

¹¹ Παραπομπή σε Φουκώ

Στην αναγκαιότητα μιας λειτουργικής και όχι αποκλίνουσας ετεροτοπίας¹² βασίζονται και οι τρεις σκηνές του «Ναυαγίου». Αποτελούν την ζωγραφική αφήγηση και συγχρόνως μαρτυρία για γεγονότα των οποίων η εμβέλεια δεν χρειάζεται μόνο τον αυτόπτη αλλά και τον αποδέκτη μάρτυρα. Το ακανόνιστο, σε χρώμα της ώχρας, πλαίσιο δίνει την εντύπωση της συνέχειας της εικόνας, επιβεβαιώνοντας την άποψη του Jacques Derrida για την σημασία του *parergon* και, πιο συγκεκριμένα, των *cadre* και *borde*,¹³ καθώς, μαζί με τις εικόνες, οργανώνει τον χώρο μιας σελίδας εικονογραφημένου βιβλίου. Επιπλέον, η τρίπτυχη δομή της σύνθεσης έχει τον αντίστοιχο υπομνηματικό ρόλο των εκκλησιαστικών *retables*. Εξάλλου, δεν είναι η πρώτη φορά που ο Κυριάκος Κατζουράκης επιλέγει την τυπολογία των χριστιανικών ναών προκειμένου να μιλήσει για την ξενότητα. Με ευαισθησία αντίστοιχη αυτής του Φώτη Κόντογλου, που αγιοποίησε στους πίνακές του τους πρόσφυγες του 1922,¹⁴ παρέχει ζωγραφικό άσυλο για τους οικονομικούς μετανάστες στο «Τέμπλο» του 1922.¹⁴ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο θρησκευτικό τελετουργικό αναζητά τα ίχνη μιας διδασκαλίας για την ειλικρίνεια της ευαισθησίας.

Γι' αυτό και οι όροι «ρεαλιστικό» ή «εξπρεσιονιστικό» δεν αρκεί για να χαρακτηρίσει το τρίπτυχο «Ναυάγιο». Γιατί δεν εκφράζει απλώς μία πραγματικότητα αλλά μεταφέρει την συνεχή αγωνία και την φιλόξενη διάθεση του δημιουργού του για τους ξένους αυτού του κόσμου.

Commented [VD1]: να μπει το έργο

¹² Βλ. φουκώ

¹³ La verite en peinture, να μπει υποσ.

¹⁴ Κουνενάκη Πέγκυ, «Ο φιλόξενος λόγος της τέχνης» στο Κατζουράκης Κυριάκος, 2001, *Ο δρόμος προς τη Δύση*, Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 22 – 23.