

Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας  
Σχολή Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών  
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών



Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Δημιουργική Γραφή  
Κατεύθυνση: Εκπαίδευση

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Ποίηση και ζωγραφική: Παράλληλες αναγνώσεις.  
Η περίπτωση του Κώστα Λούστα»**

Κουλουκάτση Αικατερίνη

Επιβλέπουσα : Γοδόση Ζωή

Επίκουρη Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

Φλώρινα, Αύγουστος 2021



Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας  
Σχολή Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών  
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Δημιουργική Γραφή  
Κατεύθυνση: Εκπαίδευση

### ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Ποίηση και ζωγραφική: Παράλληλες αναγνώσεις  
Η περίπτωση του Κώστα Λούστα»



Κουλουκάτση Αικατερίνη

A.M. 7340

Επιβλέπουσα : Γοδόση Ζωή, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Νεοελληνικής  
Τέχνης, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

Μέλη: Κωτόπουλος Η. Τριαντάφυλλος, Καθηγητής Δημιουργικής Γραφής και  
Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας  
Βακάλη Άννα, μέλος Ε.ΔΙ.Π. Δημιουργικής Γραφής, Πανεπιστήμιο  
Δυτικής Μακεδονίας



## *Ευχαριστίες*

*Στη Ζωή Γοδόση για την πολύτιμη και εμπνευσμένη καθοδήγησή της. Χωρίς τη Ζωή το ταξίδι αυτό δεν θα ήταν τόσο γοητευτικό.*

*Στην Άννα Βακάλη που με πίστεψε και με παρότρυνε να ξεκινήσω.*

*Στον Τριαντάφυλλο Κωτόπουλο που με ενθάρρυνε και πλούτισε τις διαδρομές.*

*Στη Μιμή Λούστα που γενναιόδωρα με «κέρασε» στιγμές και ντοκουμέντα από τη ζωή του πατέρα της.*



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
ΜΕΡΟΣ Α΄ .....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ: Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΠΟΛΥΚΥΜΑΝΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ .....	13
1.1. Λόγος vs Εικόνα: Εν αρχή ην ο λόγος; Ή μήπως η εικόνα; .....	13
1.2. Η διαδρομή της σχέσης: τεθλασμένη πορεία.....	15
1.3. Λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά ρεύματα, κινήματα, τάσεις: 19 <sup>ος</sup> - αρχές 20 <sup>ου</sup> αι.....	25
1.4. Σύγχρονοι σταθμοί στη διαδρομή: ζωγραφική και ποίηση .....	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ.....	38
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η «ΑΝΑΓΝΩΣΗ» ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ: ΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ ΕΝΑΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΠΙΝΑΚΑ .....	49
ΜΕΡΟΣ Β΄ .....	57
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ο ΕΚ ΦΛΩΡΙΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΛΟΥΣΤΑΣ.....	57
1.1. Η περίπτωση της Φλώρινας.....	58
1.2. Η περίπτωση του Κώστα Λούστα.....	59
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΛΟΥΣΤΑΣ.....	61
2.1. Η λογοτεχνική πλευρά του Κώστα Λούστα .....	61
2.2. Γενικά γνωρίσματα της ποίησης του Κώστα Λούστα.....	63
2.3. Μελέτη ποιημάτων .....	65
2.4. Ενδεικτικά παραδείγματα .....	68
2.4.1. «Αμέτρητα».....	68
2.4.2. «Ολόκληρη η ζωή σου».....	74
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΚΩΣΤΑΣ ΛΟΥΣΤΑΣ.....	79
3.1. Το ζωγραφικό έργο του Κώστα Λούστα .....	79
3.2. Θεματικές κατηγορίες στα ζωγραφικά έργα του Κώστα Λούστα .....	81
3.3. Η Φλώρινα στο ζωγραφικό έργο του Κώστα Λούστα .....	83

3.3.1. Ενδεικτικά παραδείγματα .....	86
3.4. Τοπία-πορτρέτα-νεκρές φύσεις.....	92
3.4.1. Ενδεικτικά παραδείγματα .....	94
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	97
ΜΕΡΟΣ Γ΄ .....	99
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ .....	99
Πεζοποιήματα .....	99
«Ζωή από δεύτερο χέρι».....	101
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	117
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΠΗΓΕΣ.....	119
Πηγές εικόνων.....	125
Πηγές πινάκων .....	126
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	127



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στα τέλη της αρχαϊκής περιόδου ο Σιμωνίδης ο Κείος, σύμφωνα με τον Πλούταρχο, διατύπωσε τη θέση πως η ζωγραφική είναι ποίηση που σιωπά, ενώ η ποίηση ζωγραφική που μιλά. Από τότε μέχρι και σήμερα οι σχέσεις ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική αποτελούν διαχρονικά αντικείμενο έρευνας και μελέτης. Βασικοί στόχοι της εργασίας είναι η διερεύνηση των σημείων σύγκλισης και απόκλισης αυτών των «αδελφών τεχνών», η μελέτη κάποιων βασικών εργαλείων «ανάγνωσης» των ποιητικών και εικαστικών έργων και ιδιαίτερα η μελέτη της περίπτωσης του Κώστα Λούστα, ενός δημιουργού που συνδύαζε την ενασχόληση με τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία.

Στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα γίνεται μία ιστορική αναδρομή και παρουσίαση της σχέσης ανάμεσα στις δύο τέχνες, από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας. Σταθμοί σε αυτήν την πορεία ο Πλάτωνας, ο Αριστοτέλης, ο Οράτιος, ο Alberti, ο Leonardo da Vinci, ο Lessing. Στη συνέχεια, γίνεται μνεία στα λογοτεχνικά και εικαστικά ρεύματα και κινήματα του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα, τα οποία λειτουργούν καθοριστικά για τη διαμόρφωση της λογοτεχνικής και εικαστικής παραγωγής αυτήν την περίοδο, έχοντας απήχηση στο έργο πολλών καλλιτεχνών μέχρι και σήμερα. Παράλληλα, εστιάζουμε σε σύγχρονα παραδείγματα σύγκλισης -σε επίπεδο θεματικής ή τεχνικής- ανάμεσα στην ποίηση και στη ζωγραφική, όπως είναι τα χαϊκού, τα σονέτα και τα οπτικά ποιήματα. Η προσέγγιση της λογοτεχνίας και ειδικότερα της ποίησης είναι ένα σύνθετο και πολυπαραγοντικό φαινόμενο, γεγονός που οδήγησε στην επιλογή συγκεκριμένης ερμηνευτικής προσέγγισης. Η Σημειωτική, βασισμένη στις αρχές του δομισμού, τοποθετεί το κέντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος στο ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο, αλλά ως επιστήμη των σημείων, χρησιμοποιείται στην ερμηνεία κάθε επικοινωνιακού συστήματος, άρα και για την ανάλυση εικαστικών έργων. Η σύγχρονη τάση επιζητά τον συνδυασμό των σημειωτικών εργαλείων με στοιχεία της πολιτισμικής προσέγγισης, αφού δεν μπορούν να αγνοηθούν οι προσωπικοί, οι ιστορικοί και οι κοινωνικοί όροι ύπαρξης ενός δημιουργού.

Στο δεύτερο μέρος, που αποτελεί και το ερευνητικό πεδίο της εργασίας, γίνεται μία προσπάθεια προσέγγισης του έργου του Κώστα Λούστα, μία προσπάθεια παράλληλης ανάγνωσης και μελέτης των ποιημάτων και των έργων ζωγραφικής του πληθωρικού αυτού καλλιτέχνη, ώστε να ερευνηθούν διακαλλιτεχνικές αναλογίες, κοινά θέματα, κώδικες και κοινοί τρόποι έκφρασης, με τελικό στόχο τη διερεύνηση των μέσων επικοινωνίας, της συνομιλίας ανάμεσα στις τέχνες, τον εντοπισμό κοινών δρόμων (ή έστω μονοπατιών) στο έργο ενός ανθρώπου που ακροβατούσε διαρκώς στα όρια των καθιερωμένων εκφραστικών

τρόπων. Εξετάζοντας το έργο του Λούστα, θα διαφανεί πως μπορούμε να μιλήσουμε για «ποιητική ζωγραφική» και για «ζωγραφισμένη ποίηση», επαληθεύοντας τη ρήση του Σιμωνίδη του Κείου. Για τις ανάγκες της εργασίας μελετήθηκαν εβδομήντα τέσσερα - δημοσιευμένα και αδημοσίευτα- ποιήματα και πάνω από τριακόσιες εικόνες ζωγραφικών του έργων.

Αρχικά παρουσιάζονται τα βασικά γνωρίσματα της τέχνης του Λούστα, τόσο της λογοτεχνικής-ποιητικής όσο και της ζωγραφικής, με στόχο να ανιχνευθεί η κοινή θεματική στα δύο πεδία. Ως πρώτη μέθοδο ανάλυσης του δείγματος των έργων του, επιλέγουμε την κλασική θεματική ανάλυση, από όπου θα οδηγηθούμε στη θεματική κατηγοριοποίηση των έργων, αναζητώντας κοινούς κώδικες και μοτίβα. Η ταξινόμηση θα μας οδηγήσει σε κοινά σημαίνοντα και σημαινόμενα και για αυτόν τον λόγο η μέθοδος που θα ακολουθηθεί στη συνέχεια είναι η σύζευξη της σημειολογικής προσέγγισης με την παράλληλη ένταξη των δημιουργιών στο κοινωνικό και πολιτισμικό τους πλαίσιο, καθώς το νόημα συνδέεται στενά όχι μόνο με την πρόθεση του δημιουργού, τις ιδιότητες του έργου ή την ικανότητα του θεατή-αναγνώστη, αλλά και με την ανάλυση των προσωπικών και κοινωνικών συνθηκών της ζωής του δημιουργού.

Βασική αρχή της μεθοδολογίας για την προσέγγισή του έργου του Λούστα είναι ότι κάθε κείμενο και κάθε πίνακας ζωγραφικής δομείται ταυτόχρονα και στους δύο άξονες, συνταγματικό και παραδειγματικό, και η επιλογή της τεχνικής εξαρτάται από το υπό ανάλυση κείμενο. Είτε πρόκειται για τη γλώσσα ή για τη ζωγραφική, είτε για γλωσσικό ή απεικονιστικό σημείο, κάθε σημείο απαρτίζεται από σημαίνον και σημαινόμενο· έτσι, ένα κείμενο ή ένας ζωγραφικός πίνακας μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σύστημα σημείων. Επίσης, το κάθε κείμενο αποτελεί ένα πλέγμα σχέσεων, ομοιότητας και διαφοράς, ταυτότητας και αντίθεσης, τόσο σε επίπεδο σημαινόντων, όσο και σε επίπεδο σημαινόμενων, καταδηλωτικών και συνδηλωτικών. Για να διαγνώσουμε μέσα σε αυτό το πλέγμα τις κυρίαρχες σχέσεις θα καταφύγουμε στην αρχή της περισσότητας και μέσα από τη συγκεκριμένη σημασία που παίρνουν τα λεξήματα στο πλαίσιο των συμφραζομένων τους θα έχουμε μια βάση ταξινόμησης σε πιο γενικές σημασιακές κατηγορίες, τα ταξήματα. Στη συγκεκριμένη ανάλυση η επαναληπτικότητα όμοιων ή ισοδύναμων ταξημάτων, δηλαδή θεματικών πυρήνων, θα οδηγήσει σε θεματικές ισοτοπίες, εστιάζοντας την προσοχή μας όχι μόνο στις επιλογές, αλλά και σε ό,τι έχει αποκλειστεί. Όλες αυτές οι νοητικές ή και συνειρμικές λειτουργίες προσδιορίζονται ασφαλώς και από τον τρόπο που ο δημιουργός βιώνει την προσωπική του ταυτότητα, αλλά και από την κοσμοθεώρησή του και τη θέση του στη εκάστοτε ιστορική κοινωνική πραγματικότητα, διαστάσεις που λαμβάνονται υπόψη στη

μελέτη. Με αυτόν τον τρόπο αναλύονται δύο ποιήματα και έξι ζωγραφικοί πίνακες του Κώστα Λούστα, ώστε μέσα από τις παράλληλες αυτές αναγνώσεις να διαφανεί η κοινή πορεία και στενή σχέση των δύο τεχνών.

Τέλος, στο τρίτο και δημιουργικό μέρος της εργασίας παρουσιάζονται δεκαπέντε «πεζά» ποιήματα, εμπνευσμένα από τα βιώματα, τις σκέψεις, τα συναισθήματα, τις λέξεις του Κώστα Λούστα. Τρόποι έκφρασης του συγκεκριμένου δημιουργού υπήρξαν, εκτός από το εικαστικό του έργο, και οι λογοτεχνικοί δρόμοι, μέσα από την πεζή και την ποιητική φόρμα. Με αφορμή μία τυχαία επιλεγμένη λέξη από τα ποιήματα μελέτης γράφτηκαν μικρά πεζοποιήματα, προσπαθώντας, έτσι, να δοθεί μία «δεύτερη ζωή» στις λέξεις αυτές.



## ΜΕΡΟΣ Α΄

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

#### ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ: Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΠΟΛΥΚΥΜΑΝΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ

*με τα χρώματα μίλα,*

*με τα λόγια ζωγράφισε*

*Δ. Π. ΠΑΠΑΔΙΤΣΑΣ*

#### **1.1. Λόγος vs Εικόνα: Εν αρχή ην ο λόγος; Ή μήπως η εικόνα;**

Η σχέση λόγου και εικόνας, σχέση παραλληλίας αλλά και αντίθεσης, προκάλεσε ποικίλες συζητήσεις για την προτεραιότητα ή την κυριαρχία του κάθε τρόπου έκφρασης αλλά και ποικίλες εκδοχές συνύπαρξής τους (Χρονοπούλου, 2014). Ειδικότερα, το θέμα της σχέσης της λογοτεχνίας, και συγκεκριμένα της ποίησης, με τη ζωγραφική απασχολεί -τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη- τους εκπροσώπους των δύο τεχνών από την αρχαιότητα. Είναι προφανές ότι η λογοτεχνία και η ζωγραφική δεν είναι το ίδιο. Ο προβληματισμός βασίζεται στην αντίληψη πως τόσο η λογοτεχνία, όσο και η ζωγραφική είναι αναπαραστατικές, μιμητικές τέχνες, προορισμένες να αποτυπώνουν τον κόσμο που μας περιβάλλει (Αθανασοπούλου, 2015). Κατά τον W.J.T. Mitchell (1994, όπ. αναφ. στο Κανελλιάδου, 2013) «η ιστορία του πολιτισμού είναι, κατά έναν τρόπο, μια ατέλειωτη μάχη μεταξύ εικαστικών και γλωσσικών σημείων, όπου κάθε ένα διεκδικεί για τον εαυτό του το δικαίωμα για μια πραγματικότητα όπου μόνο αυτό έχει πρόσβαση».

Είναι δεδομένο ότι ο προφορικός λόγος προηγείται ιστορικά και βιολογικά του γραπτού. Οι ανθρώπινες κοινωνίες επικοινωνούσαν προφορικά χιλιετίες πριν την ανάπτυξη της γραφής. Η πρώτη γλώσσα, ωστόσο, που χρησιμοποίησε ο άνθρωπος στην ανάγκη του να εκφραστεί πληρέστερα ήταν η ζωγραφική, όπως αποδεικνύεται από τις πρώτες σπηλαιογραφίες. Παρά το γεγονός ότι σε αρκετές γλώσσες των πρωτόγονων πολιτισμών χρησιμοποιήθηκαν ζωγραφικά σύμβολα, οι εικαστικές τέχνες από την αρχαιότητα έως και τον Μεσαίωνα δεν θεωρούνταν «υψηλή» τέχνη και οι καλλιτέχνες νοούνταν ως απλοί τεχνίτες (Δημητρακοπούλου, 2009). Σύμφωνα με το λεξικό των Liddell – Scott (1997) το ρήμα «γράφω» είχε, εκτός από τη σημερινή σημασία, και τη σημασία του «παριστάνω δια

γραμμών, σχεδιάζω, ζωγραφώ». Το μικρό παιδί αρχίζει να γράφει «ζωγραφίζοντας» τα γράμματα-σύμβολα και να ζωγραφίζει δημιουργώντας τις δικές του ιστορίες. Στην παιδική ηλικία η αντίληψη για τις τέχνες είναι ενιαία, αδιαφοροποίητη (Παμπούδη, 2009). Οι ενήλικες συχνά συνδυάζουν αρμονικά την ενασχόληση και με τις δύο τέχνες. Καθόλου τυχαίο, λοιπόν, το γεγονός ότι πολλοί ζωγράφοι γράφουν και πολλοί ποιητές ζωγραφίζουν.

Σύμφωνα πάλι με το λεξικό των Liddell – Scott το ρήμα «ιστορούμαι» έχει και τη σημασία «παριστάνομαι διά της ζωγραφικής, ζωγραφούμαι» και ο «ζωγράφος» (ζωός, γράφω) ορίζεται ως «ο απεικονίζων διά της γραφίδος την ζωήν ή καθόλου την φύσιν». Σε πολλά μέρη οι αγιογράφοι «ιστορούσαν», χρησιμοποιώντας το ρήμα «στορίζει» για αυτόν που ζωγράφιζε (Σαράκης, 2009). Στα βυζαντινά χρόνια άρχισε το ρήμα «ιστορώ» να αποκτά την έννοια της οπτικής αναπαράστασης. Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στο έργο του *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*<sup>1</sup> χρησιμοποιεί το «ιστορίζειν» με την έννοια του «απεικονίζω», «ζωγραφίζω» ή «αγιογραφώ» (Διονύσιος ο εκ Φουρνά, 1909). Κοινό στοιχείο, δηλαδή, τόσο στην ιστορία όσο και στη ζωγραφική είναι η αναπαράσταση. Για δέκα αιώνες η σύνδεση ιστορίας και αγιογραφίας χρησίμευε στο να μπορούν «οι αναλόφρητοι, κοιτάζοντας τους τοίχους, να διαβάσουν αυτά που αδυνατούν να διαβάσουν μέσα στα βιβλία» (Λιάκος, 2007:73).

Λόγος – προφορικός<sup>2</sup> ή γραπτός – και εικόνα, λοιπόν, πορεύτηκαν μαζί μέσα στους αιώνες της ανθρώπινης ιστορίας, καθώς είναι διαχρονική η ανάγκη του ανθρώπου να εκφράζεται και με τον λόγο και με την εικόνα. Στην πορεία αυτή, όπως είναι φυσικό, υπήρξαν συγκλίσεις, αποκλίσεις, τριβή και έλξη. Στην παρούσα μελέτη θα εστιάσουμε στη σχέση της ποίησης με τη ζωγραφική, ξεκινώντας με μία ιστορική αναδρομή της σχέσης αυτής, χωρίς να παραγνωρίζουμε το γεγονός πως δεν εξελίσσονται αναγκαστικά ταυτόχρονα.

<sup>1</sup> Το έργο γράφτηκε την περίοδο 1701-1733 και κυκλοφορούσε ως χειρόγραφο μέχρι την έκδοσή του το 1909.

<sup>2</sup> Ας μην ξεχνάμε ότι η ελληνική αρχαϊκή ποίηση δημιουργήθηκε και διαδόθηκε προφορικά.

## 1.2. Η διαδρομή της σχέσης: τεθλασμένη πορεία

Ένα από τα αρχαιότερα παραδείγματα της σύζευξης των τεχνών προέρχεται από την Ιλιάδα του Ομήρου (δεύτερο μισό 8<sup>ου</sup> αι. π. Χ.) και, συγκεκριμένα, τη ραψωδία Σ. Σε 140 στίχους (468-609) ο επικός ποιητής κάνει μια εκτενή περιγραφή της νέας ασπίδας του Αχιλλέα που φιλοτεχνεί ο θεός Ήφαιστος (Αγγελάτος, 2017: 59-65). Όπως τονίζει η Δημητρακοπούλου

*η ασπίδα αυτή δεν είναι ένα απλό όπλο, αλλά ένα έργο τέχνης. Ο Όμηρος έχει βάλει εκεί όλη του τη φαντασία περιγράφοντας τον ζωγραφικό διάκοσμο της ασπίδας ως σύνολο ει-  
-καστικών εικόνων, που απεικονίζουν πολλές διαφορετικές στιγμές με διάρκεια και χω-  
-ροχρονική εξέλιξη.[...] η ποίηση μπορεί και δημιουργεί φανταστικές εικόνες χωρίς τους  
-περιορισμούς της ύλης... (Δημητρακοπούλου, 2009:281).*

Η περιγραφή του ζωγραφικού διάκοσμου της ασπίδας του Αχιλλέα είναι χαρακτηριστικό της λεγόμενης «έκφρασης»<sup>3</sup>, της λεκτικής περιγραφής, δηλαδή, έργων τέχνης, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι το συγκεκριμένο έργο ήταν προϊόν της φαντασίας του Ομήρου.

Κατά την ανάλυση που ακολουθεί, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός πως κατά την μακραίωνη περιπέτεια του παραλληλισμού ανάμεσα στις «αδελφές τέχνες», υπήρξε υποβάθμιση των εικαστικών τεχνών σε σχέση με τις λεγόμενες «ελευθέρια τέχνες». Οι ποιητές ήταν πνευματικοί δημιουργοί, ενώ αντίθετα, οι ζωγράφοι και γλύπτες ήταν απλοί τεχνίτες, χειρώνακτες (Λαμπράκη-Πλάκα, 2013). Η κοσμική παιδεία από τον 5<sup>ο</sup> αι. π. Χ. έως και τον 15<sup>ο</sup> αι. μ. Χ. οργανωνόταν γύρω από τις επτά ελευθέρια τέχνες -που ήταν προορισμένες για ελεύθερους και πλούσιους πολίτες- δηλαδή τη γραμματική, τη διαλεκτική, τη ρητορική, την αριθμητική, τη γεωμετρία, την αστρονομία και τη μουσική. Επίσης, ελευθέρια θεωρούνταν και όσες τέχνες απέρρεαν από αυτές, όπως η ποίηση, η φιλοσοφία, η ιστορία. Το στίγμα του χειρώνακτα δεν εμποδίζει, βέβαια, τον θαυμασμό για τα έργα των καλλιτεχνών. Η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική ανακηρύχθηκαν «ελευθέρια τέχνες», δηλαδή, δραστηριότητες για ελεύθερα πνεύματα μόλις κατά την περίοδο της Αναγέννησης (Λαμπράκη-Πλάκα, 2004· Little, 2005).

Η πρώτη ρητή αναφορά για τη σύγκλιση ποίησης και ζωγραφικής οφείλεται στον λυρικό ποιητή Σιμωνίδα τον Κείο (556-468 π. Χ.) στη μεταβατική εποχή από τα αρχαϊκά στα κλασικά χρόνια. Ο Πλούταρχος στα *Ηθικά* διέσωσε την περίφημη φράση του: «*Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσηγόρευεν, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν... Εἰ δ' οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν, οἱ δ' ὀνόμασι καὶ λέξεσι ταῦτα δηλοῦσι, ὕλη*

<sup>3</sup> «έκφρασις» είναι «η διά λόγου περιγραφή», «λόγος εναργής», «ὄνομα πολλῶν μεταγενεστέρων ποιημάτων, περιγραφόντων έργα τέχνης...», Λεξικό Liddell – Scott (1997).

καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος ἀμφοτέροις ἔν ὑπόκειται».<sup>4</sup> Και σε άλλο σημείο του ίδιου έργου: «[...] ζωγραφίαν μὲν εἶναι φθεγγομένην τὴν ποίησιν, ποίησιν δε σιγῶσαν τὴν ζωγραφίαν»<sup>5</sup>. Η γνωστή αυτή ρήση του Σιμωνίδη, ὅτι η ποίηση είναι ζωγραφική που μιλά και η ζωγραφική ποίηση που σιωπά, στάθηκε κομβικής σημασίας στη θεωρητική διαμάχη των σχέσεων λόγου – εικόνας, ποίησης – ζωγραφικής. Ο Αγγελάτος (2017: 23), αναλύοντας, τη φράση αυτή επισημαίνει:

*Εἶναι δυνατόν να μετατεθούν ἀπὸ τὴ μίᾳ τέχνη σὴν ἄλλη ὄχι ἀσφαλῶς αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ τα ἐκφραστικὰ τους μέσα ἀλλὰ τα ἀποτελέσματα των θαυμαστῶν συνδυασμῶν και των ομολογῶν προσληπτικῶν (ἀναγνωστικῶν και οπτικῶν) ἐπιπτώσεῶν τους· χάρη σ' αὐτὰ τα ἀποτελέσματα, οἱ λέξεις (ποίησι) μποροῦν να «δείχνουν» (και να «σιωποῦν») χωρὶς να πάψουν να εἶναι λέξεις, ὅπως και ἀπὸ τὴν πλευρὰ τους τα χρώματα ἢ τα σχήματα (ζωγραφικὴ) μποροῦν να «αφηγούνται» (και να «μιλοῦν») χωρὶς να πάψουν να εἶναι χρώματα και σχήματα.*

Το ζήτημα απασχόλησε στη συνέχεια τον Πλάτωνα (427-347 π. Χ.) και τον Αριστοτέλη (384-322 π. Χ.). Ο Πλάτωνας πρώτος χρωμάτισε αρνητικά την έννοια της «μίμησης», εξισώνοντας τον ποιητή με τον ζωγράφο και εξορίζοντας και τους δύο ἀπὸ τὴν ἰδανικὴ του Πολιτεία.<sup>6</sup> Σύμφωνα με τον φιλόσοφο οἱ εἰκόνες τόσο τῆς ποίησης ὅσο και τῆς ζωγραφικῆς εἶναι εἰδώλων εἰδῶλα, που ἀπέχουν τρεῖς βαθμοὺς ἀπὸ τὴν ἀλήθεια των ἰδεῶν. Η καταδικαστικὴ αὐτὴ θέση του Πλάτωνα για τις τέχνες ἀνασκευάστηκε ἀπὸ τον μαθητὴ του Αριστοτέλη. Η ἀριστοτελικὴ θεωρία τῆς μίμησης ἀναπτύσσεται στο ἐμβληματικὸ του ἔργο *Περὶ ποιητικῆς*, ὅπου συχνά παραλληλίζονται οἱ δύο τέχνες με τὴν πεποίθηση ὅτι εἶναι μιμητικῆς, ἀναπαραστατικῆς. Η μίμηση και ἡ ἀπόλαυση που αὐτὴ μᾶς προσφέρει εἶναι σύμφυτες στον ἄνθρωπο και εἶναι για τον φιλόσοφο οἱ δύο φυσικῆς αἰτίες που ἐξηγοῦν τὴ γένεση τῆς ποίησης και κατοχυρώνουν τὴν «ἀδελφότητά» τῆς με τὴ ζωγραφικὴ: «*Ἐοῖκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὄλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστὶ καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας*»<sup>7</sup>. Η ἀπόλαυση που μας προσφέρουν τα ἔργα τέχνης εἶναι ἀπόδειξη τῆς

<sup>4</sup> Πλούταρχος, *Ἠθικά: Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ πόλεμον ἢ κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι*, 346-347, τ. 9, 136.

Σε μετάφραση δική μου: Ο Σιμωνίδης ὡστόσο ὀνομάζει τὴ ζωγραφικὴ σιωπηλὴ ποίηση και τὴν ποίηση ομιλούσα ζωγραφικὴ... Ὡστόσο, ἀν οἱ μὲν χρησιμοποιῶντας τα χρώματα και τα σχέδια και οἱ ἄλλοι τις λέξεις και τις φράσεις δηλώνουν τα ἴδια ἀκριβῶς πράγματα, διαφέρουν πάντως στο υλικὸ και στον τρόπο τῆς μίμησης τους.

<sup>5</sup> Πλούταρχος, *Ἠθικά, Πῶς δεῖ τὸν νέον τῶν ποιημάτων ἀκούειν*, 18, τ.1, 118.

<sup>6</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, Βιβλίο Ι, 595a-602b.

<sup>7</sup> Αριστοτέλης, *Ποιητικὴ*, 1448b, iv. Σε μετάφραση Δημητρίου Λυπουρλή: Φαίνεται ὅτι γενικὰ ἡ ποίηση οφείλει τὴν ἀρχὴ τῆς σε δύο αἰτίες, και τις δύο τους φυσικῆς. Η μίμηση, πράγματι, εἶναι σύμφυτη στους ἀνθρώπους ἀπὸ



ευχαρίστησης που μας προξενούν τα προϊόντα της μίμησης. Κι ενώ φαίνεται εδώ να συμμερίζεται την άποψη του δασκάλου του για τη γνωστική λειτουργία της τέχνης – «*διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*»<sup>8</sup>, προσθέτει μια νέα διάσταση στην αισθητική του με την πρόταση: «*ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν*»<sup>9</sup>. Το πλαστικό ή ποιητικό έργο δεν είναι για τον Αριστοτέλη προϊόν μηχανικής μίμησης, αφού οι αληθινοί καλλιτέχνες «*μιμοῦνται ἀπεικάζοντες διὰ τέχνης*» και όχι «*διὰ συνηθείας*»,<sup>10</sup> εργάζονται, δηλαδή, με νόμους και αρχές κι όχι εμπειρικά. Η τέχνη, άλλωστε, επιτρέπει στον δημιουργό της να κατασκευάζει έργα που δεν υπάρχουν στη φύση: «*ὄλως τε ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δε μιμεῖται*»<sup>11</sup>. Η άποψη αυτή θα εκφραστεί αργότερα μέσα από τις τάσεις της μοντέρνας τέχνης (Λαμπράκη-Πλάκα, 1988).

Το έργο, ωστόσο, που είχε τη μεγαλύτερη επίδραση στη συζήτηση γύρω από τις σχέσεις λογοτεχνίας και ζωγραφικής ήταν το *Ars poetica* του Λατίνου ποιητή Οράτιου (1<sup>ος</sup> αι. π. Χ.) και το εμβληματικό του σύνθημα *Ut pictura poesis* (όπως είναι η ζωγραφική είναι και η ποίηση, όπου υπάρχει ποίηση υπάρχει και ζωγραφική). Ο Οράτιος καταφεύγει στον παραλληλισμό μεταξύ ζωγραφικής και ποίησης στην προσπάθειά του να κατοχυρώσει ως κριτήριο της ποιητικής αρετής τον κριτικό έλεγχο. Η αξία ενός ποιήματος ελέγχεται από την αντοχή του σε πολλαπλές αναγνώσεις, όπως και η αξία ενός πίνακα ζωγραφικής στην αντοχή του σε επαναλαμβανόμενη και λεπτομερή θέαση (Μιχαλόπουλος, 2009). Όπως, δηλαδή, κάποιοι πίνακες ζωγραφικής αρέσουν μόνο αν τους κοιτάει κανείς από απόσταση και σε ημίφως, ενώ άλλοι «αντέχουν» σε εξέταση από κοντά και σε δυνατό φως, έτσι και ορισμένα ποιήματα ευχαριστούν μόνο σε πρώτη ανάγνωση, ενώ άλλα σε πολλαπλές αναγνώσεις και κριτική σε βάθος. Η διαπίστωση του Οράτιου για τον αναπαραστατικό χαρακτήρα της ποίησης κληροδότησε μια «εικαστική» γλώσσα στη λογοτεχνική κριτική των επόμενων αιώνων (Αθανασοπούλου, 2015). Η εξίσωση στη διατύπωση του Οράτιου θα γίνει το συμβολικό σημείο αναφοράς των ζωγράφων που αγωνίζονται να αποσεισουν από την τέχνη

---

την παιδική τους κιόλας ηλικία: αυτό που κάνει τους ανθρώπους να διαφέρουν από τα άλλα ζώα είναι τούτο, ότι ο άνθρωπος είναι το πιο μιμητικό πλάσμα του κόσμου, και τις πρώτες γνώσεις του τις αποκτά με τη μίμηση. Εκτός αυτού τα προϊόντα της μίμησης προκαλούν ευχαρίστηση σε όλους τους ανθρώπους.

<sup>8</sup> Ο. π. Σε μετάφραση Δημητρίου Λυπουρλή: Ο λόγος που ευχαριστιούνται βλέποντας τις εικόνες είναι ότι την ώρα που τις βλέπουν αρχίζουν να κατανοούν και να ανακαλύπτουν τι είναι το κάθε πράγμα, π.χ. ότι αυτός εκεί ο άνθρωπος είναι ο τάδε.

<sup>9</sup> Ο. π. Σε μετάφραση Δημητρίου Λυπουρλή: Γιατί αν ένας δεν έχει δει το πράγμα πιο μπροστά, την ευχαρίστηση δεν θα του την προκαλέσει η εικόνα ως προϊόν μίμησης: η ευχαρίστησή του θα οφείλεται στην τεχνική της εκτέλεσης ή στο χρώμα ή σε κάποιαν άλλη τέτοια αιτία.

<sup>10</sup> Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1447a.

<sup>11</sup> Αριστοτέλη, *Φυσικά*, 199a.

τους τις κατηγορίες ότι είναι χειρωνακτική -και άρα δεν ταιριάζει σε ελεύθερους άνδρες-, ότι δεν διδάσκεται σε σχολεία και ότι έχει κερδοσκοπικό χαρακτήρα (Λαμπράκη-Πλάκα, 2004).

Θα περάσουν, ωστόσο, αιώνες μέχρι να γκρεμιστούν τα τείχη που χώριζαν την ποίηση από τη ζωγραφική. Κατά τον Μεσαίωνα η διαμάχη ξεχνιέται και η φράση *ut pictura poesis* συνοδεύεται με την αντίληψη ότι η τέχνη της συγγραφής έχει μεγαλύτερη σημασία από τη ζωγραφική, αφού για να απολαύσει κάποιος ένα γραπτό κείμενο δεν αρκεί η όραση, όπως στην απόλαυση ενός ζωγραφικού πίνακα, αλλά χρειάζεται η κατανόησή του (Κανελλιάνου, 2013). Η συζήτηση αναζωπυρώνεται στον καιρό της Αναγέννησης, όταν δημιουργείται για πρώτη φορά η επιστημονική θεωρία της τέχνης.

Η θεωρία της τέχνης που συγκροτείται στις αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα στην Ιταλία και συγκεκριμένα στη Φλωρεντία έχει κυρίως πρακτικό σκοπό. Αφενός να δώσει εγκυρότητα και πειθώ στην τέχνη, εφοδιάζοντας τους καλλιτέχνες με λογικές, συστηματικές, επιστημονικές αρχές, και αφετέρου να υπερασπιστεί τον πνευματικό χαρακτήρα των εικαστικών τεχνών, βοηθώντας τους να διεκδικήσουν μία θέση ανάμεσα στις ελευθέρια τέχνες (Λαμπράκη – Πλάκα, 1988).

Πρώτος ο Leone Battista Alberti (1404-1472 μ.Χ.), ένας ουμανιστής που ενσάρκωνε τον τύπο του *homo universalis* και ήταν ταυτόχρονα αρχιτέκτονας, γλύπτης, ζωγράφος, θα επαληθεύσει την εξίσωση του Οράτιου. Με τα θεωρητικά του έργα -*Περί ζωγραφικής, Περί του Αγάλματος, και Περί Αρχιτεκτονικής*- θα γίνει ο θεωρητικός, ο νομοθέτης της νεότερης ευρωπαϊκής τέχνης (Λαμπράκη – Πλάκα, 2004). Με την *Πραγματεία Περί Ζωγραφικής (De Pictura)* το 1435 θα υποστηρίξει την πνευματικότητα της ζωγραφικής υπερασπιζόμενος την με ρητορικά επιχειρήματα και αποδεικνύοντας ότι η άσκησή της προϋποθέτει σύνθετες επιστημονικές γνώσεις (Λαμπράκη – Πλάκα, 2013). Το έργο γράφτηκε αρχικά στα λατινικά και μεταφράστηκε στα ιταλικά από τον ίδιο τον Alberti, ο οποίος, μάλιστα, αφιέρωσε τη μετάφρασή του στον «πατέρα» της γεωμετρικής προοπτικής και δημιουργό του περίφημου τρούλου του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας Filippo Brunelleschi. Η άσκηση της ζωγραφικής, σύμφωνα με τον Alberti, οφείλει να βασίζεται στη γνώση των βασικών επιστημών, μαθηματικών και γλωσσικών.

Η πραγματεία διαιρείται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος με βάση τα μαθηματικά αναλύονται οι νόμοι της οπτικής, ενώ κωδικοποιείται η προοπτική. «Αν η άσκηση της ζωγραφικής προϋποθέτει σύνθετες μαθηματικές γνώσεις (που κατέχουν την πρωτοκαθεδρία ανάμεσα στις ελευθέρια τέχνες), ποιος μπορεί να ισχυριστεί ότι η ‘ευγενέστατη τούτη τέχνη’ είναι μηχανική;» (Λαμπράκη - Πλάκα, 2004:109). Η σύγκριση ανάμεσα στις τέχνες (*paragone*) κι ένας ύμνος στη ζωγραφική δεσπόζουν στο δεύτερο μέρος. Ο συγγραφέας

υποστηρίζει το απόλυτο πρωτείο της ζωγραφικής, χαρακτηρίζοντάς την «δέσποινα των τεχνών», με βασικό επιχείρημα ότι απαιτεί λιγότερο μόχθο και περισσότερη σκέψη, εξασφαλίζοντας έτσι για τη ζωγραφική μία θέση ανάμεσα στις ελευθέριες τέχνες. Παροτρύνει, μάλιστα, τους νέους να καλλιεργήσουν το ταλέντο τους, μελετώντας και αποβλέποντας στη δόξα και όχι στο κέρδος (Λαμπράκη-Πλάκα, 1988). Στο υπόλοιπο δεύτερο βιβλίο ο Alberti διαπραγματεύεται διεξοδικά τα τεχνικά προβλήματα της ζωγραφικής. Αφού κατέδειξε στα δύο πρώτα μέρη της πραγματείας του πως η ζωγραφική, εκτός από ταλέντο και τεχνικές δεξιότητες, απαιτεί επιστημονικές γνώσεις αλλά και καλλιέργεια, αφιερώνει το τρίτο μέρος στην ανάλυση του ήθους που πρέπει να έχει ένας ζωγράφος, περιγράφοντας τις ικανότητες και τις αρετές του. Ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι αγαθός -να διαθέτει ήθος, πραότητα, καλούς τρόπους- και σοφός, να έχει παιδευτεί με τις ελευθέριες τέχνες και κυρίως με τη γεωμετρία. Οφείλει, επίσης, να έχει φιλολογική παιδεία, ώστε να αντλεί την έμπνευσή του και τα θέματά του από την ποίηση και την πεζογραφία, αφού για τον Alberti η υψηλότερη μορφή ζωγραφικής είναι η σύνθεση της «ιστορίας», δηλαδή ο αριστοτελικός «μύθος». Αντιστρέφει έτσι, κατά κάποιο τρόπο, το ρητό του Οράτιου 'ut pictura poesis' σε 'ut poesis pictura' (όπως η ποίηση, έτσι και η ζωγραφική) (Λαμπράκη-Πλάκα, 1988). Ο Alberti ολοκληρώνει το τρίτο μέρος και την Πραγματεία του μιλώντας, αφενός, για την καλλιτεχνική αγωγή του ζωγράφου (μελέτη της φύσης και αναζήτηση του ωραίου), δίνοντας, αφετέρου, πρακτικές συμβουλές και ηθικές παρααινέσεις.

Μισό αιώνα αργότερα, ο Leonardo da Vinci (1452-1519) υιοθετεί, διευρύνει και εμπλουτίζει τα βασικά θέματα του Alberti στο έργο του *Πραγματεία περί ζωγραφικής* (Trattato della pittura). Στο βιβλίο του ο Leonardo κάνει τον παραλληλισμό των τεχνών (paragone) έχοντας ως στόχο να αποδείξει την υπεροχή της ζωγραφικής έναντι όλων των τεχνών και επιστημών, καθώς είναι πεπεισμένος για τον πνευματικό και επιστημονικό της χαρακτήρα. Η υπεροχή της όρασης σε σχέση με τις άλλες αισθήσεις θα αποτελέσει το βασικό επιχείρημα του Leonardo στην προσπάθειά του να αποδείξει το πρωτείο της ζωγραφικής. Στον «αγώνα» ανάμεσα στην ποίηση και στη ζωγραφική ο Leonardo υποστηρίζει τη δική του τέχνη, αφού πιστεύει πως «η ζωγραφική υπερέχει, γιατί υπηρετεί μian ανώτερη αίσθηση, ενώ η ποίηση προορίζεται για τυφλούς, αφού απευθύνεται στην ακοή» (Λαμπράκη-Πλάκα, 1988:165). Πιστεύει επίσης ότι «η δύναμη της ζωγραφικής είναι ασυναγώνιστη, γιατί μπορεί να περικλείσει τη συναρπαστική ομορφιά της φύσης, ενώ η ποίηση μπορεί μόνο να την υποβάλει» (Λαμπράκη-Πλάκα, 2004:111). Προχωρώντας ακόμα περισσότερο ο Leonardo υποστηρίζει την υπεροχή της ζωγραφικής έναντι της μουσικής, των μαθηματικών, αλλά και όλων των τεχνών του λόγου και όλων των επιστημών, καθώς διαθέτει το προνόμιο μίας

οικουμενικής, οπτικής γλώσσας. Προορισμός της ζωγραφικής είναι να υμνήσει την ομορφιά του κόσμου και της ζωής. Για να μπορέσει, ωστόσο, να αποτυπώσει εικόνες της φύσης, οφείλει πρώτα να τη γνωρίσει, αναζητώντας αιτίες και νόμους πίσω από τα φαινόμενα. «Αν ο ζωγράφος διεισδύσει μέσα στους νόμους της φυσικής δημιουργίας, τότε το έργο του θα υπερβεί τους περιορισμούς της τυφλής μίμησης [...] και ο ίδιος θα είναι εφάμιλλος με τον Δημιουργό ή με τη φύση» (Λαμπράκη-Πλάκα, 1988:161). Διαμαρτύρεται, λοιπόν, ο Leonardo για τον αποκλεισμό της ζωγραφικής από τις ελευθέρια τέχνες, αφού δεν μελετά απλώς τα έργα της φύσης, αλλά επινοεί άπειρες μορφές που ποτέ δεν δημιούργησε η φύση.

Τα θεωρητικά κείμενα του Alberti και του Leonardo διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην αναγνώριση της πνευματικής αξίας της ζωγραφικής και στην κοινωνική καταξίωση των καλλιτεχνών. Βέβαια, εκτός από τη θεωρία, συνέτεινε στον ίδιο σκοπό η πνευματική ακτινοβολία καλλιτεχνών, όπως ο Brunelleschi, ο Leonardo, ο Michelangelo, ο Raffaello. Η μεταβολή του καλλιτέχνη – πολυτεχνίτη σε οικουμενικό άνθρωπο (*homo universalis*) με πρότυπο τον Leonardo είναι αποτέλεσμα της αναβάθμισης των τεχνών. Στο τέλος του 16<sup>ου</sup> αιώνα δημιουργούνται ακαδημίες που αντιμετωπίζουν τις τέχνες σαν επιστήμες, οι οποίες πρέπει να διδάσκονται τόσο σε θεωρητικό, όσο και σε πρακτικό επίπεδο, ενώ οι συντεχνίες τις βλέπουν πια ως επαγγέλματα. Οι καλές τέχνες κατατάσσονται πλέον στις ελευθέρια τέχνες (Λαμπράκη-Πλάκα, 2013).

Η *Ποιητική* του Αριστοτέλη και η *Ars poetica* του Οράτιου αποτέλεσαν σημαντικούς πόλους μίμησης στον 15<sup>ο</sup> και τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Η μελέτη γενικά της τέχνης της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης και η προσπάθεια όχι απλά να τη μιμηθούν, αλλά να την ξεπεράσουν οδήγησε στον Κλασικισμό, ρεύμα που έχει διαχρονική επίδραση στις τέχνες (λογοτεχνία, ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική) κατά τους νεότερους χρόνους.

Κατά τη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> και του 18<sup>ου</sup> αιώνα οι εκπρόσωποι των δύο τεχνών θα οδηγηθούν σε υπερβολές, παρασύροντας συχνά τη ζωγραφική στη φιλολογία και στην κατάχρηση της αλληγορίας, ενώ την ποίηση στην υπερβολή της περιγραφής (Λαμπράκη-Πλάκα, 2013). Οι υπερβάσεις αυτές θα οδηγήσουν τον Γερμανό συγγραφέα, δραματουργό και κριτικό Gotthold Ephraim Lessing να συγγράψει την πραγματεία του *Λαοκόων ή περί ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* (*Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*) που δημοσιεύτηκε το 1776 και στην οποία επανεξετάζει τη θέση του Οράτιου, αναθεωρώντας την ριζικά. Βασική θέση του Lessing είναι ότι η ουσία της ποίησης βρίσκεται όχι στην απλή αναπαράσταση, αλλά στην απόδοση της εξέλιξης, δηλαδή στην κίνηση. Παρατηρεί πως «η λογοτεχνία είναι μία τέχνη που αναπτύσσεται στον χρόνο και ενδείκνυται για την αφήγηση πράξεων, η ζωγραφική και η γλυπτική είναι τέχνες που αναπτύσσονται

στον χώρο και ενδείκνυνται για την περιγραφή αντικειμένων» (Αθανασοπούλου, 2015:204). Στην πραγματεία του ο Lessing συγκρίνει το γλυπτικό σύμπλεγμα «Λαοκόων», που χρονολογείται πιθανώς την περίοδο 160-120 π.Χ., με ένα απόσπασμα από την *Αινειάδα* (19 π.Χ.) του Βιργίλιου. Το γλυπτό παριστάνει τον Τρώα ιερέα Λαοκόοντα και τους γιους του Αντιφάντη και Θυμβραίο να στραγγαλίζονται από φίδια, τα οποία, σύμφωνα με τον μύθο, έστειλε η θεά Αθηνά, όταν ο ιερέας προσπάθησε να αποκαλύψει το τέχνασμα του Δούρειου Ίππου. Το ένα φίδι τυλίγεται γύρω από τη μέση του, το άλλο γύρω από το μπράτσο του· πατέρας και γιοι εμφανίζονται γυμνοί, με έντονες εκφράσεις στα πρόσωπά τους.



Εικ.1 *Λαοκόων*

Στο ποίημα του Βιργίλιου τα φίδια τυλίγονται γύρω από τον χιτώνα και τον λαιμό του Λαοκόοντα, ο οποίος βγάζει δυνατές κραυγές. Η διαφοροποίηση, σύμφωνα με τον Lessing, οφείλεται στις ανόμοιες ιδιότητες του κάθε μέσου και, συνεπώς, οι δύο τέχνες καθορίζονται από συγκεκριμένους ως προς το μέσο περιορισμούς. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του Lessing, σε μετάφραση Προβελέγγιου (1902: 98-99):

*Αν ήνε αληθές, ότι η ζωγραφική μεταχειρίζεται προς τας μιμήσεις αυτής μέσα ή σημεία όλως διάφορα της ποιήσεως· εκείνη μεν δηλαδή σχήματα και χρώματα εν τω χώρω, αύτη δε ενάρθρους φθόγγους εν τω χρόνω· αν ήνε αναντίρρητον, ότι τα σημεία πρέπει να έχωσιν αρμόζουσαν σχέσιν προς το σημειούμενον, τότε δύνανται παραλλήλως συντεταγμένα σημεία να εικονίσωσι μόνον αντικείμενα, άτινα, είτε εν όλω, είτε εν μέρει, υφίστανται παραλλήλως· αλλεπάλληλα όμως σημεία δύνανται να εικονίσωσι μόνον αντικείμενα, άτινα, ή ων μέρη, εξελίσσονται αλλεπαλλήλως.*

*Αντικείμενα, άτινα, ή ων μέρη, υφίστανται παραλλήλως, καλούνται σώματα. Επομένως σώματα μετά των ορατών αυτών ιδιοτήτων είνε τα ιδίως αντικείμενα ζωγραφικής.*

*Αντικείμενα, άτινα, ή ων μέρη, εξελίσσονται αλληπαλλήλως, καλούνται εν γένει πράξεις. Επομένως πράξεις είνε το ιδίως αντικείμενον της ποιήσεως.*

*Αλλά πάντα τα σώματα υφίστανται ου μόνον εν χώρω, αλλά και εν χρόνω. Διατελούσιν υπάρχοντα, και ανά πάσαν της διαρκείας αυτών στιγμήν δύνανται να μεταβάλλωσι φάσιν και σχέσιν. Εκάστη των στιγμιαίων τούτων φάσεων και σχέσεων προέρχεται εκ προηγουμένης πράξεως και δύναται να παραγάγη ετέραν επομένην, και ούτω ν' αποβή οιονεί το κέντρον πράξεως. Επομένως η ζωγραφική δύναται να μιμηθή και πράξεις, αλλά μόνον υποδηλούσα ταύτας διά σωμάτων.*

*Εξ άλλου μέρους δεν δύνανται πράξεις να υπάρχωσι καθ' εαυτάς, αλλά πρέπει να συνάπτωνται εις ωρισμένα όντα. Και εφ' όσον τα όντα ταύτα είνε σώματα, ή θεωρούνται ως σώματα, η ποιήσις εικονίζει και σώματα, αλλά μόνον υποδηλούσα ταύτα διά πράξεων.*

*Η ζωγραφική δύναται εις τας παραλλήλως συνυπαρχούσας συνθέσεις αυτής να χρησιμοποιήση μίαν μόνην στιγμήν της πράξεως, διό πρέπει να εκλέξη την σημαντικωτάτην, εξ ης γίνονται τα μάλιστα καταληπτά τα τε προηγούμενα και τα επόμενα.*

*Επίσης δύναται και η ποιήσις εις τας προϊούσας μιμήσεις αυτής να χρησιμοποιήση μίαν μόνην ιδιότητα των σωμάτων, και πρέπει διά τούτο να εκλέξη εκείνην, ήτις παρέχει την μάλλον αισθητήν εικόνα του σώματος εκ της όψεως, ης έχει χρείαν.*

*Εντεύθεν πηγάζει ο κανών περί του ενιαίου των γραφικών επιθέτων και της φειδούς εις τας περιγραφάς υλικών αντικειμένων.*

Η θεωρία του Lessing έχει ως αφετηρία την αρχή του Αριστοτέλη αλλά και του Alberti ότι η υψηλότερη μορφή ζωγραφικής είναι η *ιστορία* ή ο *μύθος*. Οι τέχνες του λόγου, κατά τον Lessing, συναγωνίζονται τις τέχνες του «φυσικού σημείου», επιδιώκοντας να παράγουν την ψευδαίσθηση της οπτικής εμπειρίας. Ανατρέχοντας στην περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα στη ραψωδία Σ της Ιλιάδας παρατηρεί ότι ο Όμηρος δείχνει τον Ήφαιστο την ώρα που κατασκευάζει την ασπίδα «μεταγράφοντας το εικαστικό έργο σε διαδοχή από στιγμές και μετατρέποντας έτσι την περιγραφή του (που υπάγεται στην επικράτεια της ζωγραφικής) σε αφήγηση (που υπάγεται στην επικράτεια της ποίησης)» (Αθανασοπούλου, 2015: 205). Ο ίδιος θεωρεί έτσι ανώτερη τέχνη την ποίηση από τη ζωγραφική, και σε αυτό το σημείο αναθεωρεί τον Οράτιο, αφού δεν υφίσταται τους ίδιους περιορισμούς, καθώς η φαντασία μας πλάθει τα πάντα. Ο Lessing καταλήγει πως η ζωγραφική και η γλυπτική πρέπει να περιγράφουν τα πράγματα στον χώρο και να μη

προσπαθούν να διηγηθούν μια ιστορία. Η ποίηση πρέπει να αφηγείται τα γεγονότα στον χρόνο και να μη προσπαθεί να περιγράψει αντικείμενα. Χαράσσοντας τα όρια ανάμεσα στις τέχνες του χώρου -πλαστικές τέχνες, ιδίως ζωγραφική- και τις τέχνες του χρόνου - λογοτεχνία, ιδίως ποίηση- απέδειξε τη χρησιμότητά τους.

Στις ατελείωτες φιλολογικές συζητήσεις και θεωρητικές διαμάχες της εποχής του Διαφωτισμού επιδιώκει ενεργό ρόλο και η Δυτική Καθολική Εκκλησία. Σε ένα είδος εκκλησιαστικού φροντιστηρίου στη σχολή της Φλωρεντίας, στα τέλη του 18<sup>ου</sup> και αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, διδασκόταν για την εκμάθηση της ελληνικής γλώσσας ένα δοκίμιο με τον τίτλο: «Περί ζωγραφίας και ποιήσεως διάλογος». Το κείμενο, σύμφωνα με τον Κ. Νίκα (1968) που το δημοσίευσε στο περιοδικό *Παρνασσός*, βρίσκεται στον Βατικανό Ελληνικό Κώδικα 2268 και δημοσιεύτηκε όπως τον μετέγραψε ο Ουικέντιος Ιαννίνι στη Φλωρεντία το 1801. Με τη μορφή διαλόγου ανάμεσα σε έναν ποιητή και έναν ζωγράφο εκτίθενται επιχειρήματα για την αξία των δύο τεχνών, τις συγγένειες και τις διαφορές τους, με συχνές αναφορές σε παραδείγματα της κλασικής αρχαιότητας. Το δοκίμιο είχε σχολικό, διδακτικό χαρακτήρα και για αυτό δεν εξαντλείται ούτε αναπτύσσεται πολύ το θέμα. Ο ποιητής υποστηρίζει τη θέση πως ο όρος *τέχνη* είναι ενιαίος για όλες τις τέχνες, ανεξάρτητα από τα μέσα που χρησιμοποιεί η καθεμιά, ενώ ο ζωγράφος διαφωνεί, πιστεύοντας ότι υπάρχει έκδηλη υπεροχή της ζωγραφικής στη δύναμη της απόδοσης. Συγκεκριμένα, τονίζει ότι οι ζωγράφοι δίνουν πνοή στα αντικείμενα και με τα σχήματα και τα χρώματά τους τα «ζωντανεύουν» στα μάτια των θεατών, ενώ οι ποιητές με τις λέξεις που χρησιμοποιούν βοηθούν μόνο όσους τις γνωρίζουν να πλάσουν με τη φαντασία τους όσα λέγονται. Ο ποιητής από την άλλη, αντικρούοντας αυτά τα επιχειρήματα υποστηρίζει πως οι ζωγράφοι δεν μπορούν να αποδώσουν με τις εικόνες και τα χρώματά τους λεπτές συναισθηματικές καταστάσεις, όπως είναι ο έρωτας, η αγαλλίαση, η κατήφεια, ο οίκτος, που όμως αποδίδονται επαρκώς με τον ποιητικό λόγο. Ο ζωγράφος αμήχανος και αδύναμος να ανασκευάσει τα επιχειρήματα του ποιητή καταφεύγει στη γενικόλογη παρατήρηση ότι καθένας που ασκεί μία συγκεκριμένη τέχνη τη θεωρεί ανώτερη από τις άλλες. Ο διάλογος ολοκληρώνεται με τον ποιητή να επαναλαμβάνει τη γνωστή ρήση: «τήν τέ ζωγραφικήν ἄφθογον εἶναι ποίησιν καὶ ταύτην ζωγραφίαν φθεγγομένην».

Οι αλλαγές που προκύπτουν στις κοινωνίες του δυτικού κόσμου στα τέλη του 18ου αιώνα με την επικράτηση των αρχών του Διαφωτισμού, την καθιέρωση του βιομηχανικού τρόπου παραγωγής και τη Γαλλική Επανάσταση το 1789 δημιουργούν νέες προοπτικές για τη λειτουργία της τέχνης και των θεσμών που την αφορούν την εποχή της νεωτερικότητας. Οι

καλές τέχνες διδάσκονται συστηματικά στις επίσημες Ακαδημίες, ενώ τα επίκαιρα γεγονότα εντάσσονται στα θέματα που αναπαριστούν οι ζωγράφοι, σχολιάζοντας τις σημαντικές αλλαγές που συμβαίνουν γύρω τους (Arnason, 2006· Gombrich, 1998·Χαραλαμπίδης, 2018).



### 1.3. Λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά ρεύματα, κινήματα, τάσεις: 19<sup>ος</sup> – αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα

Η προσέγγιση του λογοτεχνικού και εικαστικού έργου του Κώστα Λούστα, που θα επιχειρηθεί παρακάτω, υπαγορεύει σε αυτό το σημείο μία σύντομη αναφορά στα βασικότερα ρεύματα και τα καλλιτεχνικά κινήματα που εκδηλώθηκαν στη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες του δυτικού κόσμου κατά τον 19ο μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Τα κινήματα και οι τάσεις του μοντερνισμού αναδύονται μετά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, κάνοντας δυναμικότερη την παρουσία τους πριν από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, και επιδρούν σημαντικά στη διαμόρφωση των εκφραστικών μέσων των καλλιτεχνών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Παρακάτω θα γίνει μια επιλεκτική αναφορά στα ρεύματα εκείνα που είχαν παράλληλη επίδραση στις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία, με την επισήμανση πως δεν υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία, ούτε είχαν τα ίδια χαρακτηριστικά στις διάφορες χώρες, ούτε, βέβαια, την ίδια χρονική έναρξη ή διάρκεια.

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα γενικεύεται η λειτουργία της τέχνης ως μέσο υποκειμενικής έκφρασης, υπό τον όρο πως ο καλλιτέχνης είχε πράγματι κάτι ατομικό να εκφράσει (Δασκαλοθανάσης, 2012· Gombrich, 1998). Η έκφραση της ευγενούς συγκίνησης αντικατέστησε, σύμφωνα με τον John Ruskin (1819-1900), Άγγλο θεωρητικό της τέχνης, συγγραφέα και ζωγράφο, την προηγούμενη έννοια της μίμησης. Εκκινώντας από τη θεωρία της ποίησης, που τη συνέδεσε με τις εικαστικές τέχνες, θεώρησε τη ζωγραφική και την ποίηση δύο μορφές «γλώσσας» μέσα από τις οποίες η ψυχή του καλλιτέχνη εκφράζει τα οράματά της (Κωστίου, 2015).

Ήδη η ζωγραφική και η ποίηση είχαν συναντηθεί σε νέους χώρους στον Ρομαντισμό, ρεύμα που εμφανίστηκε στην καμπή των δύο αιώνων (18<sup>ος</sup> - 19<sup>ος</sup> αι). Αν και λογοτεχνικό κίνημα αρχικά, σύντομα επεκτάθηκε και στις εικαστικές τέχνες, κυρίως στη ζωγραφική, ενώ έντονα επηρέασε και τη μουσική. Δεν είναι εύκολος ένας σαφής ορισμός του Ρομαντισμού, καθώς αναπτύχθηκε με διαφορετικό τρόπο σε κάθε χώρα. Ωστόσο, υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά που επιβεβαιώνουν τη βαθύτερη ενότητά του ως καλλιτεχνικού και πνευματικού κινήματος: έμφαση στη δημιουργική, εκφραστική φαντασία· μία κοσμοθεωρία που αξιώνει την ενότητα φύσης και ανθρώπου ως ένα οργανικό σύνολο· προβολή ενός ποιητικού ύφους με χαρακτηριστικά την έντονη εικονοπλασία και τη χρήση συμβολικών και μυθικών στοιχείων (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:1936-38). Η επαφή με τη φύση, η απελευθέρωση της δημιουργικής φαντασίας και του ατομικού συναισθήματος δίνουν άλλες εκφραστικές δυνατότητες. Αισθητική αρχή του Ρομαντισμού δεν είναι πλέον η αδιαμεσολάβητη αποτύπωση του περιβάλλοντος, αλλά η εξωτερίκευση του εσωτερικού

κόσμου του καλλιτέχνη (Αθανασοπούλου, 2015). Δεν είναι ένα απλό καλλιτεχνικό ή λογοτεχνικό ρεύμα, αλλά ένα κίνημα που διαμορφώνει μια στάση ζωής. Συγκρούεται με τις αισθητικές αρχές του Νεοκλασικισμού, που πρεσβεύει την καθαρότητα του σχεδίου και την απόλυτη αρμονία των εικαστικών στοιχείων του έργου, συνοψίζοντας τη μεταναγεννησιακή καλλιτεχνική παράδοση, καθώς και με το ορθολογικό πνεύμα του Διαφωτισμού, αμφισβητεί την παράδοση και προκρίνει το συναίσθημα και τη φαντασία. Ο Ρομαντισμός ήρθε σε ανοιχτή αντίθεση με την αισθητική της εποχής και δίνοντας τη δυνατότητα στον άνθρωπο να εκφράσει ελεύθερος τα συναισθήματά του και την προσωπική αντίληψή του για τη ζωή, την εμπειρία του από την πραγματικότητα και την ολοένα πιο εσωτερική σύνδεσή του με τη φύση, ενώ και σε ιδεολογικό επίπεδο συνδέθηκε με τα φιλελεύθερα επαναστατικά κινήματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Πεγέ, 1984).

Το δόγμα της μίμησης, από την αρχαιότητα μέχρι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, έθετε ως σκοπό της τέχνης, αλλά και της λογοτεχνίας, την πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, εξωτερικής και εσωτερικής. Η ραγδαία εξέλιξη των θετικών επιστημών κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα οδήγησε στον Θετικισμό. Αυτή η αντι-θεωρητική στάση, γνωστή ως ποζιτιβισμός, εκφράστηκε με τη θέση του Hippolyte Taine (1863) που έβλεπε κάθε έργο ως έκφραση της ατομικής ψυχολογίας, στο πλαίσιο της φυλής, του περιβάλλοντος και της ιστορικής στιγμής («la race, le milieu et le moment») (Παπαγγελής, 2018). Εφαρμόστηκε στην ιστορία και σε άλλες κοινωνικές επιστήμες, όπως και στη λογοτεχνία, ιδίως στην κριτική της λογοτεχνίας και αποτέλεσε μία από τις θεωρητικές βάσεις του νατουραλισμού. Απώτερος στόχος ήταν ο σαφής διαχωρισμός των επιστημονικών πεδίων (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:861).

Η βιομηχανική έκρηξη του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποδίδει ένα διαρκώς μεγαλύτερο ρόλο στη νέα, εύπορη αστική τάξη, η οποία, προτάσσοντας τις υλικές αξίες, δεν ενδιαφέρεται τόσο για την τέχνη όπως αυτή διαμορφώνεται στον Ρομαντισμό, όσο για ένα είδος αληθοφανούς έκφρασης που αποδίδει πραγματικές εικόνες του εξωτερικού κόσμου (Arnason, 2006). Ο Ρεαλισμός, το καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, υποστήριζε πως ο καλλιτέχνης οφείλει να αναπαριστά τον κόσμο όπως πραγματικά είναι, έστω κι αν αυτό μπορεί να τον οδηγήσει σε σύγκρουση με τις καλλιτεχνικές ή κοινωνικές συμβάσεις της εποχής του (Little, 2005). Ο Ρεαλισμός φέρνει επανάσταση τόσο στις εικαστικές τέχνες, όσο και στη λογοτεχνία, καταργώντας τα ιστορικά ή μυθολογικά θέματα. Στόχος είναι η πιστή, χωρίς συναισθηματισμούς απόδοση της πραγματικότητας, όπως την αντιλαμβάνεται και τη βιώνει ο δημιουργός. Λογοτέχνες και ζωγράφοι εκφράζουν την

απέχθειά τους για την παθογένεια των υφιστάμενων θεσμών, δημιουργώντας έργα στα οποία παρουσιάζεται ωμή, χωρίς ωραιοποιήσεις η πραγματικότητα και οι κοινωνικές διακρίσεις (Κωτίδης, 1998β). Δεν παύει, ωστόσο, να είναι ένας από τους ρευστούς και, για αυτό, αντιφατικούς όρους, καθώς θέτει το βασικό επιστημολογικό πρόβλημα των σχέσεων της τέχνης και της πραγματικότητας κι έτσι έχει άμεση σχέση με τις έννοιες της μίμησης και της αληθοφάνειας. Γι' αυτό, πολλοί κριτικοί κάνουν λόγο για διαφόρων ειδών «ρεαλισμούς» (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:1913).

Σε αντιδιαστολή με τις ιδέες των θετικιστών, η άποψη «η τέχνη για την τέχνη» (l'art pour l'art) πρωτοεμφανίστηκε στα θεωρητικά κείμενα γύρω στο 1835 και αποτέλεσε βασική αρχή του Αισθητισμού. Την αντίληψη του Αισθητισμού ότι η τέχνη είναι ξένη προς την ηθική και άρα προς ωφελμιστικούς ή ιδεολογικούς στόχους ενστερνίστηκαν αρχικά λογοτέχνες (πεζογράφοι, ποιητές, θεατρικοί συγγραφείς) και αργότερα ζωγράφοι και άλλοι καλλιτέχνες. Κριτήριο της αξίας ενός έργου γίνεται το κατά πόσο συνταιριάζει αρμονικά τα μορφολογικά και εκφραστικά του στοιχεία, ώστε να δημιουργούν στον αναγνώστη ή στον θεατή τα ευχάριστα συναισθήματα που προκαλεί το ωραίο (Κωτίδης, 1998α). Οι τέχνες διεκδικούν στο εξής αυτονομία και οι καλλιτέχνες το δικαίωμα της ελευθερίας (Λαμπράκη-Πλάκα, 1989).

Το κίνημα του Συμβολισμού, το οποίο συνδέεται με τον Αισθητισμό, αποτέλεσε μια αντίδραση στην κυρίαρχη αντίληψη του 19<sup>ου</sup> αιώνα για τη συνεχή πρόοδο της επιστήμης και της τεχνολογίας και για αυτό ασχολήθηκε με την πνευματική ζωή, το μυστηριώδες, το αλλόκοτο, το άρρητο (Little, 2005). Ως φιλοσοφική τάση επηρέασε πολλές μορφές της λογοτεχνίας και της τέχνης, αποσκοπώντας να μετατοπίσει το κέντρο βάρους από το θεατό στο μη θεατό (Τσουνάκος, 1998). Ως λογοτεχνικό κίνημα αντιπαράτεθηκε στον Νατουραλισμό, ο οποίος κυριαρχούσε στην πεζογραφία, επιδιώκοντας μία όσο γίνεται ρεαλιστική απόδοση της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά και στον Παρνασσισμό, ποιητικό κίνημα που απαιτούσε την επιστροφή στους νεοκλασικούς κανόνες της μετρημένης και απρόσωπης ποίησης. Ο Συμβολισμός επιδιώκει την υπαινικτική έκφραση ιδεών και συναισθημάτων με τη χρήση προσωπικών συμβόλων (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:2107). Στη ζωγραφική του Συμβολισμού το ύφος δεν είναι ενιαίο και κυμαίνεται από την νατουραλιστική απόδοση μέχρι την απλοποίηση των μορφών και την υιοθέτηση ενιαίων χρωματικών περιοχών που κλείνονται σε διακριτά περιγράμματα (Arnason, 2006· Τσουνάκος, 1998). Κεντρικά στοιχεία στα θέματα του Συμβολισμού είναι η μελαγχολία, η προβολή της σεξουαλικότητας και της ψυχικής διαταραχής. Η εικονοποιία ονειρικών,

εφιαλτικών ή εξωπραγματικών στοιχείων προοιωνίζουν τον Σουρεαλισμό, τον Ντανταϊσμό και τον Εξπρεσιονισμό (Arnason, 2006· Little, 2005).

Ένα νέο καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε από τη δεκαετία του 1870 είναι ο Ιμπρεσιονισμός, ο οποίος εκδηλώθηκε αρχικά στη ζωγραφική και στη μουσική, αλλά εξαπλώθηκε και στην ποίηση. Οι ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες επεδίωκαν να αποδώσουν στο έργο τους την πρόσκαιρη, υποκειμενική οπτική εντύπωση που προκαλεί ένα πρόσωπο, ένα τοπίο, κ.λπ. Στη λογοτεχνία δεν είναι απολύτως σαφή τα χαρακτηριστικά του ρεύματος, ενώ ένα κριτήριο μπορεί να θεωρηθεί η αμφισβήτηση του ρεαλισμού και της πιστής αναπαράστασης της πραγματικότητας (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:912). Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι μελέτησαν διεξοδικά τον τρόπο με τον οποίο οι αισθητηριακές εντυπώσεις αποτυπώνονται με την απόδοση του χρώματος, προκειμένου να αναδειχθεί η μεταβολή του φωτός, στοιχείο που πρόβαλε έντονα στη ζωγραφική τους την αίσθηση της κίνησης. Οι μεταϊμπρεσιονιστές, ανανέωσαν τις αρχές του ιμπρεσιονισμού, εστίασαν το ενδιαφέρον τους στο σχέδιο και τη δομή, στη φόρμα, τονίζοντας, ορισμένοι από αυτούς, το συμβολικό, πνευματικό και εκφραστικό στοιχείο στην τέχνη τους (Arnason, 2006· Little, 2005). Ο ιμπρεσιονισμός πρότεινε έναν ρηξικέλευθο τρόπο στην απόδοση του ορατού και θεωρείται ιστορικά το πρώτο κίνημα της μοντέρνας τέχνης (Arnason, 2006· Κωτίδης, 1998γ· Χαραλαμπίδης, 2018).

Ο Μοντερνισμός περικλείει πρωτοπόρες και διαφορετικές μεταξύ τους τάσεις του πρώτου μισού του 20ου αιώνα. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που δεν περιορίζεται μόνο στον χώρο της λογοτεχνίας ή της τέχνης, αλλά εντοπίζεται ευρύτερα στον επιστημονικό και κοινωνικό χώρο. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι εξελίξεις που παρουσιάζονται στη λογοτεχνία έχουν αναλογίες και ομοιότητες με τις εξελίξεις στις εικαστικές τέχνες. Καινοτομίες που εισήγαγαν μοντερνιστικά ρεύματα όπως ο Ιμπρεσιονισμός, ο Φωβισμός, ο Κυβισμός, ο Εξπρεσιονισμός και οι τάσεις της Αφαίρεσης, μπορούν να μελετηθούν παράλληλα με αντίστοιχες καινοτομίες στη λογοτεχνία (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:1460). Ειδική αναφορά πρέπει να γίνει στη λεγόμενη μοντέρνα ποίηση. Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει το Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (2007: 1461)

*...βασικό γνώρισμα της μοντέρνας ποίησης είναι η βίαιη ρήξη με το παρελθόν· σε ένα κόσμο που υφίσταται διαρκείς μεταβολές, η απόδοση της περίπλοκης πραγματικότητας απαιτεί νέες καλλιτεχνικές μορφές. Το μέτρο και η ομοιοκαταληξία εγκαταλείπονται και επικρατεί ο ελεύθερος στίχος, η συντακτική οργάνωση παραβιάζεται και υποκαθίσταται από*

αποσπασματικά εκφωνήματα και ελλειπτικές προτάσεις, η στίξη καταργείται. Οι τολμηρές μεταφορές και οι απροσδόκητοι συνδυασμοί ετερόκλητων λέξεων κυριαρχούν και οι εικόνες ή οι ελεύθεροι συνειρμοί αφθονούν, ιδίως στην υπερρεαλιστική ποίηση. Η ποιητική γλώσσα γίνεται συμβολική, ελλειπτική, υπαινικτική, πολύσημη, αδιαφορεί για τις συμβάσεις και την ανάγκη κατανόησης. Η επική ποίηση αντικαθίσταται από τη λυρική, το αντικειμενικό στοιχείο παραχωρεί τη θέση του στο υποκειμενικό. Η απελευθέρωση από την παραδοσιακή μορφή, που συχνά καταλήγει στη διάλυση της φόρμας, και η έντονη επιρροή της ψυχανάλυσης οδηγεί τους ποιητές στην προσήλωση στο ασυνείδητο, το όνειρο, το παράλογο, υποδηλώνοντας την κατάρρευση της λογικής συνοχής του κόσμου. Το νόημα δεν προϋπάρχει της ποιητικής γλώσσας, δεν αναζητείται πλέον στη σχέση του λογοτεχνικού έργου με την εξωτερική πραγματικότητα, αλλά αποτελεί προϊόν γλωσσικών σχέσεων. Η αρχή της μίμησης, επάνω στην οποία θεμελιώθηκε η λογοτεχνία από την αρχαιότητα μέχρι τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, εγκαταλείπεται πλέον οριστικά. Η ποίηση –πριν από την πεζογραφία– παύει να αναφέρεται στον εμπειρικό κόσμο και καθίσταται αυτάρκης, αυτόνομη.

Οι καινοτομίες που προτάθηκαν από τα κινήματα του μοντερνισμού αφορούσαν ριζικές μορφικές αλλαγές στην απόδοση του ορατού (Φωβισμός, Κυβισμός, Εξπρεσιονισμός), ενώ ορισμένα από αυτά πρότειναν μία συνολική αναμόρφωση σε κοινωνικό επίπεδο, ασκώντας παράλληλα έντονη κριτική στις καθιερωμένες αισθητικές αξίες και στο θεσμικό σύστημα προώθησης των τεχνών (Νταντά, Φουτουρισμός, Υπερρεαλισμός, κινήματα της ρωσικής πρωτοπορίας) (Arnason, 2006· Χαραλαμπίδης, 2018). Η διάκριση αυτή οδηγεί στη διάσταση της χρήσης του όρου *πρωτοπορία*, για να δηλωθεί είτε η μορφική καινοτομία, που όμως οδήγησε στο φορμαλισμό, είτε η πρόταση για την παράλληλη δημιουργία μιας νέας εικαστικής και κοινωνικής πραγματικότητας (Χατζηνικολάου, 1982).

Τα κινήματα του μοντερνισμού στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα προτείνουν τη νέα σύλληψη και απόδοση του ορατού μέσα από την αφαιρετικότητα, την απλοποίηση των σχημάτων, την αντιρεαλιστική χρήση του χρώματος και την αποσπασματικότητα της μορφής. Από τα πρώτα κινήματα του μοντερνισμού του 20ου αιώνα ήταν ο Φωβισμός, που δεν στόχευε στην αναζήτηση νέων θεμάτων αλλά σε έναν νέο τρόπο ερμηνείας της ορατής πραγματικότητας. Η αναπαράσταση του κόσμου δεν πρέπει να είναι απλή αντανάκλασή του και το ενδιαφέρον πρέπει να επικεντρωθεί στο αν και πόσο τα εξωτερικά αντικείμενα προκαλούν στον καλλιτέχνη και κατ' επέκταση στον θεατή μια ψυχική διέγερση. Επιλέγοντας την επίπεδη φόρμα, απεικονίζουν τα αντικείμενα παραμορφωμένα, με αυθαίρετα σχήματα και χρησιμοποιούν ελεύθερα, έντονα χρώματα με παχιές πινελιές (Χαραλαμπίδης, 2018). Οι

πίνακες αναπαριστούν έναν απλοποιημένο ως προς τα σχήματά του κόσμο, ενώ απουσιάζουν εντελώς οι λεπτομέρειες. Μοιάζουν με επίπεδες επιφάνειες που τις διατρέχουν πολλά φωτεινά μοτίβα (Little, 2008).

Ο Εξπρεσιονισμός ξεκίνησε από τη ζωγραφική και εκδηλώθηκε σε πολλές μορφές τέχνης όπως στη λογοτεχνία, στη μουσική, στον κινηματογράφο, στην αρχιτεκτονική. Οι εξπρεσιονιστές ασκούσαν έντονη κοινωνική κριτική και οραματίζονταν μία τέχνη απελευθερωμένη από την αρχή της μίμησης. Στη λογοτεχνία χαρακτηρίζονται από την υπερβολή: καταλύοντας κάθε μορφολογική σύμβαση, προβάλλουν στα έργα τους το πάθος, την ένταση, τη συναισθηματική φόρτιση και την παρορμητική διάθεση· επιλέγουν ως λεκτικά σχήματα τις εικόνες και τις μεταφορές για να εκφράσουν το αλλόκοτο, το κραυγαλέο, το ονειρικό, αλλά και την αγωνία τους για το μέλλον του κόσμου (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:652). Στη ζωγραφική ο εξπρεσιονισμός χαρακτηρίζεται από τα έντονα χρώματα, τις παραμορφωμένες μορφές και αφαιρετικότητα, ενώ τα θέματά του προέρχονται από την αναπαράσταση σκηνών που διαδραματίζονται στον φυσικό και τον αστικό χώρο, έχοντας επίσης -κυρίως στην ομάδα "Γέφυρα" των Γερμανών εξπρεσιονιστών- αναφορές σε θρησκευτικά θέματα (Little, 2005· Χαραλαμπίδης, 2018).

Με αφετηρία ανάλογους προβληματισμούς για την απόδοση του ορατού, ο Κυβισμός χρησιμοποίησε πολλαπλές οπτικές γωνίες για την αναπαράσταση των αντικειμένων, αποτυπώνοντάς τες, μάλιστα, όλες μαζί στον καμβά. Οι μορφές παρουσιάζονται επίπεδες, με σχήματα που πολλαπλασιάζονται. «Απεικονίζοντας τα αντικείμενα από διαφορετική οπτική γωνία, οι κυβιστές διερεύνησαν την κίνησή τους τόσο μέσα στον χρόνο όσο και μέσα στον χώρο» (Little, 2005:107· Χαραλαμπίδης, 2018).

Τη βίαιη αντίθεση στην παράδοση και, παράλληλα, τον ενθουσιασμό για κάθε νεωτερισμό εξέφρασε ο Φουτουρισμός, αρχικά λογοτεχνικό κίνημα, που στη συνέχεια περιέλαβε και τη ζωγραφική, τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική, τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο, τη μουσική και τον χορό. Χαρακτηριστικά καινοτομίας στην ιταλική φουτουριστική ποίηση ήταν η απελευθέρωση από τους συντακτικούς κανόνες, η ελεύθερη εικονοπλασία, η απόρριψη της ψυχολογίας και του λυρισμού και η έντονη μεταφορικότητα. Στόχος είναι η ταυτόχρονη αίσθηση εντυπώσεων και δράσης, που προκαλείται από ασύνδετες λέξεις, αλλά και κραυγές ή θορύβους. Ο ρωσικός Φουτουρισμός, αν και επηρεάστηκε από τον ιταλικό, διαμόρφωσε έναν άλλο χαρακτήρα, απορρίπτοντας την κοινή γλώσσα και προτείνοντας την αυθαίρετη λεξιπλασία. Την έμφαση στη γλωσσική μορφή και

ύλη της ποίησης συμμερίστηκαν οι Ρώσοι φορμαλιστές, οι οποίοι θεμελίωσαν τη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας, θέτοντας στο επίκεντρο των μελετών τους τη λογοτεχνική γλώσσα και όχι τη βιογραφία, την ιστορία ή την ψυχολογία, όπως ίσχυε μέχρι τότε (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:2309). Στη ζωγραφική οι φουτουριστές απέρριπταν τα καλλιτεχνικά και πνευματικά επιτεύγματα του παρελθόντος και, θέλοντας να καταστρέψουν καθετί παλιό, προσπάθησαν να ανοίξουν δρόμους για καθετί νέο. Βασικά γνωρίσματα των έργων τους είναι οι έντονες γραμμές, τα «σκληρά» χρώματα, φόρμες που εκφράζουν ταχύτητα, ενέργεια, επιθετικότητα και τα θέματα με αναφορές στη νέα τεχνολογία (Little, 2005·Χαραλαμπίδης, 2018).

Η κρίση αξιών ως αποτέλεσμα του πρώτου παγκοσμίου πολέμου οδήγησε σε έναν έντονο σκεπτικισμό σχετικά με τον ρόλο της τέχνης και της λογοτεχνίας σε μια κοινωνία με «χρεωκοπημένες» τις ηθικές και αισθητικές της αξίες, που εκφράστηκε με το κίνημα του Dada, ένα βραχύβιο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα της πρωτοπορίας στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι ντανταϊστές αμφισβητώντας τη λογική και τους παραδοσιακούς τρόπους σκέψης, περιόρισαν την ποίηση σε απροσδόκητους, τυχαίους συνδυασμούς λέξεων. Η αντίδρασή τους εκφράστηκε, επίσης, με έντονη ειρωνεία, έλλειψη ειρμού και κατακερματισμό του νοήματος και της μορφής (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:1590). Το τυχαίο και το «μη νόημα» ήταν τα χαρακτηριστικά του ντανταϊσμού και στις εικαστικές τέχνες. Συνενώνουν ετερόκλητα στοιχεία χρησιμοποιώντας την τεχνική του κολάζ, επιδιώκοντας να προκαλέσουν σοκ, ώστε να ευαισθητοποιήσουν την κοινωνία (Little, 2005). Η διάρκεια του κινήματος αυτού ήταν περιορισμένη, ωστόσο «άνοιξε» τον δρόμο στον Υπερρεαλισμό.

Το σημαντικότερο και διαρκέστερο ποιητικό και καλλιτεχνικό κίνημα του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι ο Υπερρεαλισμός (ή Σουρεαλισμός). Οι σουρεαλιστές επεδίωκαν να δημιουργήσουν χωρίς τη διαμεσολάβηση του λόγου, της ηθικής συνείδησης ή της αισθητικής κρίσης (Little, 2005· Χαραλαμπίδης 2018). Επηρεασμένοι από τη φροϋδική θεωρία για το ασυνείδητο θεωρούν ότι τα όνειρα, οι παραισθήσεις και η αυτόματη γραφή είναι τα μέσα με τα οποία ο άνθρωπος μπορεί να επικοινωνήσει με τον κόσμο. Για τους υπερρεαλιστές δεν υπάρχουν διαφορετικοί κανόνες για κάθε μορφή τέχνης, αλλά όλες συμπορεύονται αρμονικά. Η επίδραση του κινήματος είναι ιδιαίτερα αισθητή στην ποίηση: αντίθετα με την παραδοσιακή ποιητική έκφραση, εισάγεται ένας απρόβλεπτος τρόπος γραφής, που διακρίνεται από τον αυτοματισμό στην έκφραση, τον ελεύθερο συνειρμό εικόνων και τη χειμαρρώδη απόδοση των ονείρων (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:2243). Και στον χώρο της

ζωγραφικής οι σουρεαλιστές προσπαθούν με διάφορες τεχνικές να «ξεκλειδώσουν» το ασυνείδητο, αποφεύγοντας τον έλεγχο της συνείδησης κατά την καλλιτεχνική δημιουργία. Αποτυπώνουν στον καμβά την εικονοποιία του ονείρου, αποδίδοντας τα πράγματα άλλοτε μέσω ενός αυστηρού βερισμού και άλλοτε μέσω διαφορετικών επιπέδων αφαιρετικής έκφρασης (Little, 2005· Χαραλαμπίδης, 2018).

Πλήθος, όπως διαφάνηκε, τα κινήματα και τα ρεύματα που επηρέασαν ή καθόρισαν τη λογοτεχνική και καλλιτεχνική παραγωγή κατά τον 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πολλοί πνευματικοί άνθρωποι οδηγήθηκαν σε μία νέα σύνθεση, προσπαθώντας να συγκεράσουν τα ετερόκλητα στοιχεία, κι έτσι η σύγχρονη επιστήμη ξανανταμώνει την ποίηση, την τέχνη, τη φιλοσοφία. Ο Einstein γράφει το 1933: *«Ο άνθρωπος προσπάθησε πάντα να σχηματίσει μια απλή και συνοπτική εικόνα του κόσμου που τον περιβάλλει. Για να το πετύχει, μορφοποιεί μια εικόνα που δίνει απτή έκφραση σε αυτό που συλλαμβάνει ο νους για τη φύση. Το ίδιο πράγμα κάνει και ο ζωγράφος και ο φιλόσοφος και ο φυσικός, ο καθένας με τον τρόπο του.»* (Λαμπράκη-Πλάκα, 1989:223-224).



#### 1.4. Σύγχρονοι σταθμοί στη διαδρομή: Ζωγραφική και Ποίηση

Η συμπόρευση διαφορετικών τεχνών θεωρείται αυτονόητη πλέον στην εποχή μας. Εστιάζοντας στις δύο τέχνες που ενδιαφέρουν τη μελέτη μας, εκτός από τα πολλά παραδείγματα λογοτεχνών που ήταν παράλληλα ζωγράφοι και το αντίστροφο ή των ζωγραφικών πινάκων που έχουν εμπνευστεί το θέμα τους από ένα λογοτεχνικό κείμενο και το αντίστροφο, υπάρχουν και οι περιπτώσεις όπου η μορφή ενός ποιήματος αποτελεί συγχρόνως και μία εικόνα. Οι δύο τέχνες συγκλίνουν όχι μόνο σε επίπεδο θεματικής, αλλά και σε επίπεδο φόρμας. Χαϊκού, σονέτα, οπτικά ποιήματα ή καλλιγράμματα είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Η ζωγραφική και η ποίηση συνδυάστηκαν πολύ νωρίς στην Ιαπωνία (ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αι.). Ο συνδυασμός της ζωγραφιάς με το τρίστιχο ιαπωνικό ποίημα, το *χάικου*, στο ίδιο χαρτί ονομάζεται *χάιγκα* (Σταμπουλόπουλος, 2008). Ωστόσο, και το ίδιο το *χάικου* με τη σταθερή μορφή 5,7,5 συλλαβών συνδέει άρρηκτα περιεχόμενο και νόημα σε μια απεικόνιση με αισθητική σημασία που στοχεύει τόσο στην οπτική όσο και στη νοητική συγκίνηση. Στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα τα *χάικου* διαδόθηκαν και στον δυτικό κόσμο. Στην Ελλάδα εισηγητής των *χάικου* θεωρείται ο Γ. Σεφέρης και από τότε το είδος γνωρίζει σταθερή άνθηση.



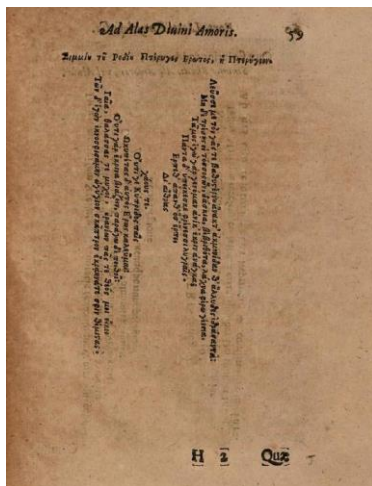
Εικ.2 Ζωγραφιά μανιταριών από τον Τσικούσο (1763-1830) και το *χάικου* «κάτι διασκεδαστικό» του Ρανγκιού (1798-1876):

«Μετά την πυρά  
σώθηκ' η θράκα  
ένα κόκκινο φύλλο»

Το *σονέτο* με τη σταθερή οπτική του εμφάνιση (ποίημα αποτελούμενο από δεκατέσσερις ιαμβικούς, ενδεκασύλλαβους στίχους, κατανεμημένους σε δύο τετράστιχες και δύο τρίστιχες στροφές με σταθερή ομοιοκαταληξία) είναι, επίσης, ένα χαρακτηριστικό δείγμα.

Πολλοί καλλιτέχνες οδηγήθηκαν σε μια δυναμική συνένωση εικονιστικών – οπτικών και γλωσσικών σημείων. Η λεγόμενη *οπτική ποίηση* αποτελεί μια ιδιαίτερη κατηγορία, όπου ποίηση και ζωγραφική ενώνονται σε μια ενιαία δημιουργία. Ο όρος αναφέρεται σε εκείνα τα ποιήματα που είναι έτσι τυπωμένα στη σελίδα, ώστε να αποτελούν σχηματοποιημένες

μορφές και ο αναγνώστης τα αντιλαμβάνεται ως σχήμα ή ως υπόνοια κίνησης (Γιαννικοπούλου, 1995). Ο όρος *οπτικό ποίημα*, ωστόσο, δεν είναι καθολικά αποδεκτός. Παράλληλα με αυτόν συνυπάρχουν και άλλοι, όπως *καλλιγράφημα* ή *σχηματικό ποίημα*. Το 1918 ο Γάλλος ποιητής Guillaume Apollinaire δημοσιεύει την ποιητική συλλογή *Calligrammes* (Καλλιγράμματα ή Καλλιγραφήματα). Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της συλλογής αυτής είναι ότι οι λέξεις και οι φράσεις τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε οι στίχοι να δημιουργούν ένα σχήμα, μια γραφική παράσταση, μια συγκεκριμένη εικόνα, σχετική, άμεσα ή μεταφορικά, με το περιεχόμενο του ποιήματος. Ο Apollinaire με αυτά τα «λυρικά ιδεογράμματα», όπως τα ονόμαζε, προσπάθησε να συνενώσει τη λογοτεχνία με τη ζωγραφική, αξιοποιώντας τις δυνατότητες της τυπογραφίας (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:991). Η διάταξη του ποιήματος σε σχηματικά αντικείμενα καταργεί τη συμβατική προσέγγιση· το οπτικό ποίημα, καθώς στέκει μετέωρο ανάμεσα στην ποίηση και τη ζωγραφική, δημιουργεί στον αναγνώστη την απορία αν κοιτάει ένα ποίημα ή αν διαβάζει μια εικόνα (Γιαννικοπούλου, 1995). Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, σχηματικά ποιήματα έχει γράψει ο Γ. Σεφέρης. Η μορφή αυτή έχει ωστόσο τις ρίζες της στην ελληνιστική εποχή. Στην Παλατινή Ανθολογία αποθησαυρίζονται έξι ποιήματα, τα οποία χαρακτηρίστηκαν ως *τεχνοπαίγνια*. Πρόκειται για «σχηματικά ποιήματα» ή «εικονοποιήματα», όπου η διαδοχή στίχων διαφορετικού μήκους έδινε στο περίγραμμα του ποιήματος τη μορφή ενός συγκεκριμένου αντικειμένου. Τα μισά από τα εικονοποιήματα της Παλατινής Ανθολογίας φαίνεται ότι τα έχει συνθέσει ο Σιμίας ο Ρόδιος (3<sup>ος</sup> αι. π. Χ.), ένα ο Δωσιάδας (3<sup>ος</sup> αι. π. Χ.), ένα ο Βησαντίνος (2<sup>ος</sup> αι. μ. Χ.) και ένα αποδίδεται στον Θεόκριτο (3<sup>ος</sup> αι. π. Χ.). Ο ποιητής Σιμίας ο Ρόδιος φαίνεται πως θεμελίωσε τη συγκεκριμένη εκδοχή ποίησης συναιώνοντας τη μορφή με το νόημα (*Πέλεκυς, Πτέρυγες Έρωτος, Ωόν*) (Μπουκάλας, 2008).



Εικ.3 Το καλλιγράφημα «Πτέρυγες Έρωτος» του Σιμιά



Εικ.4 «Το λαβωμένο περιστέρι και το συντριβάνι» του Apollinaire



Εικ. 5 «Καλλιγράφημα» του Γ. Σεφέρη

Ένα ιδιαίτερο λογοτεχνικό κίνημα που εμφανίστηκε στη Γαλλία μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ήταν ο Λετρισμός, ο οποίος τόνισε την αυτονομία των ξεχωριστών γραμμάτων που συνθέτουν τις λέξεις, αφαιρώντας τους τη δυνατότητα να σημαίνουν κάτι άλλο εκτός από την οπτική τους μορφή. Καταργώντας το σύνορο ανάμεσα στην ποίηση και τις εικαστικές τέχνες, οι λετριστές ανέπτυξαν την οπτική ποίηση πειραματιζόμενοι με μεικτές εικονικές τεχνικές, συνδυάζοντας γράμματα, σχήματα, φωτογραφίες ή άλλα εικονικά στοιχεία (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:1248).

Το πλέον πρωτοποριακό κίνημα του 20<sup>ου</sup> αι., ο υπερρεαλισμός, επηρέασε την καλλιτεχνική έκφραση σε όλους τους τομείς, δίνοντας νέα ορμή στο δόγμα της *ut pictura poesis*, μέσα από τη σύνθεση των τεχνών (Αθανασοπούλου, 2015). Στον ελληνικό χώρο είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του ποιητή και ζωγράφου Νίκου Εγγονόπουλου, ο οποίος επαναλαμβάνει συχνά θέματα της ζωγραφικής του στην ποίηση, χωρίς να διχάζεται ανάμεσα στις δυο πτυχές της δημιουργικής του δραστηριότητας. Κι αν η ζωγραφική έχει ένα προβάδισμα λόγω της επαγγελματικής ενασχόλησης, «η ποίησή του προβάλλεται ως μια πιο φυσική διαδικασία, άμεση αντίδραση στη βίωση της πραγματικότητας» (Γοδόση, 2010). Το σύνολο της ποιητικής του παραγωγής βρίσκεται σε πλήρη αναλογία προς το ζωγραφικό του έργο· τα βασικά χαρακτηριστικά της ποίησής του ανιχνεύονται και συχνά ερμηνεύονται εικαστικά στους ιδιότυπους ζωγραφικούς του πίνακες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ποίημά του *Ελεονώρα*, όπου με την τεχνική της υπερρεαλιστικής εικόνας συνθέτει άσχετες μεταξύ τους οπτικές παραστάσεις, ώστε να αναπαραστήσει τα μέλη της αγαπημένης του.

Ο Οδυσσέας Ελύτης παρουσιάζει στα ποιήματά του παρόμοιες αναλογίες μεταξύ της οργάνωσης του λόγου (σε συντακτικό και τυπογραφικό επίπεδο) με την κυβιστική και αφηρημένη ζωγραφική του 20ου αιώνα (Κουτριάνου, 2002, όπ. αναφ. στο Αθανασοπούλου, 2015).

Αξιοσημείωτα είναι και τα «οπτικά ποιήματα» του Μιχάλη Μήτρα, τα οποία θεωρούνται οπτικά γεγονότα που αποζητούν τη νοητική εισχώρηση του αναγνώστη – θεατή. Μέσα από την τυπογραφική τους οργάνωση, αποτελούνται από λίγες λέξεις που επαναλαμβανόμενες «χτίζουν» τον εικαστικό όγκο του ποιήματος (Αθανασοπούλου, 2015).

Μιχάλης Μήτρας, *Τάσεις φυγής*, (από τη συλλογή *Διακριτικές μεταβολές*)

να φύγει θέλει να φύγει να φύγει να δεν  
 θέλει να φύγει όμως δεν μπορεί να φύγει  
 πώς να φύγει πού να φύγει με τι να φύγει  
 να φύγουν θέλουν να φύγω να φύγουν να  
 φύγω θέλω να φύγω να φύγουν θέλουν να  
 δεν μπορώ να φύγω δεν μπορείς να φύγεις  
 θέλεις να φύγεις θέλουν να φύγουν όμως  
 δεν μπορείς να φύγεις να φύγεις να φύγεις  
 θέλουν να φύγουν θέλω να φύγω να φύγεις  
 μπορούν να φύγουν δεν μπορείς να φύγεις  
 να φύγω να φύγει να φύγει να φύγουν δεν

Οι παραπάνω περιπτώσεις είναι οπωσδήποτε ενδεικτικές· άλλωστε πρόθεσή μας είναι να δοθεί μία γενική μόνο εικόνα, ώστε να εστιάσουμε στη μελέτη του ζωγράφου και ποιητή Κώστα Λούστα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### ΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ...

*Το ποίημα μπορεί να μην έχει μέτρο, το ποίημα μπορεί να μην έχει ρίμα, το ποίημα μπορεί να μην έχει νόημα – αλλά προς Θεού, όχι κι όλα αυτά μαζί στο ίδιο ποίημα!*

*Vladimir Soloukhin*

*Η ποίηση είναι η ανάπτυξη ενός επιφωνήματος και το ποίημα είναι ένας παρατεταμένος δισταγμός ανάμεσα στον ήχο και στο νόημα*

*P. Valery*

Οι τρόποι προσέγγισης της λογοτεχνίας γενικά, και της ποίησης ειδικότερα, είναι πολλοί, αντίστοιχοι προς τη συνθετότητα του λογοτεχνικού φαινομένου και τους ποικίλους παράγοντες που το προσδιορίζουν. Θεωρητικοί ή πρακτικοί, μονοσήμαντοι ή πολυσήμαντοι, σύνθετοι ή απλοί, έγκυροι ή αίοιοι, αναγνωρισμένοι ή πειραματικοί, εφικτοί ή ανέφικτοι, πάντα όμως γοητευτικοί ως δρόμοι που οδηγούν στο τέρμα ενός ταξιδιού εξερεύνησης.

Μία προσέγγιση που θα οδηγήσει αξιόπιστα στην κατανόηση, ανάλυση και ερμηνεία ενός λογοτεχνικού κειμένου θα πρέπει, ασφαλώς, να στηρίζεται σε μια έγκυρη και συγκροτημένη θεωρία της λογοτεχνίας. Μέχρι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο συγγραφέας – δημιουργός ενός λογοτεχνικού έργου είχε τον απόλυτο έλεγχο του νοήματος. Σταδιακά και παράλληλα με τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις η βαρύτητα για την αποκωδικοποίηση του νοήματος μεταφέρεται έξω από τον συγγραφέα, στο κείμενο ή στον αναγνώστη. Έτσι, οι πολλαπλές θεωρήσεις για την πρόσληψη του κειμένου οδήγησαν σε ένα νέο γνωστικό πεδίο, τη θεωρία της λογοτεχνίας, που αναπτύχθηκε κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Με βάση την έμφαση που δίνουν σε έναν από τους κύριους όρους της επικοινωνίας (πομπός – μήνυμα – δέκτης) διακρίνονται οι λογοτεχνικές θεωρίες σε αυτές που εστιάζουν στον συγγραφέα – πομπό (π.χ. Ψυχαναλυτική, Φιλολογική-ερμηνευτική, Ποζιτιβισμός, Ρομαντισμός), σε όσες δίνουν το βάρος στο κείμενο - μήνυμα (π.χ. Φορμαλισμός, Δομισμός, Νέα Κριτική, Κειμενογλωσσολογία) και σε αυτές που προβάλλουν τον ρόλο του αναγνώστη – δέκτη (π.χ. θεωρίες πρόσληψης ή αναγνωστικής ανταπόκρισης) (Culler, 2016:90-92· Παπαγγελής, 2018).

Πιο έγκυρες θεωρούνται οι προσεγγίσεις που προέκυψαν από τις μεγάλες θεωρίες που επισφράγισαν την εξέλιξη των επιστημών του ανθρώπου του προηγούμενου αιώνα: τον μαρξισμό, την ψυχανάλυση και το «τρισπόστατο» θεωρητικό ρεύμα που βασίζεται στις έννοιες της δομής, του σημείου και της επικοινωνίας (Καψωμένος, 2005:17). Όπως και στην «ανάγνωση» της ζωγραφικής, έτσι και για την ανάγνωση της ποίησης θα εστιάσουμε στις

θεωρίες που συνδέονται με το ρεύμα της Σημειωτικής, βασισμένο στις αρχές του Δομισμού ή Στρουκτουραλισμού. Ο στρουκτουραλισμός υποστηρίζει ότι τίποτα δεν παράγει μόνο του νόημα, αλλά αυτό βασίζεται στη διαφορά και παράγεται μέσα σε ένα σημειωτικό σύστημα, όταν συσχετίζονται τα σημεία του (Culler, 2016:77· Ήγκλετον, 1989:152· Παπαγγελής, 2018). «Η σημειωτική αντίληψη για το λογοτεχνικό φαινόμενο και τις μεθόδους ερμηνείας του θεωρείται κληρονόμος της αρχαίας Ποιητικής και Ρητορικής, γιατί ξαναφέρνει στο επίκεντρο του θεωρητικού ενδιαφέροντος τα ίδια τα κείμενα και τα μελετά από την άποψη της λογοτεχνικής τους λειτουργίας» (Καψωμένος, 2005:23). Από την εποχή του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη διαμορφώθηκαν κάποιες θέσεις – δόγματα για την ποίηση, όπως ότι η ποίηση είναι έμμετρη, χαρακτηρίζεται από την εικονοπλασία, αποτελεί παιδευτικό αγαθό και είναι αναπαράσταση, μίμηση του κόσμου. Οι αρχαίοι ενδιαφέρονταν εξίσου για τη μορφή και το νόημα της ποίησης· γνωρίσματα της μορφής είναι το μέτρο, ο ρυθμός, η μεταφορική γλώσσα και η εικονοπλασία. Οι Στωικοί μίλησαν πολύ νωρίς για τη σχέση ανάμεσα στην ποίηση και στη γλώσσα, διευκρινίζοντας ότι το ποίημα είναι «λέξις» (ήχοι και λέξεις) και «λόγος» (νόημα). Διέκριναν μάλιστα ότι η «λέξις» ως φορέας σημασίας αποτελεί «σημείον», το οποίο, με τη σειρά του, έχει μια μορφική πλευρά, το «λεκτόν», που είναι η ακουστική εικόνα (αντιστοιχεί σε αυτό που αργότερα θα οριστεί ως «σημαίνον») και τη «φαντασία λογική», που είναι η ψυχική παράσταση που το λεκτόν ανακαλεί στη συνείδησή μας (αντιστοιχεί στο «σημαινόμενο»). Σε αυτή τη διάκριση θα επανέλθει δύο χιλιετίες αργότερα η σύγχρονη σημειωτική της λογοτεχνίας, για να υπερβεί την πλαστή αντίφαση «μορφή-περιεχόμενο», εννοώντας το περιεχόμενο ως την ψυχική παράσταση που προκαλείται από την ακουστική εικόνα της λέξης και όχι ως μια αντικειμενική πραγματικότητα (Καψωμένος, 2005:46-48).

Η σημειολογία ή σημειωτική, ως επιστήμη των σημείων, «διασταυρώνεται» με όλους τους κλάδους που θίγουν ζητήματα επικοινωνίας, σημασίας, έκφρασης, αναπαράστασης κτλ. Ο όρος σημείο χρησιμοποιείται για να δηλώσει καθετί που σημαίνει, δηλαδή αντιπροσωπεύει, αναπαριστά ή υποκαθιστά κάτι άλλο, συνεπώς δεν αφορά μόνο τη γλώσσα ή τη λογοτεχνία. Όλες οι μορφές επικοινωνίας βασίζονται σε σημεία και ένα σημείο λειτουργεί πάντα στο πλαίσιο ενός συστήματος, όπως είναι η ανθρώπινη γλώσσα. Θεμελιωτές της σύγχρονης σημειολογικής ανάλυσης θεωρούνται ο Αμερικανός φιλόσοφος Charles Sanders Peirce και ο Ελβετός γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure, οι οποίοι, ωστόσο, λειτούργησαν εντελώς ανεξάρτητα. Πρώτος ο Peirce χρησιμοποίησε τον όρο «σημειωτική» για το πεδίο έρευνάς του, θεωρώντας πως η διαδικασία της «σημείωσης» (της

παραγωγής και ερμηνείας των σημείων) ταυτίζεται με την ίδια τη ζωή και είναι θεμελιώδης για το σύνολο της πραγματικότητας. Η θεωρία του Peirce παρουσιάζει πολλές αδυναμίες, με κυριότερη το γεγονός ότι εντάσσει όλα τα σημεία σε ένα και μοναδικό σύστημα. Η πιο λειτουργική του πρόταση είναι η τριμερής διάκριση των σημείων: α) «εικόνα» ή «εικονικό» (icon), στην οποία η ομοιότητα συνδέει το σημείο και το αντικείμενό του (π.χ. η φωτογραφία ενός προσώπου)· β) «δείκτης» ή «ευρετηριακό» (index), στον οποίο το σημείο συνδέεται με το αντικείμενό του με σχέση λογική ή αιτιατική (π.χ. ο καπνός με τη φωτιά)· γ) «σύμβολο» ή «συμβολικό» (symbol), στο οποίο η σχέση ανάμεσα στο σημείο και στο αντικείμενο αναφοράς του είναι αυθαίρετη (Hγκλετον, 1989:157· Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:2001).

Ο θεμελιωτής της σύγχρονης δομικής γλωσσολογίας Ferdinand De Saussure εισήγαγε τον όρο «σημειολογία»· ο λογοτεχνικός δομισμός άκμασε τη δεκαετία του 1960 ως προσπάθεια εφαρμογής των απόψεων και μεθόδων του. Ο Saussure θεωρεί τη γλώσσα ως ένα σύστημα σημείων που πρέπει να μελετάται σε μια δεδομένη χρονική στιγμή (συγχρονικά) και όχι στην ιστορική του εξέλιξη (διαχρονικά). Τα γλωσσικά σημεία έχουν μελετηθεί περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη κατηγορία σημείων, καθώς αν και η γλώσσα είναι ένα από τα πολλά σημειωτικά συστήματα είναι το τελειότερο. Κάθε σημείο αποτελείται από ένα «σημαίνον» (μια ακουστική ή οπτική εικόνα) κι ένα «σημαινόμενο» (η έννοια, η σημασία), ενώ η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου είναι αυθαίρετη και για αυτόν τον λόγο αποκτά ουσιαστικά νόημα μόνο μέσα από τη διαφορά του με τα άλλα σημεία. Ο Saussure είδε το σημείο ως μία κατασκευή, ένα κοινωνικό προϊόν και αντιμετώπισε τον κόσμο των σημείων ως μια σειρά συστημάτων, με τις δικές του ιδιαιτερότητες το καθένα. Έτσι, και η λογοτεχνία μπορεί να θεωρηθεί ως ένα πεδίο εφαρμογής της γενικής θεωρίας των σημείων, ως ένα πολυσύνθετο, δηλαδή, επικοινωνιακό σύστημα (Culler, 2016: 78-84· Hγκλετον, 1989:152· Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:1998-1999).

Είναι απαραίτητο να διευκρινιστούν εδώ κάποιες βασικές έννοιες της γενικής γλωσσολογίας που βρίσκουν εφαρμογή και στη σημειωτική της λογοτεχνίας. Το σημείο, ως η μικρότερη αυθύπαρκτη ενότητα μορφής-περιεχομένου, αποτελεί τη βασική λεκτική και σημασιακή μονάδα στην οργάνωση του λόγου και, συνεπώς, τη στοιχειώδη εργαλειακή μονάδα στην ανάλυση ενός λογοτεχνικού κειμένου. Οι έννοιες του συστήματος και της δομής, οι οποίες για άλλους είναι ταυτόσημες και για άλλους σε σχέση γένους-είδους, σχετίζονται με το γεγονός ότι τα προϊόντα του ανθρώπινου νου παρουσιάζουν μια συστηματική οργάνωση, η οποία εκφράζεται σε δομές, απλές και σύνθετες (Καψωμένος,



2005: 25). Ο Saussure ονόμασε «σύστημα» την εγγενή οργάνωση που διαθέτει η γλώσσα, ενώ οι διάδοχοί του «δομή», με την έννοια ότι οι γλωσσικές μονάδες αποκτούν σημασία μόνο μέσα από την ένταξή τους και τη σχέση τους με ένα σύνολο. Οι εκπρόσωποι της Νέας Κριτικής χρησιμοποιούν τον όρο «δομή» ως ταυτόσημο με τον όρο «μορφή», ενώ οι Τσέχοι δομιστές την ορίζουν ως ένα ενεργητικό και δυναμικό σύνολο, το οποίο γεννιέται από τις σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους τα συστατικά του μέρη (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:535). Οι ιδιότητες των στοιχείων που αποτελούν μία δομή δεν συμπίπτουν με τις ιδιότητες της δομής, ενώ βασικά γνωρίσματα της δομής – συστήματος είναι η αυτορρύθμιση και ο μετασχηματισμός, που ακολουθούν τους απλούς νόμους της επανάληψης, της αναλογίας, της συμμετρίας και της αντίθεσης. Για να γνωρίσουμε μια δομή, χρειάζεται να αποκαλύψουμε και να διατυπώσουμε τους νόμους σύνθεσής της. Μεθοδολογικά αυτό σημαίνει πως πρέπει να δίνεται προτεραιότητα στο πλέγμα των σχέσεων και όχι στη σημασία των στοιχείων της δομής ως αυτόνομες μονάδες. Θεμελιώδης παράγοντας για τη δημιουργία σημασίας είναι η αρχή της δυαδικής αντίθεσης, η οποία συνιστά κύριο δομικό γνώρισμα του έντεχνου λόγου. Κάθε στοιχείο της δομής αντλεί τη σημασία του από το πλέγμα των συναρτήσεων -πρωτογενών ή δευτερογενών- στις οποίες εμπλέκεται και γίνεται έτσι σημείο της λειτουργίας του μέσα στη δομή. Ολόκληρο το σύστημα οργάνωσης γίνεται σημειωτικό, δηλαδή σημαίνον σύστημα. Ολόκληρη η ανθρώπινη κοινωνία, άλλωστε, αποτελεί, σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, ένα σύνθετο σύστημα σημασίας, χάρη στο οποίο είναι δυνατή η επικοινωνία ανάμεσα στους ανθρώπους (Culler, 2016: 173-4· Καψωμένος, 2005: 25-30).

Ένα λογοτεχνικό κείμενο μελετάται ως σύστημα και για έναν ακόμη λόγο: οι επιλογές και οι αποκλίσεις βασίζονται στη διάκριση του Saussure ανάμεσα σε συνταγματικές και παραδειγματικές σχέσεις. Ένα λογοτεχνικό προϊόν, λοιπόν, δομείται ταυτόχρονα πάνω σε δύο άξονες: τον οριζόντιο ή συνταγματικό, που εκφράζει τη συνάφεια των στοιχείων μέσα στον χώρο ή στον χρόνο (συνάφεια συντακτική ή μετωνυμική) και τον κάθετο ή παραδειγματικό άξονα, που εκφράζει σχέσεις ομοιότητας και αντίθεσης των στοιχείων στο επίπεδο της έκφρασης ή της σημασίας (συνάφεια μεταφορική). Στον αφηγηματικό λόγο κυριαρχεί η συνταγματική οργάνωση, ενώ στον ποιητικό η παραδειγματική, ενώ δεν παραγνωρίζεται η οργανική αλληλουχία των δύο επιπέδων. Καθώς το ένα είναι ισοδύναμο του άλλου, προσδιορίζεται και ο σύνθετος χαρακτήρας των λογοτεχνικών δομών (Ηγκλετον, 1989:155· Καψωμένος, 2005:29). Όλες οι σχέσεις που αναπτύσσονται στο πλαίσιο του γλωσσικού συστήματος μπορούν να αναχθούν στον άξονα του συνδυασμού (συνταγματικός)

και στον άξονα της επιλογής (παραδειγματικός). Οι σχέσεις που χαρακτηρίζουν τα γλωσσικά στοιχεία στη συνεισφορά τους με άλλα στοιχεία και αφορούν σε όλα τα επίπεδα ανάλυσης (φωνήματα, μορφήματα, λέξεις) είναι συνταγματικές, ενώ οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα σε ένα συγκεκριμένο γλωσσικό στοιχείο και σε ένα πλήθος άλλων στοιχείων, τα οποία δεν υπάρχουν στη φράση, αλλά θα μπορούσαν να υποκαταστήσουν το στοιχείο αυτό είναι παραδειγματικές. Όπως είναι κατανοητό οι παραδειγματικές σχέσεις χαρακτηρίζονται από μεγάλη μορφική ποικιλία (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:536-537).

Η λογοτεχνία δεν σημαίνει άλλο πράγμα από τη γλώσσα, σημαίνει, όμως, διαφορετικά. Η διάκριση του σημείου σε σημαίνον και σημαινόμενο είναι μόνο μεθοδολογική, αφού στα σημειωτικά συστήματα δεν νοούνται καθαρές μορφές χωρίς νόημα, ούτε νοήματα χωρίς μορφή. Μορφή και νόημα συνιστούν τις δύο όψεις ενός χαρτιού, αφού η μορφή (σημαίνον) είναι η αισθητή πλευρά ενός νοήματος και το νόημα (σημαινόμενο) η ψυχική παράσταση που αντιστοιχεί σε μια μορφή. Η γλώσσα ως σημειωτικό σύστημα βασίζεται στη γνωστική αντίληψη (μέσω της νόησης), ενώ η λογοτεχνία στη συγκινησιακή αντίληψη (μέσω του συναισθήματος). Το λογοτεχνικό σημείο βασίζεται στην αρχή της αναπαράστασης και έχει χαρακτήρα εικονικό, με πολυσημικές και συμβολικές ιδιότητες που δεν έχει το γλωσσικό σημείο (Καψωμένος, 2005: 30-31).

Το λογοτεχνικό έργο δεν είναι ένα άθροισμα στοιχείων διαφορετικής κατηγορίας, αλλά ένα οργανωμένο σύστημα που προσδιορίζεται από μια σειρά κανόνες. Το σύστημα αυτό είναι η δομή του έργου και οι κανόνες που το διέπουν οι νόμοι σύνθεσης της δομής. Ένα λογοτεχνικό κείμενο, άλλωστε, προκύπτει από μία διαλεκτική ανάμεσα στην ατομική δημιουργικότητα και στους κοινωνικούς προσδιορισμούς της (γλώσσα, ιδεολογίες, λογοτεχνικές συμβάσεις, πολιτισμικοί θεσμοί, κ.ά.), αποκτώντας ταυτόχρονα ατομικό και κοινωνικό χαρακτήρα. Μέσα σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό σύστημα η λογοτεχνία αποτελεί ένα υποσύστημά του με εμφανή και διακριτικά γνωρίσματα, όπως η προτεραιότητα της ποιητικής λειτουργίας (όταν το ειδικό βάρος πέφτει στο σημαίνον – «αυτοαναφορικότητα» του λόγου), ο ισομορφισμός σημαινόντων – σημαινόμενων, παραγωγός αισθητικών αξιών, η αρχή της αναλογίας, από την οποία απορρέει η εικονοποιητική / μεταφορική / συμβολική λειτουργία, ο μικρός βαθμός κωδικοποίησης, η προτεραιότητα των παραδειγματικών (συνειρμικών) έναντι των συνταγματικών δομών, η συνδηλωτική λειτουργία, η διακειμενική λειτουργία, η πολυσημία του λόγου. Η λογοτεχνία έτσι, με βάση όλα αυτά τα γνωρίσματα, γίνεται ένα σύνθετο και ανοιχτό σύστημα σημασίας, το οποίο ενσωματώνει όχι μόνο γλωσσικούς και λογοτεχνικούς κώδικες, αλλά και άλλους (ιδεολογικούς, κοινωνικούς,

πολιτισμικούς). Όλοι αυτοί οι κώδικες είναι ως ένα βαθμό αναγνωρίσιμοι αλλά επιδέχονται περαιτέρω αποκρυπτογράφηση και ανάλυση, θέση που οδηγεί στο αξίωμα πως το κείμενο συνιστά ένα μικροσύμπαν σημασίας που εμπεριέχει τους κώδικες ανάγνωσής του, χωρίς, ωστόσο, αυτό να σημαίνει ότι οδηγεί σε μία και μοναδική «αλήθεια». Η σημειολογική ανάλυση ενός κειμένου δεν το θεωρεί ως κάτι το στατικό, αλλά, αντίθετα, ως ένα δυναμικό πεδίο ανάπτυξης πολλαπλών και ανεξάντλητων σχέσεων και σημασιοδοτικών λειτουργιών (Ηγκλετον, 1989:154-156· Καψωμένος, 2005: 18-20).

Οι Ρώσοι φορμαλιστές πρώτοι μελέτησαν τη λογοτεχνία και την ιστορία της ως συστήματα, με έμφαση στη συγχρονική τους διάσταση, υιοθετώντας γλωσσολογικά μοντέλα ανάλυσης. Ψάχνοντας τη «λογοτεχνικότητα», την ειδοποιό, δηλαδή, διαφορά που ξεχωρίζει τη λογοτεχνία από τη γλώσσα θεωρούν πως τα διακριτικά γνωρίσματα της λογοτεχνίας είναι μορφικές ιδιότητες που ενυπάρχουν στο κείμενο κι έτσι δεν χρειάζεται να αναζητηθούν έξω από αυτό (στον δημιουργό, στο κοινωνικό περιβάλλον ή στις συνθήκες δημιουργίας). Ξεπερνούν τη διάκριση μορφής – περιεχομένου πρεσβεύοντας ότι το λογοτεχνικό έργο δεν αποτελεί απεικόνιση ή αντανάκλαση της πραγματικότητας, αλλά μια ιδιαίτερη, σημειωτικά οργανωμένη σημασιοδότησή της, στοιχείο που κωδικοποιείται στον όρο «ανοικείωση». Χάρη στις ποικίλες μορφικές επινοήσεις η λογοτεχνία ανατρέπει την οικεία, καθημερινή, αυτοματοποιημένη αντίληψη της πραγματικότητας, κάνει τα πράγματα «ανοικεία», ανανεώνει το ενδιαφέρον μας και δημιουργεί νέες σχέσεις σημαίνοντος – σημαιόμενου (Culler, 2016: 170· Καψωμένος, 2005:61-65). Με τον Jan Mukařovský, κυριότερο εκπρόσωπο του τσέχικου δομισμού, έγινε μια συνειδητή προσπάθεια εφαρμογής της σημειολογίας όχι μόνο στη λογοτεχνία, αλλά στην τέχνη γενικότερα, σε εξωγλωσσικά, δηλαδή, συστήματα σημείων. Ο Mukařovský προσπάθησε να ορίσει την έννοια του «αισθητικού» ή «καλλιτεχνικού» σημείου, του είδους του σημείου, δηλαδή, που συναντάμε στην τέχνη. Το αισθητικό σημείο εκτός από την επικοινωνιακή λειτουργία έχει και αισθητική, διατηρώντας την αυτονομία του ως καθαυτή αξία. Λόγω των πολιτικών εξελίξεων από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και μετά ο Mukařovský δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει το ερευνητικό του έργο, αλλά λειτούργησε ως πηγή έμπνευσης για τη δομική σημειολογία, που αναπτύχθηκε στη Γαλλία στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, η οποία επιχείρησε να εφαρμόσει το σημειολογικό μοντέλο ανάλυσης εκτός από τη λογοτεχνία, σε οτιδήποτε θεωρείται σύστημα σημείων. Οι σημειολόγοι δεν προσπαθούν να ερμηνεύσουν συγκεκριμένα λογοτεχνικά κείμενα, αν και πολλές φορές χρησιμοποιούν κάποια ως παραδείγματα, αλλά επιδιώκουν κυρίως να δείξουν με ποιους τρόπους κατορθώνει ένα

κείμενο και παράγει νοήματα ή ερμηνείες. Εξετάζουν, δηλαδή, τα είδη σημείων, τα διακριτικά τους χαρακτηριστικά, τη λειτουργία τους, την αλληλεπίδρασή τους κ.λπ., λαμβάνοντας υπόψη και τους κώδικες – γλωσσικούς, αλλά και ευρύτερα πολιτισμικούς – με βάση τους οποίους δημιουργείται το λογοτεχνικό έργο (Ηγκλετον, 1989:151-157· Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:2000-2004).

Ο ποιητικός λόγος ειδικότερα, που μας απασχολεί εδώ, είναι ένα σύστημα σημείων και ανήκει στην αρμοδιότητα της επιστήμης των σημείων, της Σημειωτικής, καθώς ανταποκρίνεται σε ιδιαίτερες επικοινωνιακές ανάγκες της ανθρώπινης κοινότητας (Καψωμένος, 1983: 161). Τα ποιήματα θεωρήθηκαν συχνά «λειτουργικές δομές» στις οποίες τα σημαίνοντα και σημαινόμενα διέπονται από ένα περίπλοκο πλέγμα σχέσεων. Ένα ποιητικό κείμενο είναι «σημασιολογικά πλήρες» γιατί συμπυκνώνει περισσότερες «πληροφορίες» από οποιαδήποτε μορφή λόγου και ό,τι καταλαβαίνουμε, το καταλαβαίνουμε με βάση την αντίθεση και τη διαφορά (Ηγκλετον, 1996:151-160). Το νόημα δεν ενυπάρχει μυστηριωδώς σε ένα σημείο, αλλά είναι το αποτέλεσμα της διαφοράς του από άλλα σημεία. Όπως όλα τα σημειωτικά συστήματα και η ποίηση βασίζεται στη λειτουργική μονάδα του σημείου που αποτελείται από το σημαίνον (ακουστική ή γραφική εικόνα) και το σημαινόμενο (αντίστοιχη έννοια που ανακαλείται). Τα σημαίνοντα ανάγονται στο πεδίο της μορφής ή της έκφρασης, ενώ τα σημαινόμενα στο πεδίο του περιεχομένου ή του νοήματος. Το ποιητικό σημείο δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με μία λέξη, αλλά μπορεί να αντιστοιχεί σε μία πρόταση, μια περίοδο λόγου, μια νοηματική ενότητα ή ολόκληρο κείμενο. Η ιδιομορφία του ποιητικού λόγου σε σχέση με άλλα συγγενή είδη λόγου είναι μια αμοιβαία συνάρτηση ανάμεσα στα πεδία της έκφρασης και του περιεχομένου, ένας ισομορφισμός που εκφράζεται σε μια παράλληλη διάρθρωση και όχι σε μια στατική όρο προς όρο αντιστοιχία (Καψωμένος, 2005:94-95). Η ποιητική λειτουργία διαφέρει από άλλους τύπους επικοινωνίας, καθώς στόχος της επικοινωνίας δεν είναι τόσο το σημαινόμενο, η πληροφορία δηλαδή που μεταφέρει το μήνυμα, όσο το ίδιο το μήνυμα στη συγκεκριμένη του μορφή. Ο ποιητικός λόγος είναι περισσότερο το αντικείμενο και όχι το μέσο επικοινωνίας και αυτό αποδίδεται με τους όρους «αυτοαναφορικότητα» ή «αυτοσκοπέυση» του ποιητικού λόγου. Το ηχητικό σημαίνον (όπως και το γραφικό) λειτουργεί άμεσα στο επίπεδο των αισθήσεων, ενώ ταυτόχρονα, σύμφωνα με την αρχή του ισομορφισμού, διαπλέκει τις αρθρώσεις του με τις αντίστοιχες του σημαινόμενου προκαλώντας σύνθετα ερεθίσματα στον δέκτη, αισθητηριακά και ψυχοδιανοητικά, από όπου απορρέει η ψυχοσωματική ευφορία του ανθρώπινου υποκειμένου, που ονομάστηκε ανά εποχές «κάθαρση», «απόλαυση», «αισθητική

συγκίνηση». Αυτή η λειτουργία ενεργοποιεί τη συνειρμική φαντασία του αναγνώστη κι αυτή με τη σειρά της προκαλεί συνεχείς συνδηλωτικές σημασιοδοτήσεις που παράγουν ένα συγκινησιακό και αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά και μια πολλαπλότητα αναφορών που αντιστοιχούν στην πολυσημία του ποιητικού λόγου (Καψωμένος, 1983· Καψωμένος, 2005:99-100). Η ποίηση, όπως και όλα τα γλωσσικά συστήματα, χαρακτηρίζεται από πολυσημία, χρησιμοποιεί, δηλαδή, πολλούς κώδικες επικοινωνίας, όχι απαραίτητα ποιητικούς. Εξάλλου, υπάρχουν συστήματα που χαρακτηρίζονται από την προτεραιότητα στην γνωστική αντίληψη και την αναφορική λειτουργία, όπου η σχέση σημαίνοντος-σημαινόμενου είναι αυθαίρετη, και συστήματα, όπως η ποίηση, που προσδιορίζονται από την προτεραιότητα στη συγκινησιακή αντίληψη και τη συναισθηματική λειτουργία, όπου η σχέση σημαίνοντος-σημαινόμενου είναι αιτιολογημένη, η εικονική λειτουργία αναπτυγμένη και το σημείο ανοιχτό σε ερμηνείες. Η σύμβαση στους ποιητικούς κώδικες είναι χαλαρή, όχι αυστηρά καθορισμένη, σιωπηρή ή και ασύνειδη κάποιες φορές, στοιχεία που απορρέουν από τη συγκινησιακή χρήση της γλώσσας και τη συναισθηματική εμπειρία. Συνεπώς, οι ποιητικοί κώδικες αντιδιαστέλλονται προς τους λογικούς-επιστημονικούς και συνδέονται με τους αισθητικούς κώδικες, αυτούς των τεχνών. Κατά την ανάγνωση του ποιητικού λόγου αποκωδικοποιούνται δύο επίπεδα άρθρωσης: ένα επίπεδο καταδήλωσης, που συνδέεται με την γνωστική αντίληψη και ένα επίπεδο συνδήλωσης, που συνδέεται με την υποκειμενική εμπειρία. Αυτοί είναι δύο θεμελιώδεις και αντίθετοι τρόποι σημείωσης, που χαρακτηρίζουν τη φύση του σημείου. Στον χώρο των επιστημών την προτεραιότητα έχει η καταδήλωση, ενώ σε αυτόν των τεχνών η συνδήλωση, η οποία μπορεί να εμφανίζεται ως υποκειμενική αξία, αλλά προσδιορίζεται και από υπολανθάνοντες κώδικες που λειτουργούν τόσο στο ατομικό, όσο και στο συλλογικό υποσυνείδητο, εκφράζοντας την ιδεολογία της εκάστοτε κοινωνίας. Επιπλέον, ας μην ξεχνάμε πως ένα ποιητικό κείμενο δομείται ταυτόχρονα πάνω σε δύο άξονες: τον οριζόντιο συνταγματικό άξονα, που συνδέεται περισσότερο με το επίπεδο καταδήλωσης και τον κάθετο παραδειγματικό άξονα, ο οποίος συνδέεται πρωτίστως με το επίπεδο συνδήλωσης και, συνεπώς, χαρακτηρίζει τον ποιητικό λόγο. Η ανάλυση του ποιητικού λόγου, ωστόσο, είναι μια δραστηριότητα επιστημονική, «μεταγλωσσική» και όχι ποιητική, που έχει ως στόχο μελετώντας τα σημεία καταδήλωσης και συνδήλωσης να επισημάνει την οργάνωση των δομών σε συνταγματικό και παραδειγματικό άξονα, να διατυπώσει την αλληλουχία ανάμεσά τους, καθώς και τις συναρτήσεις τους με άλλα σημειωτικά συστήματα που χρησιμοποιούν τους ίδιους κώδικες (για παράδειγμα, τέχνες, φιλοσοφία). Κεφαλαιώδη σημασία έχει το τελικό στάδιο κατά το οποίο η ερμηνεία του

κειμένου ολοκληρώνεται με την ένταξή του στο κοινωνικό και πολιτισμικό του πλαίσιο (Καψωμένος, 1983: 161-169· Καψωμένος, 2005: 96-110· Μάντζιος, 2013:36-37).

Σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη, «η ποίηση, όπως και κάθε άλλη μορφή γλωσσικής επικοινωνίας, χτίζεται με λέξεις πάνω σε λέξεις, όχι όμως μόνο για τις λέξεις, πράγμα που θα υποβάθμιζε την αξία του ποιητικού λόγου, μεταθέτοντας το κέντρο βάρους του από το τι στο πώς». Η φύση κάθε λέξης, σε κάθε γλώσσα, προσδιορίζεται δικά: αποτελείται από μία μορφή («σημαίνον») και από ένα περιεχόμενο, μια σημασία («σημαινόμενο»). Η σημασιολογική δομή ενός ποιητικού κειμένου είναι αποτέλεσμα των επιλογών και των αποκλίσεων του δημιουργού (ποιητή) από το σύνολο δομών μίας γλώσσας. Οι σημασιολογικές επιλογές ή αποκλίσεις που χρησιμοποιεί ένας ποιητής συμβαίνουν και στα δύο επίπεδα, το παραδειγματικό (μεμονωμένες λέξεις) και το συνταγματικό (λεξιλογικές συνάψεις). Ο ποιητής θα πρέπει να βρίσκει τρόπους να ξεπερνά τα εμπόδια που μπορεί να του βάζει στον λόγο του η συμβατική γλώσσα και αυτό το καταφέρνει κυρίως στο συνταγματικό επίπεδο, στις λεξιλογικές συνάψεις μέσα στην πρόταση ή ακόμα και σε επίπεδο κειμένου. Έτσι, συχνά οδηγούμαστε σε μια ανα-σημασιολόγηση ή μετα-σημασιολόγηση των λέξεων μέσα στον ποιητικό λόγο. Όσο περισσότερο αποκλίνει από τις συμβατικές δομές της γλώσσας του ο δημιουργός, με αξιοποίηση μηχανισμών που του παρέχει η ίδια η γλώσσα, τόσο «ποιητικότερος» γίνεται, στοχεύοντας σε μία ουσιαστική και γνήσια επικοινωνία με τον αναγνώστη του. Στον πυρήνα της ποιητικής δημιουργίας βρίσκονται τολμηροί νεολογισμοί, πρωτότυπες ή τολμηρές λεξιλογικές συνάψεις που σπάνε τους συμβατικούς γλωσσικούς κανόνες. Η γλώσσα είναι τόσο κοινωνικός θεσμός όσο και ατομική κατάκτηση, εμπεριέχει συμβατικότητα μα και ελευθερία, αντικειμενικότητα αλλά και υποκειμενικότητα· ο ποιητής καλείται να ξεπεράσει με τον λόγο του τούτες τις αντιφάσεις, ώστε να αξιοποιήσει δημιουργικά και απελευθερωτικά τη γλώσσα, δίνοντας νέες προοπτικές στις χρήσεις των λέξεων. Με την πολυσημία αυτή διευρύνεται και η αξία των γλωσσικών συμβόλων και η τέχνη του λόγου πλησιάζει άλλες μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική, που χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη ελευθερία στη χρήση αλλά και στην ερμηνεία των συμβόλων τους (Μπαμπινιώτης, 1983: 51-60).

Ένα ποίημα αποτελεί μία σύνθετη δομή απλών δομών, καθώς δεν λειτουργεί σε αυτό μόνο η γραμματική / συντακτική δομή των προτάσεών του, αλλά, ταυτόχρονα, πολλές ακόμη και διαφορετικές δομές, οι οποίες, όμως, στηρίζονται στα ίδια στοιχεία, δηλαδή στις λέξεις. Τέτοιες δομές μπορεί να είναι η ρυθμική ηχητική, η νοηματική, η οπτική, η ακουστική, η δομή της πλαστικότητας του λόγου. Τις ίδιες λέξεις αν τις δούμε από διαφορετική άποψη θα

δούμε ότι σχηματίζουν και άλλη δομή και ο ποιητής οφείλει να τις ελέγχει όλες. Η κάθε λέξη που χρησιμοποιείται πρέπει να στηρίζει την πλαστικότητα του λόγου: αν, για παράδειγμα, αλλάξουμε μία λέξη με μία συνώνυμή της μπορεί η νοηματική δομή να μην υποστεί μεγάλη ζημιά, αλλά η ηχητική ρυθμική δομή να καταστραφεί. Η αντικατάσταση μιας λέξης θα πρέπει να γίνεται με στόχο να ταιριάζει σε όλες τις δομές (Ησαΐα, 1983: 213-217).

Η ενδοκειμενική αυτή σημειολογική προσέγγιση δέχθηκε σφοδρή κριτική με κύρια κατηγορία το ότι συνιστά έναν φορμαλιστικό και τεχνικό τρόπο εξέτασης των σημείων, ένα σύστημα κλειστό που δεν συνυπολογίζει πολιτισμικές, ιστορικές ή κοινωνικές παραμέτρους. Έτσι, προς το τέλος της δεκαετίας μεταβάλλεται η γαλλική σημειολογική προσέγγιση, κάτι που φαίνεται ξεκάθαρα στο έργο του Roland Barthes, ο οποίος μίλησε για κώδικες που διαμορφώνουν ένα λογοτεχνικό έργο, προσπαθώντας να προσεγγίσει κάθε είδους συμφραζόμενά του (π.χ. ιστορικά, κοινωνικά, πολιτισμικά, αναγνωστικά). Γενικά, μετά το 1970 οι σημειολόγοι σε όλον τον κόσμο προσέχουν ιδιαίτερα την ιδεολογική διάσταση των σημείων. Σήμερα, κάτω από την επίδραση της μαρξιστικής και φεμινιστικής κριτικής, της αποδόμησης και της ψυχανάλυσης, καθώς και των αναγνωστικών θεωριών, η σημειολογία στρέφεται προς μία ποικιλία νέων κατευθύνσεων, οι οποίες λαμβάνουν υπόψη τις πολιτισμικές μελέτες, αλλά και την αναγνωστική διαδικασία, συνδέοντας τα σημειωτικά συστήματα με την κοινωνία και θεωρώντας το κείμενο ως συμβολικό προϊόν ενός συγκεκριμένου πολιτισμού (Culler, 2016:90-92· Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2007:1998-2004).

Βασικές αρχές που ορίζουν, λοιπόν, τα πλαίσια και τους στόχους μιας σύγχρονης μεθοδολογίας συστηματικής ανάλυσης είναι η αποκάλυψη, μέσα από τη μελέτη σημείων καταδήλωσης και συνδήλωσης, των κωδίκων ανάγνωσης σε συνταγματικό και παραδειγματικό επίπεδο, η διατύπωση του σχήματος οργάνωσης και αλληλουχίας των δομών και η διερεύνηση των σημειωτικών συστημάτων που χρησιμοποιούν τους ίδιους κώδικες, εντάσσοντας έτσι το λογοτεχνικό κείμενο στο κοινωνικό και πολιτισμικό του πλαίσιο.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, βασικό γνώρισμα του ποιητικού λόγου είναι η προτεραιότητα της παραδειγματικής οργάνωσης, κάτι που δεν είναι, ωστόσο, πάγιο και ομοιογενές σε όλα τα ποιητικά είδη, καθώς υπάρχουν σημαντικές διαφορές ανάμεσα στην παραδοσιακή και στη νεότερη ποίηση. Κάθε κείμενο δομείται και κατά τους δύο άξονες (συνταγματικό και παραδειγματικό) κι επομένως, ανεξάρτητα από το πού πέφτει το βάρος, απαιτείται μία διπλή ανάγνωση. Η επιλογή της τεχνικής και ο ασφαλέστερος τρόπος

ανάλυσης προκύπτει από την ιδιαιτερότητα του υπό ανάλυση ποιητικού κειμένου, ξεκινώντας πάντα από τους πιο «ορατούς» και προσεγγίσιμους κώδικες ανάγνωσης. Η «παραδειγματική» οργάνωση δηλώνει τα στοιχεία του συστήματος που έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό, το οποίο αποτελεί και βάση ταξινόμησης (ομοιότητα, αναλογία, αντίθεση ή αντίφαση), ενώ με την «αρχή της εναλλαξιμότητας των όρων του παραδείγματος» (Καψωμένος 2005:113), όπου και βασίζεται ο μηχανισμός της ποιητικής μεταφοράς, σε ένα ποιητικό μήνυμα ένα σημείο μπορεί να παίρνει τη θέση του άλλου. Μέσα από τον συσχετισμό των «παραδειγμάτων» μπορούμε να αποκαλύψουμε τις δομές σημασίας, αφού βασική σημειωτική αρχή είναι ότι η σημασία παράγεται από τις σχέσεις αμοιβαίας συνάρτησης των επιμέρους στοιχείων και όχι απλώς από το άθροισμα των σημασιών τους. Καθώς, βέβαια, το ποιητικό κείμενο είναι ένα πυκνό πλέγμα από κύριες και δευτερεύουσες δομές, είναι σημαντικό να εντοπίσουμε τις δεσπόζουσες και χαρακτηριστικές δομές σημασίας. Αυτό επιτυγχάνεται χάρη στην «αρχή της περισσότητας», του πλεονασμού, δηλαδή, ομοειδών σημείων μέσα σε μια λεκτική περιοχή, που αναδείχνει τις βασικές σημασιακές κατηγορίες του ποιήματος και τις σύνθετες μεταξύ τους αρθρώσεις. Με γνώμονα τα κοινά συμφραστικά σήματα των λεξημάτων, που παρέχουν μια βάση ταξινόμησης σε πιο γενικές σημασιακές κατηγορίες και συνθέτουν τον ιστό των παραδειγματικών σχέσεων οδηγούμαστε στα αντίστοιχα «ταξήματα», η επαναληπτικότητα των οποίων παραπέμπει στις καίριες «ισοτοπίες», που αντιστοιχούν στις δομές βάθους, στους κοινούς, δηλαδή, παράγοντες που συνδέουν και ενοποιούν τα ομόλογα ταξήματα και τις αντίστοιχες κατηγορίες και μας αποκαλύπτει τον παραδειγματικό κώδικα, το κλειδί για την ανάγνωση του ποιητικού κειμένου. Ξεκινούμε από την αρχή πως η σημασία του κειμένου δεν είναι δεδομένη, αλλά κατασκευάζεται σε επίπεδο σημασιόντων και άρα πρέπει να αναλύουμε εξαντλητικά τις σημαίνουσες μορφικές σχέσεις. Στόχος είναι να εντοπίσουμε μέσα από ποιες σύνθετες αρθρώσεις οι αισθητικές αξίες προβάλλονται στο επίπεδο των περιεχομένων και μετασχηματίζονται σε σημασιακές. Έτσι, χωρίς να υποβαθμίζεται η ανάλυση του σημαίνοντος, αναζητούμε τη σημασιακή ανάλυση, γεγονός που οδηγεί από την αισθητική στην πολιτισμική διάσταση ενός ποιητικού κειμένου. Ακόμα και στην περίπτωση των υπερρεαλιστικών ποιημάτων, όπου οι συνειρμικές διαδικασίες, άρα και οι συνδηλωτικές δυνατότητες είναι θεωρητικά άπειρες, στην πράξη προσδιορίζονται ως έναν βαθμό από παράγοντες ιστορικούς και κοινωνικούς, εξωτερικούς, δηλαδή, παράγοντες σε σχέση με το δοσμένο σημειωτικό σύστημα (Καψωμένος, 2005:111-140, Culler, 2016:90-92).



### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

#### Η «ΑΝΑΓΝΩΣΗ» ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ: ΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ ΕΝΑΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΠΙΝΑΚΑ

*Μία εικόνα λέει περισσότερα από όσα χίλιες λέξεις*

*KURT TUCHOLSKY*

*Το νόημα της ζωγραφικής: να διαβάζω το ορατό και να βλέπω το νοητό*

*NICOLAS POUSSIN*

*Η τέχνη δεν αναπαράγει το ορατό, αλλά δημιουργεί ορατό*

*PAUL KLEE*

Η ιδέα ότι μπορούμε να «διαβάζουμε» -κι όχι απλώς να κοιτάμε- τις εικόνες και ειδικότερα τους πίνακες ζωγραφικής αποτελεί σήμερα κοινό τόπο, ενώ είναι καθιερωμένη η αντίληψη ότι τα εικαστικά έργα αποτελούν πεδίο σύνθετων νοημάτων. Έχουν αναπτυχθεί κατά καιρούς ποικίλες θεωρίες και μέθοδοι για να ερμηνεύσουν τα εικαστικά έργα ως αντικείμενο όχι μόνο του βλέμματος του θεατή του, αλλά και ως αντικείμενο ανάγνωσης. Εδώ θα σταχυολογήσουμε ενδεικτικά ορισμένες προσεγγίσεις, σκιαγραφώντας τις σε αδρές γραμμές.

Τι σημαίνει «διαβάζω» έναν πίνακα ζωγραφικής; «Διατρέχω με το βλέμμα, αλλά την ίδια στιγμή αποκωδικοποιώ το νόημα του πίνακα» (Marin, 2018:11). Η διαδρομή του βλέμματός μας σε αυτή την περίπτωση, σε αντίθεση με την ανάγνωση ενός γραπτού κειμένου όπου είναι υποχρεωτικά γραμμική, έχει έναν βαθμό ελευθερίας. Ο Paul Klee γράφει χαρακτηριστικά: «Το μάτι πρέπει να βοσκήσει την επιφάνεια, να την απορροφήσει σπιθαμή προς σπιθαμή [...] το μάτι ακολουθεί τους δρόμους που έχουν χαραχτεί πάνω στο έργο» (όπ. αναφ. στο Marin, 2018:12).

Η ερμηνεία των μηνυμάτων που πιθανώς οι δημιουργοί των ζωγραφικών πινάκων έχουν την πρόθεση να μεταδώσουν είναι γνωστή ως «εικονογραφία» ή «εικονολογία», όροι που εμφανίστηκαν στην Ιστορία της Τέχνης τις δεκαετίες του 1920 και 1930. Η χρήση των όρων αυτών, μάλιστα, συνδέθηκε με μια αντίδραση ενάντια στη φορμαλιστική ανάλυση των πινάκων ζωγραφικής, η οποία κυριαρχούσε εκείνη την εποχή και επικεντρωνόταν περισσότερο στα μορφολογικά στοιχεία (σύνθεση, χρώμα κ.ά.) και όχι τόσο στο θέμα (Burke, 2003).

Το 1939 ένας σημαντικός ιστορικός της τέχνης ο Erwin Panofsky δημοσίευσε το βιβλίο του με τίτλο *Μελέτες Εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης* όπου αναλύει τη διαφορά εικονογραφίας και εικονολογίας, θεωρώντας αντικείμενο της πρώτης την περιγραφή και ταξινόμηση των εικονογραφικών θεμάτων, ενώ η εικονολογία αποτελεί ένα επόμενο στάδιο, όπου εξετάζεται το συμβολικό, δογματικό ή μυστικό νόημα των εικαστικών μορφών. Η μέθοδος ανάλυσης του Panofsky αποτελείται από τρία στάδια, τρεις άξονες μελέτης της εικόνας, θεωρώντας την κωδικοποίηση του ζωγραφικού αντικειμένου πολλαπλή. Στο πρώτο στάδιο (προ-εικονογραφική περιγραφή) ο μελετητής αναγνωρίζει μορφές, αντικείμενα, συμβάντα, απομονώνοντας καλλιτεχνικά μοτίβα ή σύμβολα. Ο ερευνητής στην αρχή της διερεύνησης αναγνωρίζει τα απεικονιζόμενα αντικείμενα, όπως π.χ. μορφές, ζώα, φυτά, κτίρια, στη φυσική τους διάσταση. Δεν χρειάζεται, λοιπόν, μόνο πρακτική εμπειρία (οικειότητα με τα αντικείμενα) αλλά και μελέτη του τρόπου με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, τα αντικείμενα και τα περιστατικά εκφράζονται με μορφές (Panofsky, 1991). Το πρώτο στάδιο περιλαμβάνει την περιγραφή προσώπων και αντικειμένων με βάση έναν αντιληπτικό και συγκινησιακό κώδικα (Marin, 2018). Στο δεύτερο (εικονογραφική ανάλυση) ερευνάται η εξέλιξη των εικονογραφικών τύπων, καθώς μοτίβα και συνθέσεις μοτίβων συνδέονται με θέματα ή έννοιες. Τα μοτίβα αυτά αναγνωρίζονται ως φορείς «συμβατικής σημασίας» και μπορούν να ονομαστούν εικόνες, ενώ οι συνδυασμοί εικόνων αποκαλούνται ιστορίες ή αλληγορίες. Απαιτείται η οικειότητα με συγκεκριμένα θέματα και έννοιες, καθώς και η εξοικείωση με τους τρόπους έκφρασης των θεμάτων ή των εννοιών μέσω της απεικόνισης· χρειάζεται, δηλαδή, η γνώση της ιστορίας των τύπων (Panofsky, 1991). Εδώ ο ερευνητής έχει ανάγκη τις πηγές που θα του αποκαλύψουν τη σύσταση των μοτίβων (Eberlein, 1995), στρεφόμενος στη γνώση μέσα από κείμενα λογοτεχνικά, θρησκευτικά και άλλα (Marin, 2018). Το τρίτο και τελικό στάδιο (εικονολογική ερμηνεία) σχετίζεται με την «ουσιαστική σημασία» που προκύπτει από τον εντοπισμό και την ερμηνεία αρχών, οι οποίες αποκαλύπτουν βασικές τάσεις που διαμορφώνονται εντός μιας ιστορικής περιόδου, ενός έθνους, μιας κοινωνικής τάξης, και απηχούν ιδεολογικά και συμβολικά στοιχεία (φιλοσοφικές, θρησκευτικές θεωρίες κ.ά.). Για την ανάλυση στο τρίτο στάδιο ο Panofsky θεωρεί ότι είναι απαραίτητη η «οικειότητα με τις βασικές τάσεις του ανθρωπίνου πνεύματος» και η γνώση «των πολιτισμικών συμπτωμάτων και συμβόλων εν γένει» (Panofsky, 1991). Ο τρίτος κώδικας ενσωματώνει τους δύο προηγούμενους, καθώς το σημείο ενός κώδικα μετατρέπεται σε σημαίνον του ανώτερου κώδικα· η αλληλοεπικάλυψη αυτή των κωδίκων οδηγεί στην προσέγγιση του ενιαίου, εξατομικευμένου χαρακτήρα ενός έργου (Marin, 2018). Σε αυτό το

επίπεδο οι επιστήμες του ανθρώπου συναντώνται, ενώ οι επισημάνσεις και οι ερμηνείες μας εξαρτώνται πάντα από τον υποκειμενικό μας εξοπλισμό.

Τα τρία εικονογραφικά επίπεδα αντιστοιχούν στα τρία επίπεδα ανάλυσης της λογοτεχνίας, όπως τα διαχώρισε ο Friedrich Ast: το γλωσσικό ή γραμματικό επίπεδο, το ιστορικό επίπεδο (που σχετίζεται με τη σημασία) και το πολιτισμικό επίπεδο (που σχετίζεται με την κατανόηση του «πνεύματος» μιας ιστορικής περιόδου) (Burke, 2003: 47).

Η εικονογραφική μέθοδος δέχθηκε σφοδρή κριτική και αμφισβητήθηκε η αξιοπιστία της, καθώς θεωρήθηκε υπερβολικά διαισθητική και θεωρητική ή «λογοτεχνική», αφού δεν ερευνά επαρκώς την κοινωνική διάσταση του έργου τέχνης και τις ποικίλες σημασίες του που διαμορφώνονται μέσα σε μια διαφοροποιημένη κοινωνία (Burke, 2003: 52). Παρά την κριτική που δέχθηκε η μέθοδος του Panofsky από τους μεταγενέστερους ιστορικούς της τέχνης, δεν παύει να χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα, με τον συνδυασμό στοιχείων και από άλλες θεωρίες, όπως η ψυχανάλυση ή η προσέγγιση του δομισμού ή της σημειολογίας και οι προσεγγίσεις της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης.

Η ψυχαναλυτική προσέγγιση εστιάζει σε ασυνείδητα σύμβολα και όχι σε συνειδητά νοήματα στα οποία επικεντρώνεται ο Panofsky. Οι θέσεις του Freud ότι το υποσυνείδητο παίζει σημαντικό ρόλο στη δημιουργία εικόνων και κειμένων και ότι τα όνειρα δίνουν ενδείξεις για την ερμηνεία πινάκων ζωγραφικής βρίσκουν πολλούς υποστηρικτές, αν και τέτοιου είδους προσπάθειες ανάλυσης ενέχουν έντονο το στοιχείο της υπόθεσης και αδυναμίας επιστημονικής τεκμηρίωσης (Burke, 2003).

Μια πιο συστηματική προσέγγιση με αξιώσεις επιστημονικής μεθόδου αποτέλεσε ο στρουκτουραλισμός, γνωστός και ως σημειολογία ή σημειωτική. Η «επιστήμη των σημείων» ξεκίνησε από τη γλωσσολογία και εφαρμόστηκε και στη μελέτη εικόνων κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960, ιδιαίτερα χάρη στον ανθρωπολόγο Claude Levi-Strauss και τον κριτικό Roland Barthes. Ο συνδυασμός κρίκος άλλωστε της εικόνας με τη γλώσσα είναι η επικοινωνιακή τους λειτουργία. Η παρατήρηση ενός κειμένου ή μιας εικόνας ως ένα «σύστημα σημείων» εστιάζει την προσοχή στην εσωτερική οργάνωση του έργου, ξεφεύγοντας από το θέμα-περιεχόμενο και την αναπαραστατική-μιμητική εστίαση (Burke, 2003). Ως σημείο εννοείται το στοιχείο που φανερώνει τη σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου (Marin, 2018).

Στην καθημερινότητά μας επικοινωνούμε αδιαλείπτως και, συχνά, ασυνείδητα με πολυάριθμους και ποικίλους τρόπους. Η ικανοποίηση πολλών απαιτήσεων της κοινωνικής

ζωής υποχρεώνει τα μέλη μιας ανθρώπινης ομάδας να μεταδίδουν μηνύματα το ένα στο άλλο. Σε κάθε μορφή επικοινωνίας, με λεκτικούς, οπτικούς και άλλους τρόπους ενυπάρχει το βασικό σχήμα της επικοινωνίας: πομπός – μήνυμα – δέκτης. Κατά τη μετάδοση μηνυμάτων χρησιμοποιούνται σήματα. Το σήμα είναι το εργαλείο που χρησιμοποιεί ο πομπός, για να μεταδώσει το μήνυμά του, προβαίνοντας έτσι σε μια σημειακή πράξη. Φυσικά, η σημειακή αυτή πράξη δεν πετυχαίνει πάντα, αφού προϋπόθεση για αυτό είναι το μήνυμα που μεταδίδει ο πομπός και το μήνυμα που ο δέκτης αποδίδει στο σήμα του πομπού να είναι ένα και το αυτό. Η αποτυχία της σημειακής πράξης μπορεί να οφείλεται σε διάφορους λόγους: «κακή κατανόηση», όταν ο δέκτης αποδίδει στο σήμα άλλο μήνυμα από αυτό που ο πομπός είχε την πρόθεση να μεταδώσει· «αμφισημία», όταν ο δέκτης αδυνατεί να αποδώσει στο σήμα ένα καθορισμένο μήνυμα, καθώς διστάζει να επιλέξει ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα μηνύματα που μπορούν να αποδοθούν στο ίδιο σήμα. Οι μορφές αυτές αποτυχίας της σημειακής πράξης μπορεί να είναι αποτέλεσμα λανθασμένης εκτίμησης των περιστάσεων από τον πομπό ή του γεγονότος ότι η σημειακή ένδειξη που ο πομπός νομίζει ότι μεταδίδει στον δέκτη μέσω του σήματος δεν είναι αυτή που ο δέκτης δέχεται στην πραγματικότητα. Όλα τα παραπάνω συνηγορούν στο ότι πομπός και δέκτης χρησιμοποιούν διαφορετικές παραλλαγές του κώδικα. Η επιτυχημένη ολοκλήρωση της σημειακής πράξης προϋποθέτει πως πομπός και δέκτης γνωρίζουν την κατανομή της άπειρης ποικιλίας σημάτων ανάμεσα στο σημαινόμενο και στο σημαίνον του χρησιμοποιούμενου συστήματος σημείων (σημειακού), ώστε να αναγνωρίζουν και να επιλέγουν το κατάλληλο κάθε φορά σήμα, ανάλογα με τις περιστάσεις (Prieto, 1986).

Κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, σε πολλούς τομείς (συμβολική λογική, γλωσσολογία, ερμηνεία ονείρων και νευρωσικής συμπεριφοράς, ερμηνεία της ποίησης, επικοινωνία, φιλοσοφική ανάλυση κ. ά.) η προσοχή εστιάστηκε στη διεργασία κατά την οποία ένα πράγμα λειτουργεί ως σημείο κάποιου άλλου πράγματος και η ανθρώπινη σκέψη διευκολύνθηκε από τη διάκριση ανάμεσα στο σημείο και το σημαινόμενο. Οι σημειολογικές ιδέες και αρχές επιστρατεύτηκαν για την επίλυση διαχρονικών προβλημάτων γύρω από τις τέχνες (Beardsley, 1989).

Ο Barthes στο έργο του *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (2001)[1988] προβάλλει τη σημασία του «πολιτισμού της γραφής» σε σχέση με τον «πολιτισμό της εικόνας», αφού γραφή και λόγος είναι οι όροι της πληροφοριακής δομής. Άλλωστε, το γλωσσικό μήνυμα είναι παρόν σε κάθε εικόνα: ως τίτλος, ως λεζάντα, κλπ. Κάθε εικόνα «είναι πολυσημική και εμπεριέχει, υπολανθάνουσα ως προς τα σημαίνοντά της, μια «κυμαινόμενη αλυσίδα»

σημαιομένων, από τα οποία ο αναγνώστης μπορεί να επιλέξει ορισμένα και να αγνοήσει τα υπόλοιπα» (Barthes, 2001:46-47). Ο αριθμός αναγνώσεων μιας ίδιας εικόνας (ή μιας ίδιας λέξης-έκφρασης) ποικίλει ανάλογα με τα άτομα και εξαρτάται από τις διαφορετικές γνώσεις που επενδύονται στην εικόνα (πρακτική, εθνική, πολιτισμική, αισθητική) (Barthes, 2001:54).

Διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις στηρίχτηκαν στην άποψη ότι ο καλύτερος τρόπος να κατανοήσουμε ένα έργο τέχνης είναι να θεωρήσουμε ότι αυτό λειτουργεί σε συμβολικό επίπεδο. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, η τέχνη δεν είναι μια απλή αναπαράσταση μιας δεδομένης πραγματικότητας, δεν είναι μίμηση, αλλά ανακάλυψη της πραγματικότητας. Σε κάθε σημειωτική διεργασία υπάρχει πάντα ο φορέας του σημείου (δηλαδή το έργο τέχνης), ο ερμηνευτής και το «σημαινόμενο» (δηλαδή αυτό στο οποίο εφιστάται η προσοχή του ερμηνευτή, π.χ. ένα σύννεφο). Πάντα υπάρχει ένα σημαινόμενο, αλλά δεν υπάρχει πάντα αντικείμενο αναφοράς, καθώς αυτό που σημαίνεται μπορεί να μην υπάρχει (το σύννεφο που βλέπει κάποιος σε έναν πίνακα ζωγραφικής μπορεί να μην υπήρξε ποτέ στην πραγματικότητα) (Beardsley, 1989).

Μία βασική αρχή των στρουκτουραλιστών είναι πως ένα κείμενο ή μια εικόνα μπορεί να θεωρηθεί ως ένα «σύστημα σημείων», επικεντρώνοντας έτσι την προσοχή στα μη μιμητικά στοιχεία, στην εσωτερική οργάνωση του έργου, αλλά και στους συσχετισμούς ανάμεσα σε ένα σημείο και ένα άλλο (Burke, 2003). Η ζωγραφική «γλώσσα» προσδιορίζεται από τον συστηματικό της χαρακτήρα, όπου κάθε στοιχείο αποκτά νόημα και αξία μόνο σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία του συστήματος και όχι αναφορικά με ένα εξωτερικό αντικείμενο (Marin, 2018:52). Έτσι, με τη σημειωτική μέθοδο μπορεί κάποιος να «διαβάσει» τόσο ένα έργο μιμητικής αναπαράστασης ή νεκρής φύσης ή μη παραστατικής ζωγραφικής. Αυτό που χρειάζεται είναι η πολύπλοκη εκμάθηση των σύνθετων κωδίκων που εκφράζουν καθολικότητες της ζωγραφικής και αναπαριστούν, επίσης, την κουλτούρα κάθε εποχής, κοινωνικής τάξης ή ομάδας. Το νόημα της ζωγραφικής, άλλωστε, σύμφωνα με τον Marin, (2018:61) είναι διαβάζοντας το ορατό να βλέπει κανείς το νοητό. Οι στρουκτουραλιστές κατηγορήθηκαν, ωστόσο, επειδή αναλύουν συγκεκριμένα στοιχεία των εικόνων αδιαφορώντας για άλλα, όπως επίσης για την τάση τους να θεωρούν ότι οι εικόνες έχουν «ένα» και μοναδικό νόημα και ότι δεν υπάρχουν ασάφειες (Burke:222-224).

Οι Kress και van Leeuwen στο έργο τους *Η ανάγνωση των εικόνων* άσκησαν κριτική στη διάκριση που έκανε ο Barthes ανάμεσα στη σχέση εικόνας – κειμένου στην οποία το λεκτικό κείμενο επεκτείνει το νόημα της εικόνας θεωρώντας ότι «ο οπτικός παράγοντας ενός

κειμένου είναι ένα ανεξάρτητα οργανωμένο και δομημένο μήνυμα, που συνδέεται με το λεκτικό κείμενο, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν εξαρτάται από αυτό, και το αντίστροφο» (Kress - van Leeuwen, 2010: 67). Υποστηρίζουν ότι και η γλώσσα και η οπτική επικοινωνία συμβάλλουν στην πραγμάτωση θεμελιωδών συστημάτων νοημάτων, αλλά με διαφορετικά, ανεξάρτητα μέσα η καθεμιά. Κάθε μέσο έχει τις δικές του δυνατότητες και τους δικούς του περιορισμούς και δεν μπορούν όλα όσα πραγματώνονται στη γλώσσα να πραγματωθούν και μέσω εικόνων και αντίστροφα. Χρησιμοποιούν, ωστόσο, οι Kress και van Leeuwen στην προσέγγισή τους «σημειωτικούς προσανατολισμούς» από τη γλωσσολογία, χαρακτηριστικά που εντοπίζουν στην ανθρώπινη δημιουργία γενικά, ανεξαρτήτως τρόπου. Υιοθετούν το σημειωτικό γλωσσολογικό μοντέλο του Michael Halliday θεωρώντας ότι λειτουργεί καλά ως πηγή σκέψης για όλους τους τρόπους αναπαράστασης.

Ο Halliday, εισηγητής της Συστημικής Λειτουργικής Γραμματικής, διατύπωσε τρεις μεταλειτουργίες της γλώσσας στις οποίες μπορούν να ομαδοποιηθούν τα γλωσσικά νοήματα: η αναπαραστατική, η διαπροσωπική και η κειμενική μεταλειτουργία. Οι Kress και van Leeuwen εκκινώντας από την υπόθεση ότι όλα τα σημειωτικά συστήματα μπορούν να εκπληρώσουν και τις τρεις μεταλειτουργίες του Halliday εστιάζουν τη μελέτη τους στην οπτική επικοινωνία και προτείνουν ένα μοντέλο «ανάγνωσης» κάθε εικόνας /οπτικού μέσου.

#### **Αναπαραστατική μεταλειτουργία**

- α) ταυτοποίηση / προσδιορισμός των αναπαριστώμενων (ποιος, τι, έμφυχο, άφυχο)
- β) αναπαριστώμενες δράσεις – αντιδράσεις (τι ενέργεια συντελείται, ποιος/τι ενεργεί, ποιος/τι αποδέχεται την ενέργεια)
- γ) περιστάσεις
- δ) ιδιότητες συμμετεχόντων (χαρακτηριστικά ως προς την τάξη, τη δομή, το νόημα)

#### **Διαπροσωπική μεταλειτουργία**

- α) απευθυντικότητα (παρουσία ή απουσία βλέμματος, μορφασμού, χειρονομίας, κίνησης)
- β) εμπλοκή – αποστασιοποίηση θεατή (οριζόντια γωνία)

γ) κοινωνική απόσταση ανάμεσα στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες και τον θεατή (μέγεθος πλαισίου/πλάνα κοντινά, μεσαία, μακρινά)

δ) σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες και τον θεατή (κάθετη γωνία→ υψηλή: υπεροχή του θεατή ή χαμηλή: υπεροχή των απεικονιζόμενων ή ισότιμη)

### **Κειμενική μεταλειτουργία**

α) πληροφοριακή αξία (χωρική διευθέτηση των στοιχείων μιας σύνθεσης: αριστερά-δεξιά, πάνω-κάτω, κέντρο-περιθώριο)

β) προβολή στοιχείων (τεχνικές προσέλκυσης της προσοχής του θεατή)

γ) πλαισίωση ( παρουσία ή απουσία πλαισίων που συνδέουν ή αποσυνδέουν στοιχεία της εικόνας)

δ) αναγνωστικό μονοπάτι ( γραμμική ή μη πορεία )

(Γρόσδος, 2017:33)

Το μεθοδολογικό εργαλείο που επινόησαν οι Kress και van Leeuwen χρησιμοποιείται από πολλούς στη μελέτη της διασύνδεσης λεκτικής και εικονιστικής επικοινωνίας, καθώς παρέχει τη θεωρητική βάση για την προσέγγιση της πολυτροπικής επικοινωνίας. Η γραμματική του οπτικού κειμένου από τους Kress και van Leeuwen βασίζεται σε βασικές θέσεις: α) Η οπτική επικοινωνία, όπως και η λεκτική, είναι κοινωνικοπολιτικό φαινόμενο β) Οι εικόνες δεν είναι απλές αναπαραστάσεις, αλλά μαρτυρούν ένα πλέγμα σχέσεων επικοινωνίας ανάμεσα σε άτομα, τόπους και αντικείμενα γ) Τα σημειωτικά συστήματα ενός πολυτροπικού κειμένου εξετάζονται συνδυαστικά και όχι αποσπασματικά και μεμονωμένα δ) Η ανάγνωση ενός οπτικού κειμένου εμπεριέχει την ταυτόχρονη διεπίδραση των τριών μεταλειτουργιών της γλώσσας (Γρόσδος, 2017:31-32).

Η πρόταση του Burke, από την άλλη πλευρά, αφορά τη λεγόμενη «πολιτισμική ιστορία των εικόνων», που εξετάζει την πρόσληψη και την ερμηνεία των εικόνων μέσα σε ένα δεδομένο πολιτισμό, θεωρώντας πως το νόημα των εικόνων εξαρτάται από το κοινωνικό

τους πλαίσιο και ερευνώντας το γενικότερο πολιτισμικό και πολιτικό υπόβαθρο και τις ακριβείς περιστάσεις και τις προθέσεις για τις οποίες δημιουργήθηκε μια εικόνα. (Burke, 2003:227-229). Ο ίδιος καταλήγει πως θα μπορούσε να γίνει μία σύνθεση μεταξύ της εικονογραφικής προσέγγισης και των εναλλακτικών τρόπων προσέγγισης της εικόνας, πιστεύοντας ότι «οι εικόνες δεν είναι ούτε αντανάκλαση της πραγματικότητας ούτε ένα σύστημα σημείων, το οποίο δεν σχετίζεται με την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά καταλαμβάνει μια ποικιλία θέσεων ανάμεσα σε αυτά τα άκρα» ( Burke, 2003: 233).



## ΜΕΡΟΣ Β΄

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

#### Ο ΕΚ ΦΛΩΡΙΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΛΟΥΣΤΑΣ<sup>12</sup>

*Το βιβλίο «της πλάκας»... της απαλής δυστυχίας... της ευγενούς παλαβομάρας... των ερωτίλων ελληνικών... του παραλίγο τέλειο... των περισσών δακρύων... της φαιδρής ατυχίας... του γέλιου και των δακρύων... του ψεύδους υπέρ πάσης αλήθειας... το βιβλίο «αχταρμάς» για εξωτερική επάλειψη... το βιβλίο «ιώδιο» για πληγές... το βιβλίο θεραπεία των λυγμών... του «χαιρέτα μου τον πλάτανο»... της αλεπούς στο παζάρι... των ανέμων και των υδάτων... του περιούσιου μηδέν... του αγνώστου πολίτη... των οσίων πάντων... της Λυγκηστίδος... των αναμνήσεων... των αντιπαραθέσεων... της πονηρής πεντάρας... της Εστεμμένης Πίκρας... της γαλαζοαίματης πενίας... της πανέξυπνης βλακείας... το βιβλίο της πονηρής αποδρόμησης... της αριστοκρατίας των ιδεών, των απουσιών και των ταξιδευμάτων.<sup>13</sup>*

Στα προηγούμενα κεφάλαια έγινε προσπάθεια να αναδειχθεί η παράλληλη ιστορική, διαχρονική πορεία λόγου και εικόνας, καθώς και η σύμπλευση λογοτεχνίας και ζωγραφικής αφού λειτουργούν ως ισχυροί κώδικες ανθρώπινης επικοινωνίας και ως πηγές έμπνευσης και δημιουργίας. Η συνομιλία των αδελφών τεχνών μπορεί να αποδειχθεί και συγχρονικά συναρπαστική, όταν εστιάσει κανείς στους δημιουργούς που εκφράζονται δημιουργικά μέσα και από τις δύο μορφές τέχνης. Συχνό είναι το φαινόμενο κάποιος ζωγράφος να εμπνευστεί από ένα λογοτεχνικό κείμενο, ιδίως ποιητικό, αλλά και το αντίστροφο. Αρκετές είναι οι περιπτώσεις δημιουργών που να υπηρετούν παράλληλα τις δύο τέχνες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα στον ελληνικό χώρο αυτό του Νίκου Εγγονόπουλου<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Στα κείμενα του Κώστα Λούστα που ανθολογούνται ακολουθείται η ορθογραφία, καθώς και ο τρόπος χρήσης των σημείων στίξης και των γραμματικοσυντακτικών κανόνων του δημιουργού.

<sup>13</sup> Απόσπασμα από ιδιόχειρο σημείωμα του Κώστα Λούστα (1933-2014) για το αυτοβιογραφικό του βιβλίο *Εκατό και πλέον δακτυλίδια για πρίγκιπες*, Εκδόσεις Ιανός, Θεσσαλονίκη 2005, χαρακτηριστικό της προσωπικής αλλά και καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας του δημιουργού. Ανακτήθηκε από το Διαδίκτυο (Facebook: Kostas Loustas) στις 23/7/2020.

<sup>14</sup> Ενδεικτικά εδώ αναφέρονται περιπτώσεις δημιουργών που έχουν παράλληλο λογοτεχνικό και εικαστικό έργο όπως τα κολάζ και η ζωγραφική με τέμπρα του Οδυσσέα Ελύτη, τα σχέδια με μολύβι του Μίλτου Σαχτούρη, τα βότσαλα του Γιάννη Ρίτσου, τα λογοτεχνικά και τα ζωγραφικά έργα του Φώτη Κόντογλου, του Ράλλη Κοψίδη και άλλων.

### 1.1. Η περίπτωση της Φλώρινας

Στη Φλώρινα εντοπίζεται η δράση αρκετών καλλιτεχνών με πολυδιάστατη δραστηριότητα. Ο Ηλίας Βυζάντης (1910-1980), από τους πιο γνωστούς ζωγράφους της πόλης, φιλοτέχνησε επιγραφές για πολλά μαγαζιά της πόλης, ενώ είχε και ιδιότυπη συγγραφική δραστηριότητα. Ο ζωγράφος Στέργιος («Στερίκας») Κούλης (1921-1995), εκτός από το πλούσιο και αξιόλογο εικαστικό του έργο, είχε γράψει ποιήματα και θεατρικά έργα. Τα πρώτα του ποιήματα εκδόθηκαν το 1944 με τον τίτλο *Εκστατικά παραληρήματα*, ενώ άλλα ποιήματά του έχουν δημοσιευθεί στα τοπικά περιοδικά *Αριστοτέλης* και *Εταιρία*. Ο Θέμης Μηλώσης (1942-2003), άνθρωπος με πολιτιστική και κοινωνική δράση, με προσφορά στη ζωγραφική, στη μουσική, στο θέατρο και τη φωτογραφία, είχε εκδώσει την ποιητική συλλογή *Η Ενδοχώρα* το 1965, ενώ ποιήματά του δημοσιεύθηκαν στα περιοδικά *Αριστοτέλης* και *Εταιρία* (Α. Ν. Ακριτόπουλος (επιμ.), 2013). Από τους νεότερους, αξίζει να αναφερθούν οι περιπτώσεις της Λίτσας Παπαδημητρίου και του Γιώργου Χριστόπουλου οι οποίοι εκτός από το πλούσιο εικαστικό τους έργο, έχουν να επιδείξουν αξιόλογες ποιητικές απόπειρες, οι οποίες, ωστόσο, δεν έχουν ακόμη δημοσιευθεί.

## 1.2. Η περίπτωση του Κώστα Λούστα

Η μελέτη αυτή εστιάζει στον Κώστα Λούστα<sup>15</sup> (1933-2014), ο οποίος γεννήθηκε στην Αθήνα, αλλά μεγάλωσε στη Φλώρινα. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας με δάσκαλο και μέντορα τον Γιάννη Μόραλη. Εξέθεσε έργα του για πρώτη φορά στη Φλώρινα το 1957. Η πρώτη του ατομική έκθεση στη Θεσσαλονίκη πραγματοποιήθηκε στη Χ.Α.Ν. με τη φροντίδα του ποιητή Γιώργου Βαφόπουλου το 1961. Από το 1963 ο Κώστας Λούστας έζησε και εργάστηκε επί σειρά ετών στην Νέα Υόρκη των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής, ενώ το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του το έζησε στη Θεσσαλονίκη. Παράλληλα με τη ζωγραφική ασχολήθηκε και με τη μουσική, τη λογοτεχνία, την ποίηση ενώ αρθρογραφούσε και στον τύπο. Το 1977 τιμήθηκε από το Σύλλογο Ελλήνων Λογοτεχνών για την προσφορά του στις τέχνες και τα γράμματα. Η Εταιρία Γραμμάτων και Τεχνών της Φλώρινας εξέδωσε το 1997 μια συλλογή ποιημάτων του. Το αυτοβιογραφικό του βιβλίο με τίτλο «Εκατό και Πλέον Δαχτυλίδια για Πρίγκιπες» το υπογράφει ως «Ο εκ Νεβέσκης<sup>16</sup> Λυγκηστίδος<sup>17</sup> Κωστάκης Λούστας ο ΙΙΙ, Θεοδώρου του ΙΙ ο της Πελαγονίας<sup>18</sup> και της Άνω Δυτικής Μακεδονίας Έξαρχος».

Το ζωγραφικό του έργο είναι τεράστιο, καθώς φιλοτέχνησε περί τους 18.000 πίνακες (Γεωργιάδου-Κούντουρα, 2012:116), ωστόσο δεν δέχτηκε τον ρόλο του ζωγράφου ως επάγγελμα στην ταυτότητά του, όπου καταγραφόταν ως εργάτης, μπογιατζής<sup>19</sup>. Πίστευε πως «όλοι – με τον δικό μας τρόπο – είμεθα ποιητές!... θέλοντος και μη!...[...] άρα και άνθρωποι!» (Λούστας, 2005:11-12), χρησιμοποιώντας τον όρο «ποιητής» όχι με την έννοια του λογοτέχνη, αλλά με αυτή του δημιουργού, του ανθρώπου που «ποιεί». Γεγονός παραμένει πως ο ίδιος στράφηκε στην εικαστική αλλά και στην ποιητική και γενικότερα στη λογοτεχνική δημιουργία, με τα έργα του να αποτελούν μορφές έκφρασης του ίδιου κόσμου, του ίδιου ψυχισμού της ιδιαίτερης και πολυσύνθετης προσωπικότητάς του.

Ο συγκεκριμένος δημιουργός αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση καλλιτέχνη, για το έργο του οποίου οι δυνατότητες ερμηνείας με ανελαστικά μεθοδολογικά εργαλεία είναι

<sup>15</sup> Τα βιογραφικά στοιχεία αντλούνται κυρίως από την επίσημη ιστοσελίδα του καλλιτέχνη ([www.loustas.com](http://www.loustas.com)) την οποία διαχειρίζονται τα παιδιά του Στέργιος και Μιμή Λούστα.

<sup>16</sup> Παλαιότερη ονομασία του Νυμφαίου νομού Φλώρινας.

<sup>17</sup> Στην αρχαιότητα, η περιοχή της Φλώρινας και ένα τμήμα που σήμερα βρίσκεται εντός της Βόρειας Μακεδονίας και της Αλβανίας ήταν γνωστή με την ονομασία «Λυγκηστίδα», όπως αναφέρουν αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς. Η Λυγκηστίδα (Λυγκηστής ή Λύγκος) ήταν αρχαία «χώρα» της Άνω Μακεδονίας. Κατοικούσαν από Λυγκηστές, ένα από τα συγγενικά ελληνικά φύλα της περιοχής (Καραμήτρου-Μεντεσίδη Γ., 2008).

<sup>18</sup> Επαρχία της αρχαίας Μακεδονίας βόρεια της Λυγκηστίδας.

<sup>19</sup> Στοιχείο που αντλήθηκε από συνέντευξη με την κόρη του Μιμή Λούστα.

περιορισμένες. Δεν είναι άλλωστε εύκολη, ούτε, όμως, και επιθυμητή η ένταξη του Κώστα Λούστα σε εικαστικά ή λογοτεχνικά ρεύματα και σχολές. Το ξεκαθάρισε κάποτε και ο ίδιος:

*Εκτελώ ένα χρέος αγνώστου ανάγκης και αφήνω τη φύση μου στις εμμονές της χωρίς αξιοκρατικές παρενοχλήσεις ή εντολές «ρευμάτων» τέχνης, ανοιχτής πόρτας ή παραθύρων...[...] Δεν υπάρχουν «δρόμοι» και δεν υπάρχει καμία εξέλιξη στο πνεύμα. Υπάρχει η αξιοπρέπεια της χειρωνακτίας και το μεγαλείο της «πονηρής αποδρόμησης» που τη χρεώνω φυσικά στον εαυτό μου, έχοντας πάντα τη συναίσθηση της παγκοσμιότητας και του κοινού παρονομαστή... (Λούστα, 2016).*

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Ο ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΛΟΥΣΤΑΣ

#### 2.1. Η λογοτεχνική πλευρά του Κώστα Λούστα

Γεγονός αποτελεί πως με το πέρασμα του χρόνου και μέσα από το πολυάριθμο έργο του ο Κώστας Λούστας κατέληξε σε ένα ιδιότυπο, προσωπικό ύφος «γραφής», το οποίο εκδηλώνεται και με άλλους τρόπους, πέρα από τη ζωγραφική. Ο πολύμορφος λυρισμός και η στοχαστική του διάσταση βρίσκουν χώρο έκφρασης στη μουσική, στις καυστικές κριτικές του για πρόσωπα και πράγματα, στα βιωματικά, κυρίως, πεζά του, αλλά και στο πλούσιο ποιητικό του αποτύπωμα. Παντρεύει τις μορφές της τέχνης, αφού όπως λέει: «Δεν γίνεται αλλιώς, διότι στη λογοτεχνία μου έχω ζωγραφική και μουσική μαζί, συν τα ιδιαίτερα ελληνικά μου» (Ιωαννίδης, 2012:113) και γίνεται έτσι το καταλληλότερο παράδειγμα και εύγλωττη απόδειξη του θέματος της παρούσας εργασίας.

Αν και έγραφε πάντα, τόσο σε πεζή όσο και σε ποιητική φόρμα, δεν δεχόταν τον τίτλο του ποιητή. Στις 2 Φεβρουαρίου του 1998 η Εταιρία Γραμμάτων και Τεχνών Φλώρινας διοργάνωσε ποιητική βραδιά προς τιμή του. Στην επιστολή που έστειλε προς το Δ.Σ. της «Εταιρίας» για την εκδήλωση γράφει, ανάμεσα σε άλλα:

*Σας ευχαριστώ όλους εσάς από βάθους καρδιάς, που θέλετε να τιμήσετε αυτό το μικρό και ασήμαντο δείγμα από αυτήν την αθώα μου διαστροφή, που εσείς θεωρείτε «ποίηση», ενώ εγώ δεν έχω παρά μόνον μικράν ιδέαν περί της λέξεως γενικώς και συνεπώς θεωρώ υπερβολή τη συγκέντρωσή σας για κάτι που δεν το αξίζω, πιστέψτε με. Θα συνεχίσω βέβαια να γράφω, μόνον και μόνον δια να συνδέω τον μέσα κόσμο με τον έξω με αυτό το καλώδιο που λέγεται μολύβι, διότι είναι μία ασφαλής διέξοδος από το πνιγηρό σήμερα – και το ματωμένο χθες που μας αδικεί όλους με κάποιον ιδιαίτερο τρόπο τον καθένα [...] αλλά όχι και ποιητής εγώ...πάει πολύ...<sup>20</sup>*

Παρ' όλα αυτά δημοσίευε τακτικά στον τοπικό τύπο<sup>21</sup> της Φλώρινας εκτός από κριτικά σημειώματα, μικρά δοκίμια ή άρθρα, απολαυστικές βιωματικές ιστορίες, αλλά και ποιήματα. Μάλιστα, η Εταιρία θα εκδώσει το 1997 μία συλλογή από τα ποιήματα αυτά με τίτλο: *Κωστάκης Λούστας Ποιήματα (1986-1997)*, ενώ ο ίδιος θα συνεχίζει να δημοσιεύει στο περιοδικό και αλλού, αλλά κυρίως θα συνεχίσει να γράφει «ένα τσουβάλι ποιήματα»,

<sup>20</sup> Εταιρία 30: 43

<sup>21</sup> Εφημερίδα «Κοινή Γνώμη», Περιοδικό «Εταιρία», κ.α.

τα περισσότερα από τα οποία είναι ακόμη αδημοσίευτα.<sup>22</sup> Γράφει χαρακτηριστικά στο βιβλίο του:

[...] έχω δίπλα μου ένα μάτσο χαρτιά «προς διεκπεραίωση» κι αν μου 'ρθει κατακέφαλα η διάθεση για κάνα ποίημα...το μολύβι δίπλα μου κι αυτό!... «το δίκαννο» που λέει κοροϊδευτικά και η γυναίκα μου η Αναστασία [...] άμα ξέρεις να γράφεις... (γιατί εγώ παραξέρω) καταλήγει δίκαννο παρά τη θέλησή σου... και «σκοτώνει» το πούστικο... εάν δεν ξέρεις να το κρατάς «ίσια» και «απέναντι...». Σκοτώνει κυρίως τη μιζέρια του νου... και αποκαθιστά το χαμένο περίσσευμα καρδιάς, κι ας λεν πως είναι το μόνο που δεν χρειάζεται στους καιρούς που ζούμε...(Λούστας, 2005: 107).<sup>23</sup>

Προσωπικότητα έντονα αντισυστημική, ζώντας τη νεανική του ηλικία στο περιθώριο του κοινωνικά συμβατικού καθωσπρεπισμού, ορίζει την ταυτότητά του μέσα από τις δημιουργίες του και όχι μέσα από κατατάξεις και κατηγοριοποιήσεις. Οι αντιφάσεις τον χαρακτηρίζουν· δεν δεχόταν τον τίτλο του ποιητή, ενώ ειρωνευόταν την ιδιότητα του ζωγράφου, καθώς υπέγραφε ως *Κωστάκης Λούστας (κατά κόσμον δήθεν ζωγράφος...)*. Ωστόσο, δεν κρύβει τα προϊόντα της δουλειάς και του ταλέντου του· αντίθετα, αναζητά τρόπους να τα προβάλει· κάνει πολλές εκθέσεις ζωγραφικής και δημοσιεύει αδιάκοπα κείμενά του στον τύπο, εκμεταλλευόμενος τρόπους του «ανεπιθύμητου» συστήματος, προκειμένου να επικοινωνήσει τις απόψεις του ασκώντας κριτική και πάντα αυτοσαρκαζόμενος. Δημιουργός, λοιπόν, «ποιητής» με την κυριολεκτική σημασία οριοθετείται και σκιαγραφείται μέσα από το πλούσιο έργο του, εκφράζοντας τον πολυσχιδή, αντισυμβατικό χαρακτήρα του. Γεγονός παραμένει πως εμείς έχουμε την τύχη να απολαμβάνουμε, εκτός από τις ζωγραφικές, και τις λογοτεχνικές-ποιητικές δημιουργίες του πολύπλευρου, ενιαίου και αδιαίρετου ταλέντου του.

<sup>22</sup>Στην κατοχή της οικογένειας του Κώστα Λούστα βρίσκεται ένα αρχείο με 258 ποιήματα -δημοσιευμένα και αδημοσίευτα- («Ένα τσουβάλι ποιήματα»), όλα αριθμημένα (ξεκινώντας μάλιστα από το 0) με τον γραφικό χαρακτήρα του ίδιου.

<sup>23</sup> Τίτλος κειμένου: *Ο παππούλης...*

## 2.2. Γενικά γνωρίσματα της ποίησης του Κώστα Λούστα

Χωρίς να λείψουν οι αναφορές και στο πεζό του έργο, το οποίο άλλωστε έχει μελετηθεί αλλού,<sup>24</sup> θα εστιάσουμε στις ποιητικές του δημιουργίες, όπου θα αναζητήσουμε την ίδια βασική θεματολογία, την ίδια ματιά, τις ίδιες «πληγές» με τους πίνακες που ζωγράφιζε παράλληλα. Η Φλώρινα και οι άνθρωποί της πρωταγωνιστούν κι εδώ· η φύση, ο θάνατος, ο έρωτας, το αγαπημένο του υγρό στοιχείο, η ίδια η ποίηση, η μουσική αλλά και η ζωή του καλλιτέχνη «ζωγραφίζονται» ποιητικά.

Μορφικά τα ποιήματά του δεν ανήκουν στην παραδοσιακή ποίηση αλλά στη νεότερη, καθώς χαρακτηρίζονται από ελεύθερο, ανομοιοκατάληκτο, ανισοσύλλαβο στίχο. Η χρήση του εσωτερικού και δραματικού μονολόγου σε α΄ κυρίως ενικό γραμματικό πρόσωπο (αν και σε αρκετά ποιήματα το β΄ ενικό πρόσωπο απευθύνεται επίσης στον ίδιο), ο άμεσος, προφορικός λόγος σε κουβεντιαστό ρυθμό, η γλώσσα που ρέει θρυμματίζοντας τις προτάσεις, το πεζολογικό και ασθματικό ύφος, τα χαρακτηριστικά της αυτόματης γραφής και η βιωματική θεώρηση ζωντανεύουν την έντονα φορτισμένη συναισθηματική κατάσταση του ποιητικού υποκειμένου, αφού το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας είναι έντονο, όπως και στη ζωγραφική του. Η ειρωνεία και το καυστικό ύφος – χαρακτηριστικά έντονα της προσωπικότητας του Λούστα – διαποτίζουν τα περισσότερα κείμενά του. Η χρήση της καθαρεύουσας σε κάποια σημεία ή τα γλωσσικά παιχνίδια με γραμματικοσυντακτικές επιλογές από το ντόπιο γλωσσικό ιδίωμα αποτελούν άλλωστε άλλη μια ειρωνική έκφραση σε έναν λόγο που κυλάει σε απλή δημοτική γλώσσα. Χαρακτηριστική επίσης είναι η συχνότατη χρήση των αποσιωπητικών, αλλά και των εισαγωγικών, στοιχεία που οδηγούν συνειρμικά σε παράλληλες πολλαπλές αναγνώσεις. Άλλωστε το ξεκαθαρίζει στα γραπτά του: «το βλέπετε πόσο αποφεύγω τις τελείες... διότι δεν είναι δυνατόν να φράζεις ποτάμια χωρίς λόγο!...» (Λούστας, 2005: 146-149).<sup>25</sup>

Ο Μίμης Σουλιώτης έχει χαρακτηρίσει μετα-συμβολιστική την ποιητική γραφή του Λούστα (Σουλιώτης, 2004:421), τονίζοντας πως «η ποίησή του υιοθετεί τη μουσικότητα του συμβολισμού, είναι μπολιασμένη ωστόσο με τις τονικότητες της καθημερινής ομιλίας» και πως «ο ποιητής δουλεύει τους στίχους του προφορικά, χρόνια και χρόνια.[...] Το ρίξιμο στο χαρτί γίνεται μια τυπική διαδικασία. Ο Λούστας έχει κάνει (ή μισοκάνει) το ποίημα προτού να το γράψει» (Εταιρία, 30:44). Το γεγονός ότι «πάλευε» με τις δημιουργίες του

<sup>24</sup> Βλ. ενδεικτικά την Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία της Καλαϊτζή Α. (2013), *Περί Φλωρίνης ο λόγος: Πέντε λογοτέχνες ευπειθώς αναφέρονται στη γενέθλια γη*, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Παιδαγωγική Σχολή – Τμήμα Νηπιαγωγών, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Δημιουργικής Γραφής

<sup>25</sup> Τίτλος κειμένου: *Η βρεγμένη γάτα*.

αποδεικνύεται και από το ότι ορισμένα από τα ποιήματά του σώζονται με μικρές παραλλαγές από τον ίδιο.<sup>26</sup>

Ένα άλλο γνώρισμα του Λούστα που επισημαίνει ο Μίμης Σουλιώτης (Εταιρία, 30: 45) είναι αυτό του μαχητή, καθώς τα ποιήματά του «προϋποθέτουν κι απαντούν σε κάποια νοούμενη αντίθετη άποψη», όπως επίσης και τη μεγάλη οικειότητά του με τη φύση, στοιχείο έντονο και στη ζωγραφική του, από όπου μπορεί και να προέρχεται.

Η ποιητική γραφή του Λούστα μπορεί να χαρακτηριστεί ως εικαστική ή εικονιστική, με την έννοια πως «ζωγραφίζει» με λέξεις, δημιουργώντας στον αναγνώστη καθαρές εικόνες που προέρχονται είτε από πραγματικές παραστάσεις είτε από τη εικονοποιητική φαντασία του δημιουργού τους. Ο Ακριτόπουλος μιλάει για «εικονιστική (εξπρεσιονιστική) και ρεαλιστική ταυτόχρονα ποίηση», ενώ συμπληρώνει αλλού:<sup>27</sup>

*Η ποιητική φαντασία του Λούστα είναι κατεξοχήν οπτική, ακριβέστερα, είναι εικαστική (picturale), μια «ζωγραφισμένη» μνήμη. Η ποιητική δημιουργία, η γραφή του, εκκινεί (α) από ένα έντονο βίωμα ή (β) από μια ανάμνηση. Το κείμενο που δημιουργεί η γραφή του είναι πολύ συχνά ένα εικονοκείμενο (iconotexte). Τούτο σημαίνει ότι η φαντασία που δημιουργεί και πραγματώνεται ως γραφή, μια «ζωγραφισμένη» μνήμη, μέσα στο ποίημα πολύ συχνά και σε όλη την έκταση του έργου έχει θεμελιώδη στοιχεία του περιγραφικού (descriptif).*

<sup>26</sup> Για παράδειγμα το ποίημα *Αν κάτω* (Εταιρία, 31:17-18) διαφοροποιείται ελαφρώς από το χειρόγραφο *Να κάτω* (Ένα τσουβάλι ποιήματα, αρ.243) ή το ποίημα *Αμέτρητα* το οποίο δημοσιεύτηκε στην Εταιρία (30:35) σε α' ενικό πρόσωπο, ενώ στο αντίστοιχο χειρόγραφο (Ένα τσουβάλι ποιήματα, αρ.136) προτιμάται το γ' ενικό.

<sup>27</sup> Ακριτόπουλος Α., Πανεπιστημιακές Σημειώσεις για το μάθημα Νεοελληνική ποίηση – Παιδική ποίηση και η διδακτική της, <https://eled.uowm.gr/>.



### 2.3. Μελέτη ποιημάτων

Για τις ανάγκες της εργασίας μελετήθηκαν εβδομήντα τέσσερα (74) ποιήματα του Κώστα Λούστα. Από αυτά τα δημοσιευμένα στο περιοδικό *Εταιρία*, κυρίως, και στην εφημερίδα *Κοινή Γνώμη* είναι σαράντα τρία (43), επτά (7) προέρχονται από καταλόγους ή συνοδευτικά ατομικών εκθέσεων ζωγραφικής, ένα (1) από το βιβλίο του Α. Ακριτόπουλου *Οι ποιητές της Φλώρινας*, ένα (1) βραβευμένο σε πανελλήνιο ποιητικό διαγωνισμό της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρίας *Τέχνη* του Κιλκίς, έντεκα (11) είναι δημοσιευμένα στη σελίδα του καλλιτέχνη στο Facebook, την οποία διαχειρίζεται η οικογένειά του και έντεκα (11) αδημοσίευτα σε χειρόγραφη μορφή.<sup>28</sup>

Από τη μελέτη του περιεχομένου αυτών των ποιημάτων προέκυψαν οι εξής θεματικές κατηγορίες:

ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ ΑΝΑΦΟΡΩΝ
1. Φλώρινα – Τοπικότητα	24 ποιήματα
2. Θάνατος	18 ποιήματα
3. Υγρό στοιχείο (θάλασσα, ποτάμι, βροχή )	19 ποιήματα
4. Ανθρώπινα πρόσωπα	23 ποιήματα
5. Μήνες / Εποχές του χρόνου	13 ποιήματα
6. Ήλιος	6 ποιήματα
7. Φεγγάρι /Αστέρια	12 ποιήματα
8. Θεός /θρησκευτικό στοιχείο	10 ποιήματα
9. Ποίηση	9 ποιήματα
10. Μουσική	8 ποιήματα
11. Φαγητό	8 ποιήματα
12. Τρένο / Σταθμός	5 ποιήματα

Η επανάληψη σημάτων σε ένα κείμενο δημιουργεί ένα ευρύτερο πεδίο σημασιακών μονάδων, τα ταξήματα. Αυτά θέτουν τη βάση ταξινόμησης του σημασιακού επιπέδου και με τη επανάληψή τους δημιουργούν σημασιακές ολότητες, τις ισοτοπίες. Διακρίνονται δύο ισοτοπίες: η «πρακτική» ή κοσμολογική που εκφράζει την πραγματικότητα του εξωτερικού

<sup>28</sup> Από το αρχείο των αδημοσίευτων ποιημάτων («Ένα τσουβάλι ποιήματα») που βρίσκεται στην κατοχή της οικογένειας του Κώστα Λούστα.

κόσμου και η «μυθική» ή νοολογική που σχετίζεται με το πεδίο της νόησης και του εσωτερικού κόσμου γενικά (Λάζαρης, 2011).

Κάνοντας μια υπέρβαση από το επίπεδο του ενός στη συνεξέταση περισσότερων κειμένων του ίδιου δημιουργού, φαίνονται οι θεματικές / σημασιακές μονάδες στο έργο του Λούστα, με γνώμονα τη συχνότητα αναφορών: Φλώρινα, θάνατος, υγρό στοιχείο υπερτερούν έναντι των άλλων θεματικών στοιχείων. Πρέπει εδώ να σημειωθεί πως η κατηγορία ανθρώπινα πρόσωπα δεν εξετάζεται χωριστά, αφού στα δεκαεννιά (19) από τα είκοσι τρία (23) σχετικά ποιήματα αναφέρονται πρόσωπα της Φλώρινας και έτσι εντάσσονται στη σχετική κατηγορία. Αν, τώρα, δούμε σφαιρικότερα την ολότητα των μοτίβων, μπορούμε να συγκροτήσουμε δύο δεσπόζουσες ισοτοπίες – θεματικούς άξονες της ποιητικής του Κώστα Λούστα: μία κοσμολογική, η φύση, με ό,τι μπορεί να εμπεριέχεται στην έννοια αυτή (Φλώρινα, υγρό στοιχείο, ήλιος, φεγγάρι, αστέρια, φαγητό,) και μια νοολογική, ο χρόνος που φεύγει και το αποτύπωμα που αφήνει κάποιος στην ζωή (θάνατος, μήνες/εποχές, θεός/θρησκευτικό στοιχείο, ποίηση, μουσική). Η Φλώρινα ως πραγματικός, αλλά και ως μνημονικός τόπος πρωταγωνιστεί και στους δύο άξονες. Στο επόμενο βήμα της εργασίας μας θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε αν υπάρχουν ανάλογοι θεματικοί πυρήνες και στη ζωγραφική του.

Πρώτος και ισχυρός θεματικός άξονας αυτός της τοπικότητας, της Φλώρινας. «Εάν κάποιος ήθελε να περιηγηθεί νοητικά στη Φλώρινα, θα αρκούσε να προβεί στην ανάγνωση του Λούστα, για να πάρει μια εικόνα της περιοχής» (Αθανασιάδου, Γαλάνη, Μαυρικάκη, 2004:427). Ο Λούστας βίωσε την πόλη στην καλύτερη της, κατά την άποψή του, εποχή, αλλά και στη δική του καλύτερη εποχή, αυτή των παιδικών και εφηβικών χρόνων· «ζει με τις αναμνήσεις της, ζωντανεύει πρόσωπα από το παρελθόν και στήνει ολόκληρο σκηνικό μιας πόλης που δεν υπάρχει πια» (Σουλιώτη, 2006:249-250). Στα ποιήματά του είναι έντονο το αίσθημα της νοσταλγίας του παρελθόντος και η πίκρα για μια έναν «κόσμο» που χάθηκε ανεπιστρεπτί.

Ως σημαίνουν η έννοια *Φλώρινα* είναι πολύσημη στην τέχνη του Λούστα και αποκρυσταλλώνεται σε ένα σύνολο αντιφατικών σημασινομένων: φύση vs<sup>29</sup> άνθρωπος, παρελθόν vs παρόν, παιδική ηλικία vs ενήλικη ζωή, νοσταλγία vs φυγή, γαλήνη vs ταραχή, οικογένεια vs φίλοι, ευτυχία vs απογοήτευση, ακμή vs πτώση, παρουσία vs απουσία, δέντρα vs τσιμέντο, νερό vs ξέρα, ζωή vs θάνατος.

<sup>29</sup> Το σύμβολο vs (=versus) δηλώνει αντίθεση ή αντιπαράθεση, αλλά καθιερώθηκε να χρησιμοποιείται για κάθε είδους δυαδική συνάρτηση (αμοιβαία προϋπόθεση, λογική συνέπεια δύο όρων κτλ).

Οι πολυάριθμοι δείκτες τοπικότητας δεν αποδυναμώνουν την αναγνωστική ένταση των λογοτεχνικών κειμένων του Λούστα, αφού «οι τοπικοί δείκτες εμπεριέχουν ψήγματα παγκοσμιότητας και η τελευταία απαρτίζεται από πλέγματα τοπικών στοιχείων σε μια αμφίδρομη σχέση» (Σουλιώτης, 2004:413). Πολύ συχνές είναι οι αναφορές σε τοποθεσίες, τοπωνύμια (το ποτάμι του Σακουλέβα, οι λεύκες και οι φλαμουριές, η γέφυρα του Αριστοτέλη, το Βαρόσι, ο Άγιος Γεώργιος, η οδός Αθηνών, ο σταθμός των τρένων...), αλλά και σε πρόσωπα της πόλης του «χτες» (ο Ντίζος, ο Μάρκος Σεχίδης, η Αννέτα, η Φλώρα, ο Φώτης, η Λιλή, η Σούλη, η Νέλλη, ο κύριος Λιναράς και τόσοι άλλοι...). «Μνήμες του παρελθόντος, ονόματα, περιγραφή τόπων και μια πικραμένη δόση χιούμορ αποτελούν τη συνταγή των ποιητικών «πιάτων» που σερβίρει ο ζωγράφος Κωστάκης Λούστας» (Σουλιώτη, 2006:252). Ο Γιάννης Ταουσάνης γράφει χαρακτηριστικά:

*Ο Κωστάκης Λούστας είναι αναντίρρητα και αδιαμφισβήτητα ο κατεξοχήν φλωρινιώτης ποιητής. Ζωγραφίζει όπως γράφει, γράφει όπως ζωγραφίζει: με συναίσθημα και ποίηση. Τα ποιήματά του λειτουργούν ως πολύτιμα αρχεία μνήμης, γεμάτα ανθρώπινες μορφές, τοπία της ψυχής και του τόπου αυτού. Άνθρωποι – φορείς συμπεριφορών και αξιών, που κι αν δεν έχουν ολότελα χαθεί σήμερα, τείνουν πάντως ολόένα και περισσότερο να εκλείψουν (Ταουσάνης, 2013:127).*

## 2.4. Ενδεικτικά παραδείγματα

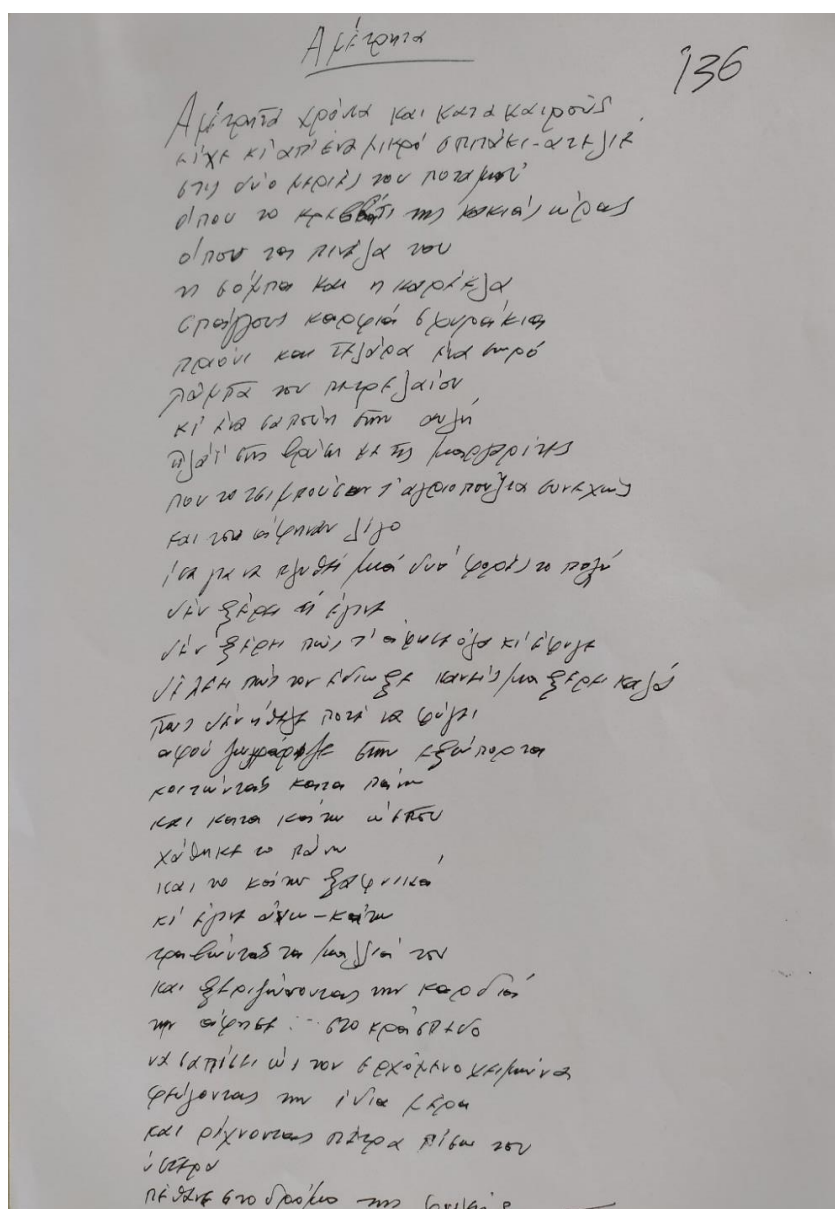
### 2.4.1 «Αμέτρητα»

*Αμέτρητα...*

*Αμέτρητα χρόνια και κατά καιρούς  
είχε κι από ένα μικρό σπιτάκι – ατελιέ  
στις δυο μεριές του ποταμού  
όπου το κρεββάτι της κακιάς ώρας  
όπου τα πινέλα  
η σόμπα και η καρέκλα  
σπάγγους καρφιά σφυράκια  
πριόνι και τελάρα  
λάμπα πετρελαίου  
κι ένα σαπούνι στην αυλή  
πλάι στη βρύση με τις μαργαρίτες  
που το τσιμπούσαν τ' αγριοπούλια συνεχώς  
και μου άφηναν λίγο  
ίσα για να πλυθώ μία ή δύο φορές το πολύ.  
Δεν ξέρω τι έγινε  
δεν ξέρω πώς τ' άφησα όλα και έφυγα  
δεν λέω πως μ' έδιωξε κανείς μα ξέρω καλά  
δεν ήθελα ποτέ να φύγω  
αφού ζωγράφιζα στην εξώπορτα  
κοιτώντας κατά πάνω  
και κατά κάτω ώσπου  
εχάθη το πάνω και το κάτω ξαφνικά  
κι έγινα άνω-κάτω  
τραβώντας τα μαλλιά μου  
και ξεριζώνοντας την καρδιά μου  
την άφησα στο κράσπεδο  
να σαπίσει ως τον ερχόμενο χειμώνα  
φεύγοντας την ίδια μέρα  
και ρίχνοντας πέτρα πίσω μου.  
Υστερα πέθανα στο δρόμο της φυγής.*

(Θεσσαλονίκη 22-2-'98)

Το ποίημα είναι έτσι δημοσιευμένο στο περιοδικό *Εταιρία* (30: 35), ενώ υπάρχει και ως χειρόγραφο στη συλλογή «Ένα τσουβάλι ποιήματα», με τον αριθμό 136, γραμμένο όλο σε γ' ενικό γραμματικό πρόσωπο. Προφανώς το ποίημα γράφτηκε αρχικά σε α' ενικό πρόσωπο, κατόπιν δημοσιεύτηκε στο περιοδικό και ύστερα ο δημιουργός το ξαναέγραψε αλλάζοντας το πρόσωπο στο χειρόγραφο για την προσωπική συλλογή του<sup>30</sup>.



<sup>30</sup> Αυτό συνάγεται και από το γεγονός πως η κόρη του καλλιτέχνη έχει στη διάθεσή της το περιοδικό της *Εταιρίας* πάνω στο οποίο ο Κώστας Λούστας διόρθωσε σε κάποια σημεία με κόκκινο μελάνι το α' ενικό, σβήνοντας ταυτόχρονα και κάποιες λέξεις οι οποίες, όμως, υπάρχουν στο χειρόγραφο.

Όπως και να έχει, το σίγουρο είναι ότι το ποίημα αποτελεί, μια αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη, είτε φανερά και άμεσα σε α' ενικό πρόσωπο, είτε πιο ψύχραιμα και με διάθεση αποστασιοποίησης γραμμένο σε γ' ενικό πρόσωπο. Είναι ευδιάκριτες, επίσης, οι τρεις θεματικές σημασιακές μονάδες που διακρίναμε στα ποιήματα του Κώστα Λούστα: Φλώρινα, υγρό στοιχείο, θάνατος.

Έχει επισημανθεί και σε άλλο σημείο της παρούσας εργασίας η σημασία του συνταγματικού και παραδειγματικού άξονα στη δομή του λόγου και των συστημάτων επικοινωνίας γενικότερα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Μάντζιος (2013:36-37)

*όταν μιλάμε ή γράφουμε επιτελούμε ταυτόχρονα δύο ενέργειες. Επιλέγουμε από ένα απόθεμα γλωσσικών μονάδων και συνδυάζουμε αυτό που επιλέξαμε σε συντακτικές μονάδες ή ακολουθίες. Εδώ ακριβώς έγκειται η διχοτομία σύνταγμα/παράδειγμα της γλωσσολογικής θεωρίας του Saussure. Σύνταγμα είναι η οριζόντια διάταξη των στοιχείων στο χώρο ή στο χρόνο, η διαδοχή των λέξεων, προτάσεων, περιόδων (στην περίπτωση της εκφοράς του λόγου). Παράδειγμα συνιστά μια ομάδα όρων που συνδέονται με μια συνειρμική σχέση, που μπορεί να είναι σχέση ομοιότητας ή διαφοράς, ταυτότητας ή αντίθεσης, συνάφειας ή διάκρισης. Συνταγματική είναι η σχέση ανάμεσα στα σημεία που είναι παρόντα στη διάταξη μιας πρότασης (σχέση εν παρουσία), ενώ παραδειγματική αυτή ανάμεσα σε μια λέξη λ.χ. μιας πρότασης και μια άλλη που δεν είναι παρούσα στην πρόταση, αλλά αποτελεί ισοδύναμο στοιχείο της γλώσσας από μια άποψη και διαφορετικό από μια άλλη (πρόκειται δηλαδή για μια σχέση που συνδέει όρους εν απουσία σε μια δυνάμει μνημονική σειρά).*

Ένα ποίημα, λοιπόν, δομείται ταυτόχρονα πάνω σε δύο άξονες: τον οριζόντιο ή συνταγματικό και τον κάθετο ή παραδειγματικό άξονα. Υπάρχει οργανική αλληλουχία ανάμεσα στους δύο άξονες, καθώς στον συνταγματικό επενδύονται σε τόπο, χρόνο, πράξεις και πρόσωπα τα (ιδεολογικά ή κοσμοθεωρητικά) μηνύματα του δημιουργού, τα οποία εμπεριέχονται στον παραδειγματικό άξονα (Καψωμένος, 2005:111).

Ανιχνεύοντας παραδειγματικές σχέσεις ομοιότητας (αναλογίας ή ταυτότητας) στο κείμενο μπορούμε να διακρίνουμε δύο κατηγορίες:

Φύση – Δημόσιος χώρος	Ιδιωτικός χώρος
δυο μεριές του ποταμού, μαργαρίτες, αγριοπούλια, πάνω, κάτω, κράσπεδο, χειμώνας	μικρό σπιτάκι – ατελιέ, κρεββάτι, πινέλα, σόμπα, καρέκλα, σπάγκοι, καρφιά, σφυράκια, πριόνι, τελάρα, λάμπα πετρελαίου, σαπούνι, αυλή, βρύση, εξώπορτα

Κοινός παρονομαστής (τάξημα) που συνδέει αυτούς τους όρους είναι ότι αποτελούν ενδείξεις φυσικής γεωγραφίας, ενώ δεν υπάρχει ασάφεια σε επίπεδο σημαινομένων. Οι ενδείξεις αυτές συνθέτουν την εικόνα του χώρου τόσο συνεπή, ώστε οδηγούν εύλογα στην υπόθεση ότι μέσα από την περίσσεια ομοειδών όρων (αρχή της περισσότητας), αλλά και συνειρμικά διαγράφονται τα χαρακτηριστικά ενός συγκεκριμένου και οικείου γεωγραφικού χώρου, της Φλώρινας.

Σε παραδειγματικό πάλι επίπεδο και με βάση την αρχή της αντίθεσης εντοπίζουμε τα ζεύγη:

- χρόνος (παρελθόν) συνεχής, με διάρκεια  $\neq$  χρόνος (παρελθόν) ασυνεχής, διαλειμματικός [αμέτρητα χρόνια  $\neq$  κατά καιρούς]
- φυγή  $\neq$  παραμονή [τ' άφησα όλα και έφυγα  $\neq$  δεν ήθελα να φύγω]
- ένας (ποιητής)  $\neq$  πλήθος [δεν λέω πως μ' έδιωξε κανείς]
- πάνω  $\neq$  κάτω [κοιτώντας κατά πάνω και κατά κάτω / εχάθη το πάνω και το κάτω / έγινε άνω-κάτω] που οδηγεί στην αντίθεση: τάξη  $\neq$  αταξία
- ζωή  $\neq$  θάνατος [έφυγα  $\neq$  πέθανα]

Παράλληλα, σε συνταγματικό επίπεδο διακρίνονται οι ενέργειες του ποιητικού υποκειμένου: είχε σπιτάκι-ατελιέ, σαπούνι να πλυθεί, τα άφησε όλα κι έφυγε, δεν ήθελε να φύγει, ζωγράφιζε, κοιτώντας, έγινε άνω-κάτω, τραβώντας τα μαλλιά του, ξεριζώνοντας την καρδιά του, την άφησε στο κράσπεδο, φεύγοντας, ρίχνοντας πέτρα, πέθανε.

Εξετάζοντας την αλληλουχία των δύο επιπέδων οδηγούμαστε σε κάποιες επισημάνσεις που βοηθούν στην «ανάγνωση» του ποιήματος. Μέσα σε μία αχρονική και συνάμα διαχρονική ροή του χρόνου (*Αμέτρητα χρόνια και κατά καιρούς*) ο ποιητής στο πρώτο μισό σχεδόν μέρος προχωρά σε μια εικαστική περιγραφή του προσωπικού του χώρου στη Φλώρινα. Κατοικία και ατελιέ, διαμονή και δημιουργία με ρεαλιστικές δυσκολίες (*μικρό σπιτάκι / κρεββάτι της κακιάς ώρας*) αποδίδονται με το άρωμα της νοσταλγίας μιας παλιάς

ευτυχίας. Ο ποταμός της πόλης ορίζει και καθορίζει, για άλλη μια φορά, τα όρια αυτής της ιδιότυπης ευτυχίας, όπου ο καλλιτέχνης αδιαφορεί για τη φτωχή οικοσυσσκευή (*κρεββάτι της κακιάς ώρας, σόμπα, καρέκλα, λάμπα πετρελαίου*), αφού έχει τα σύνεργα της δημιουργίας (*πινέλα, σπάγγους, καρφιά, σφυράκια, πριόνι, τελάρα*), αφού μοιράζεται με τα αγριοπούλια την αυλή με τη βρύση και τις μαργαρίτες και το λιγοστό σαπούνι. Από αυτή τη φυσική (πρακτική) ισοτοπία, περνάει από τον 15<sup>ο</sup> στίχο και ως το τέλος σε μία νοητική, όπου παρουσιάζεται η συγκρουσιακή ψυχική κατάσταση του ποιητικού υποκειμένου. Δεν συνειδητοποιεί τον λόγο και τον τρόπο της φυγής του από το μέρος που δεν ήθελε ποτέ του να αφήσει. Υπονοεί εξωγενείς παράγοντες που τον ώθησαν στη φυγή (*δεν λέω πως μ' έδιωξε κανείς*): άνθρωποι που δεν τον ήθελαν; άνθρωποι που μόλυναν την ομορφιά της αγαπημένης πόλης, καταστρέφοντας ό,τι πιο όμορφο είχε; Ο καλλιτέχνης νιώθει παγιδευμένος σε μια αντιφατική και δραματική κατάσταση, καταλαβαίνοντας ότι υπάρχει μια σχέση αιτίου-αποτελέσματος (*ζωγράφιζα στην εξώπορτα κοιτώντας κατά πάνω και κατά κάτω ώσπου εχάθη το πάνω και το κάτω ξαφνικά κι έγινα άνω κάτω*). Το μοντέλο δράσης που ακολουθεί εστιάζει στη σχέση Υποκείμενο vs Αντικείμενο: ενεργητικές μετοχές και ρήματα δηλώνουν διαδοχικές ενέργειες στον σημασιακό άξονα ενέργεια vs αρνητική αντίδραση, στις τρεις χρονικές βαθμίδες (παρελθόν: *έγινα, άφησα* /παρόν: *φεύγοντας την ίδια μέρα* / μέλλον: *Ύστερα πέθανα*). Το υποκείμενο, λοιπόν, *έγινε άνω κάτω*, φράση που συνειρμικά δηλώνει την ψυχική αναστάτωση, *τραβώντας* (1<sup>η</sup> ενεργητική μετοχή) *τα μαλλιά του* (αντικείμενο της μετοχής), *ξεριζώνοντας* (2<sup>η</sup> ενεργητική μετοχή) *την καρδιά του* (αντικείμενο της μετοχής), *άφησε* (ενεργητικό ρήμα) *την καρδιά του* (αντικείμενο του ρήματος) *στο κράσπεδο* (εμπρόθετος προσδιορισμός του τόπου, λέξη που «σημαίνει» το ποτάμι της Φλώρινας), *φεύγοντας* (3<sup>η</sup> ενεργητική μετοχή) *την ίδια μέρα* (προσδιορισμός του χρόνου), *ρίχνοντας* (4<sup>η</sup> ενεργητική μετοχή) *πέτρα* (αντικείμενο της μετοχής) *πίσω του* (φράση που παραπέμπει στο αμετάκλητο και οριστικό της φυγής). Η αρνητική συναισθηματική και ψυχολογική κατάσταση του υποκειμένου οδηγείται στην κορύφωση με τον «θάνατό» του στον τελευταίο στίχο (*Ύστερα πέθανα στο δρόμο της φυγής*). Είναι χαρακτηριστικά τα ρήματα που δηλώνουν τον θάνατο: *ξεριζώνοντας, να σαπίσει, πέθανα*.

Τους ίδιους θεματικούς κώδικες συναντούμε και σε πολλά πεζά κείμενα του Λούστα. Είναι χαρακτηριστικά κάποια αποσπάσματα από το κείμενο *Τάφος δεύτερος*:

*Στην Λυγκησίδα του '50...ντρεπόσουν να πεις ...ότι ...ονειρεύεσαι να γίνεις...ζωγράφος! [...]έπρεπε... ή «να πάρω τα βουνά» (στην κυριολεξία) ή να σηκωθώ και να φύγω...από έναν τόπο...που υπεραγαπούσα!... που είχε να κάνει με τις... ποιότητες... το άρωμα του ψυχισμού και του χαρακτήρα μου διότι μεγάλωνα μες στο πανέμορφο –έως τότε-*



περιβάλλον!... το ταυτισμένο με τη ζωγραφική μου...[...] Η Λυγκηστίδα – ο τόπος εννοώ... όχι οι άνθρωποι –ποτέ δεν έφυγε απ' την καρδιά μου!... Πήγαινα συχνά... και πατούσα πάλι το χώμα της!... Σε κάτι παλιόσπιτα του ποταμού!...έστηνα κι ένα πρόχειρο ατελιέ... με κρεβάτι μέσα...μπογιές, τελάρα, πινέλα και σόμπα... λάμπα πετρελαίου... (με σχέδια στη βάση της...) και την ημέρα... ζωγράφιζα κάτω απ' τις λεύκες... το νερό και τις γέφυρες... ενώ τις νύχτες ξεκούραζα τα πιο άγριά μου όνειρα... Πέρασαν κάποια χρόνια...πήγα... ξαναπήγα... και κει... γύρω στα '80... τελείωσαν όλα. Δεν την αναγνώρισα την Λυγκηστίδα...και δεν ήθελα να τη ζωγραφίσω πλέον...Γκρέμισαν τα παλιά σπίτια... κόψανε τα δένδρα του ποταμού... «τα δοξαστικά» εκείνα!... (τα τέρατα οι άνθρωποι...) αλλάζανε τις γέφυρες... και γέμισε αυτοκίνητα...[...] Σήμερα, εν έτη 2000... «οι σημασίες» και «τα νοήματα» χάσαν το μπόι τους... και η πάσα μνήμη «εσπιλώθη» και «εξωβελίσθη...» των κοινών της καθημερινότητας... «Ποια» ήταν η προίκα μου; Η παλιά Λυγκηστίδα των τρυφερών μου χρόνων... «κάποιοι» άνθρωποι εκεί...[...] «Καρφιά» στην ψυχή μου... ακόμα και σήμερα... πηγές με γάργαρο νερό... που ποτέ δεν στέρεψαν... ούτε ξεδίψασα βέβαια!...[...] Μόνον οι απουσίες θα είναι παρούσες... (Λούστας, 2005: 192-196).

Η απογοήτευσή του από την αλλαγή, τη φθορά της Φλώρινας της νιότης του διατρανώνεται στην κατακλείδα του κειμένου του *Η μπάντα... (No1)* : «Σήμερα, η Λυγκηστίδα έπρεπε να ήταν μόνο μια πολιτεία αγαλμάτων!... και να μην ζούσε ούτε ένας άνθρωπος εκεί!... (Αν ήταν «δίκαιος» αυτός ο κόσμος...) (Λούστας, 2005:210-212).

## 2.4.2. «Ολόκληρη η ζωή σου»

*Ολόκληρη η ζωή σου*<sup>31</sup>

*Βάλαν κάγκελα στους ορίζοντες  
στη γέφυρα του Αγίου Παντελεήμονα  
και κλείσαν τη Φλώρινα στη φυλακή.  
Το αμάρτημά της: ήταν πολύ όμορφη*

*Τώρα περνάς απ' την πλατεία στο Βαρόσι  
με τα μάτια κλειστά  
μέσα από θρύψαλα πράσινα του ποταμού  
και γαλάζιες ανταύγειες κομμένες σε ίσες μερίδες*

*Σίτηση του ελαχίστου για κάθε αμαρτωλό  
τιμωρία για κάθε χρόνο παλιάς ευτυχίας  
ένα πορτάκι εξόδου και μια σχισμή  
απ' όπου πρέπει να περάσει ολόκληρη η ζωή σου*

(«Ένα τσουβάλι ποιήματα», αρ. 257)

Το αξιοσημείωτο με αυτό το ποίημα είναι πως υπάρχει παραλλαγμένο και ως πεζό<sup>32</sup> στο αυτοβιογραφικό βιβλίο του *Εκατό και πλέον δακτυλίδια για πρίγκηπες* ως μέρος ενός μεγαλύτερου κειμένου με τον τίτλο *Ντροπές....* Το παραθέτουμε αυτούσιο:

*Ντροπές...*

*Τις πιο ωραίες αγάπες τις θάβουμε! Νύκτωρ μάλιστα...σε μυστικό δρομάκι των ορέων, κάτω από μια μικρή ψιχάλα βροχής, ανοίγουμε έναν μικρό λάκκο εκεί προς τον Απρίλιο, τις φιλάμε στο μέτωπο, και τις σκεπάζουμε απαλά με χόμα νοτισμένο, ξέροντας μόνον εμείς πού είναι θαμμένες!... Ύστερα συνεχίζουμε να ζούμε τη ζωή σαν από δεύτερο χέρι, εβδομάς υπολοίπων που δεν έχει κανένα ενδιαφέρον, ως ευγενείς αυτόχειρες, χωρίς*

<sup>31</sup> Ανακτήθηκε από το Facebook Kostas Loustas, 25/7/2020, © Ταρσή-Μιμή Λούστα & Αστέριος Λούστας

<sup>32</sup> Κάτι που συμβαίνει και με άλλα κείμενά του, όπως π.χ.: *Από τάφο σε τάφο* (Λούστας, 2005: 187-191) με το ποίημα ΣΣΣΣΣ... (Εταιρία, 29:12), ή *Η λεύκα του Ντίζο* (Λούστας, 2005: 90-91) με το ομώνυμο ποίημα (Εταιρία, 24-25:5).

πληγές και δάκρυα, τομάρια κάτω απ' τον Ήλιο σε μακρινό βυρσοδεψείο, με μια μνήμη σκανδαλωδώς επίσημη, και παράξενα φρόνιμη, σαν ατελείωτη Κυριακή... (λίγη εντροπή, Κωστάκη).

Φαίνεται πως τελειώσαμε... με τόσες ημερομηνίες στο ένα χέρι, στο άλλο παραμένουν εν τούτοις κάτι φλογάτα πεντόλιρα και κάτι ξεσκλείδια από παλιές κουβέντες στον αέρα του νέου Απρίλη, που του τα είχε δώσει ο παλαιότερος Απρίλης, να τα πάει στον χρόνο τον επόμενο, να ρωτούν επιμόνως την αιωνιότητα, την αδιάφορη, τι ξέχασε του κερατά, και ταξιδεύει έτσι ολομόναχη. (Ντροπή της, Κωστάκη)!

Αυτά είναι λίγα. Πρέπει να γράψουμε πολλά περισσότερα, να τα καρφώσουμε ανά πέντε στους διαδρόμους του σπιτιού μας, και ύστερα, στους τοίχους έξω, τις Κυριακές που διέρχονται οι σκύλοι σκυφτοί και πεινασμένοι. Στις κολώνες του Ηλεκτρικού, και στον εκκλησιών τις εξώθυρες, να τα διανέμουμε δωρεάν στα σχολεία, και άλλα με το ταχυδρομείο τα πιο επίσημα, εις φίλον εγγράμματον και καρδιακόν, άλλα «επειγόντως» εις την ξένην, όπου εχάθησαν τόσοι συμμαθηταί λόγω αποστάσεων, και άλλα εις πακέτα δια τον Στρατόν να διαβάζουν στη σκοπιά με τον αναπητήρα, και πέντ' έξι ακόμα σε κάθε μια από τις παλιές αγάπες στις καινούργιες διευθύνσεις τους, που είναι σε ποιες πολιτείες και σε ποια σκοτάδια, ειλικρινά δεν ξέρω, αδερφέ μου... (Ντροπή τους Κωστάκη...)

Τώρα βάλαν κάγκελα στους ορίζοντες, στη γέφυρα του Αγίου Παντελεήμονα στην Λυγκηστίδα και μας κλείσανε στη φυλακή. Το αμάρτημά μας, όσα γνωρίζεις εσύ, εγώ, και κάνα δυο ακόμα!... Τώρα περνάς απ' την πλατεία στο Βαρόσι με τα μάτια κλειστά... ανάμεσα από θρύψαλα πράσινα του ποταμού, και μπλε ανταύγειες, κομμένες σε ίσες μερίδες, σίτιση του ελαχίστου, τιμωρία για κάθε αμαρτωλό για τον κάθε χρόνο παλαιάς ευτυχίας, ένα σπασμένο πετράδι ελπίδας, και μια σχισμή απ' όπου πρέπει να περάσει ολόκληρη η ζωή σου... (Ντροπή τους Κωστάκη...)

Λόγια ερωτογενή στο γόνατο γραμμένα, κλιμάτων διαφόρων εποχών του έτους και κλημάτων των εκείθεν αμπελώνων, στρεμμάτων κλειστών δια τοίχων πέτρας ή πλίνθων, κάγκελα ορθά ή σύρμα αγκαθωτό, και αλλού, στη χώρα των υποθέσεων μου, τεθλασμένα ονειρώδη κάγκελα παλαιού χυτοσιδήρου, με σχέδια τίγρεων εμιγκρέ ή λεόντων ή μπούφων στο τελείωμα... Κάτω, οι παπαρούνες καλέ, τριών Μαΐων!... και η πόρτα η μέγιστη, της εισόδου η πόρτα, ψηλή και απόρθητη δαντέλα – κομφούζιο, μαύρη δαντέλα από ψηλό βελόνι πενθούσης αγριοπουτάνας, φαντασία ελευθέρα, έως περίτεχνος (επίτηδες ε;). (Ντροπή μας, Κωστάκη!)

Περριρέουσα πανδασία των κατευθύνσεων, με δυο μάλιστα με δυο κρήνας ένθεν και ένθεν της μέγιστου έξω, να πίνουν οι διψώντες αφειδώς, να συγχωρεθούν τα αποθαμένα

*αμφοτέρων και του συνόλου των ανθρώπων, νίπτοντες του καθαγιασμένου του δρόμου τον ιδρώτα, ναι, ναι, λογάκια ερωτογενή, στο γόνατα γραμμένα, τα γαμημένα... (Ντροπή, Κωστάκη!)*

[16-4-2002] (Λούστας, 2005: 105-106).

Το ενδιαφέρον – πέρα από το ότι η τέταρτη παράγραφος αποτελεί παραλλαγή του ποιήματος *Ολόκληρη η ζωή σου* – είναι ότι και οι δύο τελευταίες παράγραφοι είναι η «πεζή παραλλαγή» ενός άλλου αδημοσίευτου ποιήματος με τον τίτλο *Ποιήματα*.<sup>33</sup> Χωρίς να γνωρίζουμε ποια μορφή προηγήθηκε της άλλης, σαν γεγονός αποδεικνύει ότι κάποια θέματα επαναλαμβάνονται, αφού καθρεφτίζουν τις πηγές, αλλά και τις πληγές, έμπνευσης του δημιουργού.

Στο συγκεκριμένο ποίημα που εξετάζουμε κυριαρχεί ο δραματικός μονόλογος σε β' ενικό ρηματικό πρόσωπο, το οποίο βέβαια αντικαθιστά το α' ενικό, αφού το ποιητικό υποκείμενο συνομιλεί με τον εαυτό του. Αυτό το στοιχείο σε συνδυασμό με τις σύντομες προτάσεις και τη βασικά παρατακτική σύνταξη, την επιλογή λίγων παρελθοντικών (βάλαν, κλείσαν) και παροντικών (περνάς, πρέπει να περάσει) ρημάτων και τον εξομολογητικό τόνο ζωντανεύουν μέσα στη χρονική διάσταση του παρόντος την έντονα φορτισμένη κατάσταση του υποκειμένου και συνθέτουν τα χαρακτηριστικά ενός εσωτερικού μονολόγου.

Το ποίημα δομείται σε τρεις στροφικές ενότητες στις οποίες παρατηρείται μια «ψυχολογική» ροή του λόγου σε συνάρτηση με τον χρόνο: το παρελθόν έχει συνέπειες στο παρόν και αυτό σε ολόκληρη τη ζωή του ποιητικού υποκειμένου, άρα και στο μέλλον. Στην πρώτη στροφή υπάρχουν δύο παρελθοντικά, ενεργητικά ρήματα (βάλαν, κλείσαν) σε γ' πληθυντικό πρόσωπο, χωρίς, ωστόσο, να κατονομάζεται το υποκείμενο. Μπορούμε να υποθέσουμε πως ο ποιητής υπονοεί όλους εκείνους που κατέστρεψαν –κατ' αυτόν– την αγαπημένη του πόλη, τη Φλώρινα. Η πόλη αποδίδεται με το σύγχρονο όνομά της και όχι με το συχνότερο στην ποίηση του Λούστα «Λυγκηστίδα»: άλλωστε, δεν χωρούσε αμφιβολία, αφού το σημαίνον «γέφυρα του Αγίου Παντελεήμονα» παραπέμπει εύκολα στην πόλη της Φλώρινας. Η δράση των υποκειμένων έχει αρνητική σήμανση: «βάλαν κάγκελα, κλείσαν στη φυλακή»: η αιτία που προκάλεσε αυτή τη δράση, η μεγάλη ομορφιά της πόλης, ενέχει την αντίφαση, το οξύμωρο και δημιουργούνται αντιθετικά ζεύγη σε σχήμα χιαστό:

<sup>33</sup> Ένα τσουβάλι ποιήματα, αρ. 245

κάγκελα vs ορίζοντες

γέφυρα vs φυλακή

Τα «κάγκελα» συνειρμικά και συνδηλωτικά, μεταφορικά οδηγούν στη «φυλακή». Σαν σημαίνουν οι δύο αυτές λέξεις σημαίνουν έναν κλειστό, περιορισμένο, ανελεύθερο, ασφυκτικό χώρο, που έρχεται σε αντίθεση με τα σημαινόμενα των λέξεων «ορίζοντες» και «γέφυρα», που παραπέμπουν στην ανοιχτωσιά, την ελευθερία, τη συνέχεια της διαδρομής. Η ομορφιά μίας γυναίκας ή ενός τόπου θεωρείται εν γένει δώρο· εδώ γίνεται αμαρτία και αιτία κακού. Φθονούν την ομορφιά γιατί δεν είναι άξιοι να τους αγγίξει και να τους μετουσιώσει ευεργετικά κι εκείνους κι έτσι την τιμωρούν, προσπαθώντας να την «πνίξουν», να τη φυλακίσουν, να την εμποδίσουν να χαριστεί σε άλλους. Η δράση των «αγνώστων» αυτών κατά το παρελθόν επηρεάζει και τη δράση του ποιητικού υποκειμένου στο παρόν δημιουργώντας μία νέα σειρά αντιθετικών ζευγών:

πλήθος vs ποιητής,

παρελθόν vs παρόν

ώραση (μάτια) vs τυφλότητα (κλειστά)

ροή (ποταμός) vs σταμάτημα, διακοπή (θρύψαλα, κομμένες)

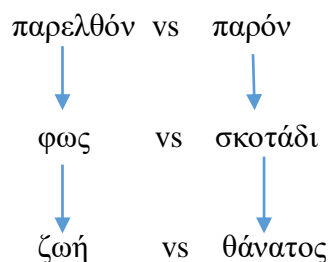
Τα μάτια, ως αντικείμενο όρασης του ποιητικού υποκειμένου, αντί να απολαύσουν την ομορφιά είναι κλειστά, δεν μπορεί να δει το υποκείμενο τη διαδρομή από την πλατεία στο Βαρόσι (άλλος ένας χαρακτηριστικός και σαφής τοπικός δείκτης της Φλώρινας, σημείο αναφοράς στο ποτάμι της πόλης). Το ποτάμι δεν κυλάει όπως είναι από τη φύση προορισμένο, αλλά είναι κομματιασμένο (θρύψαλα, ανταύγειες κομμένες σε ίσες μερίδες), άρα δεν μπορεί ούτε αυτό να επιτελέσει τον ρόλο του. Αξιοσημείωτη είναι και η εικαστική ματιά του Λούστα με τις χρωματικές πινελιές στην αλλόκοτη εικόνα του ποταμού (πράσινα θρύψαλα, γαλάζιες ανταύγειες). Η τρίτη στροφή μπορεί να θεωρηθεί ως βιοθεωρητική κατακλείδα του ποιητή, καθώς η συναισθηματική αντίδρασή του τον οδηγεί στην αποδοχή του συμβιβασμού με το ελάχιστο, στην παραδοχή πως η ευτυχία είναι αμαρτία που επισείει την τιμωρία, πως η πόρτα εξόδου από τη δυστυχία, η οποία θα μπορούσε να τον οδηγήσει στην απεραντοσύνη, στην ελευθερία, κλείνει, γίνεται μια σχισμή, όπου στενεύουν τα όρια και τα περιθώρια και από όπου η ζωή του πρέπει να περάσει με το σταγονόμετρο. Η πείνα του για το απόλυτο, για το περισσότερο δεν χορταίνει με το ελάχιστο, με τον συμβιβασμό

στα λίγα. Η πληθωρική σε μνήμες και εμπειρίες ζωή του πρέπει να κομματιαστεί, να τσαλαπατηθεί, να ακυρωθεί τελικά.

Οι αντιφάσεις και τα αντιθετικά ζεύγη σε όλο το ποίημα υποστηρίζουν την άποψη ότι το ποιητικό υποκείμενο νιώθει παγιδευμένο, θύμα της ανοησίας, της ανικανότητας, του φθόνου κάποιων άλλων.

εξωτερική δράση ≠ εσωτερική δράση  
 ορίζοντες ≠ κάγκελα, φυλακή  
 ομορφιά ≠ ασχήμια, τιμωρία  
 παρελθόν ≠ παρόν  
 ανοιχτό ≠ κλειστό  
 όραση ≠ τυφλότητα  
 χρώματα ≠ σκοτάδι  
 ευτυχία ≠ αμαρτία

Ο περιορισμός της ομορφιάς, της όρασης, της ελευθερίας, ως απόρροια της δράσης άλλων (αντικειμενική κατάσταση) οδηγεί το υποκείμενο σε μια αίσθηση εγκλεισμού, αποκλεισμού, μόνωσης (υποκειμενική κατάσταση). Οι απόπειρες διεξόδου με την προσδοκία της ανακούφισης αποτυγχάνουν και καταλήγουν στη διάψευση, την πίκρα, την απογοήτευση, την παραίτηση, τον θάνατο (κυριολεκτικό και μεταφορικό). Οι άμεσοι και έμμεσοι συσχετισμοί των ζευγών μπορούν να καταλήξουν στο σχήμα:



Οι τρεις κύριοι θεματικοί κώδικες της ποίησης του Λούστα, Φλώρινα, υγρό στοιχείο (ποτάμι), θάνατος, είναι παρόντες και ισχυροί και σε αυτό το ποίημα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΚΩΣΤΑΣ ΛΟΥΣΤΑΣ

#### 3.1. Το ζωγραφικό έργο του Κώστα Λούστα

Στα κείμενα των ιστορικών τέχνης που σταχυολογούνται παρακάτω, διαγράφονται τα βασικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Κώστα Λούστα που είναι ίσως γνωστότερος ως ζωγράφος με ένα πλουσιότατο εικαστικό έργο, το οποίο και του επέτρεπε να βιοπορίζεται. Δεν δήλωνε καλλιτέχνης, ούτε δημιουργός, αλλά ένας απλός, μοναχικός εργάτης που δουλεύει με σοβαρότητα, οδύνη και αγάπη (Γεωργιάδου-Κούντουρα, 2012). Στο έργο του διακρίνονται οι παραδοσιακές κατηγορίες της απόδοσης του τοπίου, της ανθρώπινης μορφής και της νεκρής φύσης. Το έργο του αποτελείται κυρίως από τοπία (με ιδιαίτερη προτίμηση στα τοπία της Φλώρινας, αλλά και άλλα μέρη, όπως η Κασσάνδρα, το Ποσειδί, η Φούρκα, η Αρετσού, αλλά και όψεις από τη Νέα Υόρκη), θαλασσογραφίες (ο όρμος της Αρετσούς, η παραλία της Ολυμπιάδας, η Σίβηρη Χαλκιδικής, η Φούρκα, η Μηχανιώνα, το Ποσειδί, κ. ά.), προσωπογραφίες, γυμνά και νεκρές φύσεις, σημαίες και μουσικά θέματα, πάρα πολλές παραλλαγές στο ίδιο θέμα<sup>34</sup>. Από την άλλη πλευρά, βέβαια, «τα έργα του, και τα πιο μικρά, υποδηλώνουν πάντα ότι είναι μέρος ενός όλου από το οποίο δεν μπορούν να αποσπαστούν. Φαίνεται να υπάγονται σε ένα ευρύτερο οπτικό φάσμα που νοείται και πέρα αυτών» (Θασίτης, 1993).

«Η γραφή του Λούστα είναι πυρετώδης, με χειρονομιακά στοιχεία που δηλώνουν μια τάση «αυτόματης γραφής» στη ζωγραφική διαδικασία [...] Η χειμαρρώδης δημιουργικότητά του, αν και διοχετευμένη σε πολλούς τομείς, έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή αρκετών χιλιάδων έργων» (Γοδόση, 2018:49). Πέρα από την ακαδημαϊκή παιδεία που είχε, γνώριζε σε βάθος τα ρεύματα της ευρωπαϊκής τέχνης, αλλά και τους τρόπους της προηγούμενης από αυτόν γενιάς Ελλήνων ζωγράφων. Ο Λούστας, αφού πειραματίστηκε με τεχνικές και υλικά, βρήκε έναν δικό του τρόπο να συνταιριάζει την παραστατική, ρεαλιστική ζωγραφική με κυβιστικές αναφορές, καταλήγοντας συνειδητά σε ένα προσωπικό ιδίωμα εξπρεσιονισμού (Παπαχρίστος, 2016). Ο Μιλτιάδης Παπανικολάου γράφει για αυτόν:

*Τα χρώματά του είναι διαφανή, μελωδικά και πλούσια, συγχρονισμένα με μια μουσική αντίληψη. Έχει κανείς την εντύπωση πως βλέπει τα θέματα μέσα από μια διάφανη σφαίρα, όπου τα επίπεδα αλληλοδιαδέχονται το ένα το άλλο, τα αντικείμενα αλλάζουν κλίμακες και ρόλους, ενώ οι μορφές και τα διάφορα μοτίβα αναλύονται σε χρωματικά μορφώματα και*

<sup>34</sup> Στοιχεία αντλημένα από την επίσημη ιστοσελίδα [www.loustas.com](http://www.loustas.com)

μοιάζουν να αιωρούνται σ' ένα δυναμικό -μη προοπτικό, κατά κανόνα- χώρο. Πρόκειται για μια ζωγραφική, η οποία αναζητά πάνω από όλα την καθαρότητα της φόρμας, την οργανική δηλαδή δομή και σύσταση των πραγμάτων. Η ζωγραφική επιφάνεια είναι ένα πεδίο χρωματικών συγκρούσεων, μορφικών παραμορφώσεων, σχηματικών υπερβολών και αντινατουραλιστικών τύπων, η οποία αποκτά μια νέα διάσταση στη μορφή, ως απόρροια των προσωπικών συναισθηματικών παρορμήσεων και των βιωμάτων του καλλιτέχνη. Ωστόσο ο εικαστικός κόσμος του Λούστα κυριαρχείται από ένα σταθερό σύστημα δυνάμεων, το οποίο καθορίζει τόσο το οπτικό του μέρος, όσο και την εσωτερική του σύσταση και δομή. Στην πορεία η ζωγραφική του γίνεται περισσότερο αφαιρετική με τη συμπύκνωση των διαφόρων μορφικών στοιχείων σε ένα επινοημένο σύστημα οπτικών και πλαστικών αξιών. Οι εικόνες του βρίσκονται πέρα από τις γνωστές ψευδαισθήσεις και κινούνται σε έναν κοσμογονικό, θα έλεγε κανείς, αποκαλυπτικό κόσμο (Παπανικολάου, 1994:359-360).



### 3.2. Θεματικές κατηγορίες στο ζωγραφικό έργο του Κώστα Λούστα

Έγινε ήδη φανερό πως η ποίηση και η ζωγραφική, στο βαθμό που παράγουν έργα με αισθητικό αποτέλεσμα, έχουν άμεση σχέση και λειτουργούν ως κώδικες επικοινωνίας. Και τα δύο αυτά είδη τέχνης μπορούν, λοιπόν, να αποτελέσουν αντικείμενο σημειωτικής εξέτασης, αφού συνιστούν δύο διαφορετικές μορφές γλώσσας, δύο επικοινωνιακά συστήματα που εκφέρονται με λεκτικά-ποιητικά και με οπτικά-ζωγραφικά, αντίστοιχα, σημεία.

Αφού επιχειρήθηκε μία σημειωτική προσέγγιση δύο ποιημάτων-παραδειγμάτων του Κώστα Λούστα, σε συνάρτηση πάντα με το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο των δημιουργιών, θα ακολουθήσει μια ανάλογη προσπάθεια και στα ζωγραφικά του έργα. Οπωσδήποτε, η μελέτη όλων των έργων ζωγραφικής του Λούστα είναι αδύνατη, καθώς το εικαστικό του έργο είναι πολυάριθμο και η συσχέτιση με το λογοτεχνικό του έργο είναι προφανώς δυσανάλογη. Παρά το τεράστιο εικαστικό του έργο, οι θεματικοί και επικοινωνιακοί κώδικές του είναι αναγνωρίσιμοι και κοινοί με το λογοτεχνικό του έργο, ενώ ο ίδιος δίνει μεγάλη σημασία στον τρόπο με τον οποίο αυτοί προσλαμβάνονται από τον θεατή ή τον αναγνώστη.

*Κάθε άνθρωπος πρέπει να είναι «στοιχειωμένος» με την έννοια της απέραντης πίστης του. Άλλως, δεν καταλαβαίνω γιατί πρέπει να ζει... Το να θέλεις κάτι και να το θέλεις λίγο, τουλάχιστον φαίνεσαι άνανδρος. Η ζωή είναι σκέτη δαπάνη, και πρέπει πάντα να έχεις στην τσέπη σου το ακριβές αντίτιμον... Στη ζωγραφική μου, δεν κάνω τίποτα άλλο από το να καταγράφω τα ποσά της πίστης μου. Έτσι, οι προσωπικές εμμονές θρέφουν το παραμύθι της αντοχής και των δυνατοτήτων που έχω. Στο τέλος, όλα αυτά καταλήγουν σε μια περίτεχνη και συνήθως μη αναγνώσιμη εικόνα. Και δεν ντρέπομαι καθόλου να το πω ότι έχω κάνει ένα σωρό «οπτικές» παραχωρήσεις για να συντηρώ κάποιο κώδικα επαφής με τους ανθρώπους. Κι αυτό επειδή δεν υπάρχει δραματικότερο πράγμα απ' την έλλειψη σημείου επαφής μεταξύ δύο υπάρξεων. Τελικά, κάποιος απ' τους δύο πρέπει να παίζει το ρόλο του ήρωα, και του θύματος, αν θέλετε. Τι να κάνω, είμαι απ' αυτούς που βγάζουν το φίδι απ' την τρύπα...<sup>35</sup>*

Η μελέτη των ζωγραφικών έργων του Λούστα έγινε στον περιορισμένο, σε σχέση με το σύνολο του εικαστικού του έργου, αριθμό των εικόνων που υπάρχουν στην επίσημη ιστοσελίδα του καλλιτέχνη.<sup>36</sup> Εκεί βρίσκουμε ταξινομημένους σε δώδεκα (12) κατηγορίες

<sup>35</sup> Κώστας Λούστας, Περιοδικό «Το τράμ», Φθινόπωρο 1996, αρ.1 (36), σελ.84 [Facebook Kostas Loustas, 18-4-2019]

<sup>36</sup> [www.Loustas.com/paintings](http://www.Loustas.com/paintings)

τριακόσιους (300) πίνακες, σε ψηφιακές φωτογραφίες. Συγκεκριμένα, οι κατηγορίες της ομαδοποίησης και οι αριθμοί των έργων αντίστοιχα φαίνονται στον παρακάτω πίνακα:

<b>α/α</b>	<b>Όνομα κατηγορίας<sup>37</sup></b>	<b>Αριθμός έργων στην Ιστοσελίδα</b>
1	New York paintings (1964-1971)	11
2	Seascapes (1965-2002)	24
3	Florina landscapes (1968-1998)	34
4	Kassandra Peninsula series (1973-1974)	17
5	Other landscapes	8
6	80+1 Portraits (1993)	81
7	Other portraits (1961-2007)	19
8	Amelia 2004 series	24
9	Variations 200 series	24
10	Still lives (1961-2007)	26
11	Elgar 1996 series	18
12	Reportage 1983 series	14

Άλλη πηγή υλικού στάθηκαν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης που διαχειρίζεται η οικογένεια του καλλιτέχνη (Facebook – Instagram).

Παρά τις θεματικές κατηγορίες, διακρίνεται το ενιαίο πνεύμα και εικαστικό ύφος του δημιουργού. Ακόμη και με αυτό το μικρό, σε σχέση με το συνολικό του έργο, δείγμα ζωγραφικών έργων, εύκολα κανείς μπορεί να διαπιστώσει τις δεσπόζουσες ιστοπίες, τους βασικούς θεματικούς άξονες που παρατηρήθηκαν και στο ποιητικό του έργο: μία κοσμολογική, η φύση, όπου κυριαρχεί για άλλη μια φορά η Φλώρινα και το υγρό στοιχείο, ιδίως η θάλασσα, χωρίς να λείπουν και άλλα τοπία· και μια νοολογική, όπου ο θάνατος, ο χρόνος που φεύγει και το αποτύπωμα που αφήνει κάποιος στη ζωή αποτυπώνονται στις ποικίλες προσωπογραφίες, αλλά και στις νεκρές φύσεις.

---

37 Ακολουθείται η αγγλική γραφή της ιστοσελίδας.

### 3.3. Η Φλώρινα στο ζωγραφικό έργο του Κώστα Λούστα

Σημαίνουσα θέση, λοιπόν, στο ζωγραφικό του έργο κατέχει η Φλώρινα, η πόλη των παιδικών και εφηβικών του χρόνων, εκεί που όλοι τον αποκαλούν Κωστάκη, εκεί που πέρασε τα πιο δυστυχημένα και παραδόξως και τα πιο ευτυχημένα χρόνια του. Φεύγει όταν περνάει πρώτος στη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα· «πρώτος ο Κώστας Λούστας...Τώρα...πώς να συνηθίσω αυτό το ξερό «Κώστας» από μια ζωή... «Κωστάκης» στην Λυγκηστίδα!...» γράφει ο ίδιος αργότερα (Λούστας, 2005:206).<sup>38</sup> Χαρακτηριστικά όσα λέει ο Τάσος Βασιλείου: «...στο όνομα Κωστάκης Λούστας, το Κωστάκης είναι ταυτόσημο με το Φλώρινα και δεν μπορώ να φανταστώ το Λούστας σκέτο» (Βασιλείου, 1998), ενώ ο Μίμης Σουλιώτης συμπληρώνει: «ο Λούστας είναι η ίδια η Φλώρινα, στην πιο ολάνθιστη και συνάμα πιο χιονισμένη ώρα της» (Σουλιώτης, 1998). Ζωγραφίζει και γράφει για αυτήν την πόλη μέχρι το τέλος, «χρωματίζοντας» τις ομορφιές της, αλλά και στιγματίζοντας τη φθορά της. «Οι γειτονιές, ο σταθμός και το ποτάμι λειτουργούν ως τόποι μνημονικοί μέσα στο αστικό τοπίο που αλλοιώθηκε ανεπανόρθωτα με την ανοικοδόμηση μετά τη δεκαετία του '70» (Γοδόση, 2018:49). Παρότι φεύγει από τη Φλώρινα τη δεκαετία του '50, ο τόπος έχει εγγραφεί ανεξίτηλα στη μνήμη και την ψυχή του. Με αφορμή μία ατομική του έκθεση στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Στέγης Φιλοτέχνων Φλώρινας το 1984 με τίτλο «Τρεις χειμώνες» γράφει ο ίδιος:

*...Στα χρόνια του '50 και μετά ένα μαύρο σύννεφο σκέπασε τη Φλώρινα. Η φυγή και ο τρόμος παλινδρομούσαν στα κράσπεδα του Σακουλέβα, σπάζοντας τα κεφάλια τους. Ποιος έμεινε; Ο νοσταλγός ή ο καθηλωμένος. Ποιος έφυγε; Ο σακατεμένος ή ο φαύλος. Εγώ ανήκω και στους τέσσερεις. Μπορώ να το λέω με την ίδια ευκολία που θα πέθαινα για τη Φλώρινα στη Φλώρινα. Τα ελληνικά που μιλάω είναι φλωρινιώτικα. Η ζωγραφική μου ματιά φλωρινιώτικη [...]. Σαν ζωγράφος χρησιμοποιούσα πάντα για τη Φλώρινα την απλούστερη ματιέρα μου, για να θυμούνται οι νεότεροι τα επιμέρους, και όλη την ένταση της παιδικής μνήμης μου.[...]. Ως τώρα υπάρχει σε όλο τον κόσμο και στην κατοχή μου, ένας αριθμός έργων από τη Φλώρινα, που ξεπερνά τις...τέσσερις χιλιάδες. Καλύπτουν δε την περίοδο '50-'83<sup>39</sup>.*

Το 1998 ανακοινώνεται η έκθεση του Λούστα στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο Θεσσαλονίκης και η φιλόλογος Μαίρη Προδρομίδου-Γκιθκοπούλου θα γράψει μεταξύ

<sup>38</sup> Τίτλος κειμένου: *Υ.Γ. (...ούτε ένας...)*

<sup>39</sup> Λούστας, Κ. (1984). «Φλώρινα μια ζωή». Εφημ. Κοινή Γνώμη, 1.3.1984,3. Στο: Γοδόση, Ζ. (2018). *Οι εικαστικές τέχνες στη Φλώρινα την εποχή της Μεταπολίτευσης*. Φλώρινα: Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Φλώρινας «Βασιλικής Πιτόσκα»,70-71.

άλλων σε κείμενο στον τύπο: «Φαίνεται πως το να είσαι ταλαντούχος δεν είναι μόνο τρόπος δημιουργίας, είναι και τρόπος ζωής. Γεννιέσαι γνωρίζοντας τη γλώσσα της φύσης και των πραγμάτων. Και μιλάς και επικοινωνείς μαζί τους. Και με την τέχνη σου κάνεις μετάφραση για τους άλλους»,<sup>40</sup> τονίζοντας έτσι τη βιωματική πρόσληψη του έργου του ζωγράφου και την εκφραστική δύναμη της ζωγραφικής του γλώσσας. Επίσης η Lorraine Craig γράφει σχετικά:

*Δεν βλέπουμε μόνο την Φλώρινα στην ποικιλία των εποχών, αλλά μέσα από το πέπλο των πολλών διαθέσεων του καλλιτέχνη, την ισορροπία της χαράς και της λύπης στο πνεύμα του Λούστα, που είναι ευαίσθητη σαν υδράργυρος. Υπάρχει μία απλότητα στη δουλειά του που ξεκουράζει. Η αναζήτησή του είναι μάλλον στην πραγματική καλλιτεχνία, παρά σ' αυτή που φέρνει τον ενθουσιασμό. Η απόδοση της σκιάς, η σύλληψη των αντανάκλασεων, η διάχυτη ακτινοβολία μιας φθινοπωρινής μέρας, αυτά τα τόσο λεπτά πράγματα, έχει την ικανότητα να τα απεικονίζει, ακριβώς όπως στα πορτρέτα του, όπου είναι περισσότερο πρόθυμος στο να δώσει το πνεύμα και τη διάθεση ενός ανθρώπου, παρά τα μετωπιαία χαρακτηριστικά του. Η γραμμή του είναι γρήγορη, επιδέξια και σταθερή (Craig, 1969).*

Ο Λούστας ονομάζει «μελαγχολική πολιτεία» τη Φλώρινα κι έτσι την «προσωπογραφεί», ζωγραφίζοντας οικεία μέρη και μνήμες της παιδικής του ηλικίας, αλλοιωμένα όλα από τον χρόνο ή και κατεστραμμένα από τους ανθρώπους (Παπανικολάου, 1994:357). «Ο μεγάλος ο καημός ήταν εκεί, επειδή ήταν ο καημός ο αρχικός» θα πει σε συνέντευξή του στον Β. Ιωαννίδη, προσθέτοντας πως αν και τα παιδικά του χρόνια ήταν δυστυχημένα και στιγματισμένα από έλλειψη επικοινωνίας και απουσία κατανόησης, οικογενειακής ζεστασιάς και αρμονίας βρήκε στη φύση και στην τέχνη έναν ιδανικό συνομιλητή:

*είχα τη μουσική μου, είχα τα βιβλία μου, είχα τη μοναξιά μου, είχα μια ολόκληρη μέρα – νύχτα, μια ολόκληρη εβδομάδα να πάω όπου θέλω, να κάνω ό,τι θέλω, να πάω στον κάμπο να βρω ένα μικρό σπιτάκι, μια αχυρώνα, να μπω μέσα, ευχαρίστως να κοιμηθώ στα χόρτα απάνω. Την άλλη μέρα να ξυπνήσω, να ανατείλει ο ήλιος, να φάω από τον κάμπο ένα φράουλο, ένα μήλο, ένα λάχανο. Η ζωή μου, η παρηγοριά μου όλη ήταν αυτή, η φύση. Η φύση μού χάιδεψε, μου ομόρφυνε την μοναξιά μου και με βοήθησε [...] Καταφύγιο, αυτό ακριβώς ήταν η φύση[...]και ζωγραφική και βιβλία και γράψιμο, όλα μαζί. Α, βέβαια, και μουσική (Ιωαννίδης, 2012:109-111).*

<sup>40</sup> Φωνή της Φλωρίνης, 30.4.1998,1. Στο: Γοδόση, Ζ. (2018). *Οι εικαστικές τέχνες στη Φλώρινα την εποχή της Μεταπολίτευσης*. Φλώρινα: Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Φλώρινας «Βασιλικής Πιτόσκα», 92.

Η νοσταλγία για έναν κόσμο του παρελθόντος που χάθηκε και δεν πρόκειται να γυρίσει καθώς και η πικρία του για αυτό διακρίνονται και στα σκούρα χρώματα που επιλέγει από την παλέτα του. Χαρακτηριστικό αξιοσημείωτο αποτελεί το γεγονός πως στα πολυάριθμα «φλωρινιώτικα» έργα του απεικονίζονται το ποτάμι της πόλης, οι γέφυρές του, τα δέντρα και τα σπίτια στις όχθες του, ο σταθμός των τρένων, αλλά όχι ανθρώπινες μορφές· ο αποκλεισμός αυτός δεν φαίνεται τυχαίος, σηματοδοτώντας την απουσία ανθρώπινων σχέσεων με τον τρόπο, τουλάχιστον, που ο ίδιος επιζητούσε.

### 3.3.1. Ενδεικτικά παραδείγματα



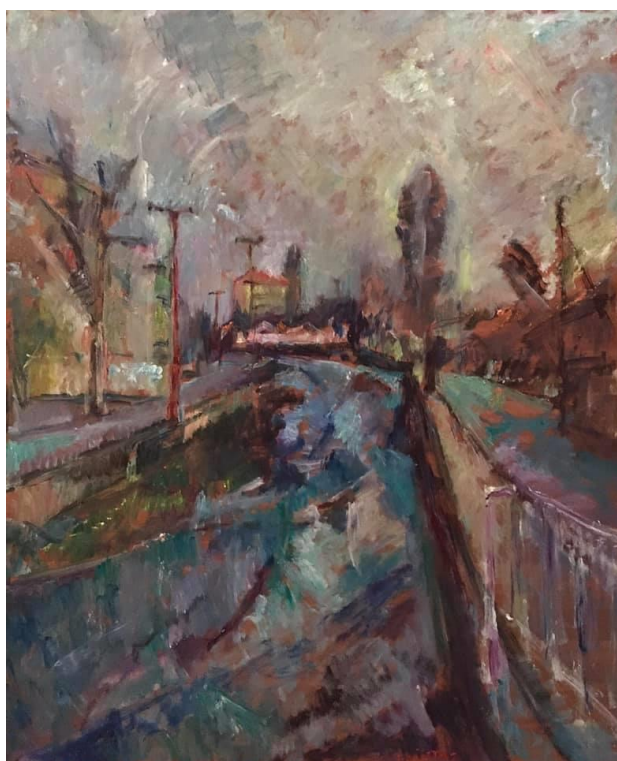
Πίνακας 1: *Florina*, 1971, oil on hardboard, 70x80cm



Πίνακας 2: *Florina*, 1978, oil on hardboard, 70x92cm



Πίνακας 3: *The Sakoulevas river*, Florina- Greece, 1997, oil on panel, 70x86cm



Πίνακας 4: *Από τη γέφυρα των σχολείων*, Φλώρινα 1997, λάδι σε πάνελ, 86x70 cm

Είναι πολύ δύσκολο να επιλέξει κανείς από τις χιλιάδες έργων που απεικονίζουν τη Φλώρινα<sup>41</sup> κάποιο χαρακτηριστικό δείγμα. Έχοντας στον νου τις σημασιακές μονάδες που παραμένουν (Φλώρινα, υγρό στοιχείο, θάνατος), και με την αρχή της περισσότητας, μέσα από τον πλεονασμό ομοειδών όρων και στοιχείων, το ποτάμι της πόλης, ο Σακουλέβας, οι όχθες του, οι λεύκες που το συντροφεύουν και ο ορίζοντας των βουνών κυριαρχούν. Άλλωστε το έχει γράψει ξεκάθαρα:

*[...] Στα παλιότερα χρόνια –προ του 1950 και εντεύθεν- αυτή η αρμονία στην περιοχή του ποταμού λειτουργούσε κατά τρόπο ιδανικό διότι τα πολλαπλά και ετερόκλητα στοιχεία στην περιοχή αυτή συνέρεαν σ' ένα κομφούζιο ποικίλης ομορφιάς, μιας συμφωνικής δηλαδή ορχήστρας τέλεια συντονισμένης [...] η καναδέζικη λεύκη [...] το χώμα του δρόμου, η ξύλινη γέφυρα, τα βουνά στο βάθος, και το νερό στο ποτάμι ήταν τόσο αρμονικά μεταξύ τους που ενωμένα στην ίδια εικόνα είχες την τελειότερη συνοχή αισθήσεων και εικαστικού αποτελέσματος που το συνέθεταν μόνα τους, χωρίς καμία διόρθωση στα μεγέθη ή στις επί μέρους θέσεις των πραγμάτων...*

*Μπορούσες δηλαδή, αλλάζοντας απλώς σημείο όρασης, να φτιάξεις έναν δεύτερο πίνακα, κι έναν τρίτο, και ούτω καθεξής, χωρίς να πειράζεις ή να αφαιρέσεις τίποτα απ' όσα κοιτούσες!... (Τι αριστοκρατία ιδεών...)*

*Στα χρόνια όμως που πέρασαν...η ομορφιά αυτή χάθηκε... διότι το καινούργιο μέτρο ζωής και ευτυχίας ήταν μια αναισθητη πρόταξη υλικών ωφελημάτων, φθάνοντας στη σημερινή αποκτήνωση των ανθρωπίνων συμπεριφορών, που δεν σηματοδοτούν καμία ελπίδα, και κανένα μέλλον!... Ωρα καλή παλαιά μου Λυγκηστίδα (Λούστας, 2005: 71-72).<sup>42</sup>*

Το αντικείμενο του βλέμματος του θεατή των φλωρινιώτικων τοπίων που ζωγραφίζει ο Λούστας γίνεται και αντικείμενο ανάγνωσης, αφού τα μη λεκτικά σημεία συνδέονται με τα πράγματα των οποίων είναι σημεία μέσω μιας ορατής, αναλογικής σχέσης. Ο τρόπος με τον οποίο αναπαρίσταται η πραγματικότητα ρίχνει φως και στον τρόπο με τον οποίο σχετίζεται ο καλλιτέχνης με την πραγματικότητα αυτή, αφού το ζωγραφικό σημείο είναι το στοιχείο που φανερώνει τη σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου και δεν είναι μόνο σημαίνον (Margin, 2018:9). Το κεντρικό ζωγραφικό αντικείμενο στους πίνακες – παραδείγματα, ο Σακουλέβας, το ποτάμι που σηματοδοτεί τη Φλώρινα, είναι ένα καθαρό σημαίνον, του οποίου το σημαινόμενο δεν είναι παρά αυτό το ίδιο το σημαίνον. Ίσως δεν είναι τυχαία η

<sup>41</sup> Οι τίτλοι των ζωγραφικών έργων αναγράφονται όπως είναι στην επίσημη ιστοσελίδα και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, που διαχειρίζεται η οικογένεια του Κώστα Λούστα

<sup>42</sup> Τίτλος κειμένου: Ωρα καλή... (ό,τι έχω πει για τον Σακουλέβα)



χρωματική παλέτα που επιλέγει ο Λούστας, ανάλογα με τη χρονική περίοδο που ζωγραφίζει την πόλη. Από τους τέσσερις πίνακες, οι δύο απεικονίζουν την περιοχή του ποταμού τη δεκαετία του '70, ενώ οι άλλοι δύο τη δεκαετία του '90. Επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένοι πίνακες με στόχο να διαφανούν κοινά σημεία και αποκλίσεις σε σχέση με την αποτύπωση του βιωμένου τόπου μέσα στον χρόνο. Η Φλώρινα άλλαξε μέσα στις δεκαετίες αυτές, επηρεάζοντας βαθύτατα τον ψυχικό και συναισθηματικό κόσμο του καλλιτέχνη και φάνηκε ενδιαφέρον να διερευνηθούν τα ίχνη αυτής της αλλαγής στη συγκριτική «ανάγνωση» των πινάκων.

Καθώς τα αντικείμενα αποκτούν υπόσταση και ζωγραφική πληρότητα μέσα και από το χρώμα, παρατηρούμε πως στις παλιότερες απεικονίσεις τα χρώματα είναι πιο έντονα, πιο καθαρά, ενώ στα νεότερα κυριαρχεί μια θαμπή ατμόσφαιρα, μια γκριζογάλανη αχλή. Ο Roussin έβρισκε το νόημα της ζωγραφικής στο να διαβάσει κανείς το ορατό και να βλέπει το νοητό (Margin, 2018:61)· σύμφωνα, λοιπόν, με όσα γνωρίζουμε για τη σχέση του Λούστα με την πόλη της Φλώρινας, μπορούμε να αποκωδικοποιήσουμε τα σημεία της σχέσης αυτής στους ζωγραφικούς κώδικες που χρησιμοποιεί. Το νόημα, άλλωστε, του κάθε πίνακα προκύπτει από τις εντυπώσεις, τις γνώσεις και τις αναμνήσεις που, μέσω των αναγνωστικών διαδρομών, προκαλούν στον θεατή μία μοναδική συγκίνηση, την οποία όχι μόνο αισθάνεται, αλλά ταυτόχρονα τη στοχάζεται, ειδικά εφόσον ο θεατής έχει ανάλογες προσλαμβάνουσες. Οι αντιφάσεις στην εικόνα της πόλης, αλλά και στο βλέμμα και στην ψυχή του καλλιτέχνη μπορούν να εντοπιστούν σε αντιθετικά ζεύγη:

παρελθόν ≠ παρόν, χθες ≠ σήμερα

ανθισμένο, πράσινο δέντρο ≠ γυμνό, γκριζό δέντρο

καθαρό τοπίο ≠ θαμπό τοπίο

ορατό ≠ αόρατο

ακμή ≠ φθορά

παρουσία ≠ απουσία

ζωή ≠ θάνατος

Όπως σε κάθε σύστημα, έτσι και στη ζωγραφική κάθε στοιχείο αποκτά αξία και νόημα μόνο σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία του συστήματος και όχι αναφορικά με ένα εξωτερικό αντικείμενο. Το χρώμα, για παράδειγμα, υπάρχει μέσα από το άλλο χρώμα: το

πράσινο στις λεύκες του παρελθόντος αποκτά άλλο νόημα αν το συσχετίσουμε με την απουσία χρώματος στις γυμνές λεύκες του μέλλοντος. Το διάφανο νερό του ποταμού, στο οποίο καθρεφτίζονται οι λεύκες σηματοδοτεί μία άλλη εικόνα, μια άλλη πραγματικότητα από το θαμπό, αχνό γκριζογάλανο νερό στον Σακουλέβα της δεκαετίας του '90. Γενικότερα, η επιλογή των ψυχρών χρωμάτων (μπλε, μωβ, πράσινο λευκό) αποτυπώνει πιο έντονα τη «μελαγχολική πολιτεία». Οι γρήγορες, αποσπασματικές γραμμές, που χαρακτηρίζουν τη ζωγραφική του Λούστα, φαίνονται πιο σταθερές, πιο καθαρές, πιο στιβαρές στις παλιότερες απεικονίσεις, όπου και οι σκιές αποδίδονται πιο έντονα και οι αντανακλάσεις είναι πιο ευκρινείς και σαφείς. Αν θυμηθούμε τη φράση του Klee ότι «η ζωγραφική δεν αναπαράγει το ορατό, αλλά καθιστά κάτι ορατό» (Marin, 2018:52), εύκολα διαπιστώνουμε τους ζωγραφικούς κώδικες του Λούστα, που αποκωδικοποιούν την ιστορία της πόλης μέσα από τα προσωπικά βιώματα και τη συναισθηματική πρόσληψη του τόπου από τον καλλιτέχνη. Το ποτάμι είναι ένα μοτίβο στους πίνακες του Λούστα, ένα σημαίνον με σημαίνόμενο τη Φλώρινα, τη ζωή του Λούστα στην πόλη· η παιδική ηλικία, η ενηλικίωση και η ώριμη ηλικία του καλλιτέχνη αποτυπώνονται σε διαφορετικές εκδοχές του ποταμού, οδηγώντας σε πολλαπλές αναγνώσεις τον θεατή. Η θέση, ωστόσο, του ποταμού είναι στο κέντρο κάθε πίνακα, γεγονός που οδηγεί στην εύλογη διαπίστωση ότι κυριαρχεί στα παιδικά βιώματα, στην ωριμότητα. στη μνήμη, στο μυαλό του Λούστα. Το ποτάμι αυτό σημαίνει για τον καλλιτέχνη την πόλη και τα βιώματα που τον στιγμάτισαν καθορίζοντας την προσωπική, αλλά και την καλλιτεχνική του πορεία. Η απουσία ανθρώπινων προσώπων στους πίνακες δεν μπορεί να θεωρηθεί επίσης τυχαία. Ο Λούστας ζητιάνευε μάταια την ανθρώπινη επαφή κι έτσι πάλευε να βρει αντίδοτο στη μοναξιά του στην αγνή, εκείνα τα χρόνια, φλωρινιώτικη φύση, που ήταν τόπος φυγής και λύτρωσης. Οι άνθρωποι πρόδωσαν εκείνον, αλλά και την πόλη του για αυτό και δεν τους δίνει «πρόσωπο». Είναι χαρακτηριστικό, άλλωστε, ότι σε πολλά λογοτεχνικά του κείμενα κατηγορεί τους ανθρώπους για την κατάντια της πόλης, κάτι που φάνηκε και στο ποίημα «Ολόκληρη η ζωή σου» που αναλύθηκε παραπάνω. Στο ίδιο ποίημα, αλλά και στο κείμενό του *Ντροπές...*<sup>43</sup> γράφει για «θρύψαλα πράσινα του ποταμού και μπλε ανταύγειες, κομμένες σε ίσες μερίδες», στοιχεία ορατά στους πίνακες αναφοράς, αποδεικνύοντας ολοφάνερα τη «συνομιλία» λόγου και εικόνας στο έργο του.

Η Φλώρινα του παρελθόντος αποκαλύπτεται ζωγραφικά στα πρώτα μέλη των αντιθετικών ζευγών (παρελθόν, χθες, ανθισμένα, πράσινα δέντρα, καθαρό τοπίο, ορατό, ακμή, παρουσία, ζωή), ενώ τα δεύτερα μέλη αντανακλώνονται στους μεταγενέστερους πίνακες

---

<sup>43</sup> βλ. σελ. 60-62

(παρόν, σήμερα, γυμνά, γκρίζα δέντρα, θαμπό τοπίο, αόρατο, φθορά, απουσία, θάνατος). Στον λογοτεχνικό του λόγο αγαπά τη μεταφορική έκφραση· η μεταφορά στη ζωγραφική του, που είναι μία μη λεκτική τέχνη, αποτυπώνεται στην επιλογή ενός εξπρεσιονιστικού ιδιώματος, που του επιτρέπει να παραμορφώνει κατά το δοκούν τη συμβατική προοπτική απόδοση των πραγμάτων. Αποτυπώνει συμβολικά και αφαιρετικά την πραγματικότητα και τον χωροχρόνο του εσωτερικού συναισθήματος και όχι των αισθήσεων.

Δεν ξέρουμε κατά πόσο η δημιουργία των πάνω από τέσσερις χιλιάδες έργων για τη Φλώρινα κατάφερε να θεραπεύσει τις πληγές του, να ησυχάσει τους λυγμούς του ή να ηρεμήσει τους δαίμονες που τον κυνηγούσαν. Φαίνεται, όμως, πως μας άφησε μέσα στα έργα του αυτά τα εργαλεία, τους κώδικες να κάνουμε υποθέσεις ή να οδηγούμαστε σε συμπεράσματα, διαβάζοντας πίσω από τον καμβά των πινάκων του.

### 3.4. Τοπία – πορτρέτα – νεκρές φύσεις

Στα τοπία του γενικά έλκεται από το υγρό στοιχείο (ποτάμι της Φλώρινας, παραλία Αρετσούς, θάλασσα Χαλκιδικής), καταφέροντας να αποδώσει άλλοτε παραστατικά και άλλοτε αφαιρετικά την ατμόσφαιρα και την ιδιαιτερότητα του τόπου και του χρόνου. Μοτίβο και ισχυρό σημαίνον το υγρό στοιχείο και στη λογοτεχνία και στη ζωγραφική του καλλιτέχνη, στοιχείο που σχετίζεται κυρίως με την κοσμολογική ισοτοπία, όπως αναλύθηκε παραπάνω.

Η νοολογική ισοτοπία εκφράζεται σαφώς αλλά έμμεσα στα τοπία του, ιδίως της Φλώρινας, αλλά και στα πορτρέτα και στις νεκρές φύσεις. Ο χρόνος και ο θάνατος, που αποτέλεσαν διαχρονικά κυρίαρχα μοτίβα σε κάθε ανθρώπινη δημιουργική δραστηριότητα, δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν από το οπλοστάσιο ευαισθησίας του Λούστα.

Το στοιχείο της χρονικότητας παρατηρούμε στη διαδικασία της ζωγραφικής πράξης που περιγράφεται από την Ευθυμία Γεωργιάδου Κούντουρα όταν ο Λούστας ζωγραφίζει τα πορτρέτα του:

*χάραξε με φαρδύ πινέλο πάνω στον μουσαμά, «βίαια, βέβαια, βιαστικά», τους κύριους άξονες της σύνθεσης κι έστηνε τη μορφή μέσα στον χώρο, επιλέγοντας μία από τις πολλές τεχνικές που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει. Με εκπληκτική ταχύτητα το πινέλο κατευθυνόταν από τη μορφή στον περιβάλλοντα χώρο και αντίστροφα. Ο χειρισμός των χρωμάτων μετέστρεφε τις ισορροπίες και η εικόνα άλλαζε συνεχώς μέσα από τη μάχη του τυχαίου με την κριτική αίσθηση του ζωγράφου, ως την τελική υποταγή της θέλησης στο ένστικτο, απόδειξη της απόλυτης ελευθερίας του ζωγράφου (Γεωργιάδου-Κούντουρα, 2012:119).*

Στην προσφιλή στον καλλιτέχνη κατηγορία των πορτρέτων εμβληματική είναι η σειρά «80+1 πορτρέτα προσωπικοτήτων της Θεσσαλονίκης», που εκτέθηκαν το 1993. Ενώ τα γνωστότερα στοιχεία του εξπρεσιονισμού (παραμορφώσεις, αντιθετική και ενεργητική χρησιμοποίηση των χρωμάτων, ελλειπτικός χώρος) είναι παρόντα, ο Λούστας δίνει τον προσωπικό του τόνο καθώς «διατηρεί τη δυνατότητα επαφής του θεατή με τον εικονιζόμενο – αφού δεν προχωρεί σε ουσιαστικές παραμορφώσεις – επιτρέπει τη συνεργασία των χρωματικών με τις γραμμικές αξίες και με τον ουδέτερο χώρο, επιχειρεί να μεταφέρει τον εικονιζόμενο από το χρονικό στο διαχρονικό» (Χρήστου, 1993:31).

*Αν και η φυσιογνωμική ομοιότητα χαρακτηρίζει συνήθως τα πορτρέτα του, στόχος του όμως δεν είναι η πιστή αναπαράσταση, αλλά η διαιώνιση διαχρονικά ενός ανθρώπινου τύπου, η διερεύνηση των ιδιαίτερων ιδιοτήτων του και η διείδυση στο εσωτερικό της ανθρώπινης ύπαρξης. Εκείνο που αναδύεται τελικά είναι η μοναχικότητα του ατόμου ως τρόπος ζωής*

*και η αυτοσυγκέντρωση ή αναπόληση ως πνευματική καθαρά στάση* (Παπανικολάου, 1994:360).

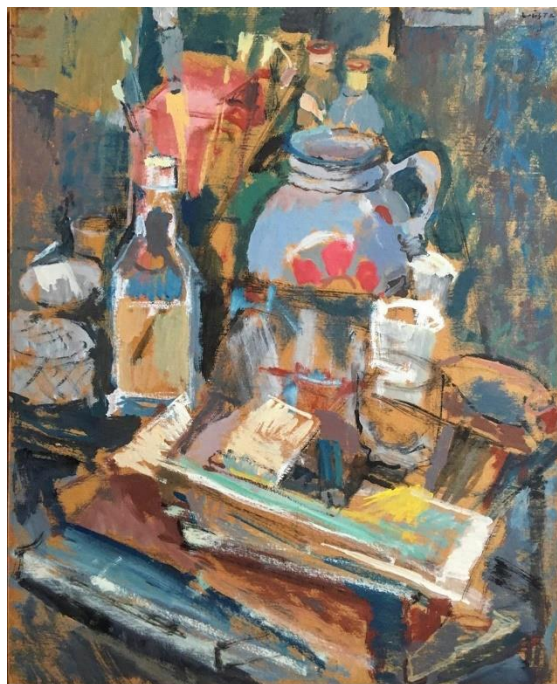
Η Ευθυμία Γεωργιάδου- Κούντουρα παρατηρεί εύστοχα πως «η προσπάθεια ενός ώριμου δημιουργού να αναπαραστήσει τον άνθρωπο σε 80+1 αντανakλάσεις και οι πίνακες αυτοί [...] εκφράζουν [...] αυτό που επιδιώκει ο ζωγράφος με τη σύνθεση του εξωτερικού οράματος με τη βαθύτερη εσωτερική του σκέψη» (Γεωργιάδου-Κούντουρα, 1993:24).

Αν τα πορτρέτα αποτελούν μία προσπάθεια να παγώσει ο χρόνος και να ξεγελαστεί ο θάνατος, αφού δεν είναι μόνο εικαστική, αλλά και αφηγηματική και ιστορική αναπαράσταση, στις νεκρές φύσεις έχουμε τη ζωγραφική της σιωπηλής ζωής. Η νεκρή φύση, κατά τον Marin (2018:25), μέσα στη σιωπή της, θέτει το θεμελιώδες ερώτημα της σημειολογίας της ζωγραφικής εικόνας, αν, δηλαδή, η ζωγραφική είναι λεκτικό ιδίωμα. Απαντά εύγλωττα στο πρόβλημα αυτό ο Marin υποστηρίζοντας πως η νεκρή φύση ψιθυρίζει στο αυτί του θεατή και τα λόγια της μπορούν να τα κατανοήσουν μονάχα όσοι κατέχουν, συνειδητά ή ασυνείδητα, τους επεξεργασμένους κώδικες μιας κουλτούρας.

### 3.4.1. Ενδεικτικά παραδείγματα



Πίνακας 5: *Self-portrait*, 1993,  
oil on panel, 165x122cm



Πίνακας 6: *On the little table*,  
oil on panel, 70x92cm

Όσο κι αν φαίνεται αυτονόητη η εικαστική απεικόνιση του ζωγράφου και των εργαλείων που χρησιμοποιεί στην τέχνη του, εδώ θα γίνει προσπάθεια να συνεξεταστούν οι δύο πίνακες με τη μέθοδο που εφαρμόστηκε και στα άλλα παραδείγματα, λογοτεχνικά και εικαστικά, του Λούστα.

Αποτυπώνοντας αυτό που μοιάζει τυπικό, τονίζει το ατομικό, το εσωτερικό, επιτρέποντάς μας να δούμε εκείνο το «μόνιμο δάκρυ στα μάτια του».<sup>44</sup> Το παιχνίδι με τη σκιά στην αυτοπροσωπογραφία του, χωρίς να εμποδίζει το βλέμμα να κινηθεί προς όλες τις κατευθύνσεις, βάζει σε δεύτερο πλάνο το πρόσωπο και το δεξί χέρι του καλλιτέχνη, για να εστιάσει στο αριστερό που επιτελεί τον προορισμό του, ζωγραφίζει. Καλλιτέχνης και καβαλέτο ισομοιράζονται στην ζωγραφική επιφάνεια, σηματοδοτώντας την αλληλένδετη σχέση του Λούστα με την τέχνη του. Η νεκρή φύση, από την άλλη, μοιάζει να είναι η προέκταση της προσωπογραφίας, σαν να είναι η καρέκλα πλάι στον καλλιτέχνη, στον χώρο του εργαστηρίου του, την ώρα που δημιουργεί. Το μάτι γοητεύεται από την αναπαράσταση των αντικειμένων: πινέλα, βάζα διάφορα, χρώματα, βιβλία, ένα πακέτο τσιγάρα κι ένας

<sup>44</sup> Λούστας, (1993). *Κώστας Λούστας 80+1 πορτρέτα προσωπικοτήτων της Θεσσαλονίκης*, Κατάλογος έκθεσης: 15.

αναπτήρας περικλείουν την πολύχρονη καθημερινότητα του ζωγράφου, μιλώντας σε μια άχρονη γλώσσα. Στα αντικείμενα που αναπαριστώνται υπάρχουν ισχυρές συνδηλώσεις, καθώς στην εικονιστική τους πραγματικότητα λειτουργούν ως σημεία ενός προσωπικού λόγου, ενός κόσμου από θραύσματα της βιωμένης ιστορίας του καλλιτέχνη, χωρίς να μιμούνται αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου. Μέσω του σημαινομένου ο θεατής συνομιλεί με την εύθραυστη ύπαρξη του Λούστα, ο οποίος επιτρέπει αυτή την ανάγνωση του εκφραστικού, και όχι μόνο του αναπαραστατικού, κώδικά του.

Αυτός ο ιδιωτικός κόσμος του Λούστα εκφράζεται και με τα κείμενά του. Οι δύο πίνακες παραπάνω μπορούν να συνεξεταστούν παράλληλα και με το ποίημα «Αμέτρητα», το οποίο αναλύθηκε παραπάνω, όπου «ζωγραφίζεις» με λέξεις την πραγματικότητα της καλλιτεχνικής του διάθεσης στη Φλώρινα του παρελθόντος του, όταν «η ζωγραφική θεωρείτο... πλημμέλημα... και πράξη ιδιαζόντως ‘παραπλανητική’» (Λούστας, 2005: 28)<sup>45</sup> και «για όσους με βλέπανε να ζωγραφίζω... ήμουν ο... ‘ανεπίκαιρος...’ ο ‘παράφρων...’ ο ‘ταξιδεμένος...’ ‘το όνειδος’ της οικογενείας... και ο ... για ‘λύπηση...’ και ‘κρίμα... νέο παιδί...’» (Λούστας, 2005: 216).<sup>46</sup> Τα πινέλα και τα υπόλοιπα σύνεργα της τέχνης του μπορούν να θεωρηθούν ως σημεία που σημαίνουν την κοσμοθεωρία του, τη δύναμή του να πηγαίνει κόντρα στους καιρούς και στους ανθρώπους, σκουπίζοντας τους λυγμούς της ψυχής του στον ζωγραφικό ή στον λογοτεχνικό καμβά. Οι κοινοί κώδικες και εκφραστικοί τρόποι στον λογοτεχνικό του λόγο και στη ζωγραφική του γλώσσα σκιαγραφούνται έντονα και στα συγκεκριμένα παραδείγματα.

<sup>45</sup> Τίτλος κειμένου: Η πρώτη της πρώτης

<sup>46</sup> Τίτλος κειμένου: Ο τοίχος του Τόρκο





## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αντικείμενο μελέτης στην παρούσα εργασία ήταν η σχέση της ποίησης με τη ζωγραφική γενικά και ειδικότερα η σχέση της ποίησης του Κώστα Λούστα με τη ζωγραφική του.

Από τον 6<sup>ο</sup> αιώνα π. Χ. και την περίφημη φράση του Σιμωνίδη του Κείου, ότι η ζωγραφική είναι ποίηση που σιωπά, ενώ η ποίηση είναι ζωγραφική που μιλά, μέχρι και σήμερα οι δύο μορφές αυτές τέχνης συνομιλούν, κάποιες φορές συγκλίνουν, κάποιες άλλες αποκλίνουν, κάποτε η μία υπερέχει της άλλης, πάντοτε όμως η πορεία τους είναι παράλληλη και η σύμπλευσή τους γοητευτική.

Το ενδιαφέρον με την περίπτωση του Λούστα, που στάθηκε αφορμή και στόχος ταυτόχρονα, είναι ότι πρόκειται για έναν δημιουργό, ο οποίος εκφράζεται τόσο με τον ζωγραφικό όσο και με τον πεζό και με τον ποιητικό λόγο. Εστιάζοντας κυρίως στην ποίησή του, έγινε προσπάθεια να αποκωδικοποιηθούν αναλογίες και συσχετίσεις με το εικαστικό του έργο, ακολουθώντας τη σημειωτική ανάλυση σε συνδυασμό με την πολιτισμική προσέγγιση.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε, έγινε φανερό πως η ζωγραφική του Λούστα μετατρέπεται σε λόγο κι αυτός ο λόγος, ο λογοτεχνικός, μετουσιώνεται πάλι σε ζωγραφική, επαληθεύοντας έμπρακτα τον Σιμωνίδη τον Κείο. Η προσωπική εκφραστική γλώσσα του Λούστα είναι πλουσιότατη και η εσωτερική της δύναμη διαφαίνεται και στη ζωγραφική και στη λογοτεχνία. Παρά την αποσπασματική γραφή και την πληθωρικότητα που χαρακτηρίζουν τον τρόπο με τον οποίο ο Λούστας υπηρέτησε και τις δύο μορφές τέχνης, μάς επιτρέπει να διαβάσουμε πάνω στα τελάρα του ή πίσω από τις λέξεις του, καθώς, αν παραφράσουμε τον ίδιο μπορούμε να πούμε ότι συνδέει τον μέσα κόσμο με τον έξω με αυτό το καλώδιο που λέγεται άλλοτε μολύβι κι άλλοτε πινέλο.

Οι θεματικές κατηγορίες στις οποίες ταξινομήσαμε τα ποιήματα μελέτης υπάρχουν σχεδόν όλες και στη ζωγραφική του, γεγονός που οδηγεί στο συμπέρασμα πως οι πυρήνες έμπνευσης, αλλά και οι κώδικες επικοινωνίας με τον εαυτό του και τον γύρω κόσμο σηματοδοτούνται από συγκεκριμένες και όμοιες πηγές. Διακρίναμε δύο σημασιακές ολότητες (ισοτοπίες) τόσο στην ποίηση, όσο και στη ζωγραφική του Λούστα: μία κοσμολογική, που αναφέρεται στη φύση, με έμφαση στα τοπία (ιδιαίτερα της Φλώρινας) και στο υγρό στοιχείο (ποτάμι-θάλασσα) και μία νοολογική, η οποία αποτυπώνεται στον θάνατο-κυριολεκτικό και μεταφορικό- και στον χρόνο που φεύγει, σημαδεύοντας ζωές και ανθρώπους.

Η Φλώρινα είναι ένα σημαίνον στο έργο του Λούστα με πολλά, ποικίλα και ισχυρά σημειώματα. Περικλείει στοιχεία τόσο της κοσμολογικής, όσο και της νοολογικής ιστοτοπίας, στοιχεία που διαφαίνονται και στο λογοτεχνικό και στο εικαστικό του έργο. Η φύση του τόπου στις πτυχές του χρόνου, το ποτάμι-ορόσημο της πόλης, η ομορφιά που θάμπωσε στο πέρασμα των καιρών, οι άνθρωποι που χάραξαν τη ζωή και τη μνήμη του, τα δάκρυά του που δρόσισαν το χρώμα της, η συγκίνηση και η ευτυχία που βίωσε εκεί και που μετατράπηκαν σε οδύνη και σπαραγμό «ζωγραφίζονται» στο χαρτί και στον καμβά, μέσα σε ένα συγκρουσιακό πλαίσιο αντιθέσεων και αντιφάσεων, όπου αντιμάχονται το παρελθόν με το παρόν, η ακμή με τη φθορά, η χαρά με τη λύπη, η ζωή με τον θάνατο.

Κάθε χώρος εμπεριέχει συμπυκνωμένο χρόνο, αφού ο χρόνος πρέπει κάπου να κατοικεί κι έτσι ο Λούστας ζωγραφίζει τοπία από όλους τους τόπους που έζησε κι ανθρώπους που με κάποιον τρόπο, λιγότερο ή περισσότερο άγγιξαν τα ρούχα της καρδιά του. Οι πηγές από όπου αντλεί την έμπνευσή του είναι οι δικές του πληγές, για αυτό και η μελαγχολική Φλώρινα, το ποτάμι και η θάλασσα που επιτρέπουν στο νερό να κυλάει παρασέρνοντας μνήμες και βιώματα, ο θάνατος – φυσικός, αλλά κυρίως μεταφορικός – είναι θεματικά μοτίβα κοινά στη ζωγραφική, αλλά και στην ποίηση του Κώστα Λούστα.

Οι παράλληλες αναγνώσεις της ποίησης και της ζωγραφικής του μεγάλου αυτού δημιουργού αποδεικνύουν ότι πράγματι οι δύο αυτές τέχνες πορεύονται ως αδελφές μέσα στον χρόνο, άλλοτε πιασμένες χέρι-χέρι κι άλλοτε πιο απομακρυσμένες. Το αίμα κοινό ωστόσο στις φλέβες τους. Ίσως η πρέπουσα στάση μας απέναντί τους είναι να εστιάζουμε μόνο στην απόλαυση που μας κερνάνε, χωρίς περιττές αναλύσεις. Ο ίδιος ο Λούστας μας το ψιθύρισε κι αυτό: «Άκου αναλύουμε τη ζωή αντί να τη ζούμε... Δουλειά που βρήκαμε!...».<sup>47</sup> Ένα ποίημα άλλωστε ή ένας πίνακας ζωγραφικής ίσως δεν τελειώνουν ποτέ...

---

<sup>47</sup> Στήλη Ανάλατος, εφημερίδα Έθνος, 29/12/2000

## ΜΕΡΟΣ Γ΄

### ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

#### Πεζοποιήματα

Πεζόμορφο ποίημα, ποίημα σε πεζό ή πεζοτράγουδο είναι λογοτεχνικό είδος στο οποίο συγχωνεύονται η ποίηση και η πρόζα. Αναπτύσσεται σε συνεχή λόγο διατηρώντας, ωστόσο, εσωτερικά χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν στην ποίηση, όπως ποιητική λειτουργία της γλώσσας, υπαινικτικότητα, εσωτερικός ρυθμός, μικρή έκταση, ποικίλοι εκφραστικοί τρόποι (Λεξικό νεοελληνικής Λογοτεχνίας: 1761). Όπως γράφει χαρακτηριστικά η Άννα Κατσιγιάννη

*Το πεζό ποίημα βασίζεται σε μια διττή αρχή. Δανείζεται τα εκφραστικά του μέσα από την πρόζα απορρίπτοντας κάθε μετρική σύμβαση ενώ ταυτόχρονα στην κατασκευή του διεκδικεί μια ποιητική υπόσταση. Είναι αυτή ακριβώς η διπολικότητα, η αναρχική φύση ή η έλλειψη αυστηρών νόμων που το διέπουν, που το καθιστά είδος δυσκολότατο (Κατσιγιάννη, 1987:167).*

Ο Νάσος Βαγενάς συμπληρώνει ευρηματικά

*Χρησιμοποιώντας τη γνωστή διάκριση της ποίησης από τον πεζό λόγο, που παρομοιάζει την πρώτη με χορό και τον δεύτερο με το βάδισμα, θα έλεγα ότι το πεζοτράγουδο, αυτό το νόθο είδος, όπως σωστά έχει χαρακτηριστεί, είναι ένα σώμα που από τη μέση και κάτω περπατά και από τη μέση και πάνω χορεύει (Βαγενάς, 1994:81-82).*

Ο λογοτεχνικός λόγος του Λούστα εκφράζεται τόσο σε πεζή, όσο και σε ποιητική μορφή. Στο δημιουργικό μέρος της εργασίας γίνεται μία προσπάθεια σύζευξης των δύο αυτών μορφών, με την παραγωγή «πεζών» ποιημάτων· είναι κείμενα που δεν είναι εξόφθαλμα ποιητικά, ούτε έχουν, όμως, αμιγώς πεζή φόρμα, ενώ αποτυπώνουν την έμπνευση από το αστείρευτο ταλέντο του Λούστα· έμπνευση από τα βιώματα και το έργο του ή απλώς από μια λέξη που έγραψε σε κάποιο ποίημά του. Η αφόρμηση, όπως και ο τίτλος, για κάθε πεζό ποίημα στηρίχτηκε σε ένα παιχνίδι: επιλέγεται ένα νούμερο από τα 74 αριθμημένα, όπως μελετήθηκαν, ποιήματα, στη συνέχεια ένας στίχος και από αυτόν μία λέξη· όλες αυτές οι επιλογές βασίζονται στην τύχη, χωρίς να παρεμβαίνει οποιαδήποτε πρόθεση ή βούληση. Για του λόγου το αληθές σε κάθε κείμενο υποσημειώνονται τα στοιχεία του ποιήματος από

το οποίο αντλήθηκε ο τίτλος, αλλά και η πρώτη, αναγκαστικά, λέξη του. Δίνεται, έτσι, στις λέξεις αυτές μια δεύτερη ζωή, μεταχειρισμένη, ζωή από δεύτερο χέρι.

Ζωή από δεύτερο χέρι...

### 1) Καρδιά<sup>48</sup>

Της άρεσε της καρδιάς να ταξιδεύει... Μέρα ή νύχτα, χειμώνα, καλοκαίρι, δεν νοιαζόταν. Να φύγει μόνο. Να προχωρά. Να μη σταματά. Φοβόταν.

Φοβόταν πως μόλις αφεθεί να κουρνιαστεί στη γωνιά του μυαλού, μόλις καθρεφτιστεί στα νερά του ποταμού, δεν θα αντέξει.

Δεν θα αντέξει και θα σπάσει. Θα σπάσει σε χιλιάδες κομματάκια. Χιλιάδες καρδιομόρια σκόρπια εδώ κι εκεί, τι θ' απογίνουν; Πού θα πάνε;

Αυτό φοβόταν πióτερο. Τα καρδιοψίχουλα αυτά μην πάρουν τον δρόμο τον απαγορευμένο. Τον δρόμο της επιστροφής. Τον πύρινο δρόμο της μνήμης, αυτόν τον γεμάτο αναμνήσεις. Αν θυμηθεί;

Αν θυμηθεί τα χρώματα της πόλης; Αν θυμηθεί το άρωμα που κέρναγαν οι λεύκες; Αν θυμηθεί τον ήχο που έκανε το χιόνι πέφτοντας στις ποταμίσιες όχθες; Αν θυμηθεί τα όνειρα που έθαψε πίσω απ' τα κάγκελα της νιότης;

Όχι, ο θάνατος δεν τη φόβιζε.

Ο θάνατος είχε έρθει χρόνια τώρα.

Φοβόταν μήπως αναγκαστεί να ξαναζήσει...

---

<sup>48</sup> ποίημα 33, στίχος 43, λέξη 5η

2) Έτσι<sup>49</sup>

-Έτσι, που λες, Κωστάκη, η Μνήμη αφέντρα είμαι, μην τα βάζεις μαζί μου.

-Έτσι, ήρεμα κι ανεπάντεχα τρυπάς το μυαλό μου, τσουρουφλίζεις την ψυχούλα μου.

Ντο-ρε-μι μη, Μοίρα, μη. Μνήμη μη, μη. Μη μιλάς, την παλιά ομορφιά της πόλης μη μου θυμίζεις. Μη μιλάς. Μίλα. Μη. Μείνε. Μη. Μη μένεις.

Γίνε σκοτεινή, Μνήμη, το φως σου δεν το θέλω. Οι λεύκες καθρεφτίζονται στα νερά της καρδιάς. Μισεμός. Φύγε, μου φώναζαν, μη μένεις.

Μη με μαλώνεις, Μνήμη. Να μείνω δεν μπορώ. Ίδιο τίποτα δεν έμεινε.

Έτσι, να θυμάμαι ξέχασα.

-Πονάει η ψυχή, ψυχή μου;

-Ψιχαλίζει... Δεν σ' ακούω...

---

<sup>49</sup> ποίημα 73, στίχος1, λέξη 3η

### 3) Ήταν<sup>50</sup>

Ήταν η Νύχτα που ανυπόμονη βγήκε πρώτη έξω. Τρέχοντας ασθμαίνουσα, πήρε τη βολική Σιωπή για παρέα και κατέβηκαν αμίλητες τη χαράδρα.

Η γέφυρα τις περίμενε, ώρες τώρα, χιονισμένη κι απάτητη. Την σκέπασαν στοργικά, τραγουδώντας την τρυφερά.

Όχι, δεν ήταν νανούρισμα το τραγούδι τους. Όχι, δεν ήταν γιορτινό. Μοιρολόι βαθύ σπάραζε τα σωθικά της γέφυρας. Αντιλαλούσε ο θρήνος τριγύρω στα βουνά, που μάταια πάλευαν να σκουπίσουν το κλάμα του ποταμού.

Τα ποταμίσια δάκρυα πλημμύρισαν τη γέφυρα, έπνιξαν τους δρόμους.

Η Νύχτα και η Σιωπή έκρυσαν τους ένοχους ανθρώπους.

Τα βουνά ακίνητα έστεκαν.

---

<sup>50</sup> ποίημα 45, στίχος 25, λέξη 3η



#### 4) Επιγραφές<sup>51</sup>

Επιγραφές γεμάτος ήταν ο δρόμος.

Διαγραφές γεμάτη η ζωή.

Δίχως υπογραφές να αναλαμβάνουν την ευθύνη.

Οι παραγραφές λες δεν κοστίζουν. Πόσο λάθος!

Οι εγγραφές στη Μνήμη γίνονται αιωρούμενες καταγραφές.

Δεν έχει ανάγκη περιγραφές.

Γραφές ψευδείς φαίνονται αληθινές.

Γραφές παλιές μοιάζουν τωρινές.

Κάποιες γλυκίζουν την αλλοτινή τους πίκρα.

Άλλες ξεχνιούνται αδιαμαρτύρητα.

Θαμπώνουν ακόμα και οι λαμπερές.

Οι αντιγραφές γίνονται ερήμην μας.

Οι διαγραφές ζωτικές. Ξύνουν το μολύβι για νέες γραφές.

---

<sup>51</sup> ποίημα 66, στίχος 37, λέξη 2η

### 5) Κοχύλια<sup>52</sup>

Κοχύλι είμαι, έλα κοντά, μη φοβάσαι, γείρε. Αχτένιστα φύκια χορεύουν στο βλέμμα σου. Χιλιάδες κόκκοι αμμουδιάς ζωγραφίζουν βουνά και ποτάμια στις φλέβες των ποδιών σου. Κι εκείνη η λεπτή, γαλάζια φλεβίτσα στο προσκέφαλο του αυτιού σου -το δεξί θαρρώ- χτυπά παλαμάκια στο τραγούδι μου.

Κύματα θυμωμένα με δώρισαν στο χέρι σου, γυμνό και διψασμένο φάνηκε. Ζωηρό κοχύλι εγώ, πώς ν' αντισταθώ; Έλα, γείρε θα σου πω το μυστικό μου. Τ' άστρα μου το ψιθύρισαν τη νύχτα που γεννήθηκα: Τα καλοκαίρια περιμένουν...να τα φωνάξουμε!

---

<sup>52</sup> ποίημα 1, στίχος 6, λέξη 3η

## 6) Δύο<sup>53</sup>

Δυο φόβους δεν είχε ποτέ στην ζωή: του θανάτου και της μοναξιάς.

Άλλοι φόβοι πολλοί...

Φόβος για τους μικρούς, καθημερινούς θανάτους, που τους γνωρίζεις όταν είναι αργά.

Φόβος για την μοναξιά με παρέα.

Φόβος για ζωή αξόδευτη, για αγάπη που δεν δωρίζεται.

Φόβος για αισθήματα λειψά.

Φόβος σαν δέος.

Φόβος σαν προσευχή.

Φόβος της απογοήτευσης.

Φόβος μη μεγαλώσει η ρυτίδα πλάι στο ανασφαλές χαμόγελο.

Φόβος μήπως τα χέρια κρεμάσουν χωρίς αγκαλιά.

Μήπως ζηλέψει η Μοίρα.

Μην ξεχαστεί η Μνήμη.

Φόβος της αρρώστιας που ζητιανεύει φροντίδα.

Φόβος μήπως η θάλασσα τελειώσει. Μήπως το χιόνι ακουστεί.

Φόβος μήπως τα χρώματα της ψυχής διαλέξουν το μαύρο.

Φοβερή ζωή.

---

<sup>53</sup> ποίημα 63, στίχος 4, λέξη 2η

## 7) Δράκος<sup>54</sup>

Δράκοι φρουροί ελάτε  
πρόσωπο αγγέλου φορέστε  
φτερά, φτερούγες κλείστε  
σφιχτή αγκαλιά κάντε  
τον πόνο σπάστε  
Θρύψαλα να γίνει, σκόνη του αέρα,  
να ραγίσει ο θάνατος  
να μην τολμήσει να βρει την πόρτα.  
Η πόρτα είχε πάντα το κλειδί από έξω, κάλεσμα ψυχής κι όταν δεν είχε φωνή.  
Στητό κορμί, λεβέντικο ο αφέντης του σπιτιού,  
χαμόγελο σπάνιο γι' αυτό πολύτιμο, βουβές συμβουλές, σιωπηλή περηφάνια,  
δάκρυα στεγνά, το κούνημα του κεφαλιού λέξεις άηχες σκορπούσε,  
αγάπη κρυμμένη στη νύχτα, δώρα τα αστέρια πράσινα στα μάτια.

Ας μη γραφτεί ο επίλογος....

---

<sup>54</sup> ποίημα 42, στίχος 15, λέξη 4η

## 8) Κουρέλια<sup>55</sup>

Κουρέλια δάκρυα χάραζαν το «μέσα». Πίκριζαν τις ανάσες που γίνονταν αναστεναγμοί άηχοι.

Πρέπει τα δάκρυα αέρα να βρίσκουν τον δρόμο τους.

Να ξεπλένουν τα σκοτάδια.

Να κοπάζουν τα κύματα.

Να κυλάνε τις κραυγές.

Να ψιθυρίζουν τα «γιατί;»

Μισερά δάκρυα.

Κουρέλια όνειρα.

Κομμάτια άνθρωπος.

Ζωή στο περίπου.

---

<sup>55</sup> ποίημα 22, στίχος 7, λέξη 3η

## 9) Μακριά<sup>56</sup>

Μακριά δεν έβλεπε πια. Σκιές, περιγράμματα ήταν ο κόσμος πέρα από τα δύο μέτρα. Καλύτερα έτσι... Μίκραινε ο ορίζοντας της απογοήτευσης. Η καθημερινή απελπισία του τον κοίταζε κατάματα. Την είχε συνηθίσει συντροφιά.

Ήταν κι εκείνες οι ώρες που έβλεπε τα νερά του ποταμού που του μιλούσαν. Ένιωθε τις λεύκες να τον αγκαλιάζουν, κρύβοντάς τον από ξένες ματιές.

Έβλεπε τα χρώματα -πόσα χρώματα- που έπαιρναν το χέρι του και το βουτούσαν μέσα τους.

Α, για κείνες τις στιγμές αξίζει η ζωή!

---

<sup>56</sup> ποίημα 16, στίχος 8, λέξη 4η

## 10) Ταξίδεψαν<sup>57</sup>

Ταξίδεψαν για πολύ καιρό, σε τόπους άγνωστους. Κάθε φορά η συγκίνηση ήταν εκεί. Ώρες περιπλάνησης, αμέτρητες ανάσες κοφτές, ατέλειωτος ιδρώτας και δάκρυα αλμυρά. Αυτά σήμαινε το ταξίδι για τις λέξεις.

Ώσπου έφτανε η στιγμή της ανάπαυσης. Έπεφταν αποκαμωμένες στο κρεβάτι οι λέξεις, ανίκανες να αρθρώσουν ήχο. Ξεπηδούσαν όμως μέσα από τ' ανολοκλήρωτα όνειρα, γίνονταν κραυγές. Επέβαλλαν την παρουσία τους.

Έρωτες πολλούς γνώρισαν όλα τούτα τα χρόνια. Πολλές φορές χάριζαν τον εαυτό τους, δώρο για ξόδεμα. Ίσως γοητεύονταν από κάποιον που έμοιαζε άξιος. Όλοι όμως τις ήθελαν σκλάβες τους. Πέρασαν νύχτες και μέρες αγκαλιά με τους προδότες. Δεν είναι λίγες όσες έζησαν.

«Φυλακίζονται οι λέξεις;», ρωτούσαν κι έφευγαν.

Έφευγαν, έφευγαν, έφευγαν...

«Πεθαίνουν άραγε οι λέξεις;»

Κι αν πεθαίνουν πού πάνε;

Στον παράδεισο... Έρχονται μετά άγγελοι, δώρα...

Οι κολασμένες πέφτουν λεπίδες στις ψυχές, θρυμματίζοντας βεβαιότητες και αλήθειες...

---

<sup>57</sup> ποίημα 54, στίχος 16, λέξη 4η

11) Σύννεφο<sup>58</sup>

Τα σύννεφα άσπρα και παχουλά περπατούσαν αργά στον γαλανό ουρανό. Τα βήματά τους χαρούμενα. Χορεύοντας, ζωγράφιζαν παράξενες εικόνες.

Άνθρωποι δίχως πρόσωπο γελούσαν...

Λουλούδια μύριζαν δίχως άνθος...

Ποτάμια έρρεαν δίχως νερό...

Μάνες έκλαιγαν δίχως μάτια...

Τα σύννεφα άσπρα και παχουλά δεν έλεγαν να φύγουν. Επέμεναν με το ζόρι να καταλαμβάνουν το μισό οικόπεδο τ' ουρανού. Δίχως πληρωμή. Ήξεραν το τέλος. Δεν μπορούσαν αλλιώς όμως.

Εκεί, πριν ο ήλιος πάει σέρνοντας τις γέρικες παντόφλες για ύπνο...

Εκεί, πριν το φεγγάρι ξυπνήσει νυσταγμένο...

Εκεί, πριν οι άνθρωποι κατασπαράξουν άλλη μια μέρα...

Εκεί, τότε, έγερναν αποκαμωμένα κι έσταζαν όλο το αίμα από το σφουγγαρένιο σώμα τους.

Κόκκινες, χοντρές σταγόνες έβρεχαν μόνο όποιον είχε μάτια να καούν.

---

<sup>58</sup> ποίημα 15, στίχος 7, λέξη 2η



## 12) Σπιτονοικοκυρά<sup>59</sup>

Η πρώτη και δια παντός σπιτονοικοκυρά μου ήταν η φύση. Φιλόξενη και γενναιόδωρη στάθηκε πάντα μαζί μου.

Με κοίμιζε νανουρίζοντας τους ξέφρενους παλμούς, που μου δώριζαν οι άνθρωποι της πόλης.

Με ξυπνούσε σταλάζοντας στην ψυχή μου δροσιά αισιοδοξίας. Μήπως κάτι αλλάξει σήμερα;

Με τάζει δώρα, καρπούς πολύχρωμους. Πίνακες ανεξίτηλους στην όραση της μνήμης (Αντίδωρο δικό μου η εικόνα στο χαρτί...)

Με πότιζε χυμούς χιονιού, σταγόνες βροχής.

Ποτήρι ο ποταμός. Δεξαμενή η θάλασσα.

Ιδανική σπιτονοικοκυρά.

Δίκιο δεν έχω;

---

<sup>59</sup> ποίημα 42, στίχος 16, λέξη 5η

### 13) Μισά<sup>60</sup>

Τα μισά λόγια δεν του άρεσαν.

Είχε πρόβλημα με οτιδήποτε μισό.

Μισό κιλό σταφύλια ή πατάτες δεν ζήτησε ποτέ.

Μισή καρδιά δεν φόρεσε ποτέ στο χαμόγελό του.

Μισή ψυχή δεν στόλισε στα χέρια του.

Μισή ματιά δεν άπλωσε σ' ανθρώπου χάδι.

Τι περίεργο όμως... Πάντα μισή την ένιωθε τη ζωή του.

Σταράτα λόγια, ακέραιο ό,τι ένιωθε, ολόκληρο ό,τι έκανε.

Γιατί ένιωθε μισός;

Στα μισά της ζωής του το κατάλαβε...

Η μοναξιά ζυγίζεται πάντα λειψή.

---

<sup>60</sup> ποίημα 7, στίχος 7, λέξη 3η

## 14) Αφορμή<sup>61</sup>

Αφορμή μόνο έψαχνε... Οι αιτίες κατοικούσαν καιρό τώρα στα βάθη των ονείρων του. Πέριμενε την αφορμή για να ξεκλειδώσει τη θάλασσα. Να έρθει το νερό, να ξεπλύνει τον καημό τον παλιό.

Να τον ντύσει με καινούρια μάτια για τον κόσμο. Μάτια άκλαυτα, γερά, να μη βρέχονται με κάθε σταγόνα μνήμης.

Οι αιτίες πίεζαν τη λάβα φτύνοντας βρισιές για την τόση ασχήμια. Αφορμή ήθελε. Να ονομάσει χωρίς λογοκρισία τους φταιχτες. Να κρεμάσει τα λάθη τους στα μανταλάκια της ντροπής.

Να φωνάξει τα κρίματά τους. Την ατιμία τους που βρόμισαν το παλιό φόρεμα της πόλης. Αντί να κρυφτούν, χωρίς αιδώ ντύθηκαν το χαμόγελο του σωτήρα.

Αφορμή ήθελε να τους ξεμπροστιάσει. Να τους αναγκάσει να θυμηθούν.

Αφορμή για να ξεχάσει ο ίδιος.

Να πεθάνει ήσυχος στον δρόμο της φυγής.

---

<sup>61</sup> ποίημα 33, στίχος 8, λέξη 6η

**15) Μπορεί<sup>62</sup>**

Μπορεί η χαρά να είναι μονόχρωμη;

Το γέλιο να είναι αθόρυβο;

Μπορεί το τραγούδι να σιωπά;

Ο χορός να κλέβει τα βήματα;

Μπορεί ο ήλιος να 'ναι σκοτεινός;

Η βροχή στεγνή;

Μπορεί η μνήμη να μην πονάει;

Το καρδιοχτύπι χλιαρό;

Μπορεί η σιωπή να χρειάζεται λόγια;

Τα μάτια να λένε ψέματα;

Η μετριότητα είναι αρκετή;

Πόσα ερωτήματα χωράνε στην κουμπότρυπα ενός ανθρώπου;

Μπορεί η ζωή να περνά χωρίς απαντήσεις;

---

<sup>62</sup> ποίημα 25, στίχος 5, λέξη 1η

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα διπλωματική εργασία μελετάται η διαχρονική σχέση ανάμεσα στις τέχνες της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας γενικά, και ειδικότερα της ποίησης. Κεντρικό ερευνητικό ερώτημα υπήρξε η αναζήτηση αναλογιών και συσχετίσεων μεταξύ του ποιητικού και εικαστικού έργου του Κώστα Λούστα, με τη βοήθεια της σημειωτικής ανάλυσης, σε συνδυασμό με την πολιτισμική προσέγγιση. Από την ανάλυση των ποιημάτων και των ζωγραφικών έργων που μελετήθηκαν προέκυψαν κοινά θεματικά μοτίβα και κοινοί κώδικες έκφρασης. Η φύση και τα τοπία, (ιδιαίτερο αντικείμενο μελέτης υπήρξε η Φλώρινα), το υγρό στοιχείο (ποτάμι, θάλασσα), καθώς και ο χρόνος που φεύγει και ο θάνατος αποτελούν κατηγορίες τόσο για τη λογοτεχνική, όσο και για την εικαστική του έκφραση. Οι παράλληλες αναγνώσεις της ποίησης και της ζωγραφικής του Κώστα Λούστα απέδειξαν ότι οι τέχνες αυτές «συνομιλούν» στο έργο του συγκεκριμένου δημιουργού, αφού, όπως φάνηκε και στην ιστορική διαδρομή της σχέσης ανάμεσα στις τέχνες αυτές, ο δεσμός λόγου και εικόνας είναι δυνατός και διαχρονικός. Τέλος, στο δημιουργικό μέρος παρουσιάζονται μικρά πεζοποιήματα, ως προϊόντα έμπνευσης από το ποιητικό έργο του καλλιτέχνη.

*Λέξεις κλειδιά: ποίηση, ζωγραφική, σχέση λόγου-εικόνας, Κώστας Λούστας.*

## ABSTRACT

This thesis examines the timeless relationship between painting and literature, emphasizing on the relationship of painting and poetry in particular. The main goal of the research is the investigation for analogies and correlations between the poetic and artistic work of Costas Loustas. The approach of Loustas' work is based on semiotic analysis, combined with the cultural approach. From the analysis of the poems and paintings that were studied, common thematic motifs and codes of expression emerged. Nature and landscapes of Florina, the element of water (river and sea), as well as the passing of time and death are thematic categories for both literary and artistic expression. The parallel reading of the poems and the paintings of Costas Loustas proved that different forms of art "converse" in the work of this particular creator, since, as it appeared in the historical course of the relationship between these arts, the bond of speech and image is strong and timeless. Finally, in the creative part, small poems are presented, as products of inspiration deriving from the poetic work of the artist.

*Keywords: poetry, painting, image- speech relationship, Costas Loustas.*



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΠΗΓΕΣ

- Αγγελάτος, Δ. (2017). *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*. Αθήνα: Gutenberg.
- Αθανασιάδου, Ι., Γαλάνη, Α., Μαυρικάκη, Ε. (2004). Η προβολή του φλωρινιώτικου τοπίου μέσα από κείμενα Φλωρινιαίων συγγραφέων. Στο: *Πρακτικά Συνεδρίου: Φλώρινα 1912-2002 Ιστορία και Πολιτισμός*, Φλώρινα 2004: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας, Τμήμα Βαλκανικών Σπουδών.
- Αθανασοπούλου, Μ. (2015). Ut pictura poesis: το παράλληλο μεταξύ λογοτεχνίας και εικαστικών τεχνών σε νεοελληνικό και ευρωπαϊκό περιβάλλον. Στο Βασιλειάδης, Β., Δημοπούλου, Κ. (Επιμ.), *Σελιδοδείκτες για την ανάγνωση της λογοτεχνίας*, 203-212. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://old.greeklanguage.gr/sites/default/files/digital\\_school/selidodeiktes\\_gia\\_ti\\_logotehnia.pdf](http://old.greeklanguage.gr/sites/default/files/digital_school/selidodeiktes_gia_ti_logotehnia.pdf) (14/7/2019)
- Ακριτόπουλος, Α. (Επιμ.) (2013). *Οι ποιητές της Φλώρινας*. Φλώρινα: Φλωρινιώτικες εκδόσεις Ιωάννη Αριστείδου.
- Ακριτόπουλος, Α. *Πανεπιστημιακές Σημειώσεις για το μάθημα Νεοελληνική Ποίηση-Παιδική ποίηση και διδακτική της*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://eclass.uowm.gr/modules/document/?course=ELED171> (18/8/2020)
- Αριστοτέλης, *Ποιητική*, μετάφραση Δημήτριος Λυπουρλής. Ψηφίδες για την Ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/library/browse.html?text\\_id=76](http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=76) (20/7/2019)
- Αριστοτέλης, *Φυσικά*, (2010), μετάφραση Δημήτριος Λυπουρλής. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Arnason, H.H. (2006). *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης*, μετάφραση Φώτης Κοκαβέσης. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Βαγενάς, Ν.(1994). *Γύρω από τις αρχές του ελληνικού μοντερνισμού. Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*. Αθήνα: Στιγμή, 81-82.
- Barthes, R. (2001). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μετάφραση Γιώργος Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.
- Βασιλείου, Τ. (1998). Κώστας Λούστας, *Εταιρία* 30, 42.
- Beardsley, C.M. (1989). *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Burke, P. (2003). *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μετάφραση Ανδρέας Ανδρέου. Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ε. (1993). Ο ζωγράφος και το μοντέλο. Στο: *Κώστας Λούστας, 80+1 Πορτρέτα Προσωπικότητων της Θεσσαλονίκης*, Κατάλογος έκθεσης. Θεσσαλονίκη: Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, 22-24.
- Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ε. (2012). Κώστας Λούστας. Οι πράξεις των αισθήσεων σώζουν ψυχές. *Θεσσαλονικέων Πόλις*, 19/42, 116-119.
- Γιαννικοπούλου, Α. (1995). Το οπτικό ποίημα: Θεωρία και σχολική πράξη. *Παρνασσός*, ΛΖ, 203-214.
- Γοδόση, Ζ. (2010). «Ιδού, τα σύννεφα του Εγγονόπουλου!» Νίκος Εγγονόπουλος: ποιητής και ζωγράφος. Στο: Σουέρεφ, Κ. (Επιμ.), *Αρχαιότητα, Παράδοση και Υπερρεαλισμός στον Νίκο Εγγονόπουλο*. Φλώρινα: ΚΘ΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων, University Studio Press, 63-95.
- Γοδόση, Ζ. (2018). *Οι εικαστικές τέχνες στη Φλώρινα την εποχή της Μεταπολίτευσης*. Φλώρινα: Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Φλώρινας «Βασιλικής Πιτόσκα».
- Craig, L., (1969). Κριτικό σημείωμα. *Arts Review*, Ηνωμένο Βασίλειο, τόμ. 21, τ., 24, 803. Στο: Λούστας, Τ. Μ. (Επιμ.) (2016), *Κώστας Λούστας 1933 - 2014 – Ζωγραφική*, Κατάλογος έκθεσης.
- Γρόσδος, Σ. (2017). *Εικόνα και Δημιουργική Γραφή*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.
- Culler, J. (2016). *Λογοτεχνική θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή*, μετάφραση Καίτη Διαμαντάκου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2012). *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*. Αθήνα: Άγρας.
- Δημητρακοπούλου, Χ. (2009). Γράφοντας με εικόνες. Στο Σκαρτσή, Ξ. (Επιμ.), 28<sup>ο</sup> *Συμπόσιο Ποίησης. Ποίηση και εικόνα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 275-287.
- Διονύσιος ο εκ Φουρνά (1909). *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*. Εν Πετρούπολει: Α. Παπαδόπουλος Κεραμεύς.
- Eberlein, J. K. (1995). Περιεχόμενο και Νόημα. Η εικονογραφική εικονολογική μέθοδος. Στο: Belting, H. και συν. *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, μετάφραση Λία Γυιόκα. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 211-234.
- Gombrich, E.H. (1998). *Το χρονικό της Τέχνης*, μετάφραση Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Εταιρία (Περιοδική έκδοση της Εταιρίας Γραμμάτων και Τεχνών Φλώρινας)*, τεύχη: 1, 2, 3, 24-25, 26, 27-28, 29, 30, 31, 34, 36.
- Ήγκλετον, Τ. (1989). *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μετάφραση Μιχάλης Μαυρωνάς.



- Αθήνα: Οδυσσεάς.
- Ησαΐα, Ν. (1983). Μια μέθοδος ανάλυσης της ποίησης με βάση τη δομή. Στο: Σκαρτσής, Σ. (Επιμ.), *1<sup>ο</sup> Συμπόσιο Νεοελληνικής ποίησης*. Αθήνα: Γνώση, τόμ. β', 213-218.
- Θασίτης, Π. (1993). Στις παντοειδείς ερήμους. *Εταιρία*, 30, 37.
- Ιωαννίδης, Β. (2012). Κώστας Λούστας. Ψηλαφώντας το ανείπωτο. *Θεσσαλονικέων Πόλις*, 19/42, 107-115.
- Καλαϊτζή Α. (2013). *Περί Φλωρίνης ο λόγος: Πέντε λογοτέχνες ευπειθώς αναφέρονται στη γενέθλια γη*. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Παιδαγωγική Σχολή, Τμήμα Νηπιαγωγών, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Δημιουργικής Γραφής.
- Κανελλιάνου, Β. (2013). Η ζωγραφική αφηγούμενη: Ένα θεωρητικό πλαίσιο για τις εικαστικές τέχνες. Στο Αγγελάτος, Δ., Γαραντούδης, Ε. (Επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας: Ζωγραφική και κινηματογράφος*. Αθήνα: Καλλιγράφος, 177-183.
- Καραμήτρου-Μεντεσιδή, Γ. (2008). *Η Αιανή και η συμβολή της στη διαμόρφωση της νέας ιστορικής φυσιογνωμίας της Μακεδονίας*. Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών.
- Κατσιγιάννη, Α. (1987). Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα), *Παλίμψηστον*, 5, 166- 167.
- Καψωμένος, Ε. (1983). Σημειωτική και θεωρία της ποίησης. Στο: Σκαρτσής, Σ. (Επιμ.), *1<sup>ο</sup> Συμπόσιο Νεοελληνικής ποίησης*. Αθήνα: Γνώση, τόμ. β', 161-174.
- Καψωμένος, Ε. (2005). *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*. Αθήνα: Πατάκης.
- Kress, G., van Leeuwen, T. (2010). *Η ανάγνωση των εικόνων. Η γραμματική του οπτικού σχεδιασμού*, επιμέλεια Φωτεινή Παπαδημητρίου, μετάφραση Γιώτα Κουρμεντάλα. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Κωστίου, Κ. (2015). Ποίηση και ζωγραφική. Στο: *Η ποίηση και η ποιητική του Κ. Π. Καβάφη*, Ανοιχτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα Πανεπιστημίου Πατρών. Διαθέσιμο στον Δικτυακό τόπο: <https://eclass.upatras.gr/courses/LIT1871/> (22/6/2019).
- Κωτίδης, Α. (1998). Αισθητισμός. Στο *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμια Τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, τόμ. 27, 21-22.
- Κωτίδης, Α. (1998). Ρεαλισμός. Στο *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμια Τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, τόμ. 27, 309-311.
- Κωτίδης, Α. (1998). Ιμπρεσιονισμός. Στο *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμια Τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, τόμ. 27, 164-166.
- Λάζαρης, Α. (2011). *Πανεπιστημιακές Σημειώσεις για το μάθημα Μεταπολεμική ποίηση*.

- Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.upatras.gr> (2/9/2020).
- Λαμπράκη - Πλάκα, Μ. (1988). *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*. Ηράκλειο Κρήτης: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (1989). *Ut pictura roesis - Το πρόσωπο και το προσωπείο μιας θεωρητικής διαμάχης*. *Η λέξη*, 83, 208-255.
- Λαμπράκη - Πλάκα, Μ. (2004). *Ιταλική Αναγέννηση*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Λαμπράκη - Πλάκα, Μ. (2013). *Ut pictura roesis: Το κοινωνικό πλαίσιο της τέχνης και η θεωρία της τέχνης*. *The Athens Dialogues, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://athensdialogues.chs.harvard.edu/cgi-bin/WebObjects/athensdialogues.woa/wa/dist?dis=56> (17/7/2019).
- Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι* (2007). Αθήνα: Πατάκης.
- Λιτσαρδάκη, Μ. (2012). *Ανθολογία βραβευμένων ποιητών (1995-2011)*. Κιλκίς.
- Λέσσιγγ, Γκ. Ε. (1902). *Λαοκόων, Η περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, μετάφραση Αριστομένης Προβελέγγιος. Αθήνα: Σακελλαρίου.
- Λιάκος, Α. (2007). *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*; Αθήνα: Πόλις.
- Liddell, H.-Scott, R. (1997). *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Σιδέρης, τόμ. 1, 543 / τόμ. 2, 82, 424, 546.
- Little, S. (2005). *Οι "...ισμοί" στην τέχνη*, μετάφραση Αθανάσιος Κατσικερός. Αθήνα: Σαββάλας.
- Λούστα, Τ. Μ. (Επιμ.) (2016). *Κώστας Λούστας 1933-2014 – Ζωγραφική, Κατάλογος έκθεσης*.
- Λούστας, Κ. (1993). *Κώστας Λούστας 80+1 πορτρέτα προσωποτήτων της Θεσσαλονίκης*, Κατάλογος έκθεσης. Θεσσαλονίκη: Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης.
- Λούστας, Κ. (1997). *Ποιήματα (1986-1997)*. Φλώρινα: Εταιρία Γραμμάτων και Τεχνών.
- Λούστας, Κ. (2005). *Εκατό και πλέον δακτυλίδια για πρίγκηπες*. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Μάντζιος, Π. (2013). *Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές*. Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας.
- Marin, L. (2018). *Πώς διαβάζεις έναν πίνακα ζωγραφικής*, μετάφραση Αλέξανδρος Δασκαλάκης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Μήτρας, Μ. (2004). *Διακριτικές μεταβολές*. Αθήνα: Απόπειρα.
- Μιχαλόπουλος, Χ. (2009). *Ut pictura roesis (Op. Ars 361) Λόγος και εικόνα στη ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία*. Στο: Σκαρτσή, Ξ. (Επιμ.), *28<sup>ο</sup> Συμπόσιο Ποίησης. Ποίηση και εικόνα*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 150-176.

- Μπαμπινιώτης, Γ. (1983). Η σημασιολογία στην ποίηση. Στο: Σκαρτσής, Σ.(Επιμ.), *1<sup>ο</sup> Συμπόσιο Νεοελληνικής ποίησης*. Αθήνα: Γνώση, τόμ. β', 51-64.
- Μπουκάλας, Π. (2009). Ελληνιστικά τεχνοπαίγνια: Το σχήμα και το νόημα. Στο: Σκαρτσής, Ξ. (Επιμ.), *28<sup>ο</sup> Συμπόσιο Ποίησης. Ποίηση και εικόνα*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 184-194.
- Νίκας, Κ. (1968). Περί ζωγραφίας και ποιήσεως διάλογος. *Παρνασσός*, I, 84-89.
- Παμπούδη, Π. (2009). Ποίηση και Εικόνα. Στο: Σκαρτσής, Ξ. (Επιμ.), *28<sup>ο</sup> Συμπόσιο Ποίησης. Ποίηση και εικόνα*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 393-398.
- Πανόφσκι, Ε. (1991). *Μελέτες εικονολογίας*, μετάφραση Ανδρέας Παππός. Αθήνα: Νεφέλη.
- Παπαγγελής, Θ. (2018). *Πανεπιστημιακές Σημειώσεις για τη Θεωρία της Λογοτεχνίας*. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Παιδαγωγική Σχολή, Τμήμα Νηπιαγωγών, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Δημιουργικής Γραφής.
- Παπανικολάου, Μ. (1994). «*Το μπλε άλογο*» *Θέματα ιστορίας και κριτικής της τέχνης*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 356-365.
- Παπαχρίστος, Κ. (2016). Κριτικό Σημείωμα. Στο: Λούστα, Τ. Μ. (Επιμ.) (2016), *Κώστας Λούστας 1933 - 2014 – Ζωγραφική, Κατάλογος έκθεσης*.
- Πεγέ, Ζ. (1984). *Η ζωγραφική στο 19ο αιώνα*, μετάφραση Άλκης Χαραλαμπίδης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Πλάτωνας, *Πολιτεία*, μετάφραση Ιωάννης Γρυπάρης, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/library/browse.html?text\\_id=111&page=125](http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=125) (20/7/2019 ).
- Πλούταρχος, *Ηθικά, Πῶς δεῖ τὸν νέον τῶν ποιημάτων ἀκούειν*. Αθήνα: Κάκτος, τόμ. 1.
- Πλούταρχος, *Ηθικά: Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ πόλεμον ἢ κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι*. Αθήνα: Κάκτος, τόμ. 9.
- Prieto, L. (1986). *Μηνύματα και σήματα*, μετάφραση Δημήτρης Μοσχόπουλος. Αθήνα: Νεφέλη.
- Σαράκης, Σ. (2009). Η εικόνα στην αφετηρία και στην εξέλιξη του ποιήματος. Στο: Σκαρτσής, Ξ. (Επιμ.), *28<sup>ο</sup> Συμπόσιο Ποίησης. Ποίηση και εικόνα*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 399-405.
- Σουλιώτη, Μ. (2006). Η ποίηση της Φλώρινας στο περιοδικό Εταιρία (1989-1999). Στο: *Όψεις της Δυτικής Μακεδονίας*. Φλώρινα, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών. Βιβλιολογεῖον.

- Σουλιώτης, Μ. (1998). Για τον ποιητή Κ. Λούστα, *Εταιρία* 30, 43.
- Σουλιώτης, Μ. (2004). Η τοπική (και η ου-τοπική) λογοτεχνία. Στο: *Πρακτικά Συνεδρίου: Φλώρινα 1912-2002 Ιστορία και Πολιτισμός*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας, Τμήμα Βαλκανικών Σπουδών, Φλώρινα 2004.
- Σταμπουλόπουλος, Κ. (2009). *Σύνδεση ήχου και εικόνας: χάιγκα*. Στο: Σκαρτσή, Ξ. (Επιμ.), *28<sup>ο</sup> Συμπόσιο Ποίησης. Ποίηση και εικόνα*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 177-183.
- Ταουσάνης, Γ. (2013). Απόηχοι από την Αρχαιότητα, το Βυζάντιο, τη Θρησκεία και τη Φλώρινα του χθες και του σήμερα στο έργο Φλωρινιωτών ποιητών, στο Ακριτόπουλος, Α. (Επιμ.), *Οι ποιητές της Φλώρινας*, 105-132.
- Τσουνάκος, Θ. (1998). Συμβολισμός. Στο *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμια Τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, τόμ. 27, 335-336.
- Χαραλαμπίδης, Α. (2018). *Η τέχνη του 20ου αιώνα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χατζηνικολάου, Ν. (1982). *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*. Αθήνα: Το Όχημα.
- Χρήστου Χ. (1993). Από το κλίμα του εμπρεσιονισμού στο προσωπικό εξπρεσιονιστικό ιδίωμα και από το φυσικό χώρο στην ανθρώπινη μορφή. Στο: *Κώστας Λούστας 80+1 πορτρέτα προσωπικοτήτων της Θεσσαλονίκης*, Κατάλογος έκθεσης. Θεσσαλονίκη: Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, 28-37.
- Χρονοπούλου, Γ. (2004). Λογοτεχνία και εικόνα. Μια περιδιάβαση, *Ηώς*, 4.
- Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://docplayer.gr/32459662-Logotehnia-kai-eikona-mia-peridiavasi.html> (20/6/2019).

## Πηγές εικόνων

Εικ.1: *Λαοκόων*

(Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon\\_Pio-Clementino\\_Inv1059-1064-1067.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg))

Εικ.2: Ζωγραφιά μανιταριών από τον Τσικούσο (1763-1830)

(Πηγή: <https://el.wikipedia.org>)

Εικ.3: Το καλλιγράφημα «*Πτέρυγες Έρωτος*» του Σιμιά

(Πηγή: <https://el.wikipedia.org>)

Εικ.4: «*Το λαβωμένο περιστέρι και το συντριβάνι*» του Apollinaire

(Πηγή: [ebooks.edu.gr](http://ebooks.edu.gr))

Εικ.5: «*Καλλιγράφημα*» του Γ. Σεφέρη

(Πηγή: [users.sch.gr](http://users.sch.gr))

### Πηγές πινάκων

Πίνακας 1: *Florina*, 1971, oil on hardboard, 70x80cm

(πηγή: [www.loustas.com/florina-landscapes](http://www.loustas.com/florina-landscapes))

Πίνακας 2: *Florina*, 1978, oil on hardboard, 70x92cm

(πηγή: [www.loustas.com/florina-landscapes](http://www.loustas.com/florina-landscapes))

Πίνακας 3: *The Sakoulevas river*, Florina- Greece, 1997, oil on panel, 70x86cm,

(πηγή: Instagram, kostas\_loustas, Ανάκτηση: 3-7-2018)

Πίνακας 4: *Από τη γέφυρα των σχολείων*, Φλώρινα 1997, λάδι σε πάνελ, 86x70 cm,

(πηγή: Facebook, Kostas Loustas, Ανάκτηση: 16-10-2020)

Πίνακας 5: *Self - portrait*, 1993, oil, 122x65cm

(πηγή: *Κώστας Λούστας, 80+1 Πορτρέτα Προσωπικότητων της Θεσσαλονίκης*, Κατάλογος έκθεσης: 155)

Πίνακας 6: *On the little table*, oil on panel, 70x92cm,

(πηγή: Instagram, kostas\_loustas, Ανάκτηση: 22-9-2020

Facebook, Kostas Loustas, Ανάκτηση: 12-5-2021)

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## Ποιήματα του Κώστα Λούστα που μελετήθηκαν

α/α	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΗΓΕΣ
1	Που έχει ακόμα...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 256]78/28-7-86</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016:64</li> </ul>
2	Τι απέγινε...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 186]8/6-5-86</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
3	Ευτυχία είναι...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 258]1/4-8-86</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016,12</li> </ul>
4	Είδα σου λέω...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 350/9-4-88</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
5	Οι «απλοί» άνθρωποι	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 422/30-9-89</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
6	(Αυτός ο σπόρος της Ανοιξης)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 351/23-4-88</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
7	Σε είδα!	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 358/11-6-88</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
8	Εχαίρετο...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 366/13-8-88</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
9	Θα ζήσουν	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 421/23-9-89</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
10	Έτσι...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 421/23-9-89</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
11	Ο γέρος	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 421/23-9-89</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
12	Με υψωμένην...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 419/9-9-89</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
13	Τα πρώτα	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 1 (1989): 26</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
14	Καλά κάνετε	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 1 (1989): 26</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i></li> </ul>

		Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997
15	Ανάμεσα...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 3 (1990): 17</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
16	Σε αναγνωρίζω...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 3 (1990): 17</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016: 56</li> </ul>
17	Καημένε μου	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 24/25 (1996): 2</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
18	Έχω να σου πω	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 24/25 (1996): 2-3</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
19	Δεν ξέρουμε	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 24/25 (1996): 3</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016: 76</li> </ul>
20	Εδώ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 24/25 (1996): 3</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
21	Ευτυχώς	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 24/25 (1996): 3-4</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
22	Midland main line	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 24/25 (1996):4-5</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
23	Δικαίως	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 424/14-10-89</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016:82</li> </ul>
24	Η λεύκα του Ντίζο	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 24/25 (1996): 5</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη:34</li> </ul>
25	Μενέλαος 1982	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 317/15-8-87</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016: 70</li> </ul>
26	Εκεί...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 26 (1997): 25</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> </ul>
27	Αχ μωρέ Γιάννη...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 437/27-1-90</li> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016:22</li> </ul>
28	Η φωτογραφία	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ»27/28 (1997) 8-9</li> </ul>



		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Κωστάκης Λούστας <i>ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1986-1997)</i> Εταιρία γραμμάτων και τεχνών Φλώρινα 1997</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016:75</li> </ul>
29	Περάστε πρώτος...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 1 (1989):26</li> </ul>
30	Τώρα...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 2 (1990): 6</li> </ul>
31	Και δεν...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 2 (1990): 6</li> </ul>
32	Αυτή δεν είναι	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 29 (1997): 11-12</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016:26</li> </ul>
33	ΣΣΣΣΣ...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 29 (1997): 12-13</li> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.46</li> </ul>
34	Δεν ξέρουν	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 30 (1998) :34</li> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016:36</li> </ul>
35	Αμέτρητα	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 30 (1998): 35</li> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.136</li> </ul>
36	Τους έλεγα	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 31 (1998): 14</li> </ul>
37	...Αν σου πω	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 31 (1998): 15-16</li> <li>• Κ. Δ. Ντίνας, «<i>Όψεις της Δυτικής Μακεδονίας</i>», Π.Δ.Μ. Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας, Π.Μ.Σ. του Π.Τ.Ν, Φλώρινα 2006, 10-11</li> </ul>
38	Αν κάτω	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 31 (1998): 17-18</li> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ(Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.243 (Να κάτω)</li> </ul>
39	Την πήρα από βαρύ...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 34 (2000): 39</li> </ul>
40	Λέξη δεν είπα...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 34 (2000): 40</li> </ul>
41	Οδός Αθηνών	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 36 (2001): 3-4</li> </ul>
42	Δεν λέει...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΕΤΑΙΡΙΑ» 36 (2001): 4</li> </ul>
43	Ιστός	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016:20</li> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.42</li> </ul>
44	Μικρό παιδί	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016:28</li> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.15</li> </ul>
45	Εκείνο το σπίτι	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016: 30</li> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.28</li> </ul>
46	Χώρος κενός	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016: 32</li> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.112</li> </ul>
47	Ένα μαύρο	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη, 2016: 60</li> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.19</li> </ul>
48	Θεέ μου...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοινή Γνώμη» αρ. φ. 167/3-12-1986</li> <li>• Ανθολογία Φλωρινιώτικης ποίησης (1937-1987) Βιβλιοθήκη Βασιλικής Πιτόσκα Βρανά, Φλώρινα 1987, 12</li> </ul>
49	Αμέλια 2004	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Κατάλογος «Αμέλια 2004» Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, 2005,:15</li> </ul>
50	Μικρές αγγελίες	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Α. Ν. Ακριτόπουλος (επιμ.) <i>Οι ποιητές της Φλώρινας Φλωρινιώτικες Εκδόσεις</i> Ι. Αριστείδου, Φλώρινα 2013:159</li> </ul>
51	Σε οδό	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Λιτσαρδάκη Μ. (επιμ.) <i>Ανθολογία βραβευμένων ποιητών (1995-2011)</i> Κιλκίς 2012, 168</li> </ul>
52	Της Ντάνης	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.208</li> <li>• Facebook Kostas Loustas, Ανάκτηση 12-5-2019</li> </ul>

53	Τι;	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.255</li> <li>• Facebook Kostas Loustas, Ανάκτηση 5-8-2019</li> </ul>
54	Ύστερα	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Χειρόγραφο αδημοσίευτο</li> </ul>
55	Μας λείπεις πολύ...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.3</li> <li>• Facebook Kostas Loustas, Ανάκτηση 4-1-2019</li> </ul>
56	Κάτι καιρούς	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.258</li> <li>• Facebook Kostas Loustas, Ανάκτηση 6-9-2019</li> </ul>
57	Πάμε να φύγουμε	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.207</li> <li>• Facebook Kostas Loustas, Ανάκτηση 15-3-2020</li> </ul>
58	Αγαπητέ μου εξαδέλφε	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.41</li> <li>• Facebook Kostas Loustas, Ανάκτηση 12-1-2020</li> </ul>
59	Ταξίδεψαν	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.163</li> <li>• Facebook Kostas Loustas, Ανάκτηση 13-1-2020</li> </ul>
60	Κανείς δεν ξέρει	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.96</li> </ul> <p>Ατομική Έκθεση, Άγνωστα έργα του Κώστα Λούστα, Τελλόγλειο, Θεσσαλονίκη 2019</p>
61	Τα παλιά	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.18</li> </ul>
62	Τα πέτα	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.126</li> </ul>
63	Να προσέχεις	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.75</li> </ul>
64	Ποιήματα	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.245</li> </ul>
65	Το δοξάρι του Φρανσουά Πεκάρ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.69</li> </ul>
66	Σαπουνάκι	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.25</li> </ul>
67	Της Σούλας μου	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Αδημοσίευτο/γραμμένο σε χαρτάκι</li> <li>• Facebook Kostas Loustas, Ανάκτηση 20-6-2020</li> </ul>
68	Ολόκληρη η ζωή σου	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.257</li> <li>• Facebook Kostas Loustas, Ανάκτηση 23-7-2020</li> </ul>
69	Ωσπου	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.230</li> <li>• Facebook Kostas Loustas, Ανάκτηση 4-9-2020</li> </ul>
70	Τι θέλετε	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.23</li> </ul>
71	Το Γυμνάσιο	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.22</li> </ul>
72	Να ξαναπάω	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.20</li> </ul>
73	Το πιάνο	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.17</li> </ul>
74	Ακριβώς απέναντι	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ (Ένα τσουβάλι ποιήματα) αρ.14</li> </ul>

