

ΑΓΑΠΗ ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΣΠΥΡΑΤΟΥ



Κατερίνα Γώγου:  
Έρωτας Θανάτου

ΜΟΥΣΕΣ, Πλοῦς 7ος

ΒΙΒΛΙΟΠÉΛΑΓΟΣ



«Ντούκου ντούκου η γραφομηχανή, φαίνεται εμπνέει το ντούκου ντούκου», την πείραζε ο Νικόλαος Άσιμος. Κι ας ήξερε πως και η Κατερίνα Κροκανθρώπους αναζητούσε. Αλλά κι εκείνη τον προειδοποιούσε: «Ξέρω πως ποτέ δε σημαδεύουνε στα πόδια. Στο μυαλό είναι ο στόχος, το νου σου ε;»

«Πρέζες υπάρχουν πολλές, αλλά η ηρωίνη σκοτώνει», της τραγουδούσε ο Παύλος Σιδηρόπουλος και η Κατερίνα έδειχνε να συμφωνεί: «Μιλάω για την ηρωίνη, γιατί αποδεκάτισε τα παιδιά».

Και... «Πάνω κάτω η Πατησίων / Εμένα οι φίλοι μου είναι μαύρα πουλιά / που κάνουν τραμπάλα στις ταρατσές ετοιμόρροπων σπιτιών / Εξάρχεια Πατησία Μεταξουργείο Μετσ. Όλοι οι φίλοι μου ζωγραφίζουν με μαύρο χρώμα / γιατί τους ρημάζατε το κόκκινο». Και πάλευε για την απελευθέρωση των αναρχικών Φίλιππα και Σοφίας Κυρίτση. Μετά αγκάλιασε όλους τους κρατούμενους: «Έχει το χρώμα των Πακιστανών η μοναξιά / είναι επισκεπτήριο τις Κυριακές στις φυλακές / ίδιο βήμα στο προαύλιο ποινικοί κι επαναστάτες / Η μοναξιά / η μοναξιά μας λέω. Για τη δική μας λέω / είναι τσεκούρι στα χέρια μας / που πάνω απ' τα κεφάλια σας γυρίζει γυρίζει γυρίζει».

Θα μείνει αυτό που ήμασταν! Όταν ήμασταν όλοι μαζί, παρόντες – ακούς Κατερίνα; Με μαύρα πέτσινα μπουφάν στις πλατείες και στους δρόμους. Το πιστέψαμε τότε. Πως θα ήμασταν για πάντα μαζί. Εμείς και άλλοι πολλοί. Όλοι, εκτός από τους πουλημένους. Αγαπηθήκαμε και τότε μπορούσαμε και πράγματι μπορούσαμε απλώς και μόνο γιατί πιστεύαμε πως μπορούσαμε.

ΑΓΑΠΗ ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΣΠΥΡΑΤΟΥ

*Κατερίνα Γώγου:  
Έρωτας Θανάτου*

ΑΘΗΝΑ 2007

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στα τέλη της δεκαετίας του '60 στην πολιτική και στο πεδίο της κουλτούρας η υπέρβαση του εφικτού υπήρξε το στρατηγικό όραμα της νεολαίας. Στις ΗΠΑ τα κινήματα διαμαρτυρίας για το Βιετνάμ, το Woodstock, η εναντίωση στις έτοιμες συνταγές ζωής· στο Παρίσι το κίνημα του Μάη '68 με κοινοτιστικό προσανατολισμό και με πρότυπα διανθρώπινων σχέσεων έξω από τους θεσμικά κατοχυρωμένους ρόλους των δύο φύλων· στη Βολιβία ο Che Guevara, ο «απείθαρχος» επαναστάτης που δεν συναινεί στη ρεαλιστική αναδίπλωση της κουβανέζικης επανάστασης· κοινός τόπος όλων είναι η συλλογική απόπειρα για την ανατροπή των όρων και των ορίων των κατεστημένων μαζικών μορφών ύπαρξης.

Ο πολιτικός ριζοσπαστισμός της νεολαίας, που υπήρχε μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70, είτε συρρικνώθηκε είτε απορροφήθηκε από την κυρίαρχη ιδεολογία. Οι τακτικές αντεπίθεσης του υπό αμφισβήτηση κοινωνικού συστήματος απέναντι σε όσους το ναρκοθετούσαν ήταν πρωτίστως δύο:

α) Η ενσωμάτωση των εμπνευστών ή των προσώπων που συμβολικοποιούσαν τη ρήξη με τα καθεστώτα υπήρξε πρακτική που ακολουθήθηκε με συνέπεια από τους κρατούντες. Το ατομικό βόλεμα, η ικανοποίηση της εγγενούς ή επίκτητης εξουσιολαγνείας, μετέτρεψε τους πρώην αρνητές του συστήματος σε φανατικούς θιασώτες της κατεστημένης τάξης πραγμάτων. Το δέλεαρ της εξασφάλισης της διαρκούς παρουσίας στο πολιτικό προσκήνιο καθιστούσε πλέον τους αντιρρησίες πιο συναινετικούς. Έτσι, σχεδόν ανεπαισθήτως, η απολυτότητα του οράματος παραχώρησε τη θέση της στη «ρεαλιστική» διαχείριση της υπάρχουσας πραγματικότητας.

β) Η κατανάλωση, πρώτα ως πραγματικότητα που επιβλήθηκε με την αύξηση της αγοραστικής δύναμης της μικροαστικής τάξης και αργότερα ως ιδεολογία, υπήρξε ένα μέσο μαζικού υπνωτισμού και διάλυσης της συλλογικότητας. Η κοινωνία του super market ευαγγελιζόταν την ατομική απόλαυση εξατομικεύοντας νέες τεχνητές ανάγκες. Το αποτέλεσμα εδώ υπήρξε θεαματικό. Οι πρώην ασυμβίβαστοι –εκτός από εξαιρέσεις– εθίστηκαν στο φτηνό, στο εύχρηστο, στο εφήμερο. Η ιδεολογία της απόλαυσης του υλικού κόσμου με άξονα το αυτοκίνητο, τις οικογενειακές διακοπές και την τηλεόραση αποτέλεσε τον καταλύτη για τη συνειδησιακή προπαρασκευή της μικροαστικής μάζας στην Ελλάδα των μέσων της δεκαετίας του '70.

Οι άνθρωποι που δεν μπορούν να αφομοιώσουν και να αποδεχθούν το ιδεολογικό vertigo μιας ολόκληρης γενιάς

είτε περιχαρακώνονται σε μια αξιοπρεπή μοναχικότητα είτε συνεχίζουν έναν contra tempo πολιτικό ριζοσπαστισμό κυρίως στο χώρο της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς και του αναρχισμού. Στο πεδίο της κουλτούρας η αντίσταση στο φτηνό, το χυδαίο και το εύκολο καθίσταται ένας δυσκολοδιάβατος μοναχικός δρόμος, που συχνά πολλαπλασιάζει τα εσωτερικά αδιέξοδα και κονιορτοποιεί τη ψυχική ισορροπία των ανθρώπων. Ο Νικόλας Άσιμος, η Κατερίνα Γώγου, ο Παύλος Σιδηρόπουλος είναι από αυτούς που δεν μπορούν να απεμπολήσουν τις αξίες τους. Και γι' αυτό παραδέρνουν.

Η Κατερίνα Γώγου είναι ανθρώπινη, αλλά έχει και τραγικό μεγαλείο. Δεν θυματοποιείται, αλλά επιτίθεται σε όλον αυτό το ζόφο, στους χιλιάδες εφιάλτες που συνθέτουν το νοσηρό ανθρώπινο περιβάλλον στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στις αρχές της δεκαετίας του '80. Εναντιώνεται σε όλους αυτούς που θεωρεί υπεύθυνους για τον αφοπλισμό της γενιάς της, αλλά σπαράζει διότι πολλοί από αυτούς είναι παλιοί συνοδοιπόροι, πρόσωπα με τα οποία ονειρεύτηκε μαζί.

Η παρούσα μελέτη και προσέγγιση της Βιργινίας Σπυράτου στον ποιητικό κόσμο της Κατερίνας Γώγου προσφέρει τριπλά:

Εντάσσει την Κατερίνα Γώγου στη λογοτεχνική παράδοση, διευρύνοντας τα όρια και τους κανόνες της αποδεκτής «μορφής» ποιήματος.

Αποδυναμώνει την αφοριστική προσέγγιση του έργου της Γώγου ως προϊόντος της διαταραγμένης ψυχικής της

κατάστασης και της σταθερούς χρήσης παραισθησιογόνων. Δεν μετέτρεπε τα αδιέξοδα της σε ποίηση, αλλά αντιθέτως μέσα από την ποίηση αναζητούσε διεξόδους και ξόρκιζε τους εφιάλτες της.

«Νομιμοποιεί» στο πρόσωπο της Γώγου όλους τους «ασκεπείς» ανθρώπους της τέχνης (Σιδηρόπουλο, Άσιμο κ.λπ.), που ποτέ δεν αναγνωρίστηκαν από την κριτική ως σημαίνοντες δημιουργοί. Η Γώγου, ο Άσιμος, ο Σιδηρόπουλος είναι οι τρανταχτές αποδείξεις ότι μπορούμε να υπάρχουμε ως άνθρωποι και έξω από την πατενταρισμένη εκδοχή του «κανονικού», του «ισορροπημένου».

Συνεπώς, το να πορεύεσαι παρά με τα εσωτερικά σου αδιέξοδα και να παλεύεις για να τα κάνεις λόγο και τέχνη είναι μορφή πολιτικού αγώνα και καθόλου παραίτηση. Αυτός είναι ο ουσιαστικός «πολιτικός» αγώνας της ύπαρξης απέναντι σε όλα όσα τη στοιχειώνουν, την εμποδίζουν να ελευθερωθεί και να ταξιδέψει.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το βιβλίο αυτό αποτελεί διασκευή τμήματος της διδακτορικής διατριβής με τίτλο *Tod und Weiblichkeit im Werk von Karoline von Günderrode, Maria Polydouri, Inge Müller und Katerina Gogou* (Θάνατος και Θηλυκότητα στο έργο των *Karoline von Günderrode, Μαρίας Πολυδούρη, Inge Müller και Κατερίνας Γώγου*), που εκπονείται στο τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Στη διατριβή γίνεται απόπειρα συγκρίνοντας το έργο των τεσσάρων ποιητριών να εξαχθούν ορισμένα συμπεράσματα που αφορούν στις απεικονίσεις του Θηλυκού στη λογοτεχνία των γυναικών. Βασικοί προβληματισμοί είναι η προσπάθεια άρθρωσης ενός αυτόνομου γυναικείου λόγου, η σχέση ανάμεσα σε αυτή την προσπάθεια και στην αυτοκαταστροφή καθώς και η κατεύθυνση που θα μπορούσε να πάρει ο αγώνας των γυναικών για να υπάρξουν ως υποκείμενα και όχι ως αντικείμενα της λογοτεχνίας και της ιστορίας.

Κατά τη διαδικασία συλλογής του υλικού για τη διατριβή διαπιστώσαμε ότι δεν έχει δημοσιευθεί μέχρι σή-

μερα καμία έρευνα για το ποιητικό έργο της Κατερίνας Γώγου. Υπάρχει περιορισμένος αριθμός άρθρων και αρκετές ιστοσελίδες στο διαδίκτυο, δεν μπορέσαμε όμως να βρούμε κάποια περισσότερο οργανωμένη και αναλυτική εργασία σχετικά με την ποίησή της, που κατά τη γνώμη μας αξίζει μεγαλύτερης προσοχής.

Η παρούσα ανάλυση, που γίνεται στα πλαίσια της φεμινιστικής θεωρίας της λογοτεχνίας, δεν περιλαμβάνει το σύνολο του ποιητικού έργου της Κατερίνας Γώγου, παρά μόνο τις πλευρές εκείνες, που αφορούν στις απεικονίσεις του Θηλυκού και στην αυτοκαταστροφή της γυναίκας. Αντικειμενικός σκοπός είναι να διακρίνουμε τις παραστάσεις της γυναίκας-αντικειμένου και να επισημάνουμε τις προσπάθειες να οριστεί η γυναίκα-υποκείμενο καθώς και το ρόλο που παίζει η αυτοκαταστροφή στις προσπάθειες αυτές.

Η Κατερίνα Γώγου εφάρμοσε με το έργο της την άποψη του Δ. Γληνού: «Ο μόνος τρόπος να ζήσεις και να πεθάνεις είναι να ζήσεις και να πεθάνεις για ένα ιδανικό». Εξέφρασε στην ποίησή της με τον πιο σαφή τρόπο τη θέση της γυναίκας σε έναν πατριαρχικό κόσμο, χωρίς να χρησιμοποιεί την ταμπέλα της «φεμινίστριας» και χωρίς να γράφει στρατευμένα και αποκλειστικά για τη γυναικεία απελευθέρωση. Η προβληματική της ήταν γενικότερη, αλλά η πολιτική της αφετηρία τη βοήθησε να εξηγήσει και να αποδώσει τις σχέσεις, τις αιτίες και τις συνέπειες της γυναικείας καταπίεσης. Στο έργο της διακρίνουμε κατ' αρχήν την εικόνα της απροβλημάτιστης, τρισευτυ-

χισμένης, συχνά ολιγοφρενούς και εξαρτημένης από τον άντρα γυναίκας, μια εικόνα που κατασκευάστηκε και συντηρήθηκε με ιδιαίτερη φροντίδα από την πατριαρχία. Αυτό το πλαίσιο ύπαρξης της γυναίκας απορρίπτεται συλλήβδην και πίσω από αυτήν την εικόνα ξεπροβάλλει η νευρωτική και αυτοκαταστροφική γυναίκα-αντικείμενο, που αντιστοιχεί στην πραγματικότητα του καπιταλισμού. Πόρνες, ναρκομανείς, φόνισσες, κακές μητέρες, τραβεστί, τρελές, κυνηγημένες, αυτές είναι οι γυναίκες στο έργο της Γώγου, αυτή είναι η πραγματική διάσταση της θηλυκότητας που κατασκεύασε η κοινωνία και την οποία η Γώγου αποδίδει με απίστευτη ευκρίνεια, με ωμότητα και ταυτόχρονα με απεριόριστη ευαισθησία.

Η διέξοδος της Γώγου ήταν η ποίηση και το όνειρο της επανάστασης. Το τελευταίο με το πέρασμα του χρόνου διαψεύστηκε και άφησε την ποιήτρια χωρίς ελπίδα, χωρίς θέση στην πατριαρχική κοινωνία, χωρίς γλώσσα ικανή να εκφράσει τις ιδέες και τα αισθήματά της ως γυναίκα και ως πολιτικό ον. Η αυτοκαταστροφή μέσω των ναρκωτικών, η έλλειψη ψυχικής ισορροπίας, οι πραγματικές δυσκολίες να ζήσει κανείς με αξιοπρέπεια στον καπιταλισμό, όλα αυτά την οδήγησαν σε ένα σχεδόν ερωτικό παιχνίδι με το θάνατο, που γίνεται σαφές στα έργα της. Η ζωή έμοιαζε ήδη από το ξεκίνημά της με το θάνατο. Αυτό το αίσθημα κυριαρχούσε στην ποίησή της, που περιστρεφόταν γύρω από τις κεντρικές ιδέες της μοναξιάς και της προδοσίας.

Σε αυτό το σημείο θα θέλαμε να σημειώσουμε το εξής:

Υπάρχει ένας κίνδυνος στην άσκηση λογοτεχνικής κριτικής, όταν αφετηρία και τέρμα της είναι οι παράμετροι της ψυχικής επιβάρυνσης και της συναισθηματικής αστάθειας του συγγραφέα ή της συγγραφέως. Όταν τα ψυχολογικά αδιέξοδα, έτσι όπως αυτά εκφράζονται μέσα από το καλλιτεχνικό έργο, αντιμετωπίζονται μόνο σαν συνέπειες μιας προσωπικής τραγωδίας χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι πολιτικές συνθήκες και οι κοινωνικές επιδράσεις που τα δημιούργησαν ή τα όξυναν, τότε η ερμηνεία του έργου είναι αναγκαστικά ημιτελής. Το καλλιτεχνικό έργο αποδυναμώνεται, αποκόπτεται από τις συνθήκες που συνέβαλαν στη γέννησή του και χάνει την αλήθεια του και την πολιτική του διάσταση. Για να αποσοβηθεί αυτός ο κίνδυνος, η ανάλυση του έργου της Γώγου δεν έγινε μόνο με κριτήρια αισθητικά (δηλαδή με μια φιλοσοφική προσέγγιση του ωραίου), αλλά και ιδεολογικά, μια που κάθε ποιητικό όραμα έχει άμεση σχέση με τις κοινωνικές συνθήκες που επέτρεψαν τη δημιουργία του.

Αυτό που η Γώγου κατόρθωσε μέσα από την ποίησή της είναι να δώσει στον πόνο πρόσωπο. Εφόσον ο πόνος δεν έχει σχέση με τα προσωπικά αισθήματα κάποιου, εφόσον δεν έχει υποκείμενο, παραμένει μακρινός και δεν ενδιαφέρει περισσότερο από μια κοινωνιολογική μελέτη ή από ένα φυσικό φαινόμενο. Μόνο αν έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, αν μπορέσει κάποιος να τον δει, να τον οπτικοποιήσει, θα μπει ο θεατής σε μια διαδικασία σκέψης και αντίδρασης. Και δεν είναι τόσο αυτή η λελογισμένη διαδικασία όσο η αμεσότητα της συναισθηματικής ε-

παφής με τον πόνο, που προκαλεί στον αναγνώστη φόβο. Έναν τρόπο αρχέγονο, γιατί τον φέρνει σε επαφή με αυτό που προσπαθεί να ξεχάσει: με την εγκατάλειψη και το θάνατο. Η Κατερίνα Γώγου ανήκει στις ποιήτριες και συγγραφείς εκείνες,<sup>1</sup> στα έργα των οποίων ο θάνατος του θηλυκού ποιητικού Εγώ συμβολίζει την καταστροφή και άλλων γυναικών που υφίστανται τις συνέπειες της πατριαρχίας και που αναζητούν μια ολοκληρωμένη αυτόνομη ύπαρξη. Η κοινωνία, την οποία η Γώγου αρνήθηκε να αποδεχτεί ή έστω να συνηθίσει, είναι αυτή που δεν προβλέπει χώρο για τη γυναικεία ύπαρξη, αν δεν ανταποκρίνεται σε συγκεκριμένα πρότυπα θηλυκότητας. Η γλώσσα που αρνήθηκε να χρησιμοποιήσει είναι αυτή που περιγράφει τις γυναίκες ως κατώτερες, εξαρτημένες και ετεροπροσδιοριζόμενες. Από μια σειρά παρόμοιων αρνήσεων γεννήθηκε η οργισμένη και επιθετική της ποίηση και αυτές την οδήγησαν –μέσα από μια αυτοκαταστροφική ζωή– σε ένα μοναχικό θάνατο. Για τη Γώγου και συγγραφείς σαν τη Γώγου η ενασχόληση με το έργο τους δεν έχει το νόημα μνημοσύνου ή ταρίχευσης, αφού ούτως ή άλλως διατηρούνται στη συλλογική μνήμη, έχοντας κερδίσει τη λογοτεχνική αθανασία. Γι' αυτές (και γι' αυτούς) ο θάνατος δεν βάζει τέλος σε τίποτε.

Ευχαριστώ θερμά για τη βοήθειά τους τον Δημήτρη

1. Ανάμεσα σε άλλες οι Sarah Kane, Sylvia Plath, Inge Müller, Virginia Woolf, Unica Zuern, Ingeborg Bachmann, Marina Zwetajewa, Anne Sexton.



Αλεξίου, την Αναστασία Αντωνοπούλου, τον Νικόλα Λεοντόπουλο, την Πένυ Φασούλη, τον Κώστα Φέρρη καθώς και τις εκδόσεις Καστανιώτη Α.Ε. που μας παραχώρησαν την άδεια να αναδημοσιεύσουμε το απαραίτητο γι' αυτή τη μελέτη μέρος του ποιητικού έργου της Κατερίνας Γώγου. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τη δικηγόρο Λίνα Καρανασοπούλου και το σκηνοθέτη Γιώργο Κορδέλλα για το φωτογραφικό υλικό που μας παραχώρησαν.

«ΤΟ ΜΗΝΑ ΤΩΝ ΚΕΡΑΣΙΩΝ. 1 ΙΟΥΝΙΟΥ ΓΕΝΝΗΜΕΝΗ»

Η ηθοποιός και ποιήτρια Κατερίνα Γώγου έζησε τα σημαντικότερα γεγονότα της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας<sup>1</sup> και επηρεάστηκε βαθύτατα από αυτά. Είναι τα γεγονότα από τον εμφύλιο και μετά, που αποτελούν τον καμβά πάνω στον οποίον σχηματίζονται με έντονα χρώματα οι αποκαλύψεις και οι αλήθειες της ποίησής της. Γεννήθηκε το 1940, «*Το μήνα των κερασιών. 1 Ιουνίου γεννημένη*»<sup>2</sup> στην Αθήνα. Από πέντε χρονών εργάστηκε σε παιδικούς θιάσους και αργότερα ασχολήθηκε με σχεδόν όλα τα είδη του θεάτρου. Τα παιδικά της χρόνια συνέπεσαν με τον ελληνικό εμφύλιο (1947-1949) και τα ζοφερά χρόνια που ακολούθησαν. Μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας (1945) και κατά τη διάρκεια του εμφυλίου ο ελληνικός λαός ήταν χωρισμένος σε «πατριώτες» και «προδότες» και οι κομμουνιστές

1. Βλ. ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ: *Ο Μετεμφηβικός Ήρωας στη Μεταπολεμική Πεζογραφία*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004, σελ. 51-85, 201-242 και 348-404.

2. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1988, σελ. 47.

είχαν αποκλειστεί από τον κρατικό μηχανισμό. Αυτός ο διαχωρισμός επηρέασε αρνητικά τη συνείδηση των Ελλήνων δεκαετίες μετά το πέρας του εμφυλίου. Η Γώγου δίνει μια εικόνα της εποχής στο ακόλουθο απόσπασμα:

«Συμμοριτοπόλεμος.

Ααααααα! Αυτό είναι συμμοριτοπόλεμος.

Έελληνες με καπελαδούρες, ξέρω γω, ρεπούμπλικες τις λέγανε.

Τετράγωνοι, μεγάααλοι, με μακριά παλτά και καμπαρντίνες, είχανε μέσα στις τσέπες τους πιστόλια, μπορεί να 'χανε κι άλλα πιστόλια από μέσα. Με τα χέρια μέσα στις τσέπες τους πυροβολούσανε άλλους Έλληνες και περπατάγανε γρήγορα σαν να βιαζόντουσαν πάρα πολύ ή να τους κυνηγάγανε κάποιοι.

Εγώ ήθελα –δεν αφήνανε, λέει– να βγω έξω. Έξω ήθελα. Εκεί ήθελα. Στο “Απαγορεύεται”.

Στη γωνία μας Λάμπρου Κατσώνη και Μπουκουβάλα σωρός από φαγωμένες γάτες και πεθαμένοι από την πείνα –σκουπίδια τα λέγανε– γονείς και παιδιά.

Είδα απ' το τζάμι μια σφαίρα να μου χτυπάει την παλάμη την αριστερή, αίματα και τα σκουπίδια να ανασαίνουνε. Η μάνα μου ήταν στην κουζίνα κι ο πατέρας ούτε που ξέρω, ανοίγω την πόρτα και πάω στα σκουπίδια.

Κι εκεί είδα, και δε δίνω δεκάρα αν δε με πιστεύετε, το πιο όμορφο αγόρι που είχα δει στη ζωή μου. Ήτανε κουκουλωμένος εκεί, κρατούσε ένα οπλοπολυβόλο, είχε αραιά ξανθά γένια και μακριά ξανθά μαλλιά. Τα μάτια του... δεν

ξέρω να πω τι χρώμα είχαν. Έμοιαζε ή ήτανε ο Χριστός.

“Φύγε, κοριτσάκι, φύγε”, μου είπε, “από δω. Θα με σκοτώσουν”.

Πήρα μια πολύ βαθιά ανάσα για να τρέξω γρήγορα.

“Σκύψε να σε φιλήσω”, μου είπε.

Ήμουνα ήδη στο σπίτι.

Ο πρώτος άντρας και ο τελευταίος που ερωτεύτηκα ήτανε αντάρτης των πόλεων». <sup>3</sup>

Όταν τον Νοέμβριο του 1952 ο Αλέξανδρος Παπάγος ανέλαβε την εξουσία, οργανώθηκε ένα εξαιρετικά ισχυρό κράτος, που κατάφερε να οδηγήσει την πλειοψηφία των ελλήνων πολιτών, η οποία αντιμετώπιζε μεγάλες οικονομικές δυσκολίες, σε μια αντικομμουνιστική υστερία. Ο καταναλωτισμός όπως και η ελληνική οικονομία άνθησαν με την υποστήριξη του αμερικάνικου κεφαλαίου μετά το 1955, κατά τη διακυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή. Η άνθηση όμως αυτή αφορούσε μόνο τα βιομηχανικά κέντρα της χώρας, δηλαδή τις μεγαλουπόλεις, στις οποίες στοιβαζόταν το εργατικό δυναμικό από την επαρχία. Οι Έλληνες της επαρχίας έρχονταν στην πρωτεύουσα κυνηγημένοι από τα ενοχικά σύνδρομα του εμφυλίου, γίνονταν προλετάριοι και έχαναν την ταυτότητά τους στην ανωνυμία των πολυκατοικιών, περιορίζοντας τα όνειρά τους κατά κύριο λόγο στην απόκτηση καταναλωτικών αγαθών.

3. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε ΟΛΥΣΣΕΙΑ*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 51-52.

Η δεκαετία του '60 ήταν για τις δυτικές κοινωνίες μια εποχή πολιτικού και πολιτιστικού ριζοσπαστισμού, αλλά και στην Ελλάδα αμφισβητήθηκαν οι αυστηρές πατριαρχικές δομές και άρχισε να πνέει άνεμος εξευρωπαϊσμού. Η πολιτική ήττα των δεξιών κομμάτων το 1963 για πρώτη φορά μετά τον εμφύλιο, η επανασυγκρότηση του αριστερού κινήματος (Νεολαία Λαμπράκη), η αστυφιλία, η γυναικεία χειραφέτηση, η φιλελευθεροποίηση των ηθών, ο πολιτιστικός πλουραλισμός συνέθεταν την πραγματικότητα της εποχής. Η Γώγου έζησε τότε (αλλά και νωρίτερα ακόμα) την επαναστατική άρνηση της μικροαστικής κοινωνίας, την προκλητική συμπεριφορά της νέας γενιάς και τη σεξουαλική απελευθέρωση. Γράφει σχετικά με την προβολή της αμερικάνικης ταινίας «Η ζούγκλα του μαυροπίνακα» (*The blackboard jungle*, 1955): «Όταν έσκασε στο “Παλλάς”, Βουκουρεστίου, η ταινία, το κίνημα απ’ όλα τ’ αγριεμένα παιδιά, απ’ όλες τις μακρινές συνοικίες και από την Αθήνα, έδωσε ένα πλήθος απιδιών, όπου οι κωδικοί για πρώτη φορά σε νεολαία μπήκε και λειτούργησαν. [...] Όταν ακούστηκε το τραγούδι της ταινίας, το γνωστό “Ουάν, του, θρι ο’ κλοκ, φορ ο’ κλοκ, ροκ”, οι μισοί αναπτήρες άναφαν, οι υπόλοιποι σκίζανε με ξυραφάκια τις βελούδινες καρέκλες του αριστοκρατικού πολύ, τότε, “Παλλάς”. Έκανα και τα δύο. [...] ενώ είμαστε εκεί να σιγουρέψουμε την είσοδό μας σε μια κοινωνία εφησυχασμένη πλήρως. Ως συνήθως».<sup>4</sup>

4. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε ΟΔΥΣΣΕΙΑ*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 59.

Ο μεγαλύτερος ανασταλτικός παράγοντας σε αυτή την εξέλιξη υπήρξε η δικτατορία (1967-1974), με την οποία έληξε η μεταπολεμική «νομιμότητα» και αντικαταστάθηκε από την ανομία της αστικής εξουσίας. Σε αυτό το πλαίσιο η δικτατορία επέφερε το συντηρητισμό στην εκπαίδευση, στην οικογένεια και σε ολόκληρη την κοινωνία. Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι με την αστυφιλία και το κύμα ελλήνων προσφύγων κυρίως από την Κωνσταντινούπολη και την Αίγυπτο εδραιώθηκε η μικροαστική μάζα στις μεγαλουπόλεις και ειδικά στην Αθήνα. Για το απολυταρχικό καθεστώς της 21ης Απριλίου η νεολαία ήταν ο «μεγάλος ασθενής», που υπέφερε από ηθική εξασθένιση και την «ασθένεια του κομμουνισμού». Ένα από τα πρώτα επιχειρήματα της προπαγάνδας ενάντια στον «παρηκμασμένο» πολιτικό κόσμο ήταν η «ανεπιθύμητη» της Αριστεράς, κάτι που είχε ως συνέπεια την απαγόρευση όλων των «ηθικά και εθνικά» ύποπτων οργανώσεων της νεολαίας. Παρ’ όλα αυτά, συνεχίστηκε από νέους και των δύο φύλων η διαδικασία χειραφέτησης και αμφισβήτησης, αν και μόνο μέσα στην ανωνυμία των μεγαλουπόλεων. Ήδη την περίοδο 1960-1967 η παρέμβαση της αμερικανικής κυβέρνησης, η δραστηριότητα παρακρατικών οργανώσεων (δολοφονία Λαμπράκη, τρομοκρατία του φοιτητικού κινήματος), η αυξανόμενη εξουσία του στρατού καθώς και εθνικά ζητήματα μεγάλης πολιτικής σημασίας (Κυπριακό) είχαν συμβάλει στην πολιτικοποίηση της νεολαίας και στον αριστερό προσανατολισμό της. Το επαναστατικό πνεύμα δεν ευδοκίμούσε πάντως στο

χώρο των επίσημων κομμάτων, γιατί ο ολοκληρωτισμός και το αστυνομοκρατούμενο κράτος δυσκόλευαν τις δραστηριότητες σ' αυτό το επίπεδο.

Στον πολιτιστικό τομέα διαπιστώνονται τα εξής: Οι περισσότερες ταινίες που γυρίστηκαν πριν τη δικτατορία, και στις οποίες είχε πάρει μέρος η Γώγου, ήταν ούτως ή άλλως χαρούμενες, ακίνδυνες κωμωδίες, όπως π.χ. «Γάμος αλλά ελληνικά» (σκηνοθεσία Βασίλης Γεωργιάδης, 1964), οι οποίες στην πραγματικότητα επιβεβαίωναν το status quo της πατριαρχίας και αποτελούσαν τη «διασκέδαση» της μικροαστικής οικογένειας. Το ολοκληρωτικό καθεστώς προσπάθησε μετά το 1967 να χειραγωγήσει την καλλιτεχνική παραγωγή και να την εναρμονίσει με τα ελληνοχριστιανικά ιδεώδη, τα οποία ήθελε να «προστατέψει» από την αριστερή διανόηση. Η τηλεόραση ειδικά βρισκόταν κάτω από τον σχεδόν ολοκληρωτικό έλεγχο της κυβέρνησης, που προσπαθούσε να χειραγωγήσει τους πολίτες με τηλεπαιχνίδια, ποδόσφαιρο και εκπομπές «για όλη την οικογένεια». Η τέχνη αντέδρασε, πήρε τη μορφή μιας συγκαλυμμένης διαμαρτυρίας, έγινε μια έμμεση απαξίωση του αναχρονιστικού ήθους και της χαμηλής αισθητικής των κυβερνώντων. Οι κινηματογραφιστές έδειξαν τα πρώτα σημάδια αντίστασης και το έργο τους εξελίχθηκε την επόμενη δεκαετία σε μια ορμητική θύελλα αντίδρασης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία «Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση;» (σκηνοθεσία Ντίνος Κατσουρίδης, 1971), στην οποία έπαιζε και η Γώγου. Αλλά τόσο η τηλεόραση όσο και το ραδιόφωνο και το θέατρο

έστελναν με τη σειρά τους στους πολίτες κωδικοποιημένα, συχνά χιουμοριστικά μηνύματα αντίστασης ενάντια στον ολοκληρωτισμό, που δεν γινόντουσαν αντιληπτά από τη λογοκρισία.

Τα χρόνια της δημοκρατίας μετά το 1974 χωρίζονται σε δύο περιόδους: Στην περίοδο της εκμοντερνισμένης Δεξιάς (Νέα Δημοκρατία) 1974-1981 και σε αυτήν της σοσιαλδημοκρατίας (ΠΑΣΟΚ) 1981-1989. Στη διάρκεια της πρώτης περιόδου αντικαταστάθηκε η φιλοδικτατορική ηγεσία του στρατού, τα μέλη της δικτατορίας δικάστηκαν και καταδικάστηκαν και το ΚΚΕ νομιμοποιήθηκε μετά από 26 χρόνια. Στον τομέα της οικονομίας επιτεύχθηκε αύξηση της καταναλωτικής δυνατότητας των ελλήνων πολιτών, κυρίως σε ό,τι αφορούσε τα είδη οικιακού εξοπλισμού. Η τέχνη είχε μια ανοδική πορεία, που άφηγε περιθώρια για ελεύθερη έκφραση και πειραματισμό: Στη μουσική σκηνή επικρατούσαν ανάμεσα σε άλλους οι Π. Σιδηρόπουλος, Ν. Άσιμος και Β. Παπακωνσταντίνου, αλλά και ο Δ. Σαββόπουλος, που αποτέλεσε γέφυρα ανάμεσα στη γενιά του '60 και σε αυτήν του '70 συνδυάζοντας τη ροκ μουσική με παραδοσιακούς ρυθμούς. Το ελληνικό ροκ της εποχής εξέφραζε τους φόβους και τους εφιάλτες των νέων, που ένιωθαν πως έπρεπε να πολεμήσουν ενάντια σε μηχανισμούς που απειλούσαν τα όνειρά τους.

Στην κινηματογραφική βιομηχανία επικρατούν τρία ρεύματα: α) Η καταγραφή πολιτικών γεγονότων, β) οι κοινωνικοπολιτικές ταινίες και γ) οι ταινίες υπαρξιακών αναζητήσεων, όπως «Το βαρύ πεπόνι» (1977) του Π. Τάσ-

σιου, συζύγου της Γώγου. Στην ταινία η Γώγου έπαιξε συγκλονιστικά και κέρδισε το βραβείο ερμηνείας του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Συμμετείχε και στην ταινία «Παραγγελιά» (1980) επίσης του Π. Τάσσιου, η οποία αναφέρεται στη ζωή του Ν. Κοεμτζή, που οδηγήθηκε στο έγκλημα. Στην «Παραγγελιά» η Γώγου απαγγέλλει σε κάποιες σκηνές ποιήματά της δίνοντας το στίγμα της εποχής και επισημαίνοντας τον επερχόμενο κίνδυνο: «Ξέρω πως ποτέ δε σημαδεύουνε στα πόδια. Στο μυαλό είναι ο Στόχος, το νου σου ε;»<sup>5</sup> Και εκεί, όπως και σε πολλά ποιήματά της, έχει κανείς την αίσθηση, ότι η Γώγου στέκεται έξω από αυτά που περιγράφει, όχι γιατί είναι αμέτοχη, αλλά ακριβώς γιατί είναι μέρος αυτής της ζωής. Σαν το Χάρο στέκεται εκεί, σαν για να εξασφαλίσει πως δεν θα ξεχάσει κανείς ότι η κατάληξη των πάντων είναι ο θάνατος. Είναι δύσκολο να πει κανείς αν η γνησιότητα των στίχων συντείνει στην οξυδέρκεια της σκέψης της ή αν η εξαιρετική της αντίληψη την οδήγησε σε έναν τόσο αυθεντικό χειρισμό της γλώσσας. Σε κάθε περίπτωση δεν απέφυγε το ρόλο της Κασσάνδρας, υπήρξε μάντισσα κακών: δεν θα αργούσε μια ολόκληρη γενιά να υποστεί λοβοτομή, να εξοντωθεί ύπουλα υποκύπτοντας στην κατανάλωση και στους νόμους της αγοράς, ενώ όσοι προσπάθησαν να μην ενδώσουν, εξωθήθηκαν και εξουθενώθηκαν στο περιθώριο. Η μουσική που έγραψε για την ταινία ο Κυριάκος Σφέτσας πήρε το πρώτο

5. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, από το οπισθόφυλλο.

βραβείο στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1980 και κυκλοφόρησε μαζί με τις απαγγελίες της Γώγου σε δίσκο με τον τίτλο «Στο δρόμο».

Το 1981 ανέλαβε την εξουσία το ΠΑΣΟΚ. Με τον όρο «μη προνομιούχοι Έλληνες» απέκτησαν τότε ενιαία πολιτική φωνή διάφορες κοινωνικές τάξεις με αντικρουόμενα συμφέροντα και διαφορετικές αναζητήσεις. Στο «συμβόλαιο με το λαό», όπως το ονόμασε ο Α. Παπανδρέου, φαινόταν να γίνεται δυνατή η πολιτική ενάντια στις ΗΠΑ και τονίστηκαν οι θέσεις ενάντια στην Ευρωπαϊκή Ένωση, κάτι που έπεισε τους αριστερούς ψηφοφόρους. Οι σημαντικότεροι στόχοι σε ό,τι αφορά την οικονομία ήταν η ανάπτυξη και η καταπολέμηση της ανεργίας. Παρ' όλα αυτά, δεν αποφεύχθηκε η οικονομική κρίση που οδήγησε το 1985 στην υποτίμηση της δραχμής. Στον τομέα της εκπαίδευσης πρέπει να αναφερθούν η γλωσσική απλοποίηση, η καθιέρωση του μονοτονικού, η κατάργηση της ποδιάς και η νομικά κατοχυρωμένη συμμετοχή των μαθητών και φοιτητών στη λήψη αποφάσεων.

Η δεκαετία του '80 χαρακτηρίζεται πολιτιστικά από μια από τις πιο επιθετικές μορφές της μαζικής κουλτούρας. Η διαφήμιση έπαιξε έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στη δημιουργία της καταναλωτικής κοινωνίας καθώς και στη διατήρηση των μικροαστικών ιδανικών σε ό,τι αφορά στις ανθρώπινες σχέσεις, στην καριέρα κ.λπ. Μετά τη σεξουαλική επανάσταση της δεκαετίας του '70 υπήρξε στην επόμενη δεκαετία ένας ανοικτός σεξισμός στα ΜΜΕ. Κυρίως στις ταινίες και στις βιντεοκασέτες

της εποχής μπορεί κανείς να αναγνωρίσει μια από τις χειρότερες μορφές σεξιστικής κουλτούρας και προσβολής της γυναικείας (αλλά και της ανδρικής) αξιοπρέπειας. Ασφαλώς γυρίζονταν ακόμα ταινίες κοινωνικοπολιτικού και υπαρξιακού προβληματισμού, που καυτηρίαζαν τη μικροαστική απομόνωση, τη μοναξιά της υπέρμετρης κατανάλωσης και των ανεκπλήρωτων επιθυμιών. Η αμφισβήτηση της κοινωνικής και πολιτικής νόρμας από μέρος της νεολαίας συνεχίστηκε έτσι και στη δεκαετία του '80. Ο σκηνοθέτης Κώστας Φέρρης μας ανέφερε ότι ανάμεσα στα άτομα που αποτελούσαν τον κύκλο της Γώγου και που στα χρόνια 1980-1984 αγωνιούσαν για την εξέλιξη της κοινωνίας ανήκαν οι τραγουδιστές Μ. Λεονάρδου, Ν. Καρβέλας, Π. Σιδηρόπουλος, Ν. Άσιμος,<sup>6</sup> Δ. Πουλικάκος, οι ηθοποιοί Θ. Μπαζάκα, Κ. Τζούμας, Γ. Ζορμπάας, οι σκηνοθέτες Π. Τάσσιος, Γ. Κορδέλας, ο ίδιος ο Κ. Φέρρης, ο μουσικός Κ. Σφέτσας. Το 1984 η Γώγου παίζει στην ταινία «Όστρια - Το τέλος του παιχνιδιού» (σκηνοθεσία Α. Θωμόπουλος), της οποίας το

6. Η Γώγου είχε μια στενή φιλική σχέση με τον Άσιμο τα τελευταία χρόνια της ζωής του και τον υποστήριξε μαζί με άλλους καλλιτέχνες, όταν κρατήθηκε σε νευρολογική κλινική. Μετά το θάνατό του, η Γώγου υποστήριξε ότι ο Άσιμος οδηγήθηκε στην αυτοκτονία μέσα από τη μοναξιά. Έβλεπε τον εαυτό του σαν ένα μοναχικό λιοντάρι και δεν μπορούσε πια να ζήσει. Ήταν παρ' όλα αυτά αντίθετη στην αυτοκτονία και υποστήριζε ότι ο Άσιμος φάνηκε ασυνεπής με το είδος θανάτου που επέλεξε. (Βλ. ΑΡΗΣ ΣΚΙΑΔΟΠΟΥΛΟΣ: *Κατερίνα Γώγου*. Περιοδικό *Ταχυδρόμος*, Τεύχος 37, Αθήνα, 11.9.1991, σελ. 38-40).

σενάριο έγραψε μαζί με τον Θωμόπουλο. Η ταινία έλαβε βραβείο σεναρίου και η Γώγου βραβείο ερμηνείας. Η ταινία είχε ως θέμα την αρνητική εξέλιξη της γενιάς του '60, έχοντας για παράδειγμα τρία ζευγάρια που ανταλλάξαν τις επαναστατικές τους ιδέες με τη μικροαστική άνεση.

Αυτήν ακριβώς την ανταλλαγή αρνήθηκε η Γώγου σε όλη τη διάρκεια της ζωής της, κάτι που είχε ως συνέπεια (όπως και για πολλούς άλλους καλλιτέχνες της γενιάς αυτής) την απομόνωση όχι μόνο από την μικροαστική κοινωνία, αλλά και από τον κύκλο των φίλων και παλιών συντρόφων. Τη μοναξιά και την προδοσία βίωαν η Γώγου καθημερινά και ήταν αυτά που δυσκόλευαν την έξοδο από το δρόμο της αυτοκαταστροφής. Η ποιήτρια είχε συνείδηση της επιθετικότητας που στρεφόταν ενάντια στον ίδιο της τον εαυτό, αλλά και της αρνητικής επίδρασης που ασκούσε στα αγαπημένα της πρόσωπα. Το δυστύχημα ήταν ότι από ένα σημείο και ύστερα ήταν εξαιρετικά δύσκολο να ορίσει τον εαυτό της, να τον δει να καθρεφτίζεται σε ένα άλλο πρόσωπο. Ακόμα και όταν αυτό γινόταν δυνατό, η ετερότητα δεν ανήκε πια στη ζωή όπως η ίδια την είχε ονειρευτεί, αλλά στο θάνατο, που εκφραζόταν με την παραίτηση, την οπισθοχώρηση, την προδοσία, το ξεπούλημα και τη συναλλαγή, αλλά και με την εξαθλίωση, τον κοινωνικό αποκλεισμό, το ψυχολογικό αδιέξοδο. Στην τελευταία της ποιητική συλλογή, που δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό της, η Γώγου χρησιμοποιεί μιλώντας για τον εαυτό της τη φράση «νεκρή ζωντα-

νή».<sup>7</sup> Αυτή τη συμπόρευση ζωής και θανάτου, την παλινδρόμηση ανάμεσα στα δύο, βίωνε μέχρι την οριστική επικράτηση του δεύτερου. Το 1993 πέθανε από υπερβολική δόση αλκοόλ και χαπιών.

«ΕΚΕΙΝΟ ΠΟΥ ΦΟΒΑΜΑΙ ΠΙΟ ΠΟΛΥ  
ΕΙΝΑΙ ΜΗ ΓΙΝΩ “ΠΟΙΗΤΗΣ”»

Οι συγγραφείς που γεννήθηκαν τη δεκαετία του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου ή λίγο αργότερα δεν κατατάσσονται από τον Vittì<sup>1</sup> στη μεταπολεμική γενιά, μια που ο πόλεμος δεν άφησε άμεσα σημάδια στην τέχνη τους. Ο Vittì χρησιμοποιεί γι’ αυτούς τον όρο «γενιά της αμφισβήτησης» συνδέοντάς τους με το γαλλικό Μάη και τη γενική τάση του δυτικού κόσμου για κριτική και απόρριψη παραδοσιακών αξιών και τονίζει ότι το χιούμορ, η σάτιρα, το στοιχείο της έκπληξης και η γεμάτη φαντασία «σκηνοθεσία» ήταν τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά της ποίησής τους. Αναφέρει ανάμεσα σε άλλους τους Γ. Κοντό, Λ. Πούλιο, Στ. Μπεκατώρο, Ν. Βαγενά, Γ. Πατίλη και μόνο μια γυναίκα, την Τζένη Μαστοράκη ως εκπροσώπους αυτής της γενιάς. Ο Αλέξης Ζήρας<sup>2</sup> από την

1. Βλ. MARIO VITTI: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1994, σελ. 446 κ.ε.

2. Βλ. ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ: *Από τη Γλώσσα της Οργής στην Τραυματική Γλώσσα. Ποητές και Ποιητικές μετά το '70*, Πρόλογος στην ανθο-

άλλη, προλογίζοντας την ποιητική ανθολογία της γενιάς του '70, που επιμελήθηκε ο Δ. Αλεξίου, συμπεριλαμβάνει σ' αυτή τη γενιά και τους ποιητές και τις ποιήτριες που έδρασαν στη δεκαετία του '80. Μιλάει για ένα αρχικά ομαδικό πνεύμα σε ό,τι αφορά τη θεματική, τη γλώσσα και τα εκφραστικά μέσα, θεωρώντας ότι η γενιά αυτή συνέβαλε στη δημιουργία ενός νέου ποιητικού κώδικα, χωρίς ωστόσο αυτό να αποκλείει παρεκκλίσεις ορισμένων ποιητών. Στον τομέα της γλώσσας επισημαίνει ότι ακολουθούνται λιγότερο αρμονικά, μάλλον αντιλυρικά μοντέλα, που απορρίπτουν το μοντερνισμό του μεταπολέμου, και ότι οι διάφορες κατευθύνσεις είναι επηρεασμένες από την καρυωτακική άρνηση, το σουρεαλισμό, το μποντλερικό *spleen*, τον τρόπο σκέψης του Σεφέρη. Θεωρεί την ανθρωπιστική ποίηση παρούσα, χωρίς όμως το στοιχείο της συλλογικότητας, ενώ αναφέρει ότι δεν γράφεται πλέον πολιτική ποίηση στα χνάρια της παράδοσης π.χ. του Ρίτσου και ότι ο ορίζοντας των πολιτικών προσδοκιών είναι περιορισμένος. Ο Ζήρας επισημαίνει ότι μετά το 1970 λαμβάνει χώρα από θεματικής πλευράς μια στροφή προς τον ατομικισμό και τον προσωπικό μικρόκοσμο. Σ' αυτή την ανθολογία της γενιάς του '70 αναφέρονται δίπλα σε άντρες ποιητές πολλές ποιήτριες όπως οι Μ. Κυρτζάκη, Αθ. Παπαδάκη, Β. Δαλακούρα, Δ. Χριστοδούλου, Ν. Χατζιδάκη, Ρ. Αλαβέρα, Αν. Φραντζή. Σε ό,τι αφορά δε

λογία του ΔΗΜΗΤΡΗ ΑΛΕΞΙΟΥ: *Γενιά του '70*, Εκδόσεις Όμβρος, Αθήνα, 2001, σελ. 9-25.

στην ποιητική γενιά της δεκαετίας του '80, η οποία ονομάστηκε και «γενιά του ιδιωτικού ονείρου», είναι μάλλον πολύ νωρίς, για να ασκήσει κανείς ολοκληρωμένη και αντικειμενική κριτική. Παρατηρεί κανείς παρ' όλα αυτά –σύμφωνα με πολλούς μελετητές– μια στροφή στον κλασικισμό, μια εκφραστική σαφήνεια αλλά και ένα νέο «ήθος» που επιτρέπει στους ποιητές να έχουν σπόνσορες και να παρουσιάζονται ως αυθεντίες.

Η Κατερίνα Γώγου, αν και ανήκε χρονολογικά στη γενιά του '70, δεν αναφέρεται σε ανθολογίες κειμένων που ακολουθούν το λογοτεχνικό κανόνα. Απουσιάζει από την ανθολογία της γενιάς του '70, που αναφέραμε πιο πάνω, αν και ο Δ. Αλεξίου, όπως προκύπτει από μια συζήτηση που είχε μαζί μας, θεωρεί ότι το έργο της είναι εξαιρετικά σημαντικό και ότι θα έπρεπε να είχε θέση δίπλα στους άλλους ποιητές και ποιήτριες της γενιάς της. Δεν αναφέρεται ακόμα και σ' εκείνες τις ανθολογίες που περιλαμβάνουν αποκλειστικά έργα ποιητριών, όπως η μικρή ανθολογία των Γ. Π. Σαββίδη και Ε. Τσατσανόγλου<sup>3</sup> στη *Νέα Εστία* του 1982. Στον πρόλόγό της οι συντάκτες έγραψαν ότι στη συλλογή τους προτιμήθηκαν ποιήματα που εξέφραζαν βιολογικά και κοινωνικά αμεσότερα τη νεοελληνική γυναικεία συνείδηση. Δεν εξηγούν όμως τι ακριβώς εννοούν με μια τέτοιου είδους συνείδηση ούτε πώς μπορεί

3. Βλ. Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ, ΕΛΕΝΗ ΤΣΑΤΣΑΝΟΓΛΟΥ: *Μικρή Ανθολογία Ποίησης Ελληνίδων*, Περιοδικό *Νέα Εστία*, Τόμος 112, Τεύχος 1331, Αθήνα, 1982, σελ. 11.



κανείς να την εκφράσει βιολογικά και κοινωνικά. Το σαφές για μας συμπέρασμα είναι ότι στις γυναίκες συγγραφείς δεν γίνονται αποδεκτά γλωσσικά, εκφραστικά ή όποια άλλα καλλιτεχνικά μέσα και πολύ λιγότερο βέβαια ιδέες, αν δεν εναρμονίζονται με παραδοσιακές αρετές του γυναικείου φύλου όπως είναι αυτές της ανιδιοτελούς αγάπης, της φροντίδας και της αγόγγυστης προσφοράς. Ο Φραγκόπουλος<sup>4</sup> αναφέρεται μάλιστα σε άρθρο του στο ίδιο τεύχος της *Νέας Εστίας* σε παραδοσιακά χαρακτηριστικά του φύλου που επιτρέπουν στις γυναίκες να γίνονται καλύτερες ποιήτριες. Υποστηρίζει ότι τα στοιχεία που φέρνει η γυναίκα στη λογοτεχνία συνυφαίνονται με τα παραδοσιακά αρχέτυπα του φύλου της, όπως ευαισθησία, χάρη, τρυφερότητα, στοργή, πάθος. Όπου το συναίσθημα παίζει κυρίαρχο ρόλο, εκεί διαπρέπει η γυναίκα σύμφωνα με τον Φραγκόπουλο. Πράγμα που κατά τη γνώμη μας οδηγεί αυτόματα στο συμπέρασμα ότι: α) ο χώρος της γυναίκας ορίστηκε αυθαίρετα και χωρίς να ερωτηθούν οι ίδιες οι γυναίκες αν θέλουν να είναι εκεί, στο συναίσθημα και όχι αλλού, π.χ. στη λογική – μια απλουστευτική διχοτόμηση που αποβαίνει πάντα σε βάρος των γυναικών και β) όποιος άνδρας διαθέτει ευαισθησία, τρυφερότητα, στοργή ή πάθος είναι συλλήβδην ύποπτος εκθήλυνσης, αφού οτιδήποτε «θηλυκό» έρχεται αυτόματα σε αντιδιαστολή με το «ανδρικό» και κατατάσσεται σαφώς σε χαμηλότερη βαθμίδα.

4. Βλ. Θ. Δ. ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ: *Η Γυναίκα και ο Κόσμος της*, Περιοδικό *Νέα Εστία*, Τόμος 112, Τεύχος 1331, Αθήνα, 1982, σελ. 7.

Αν και αποκλεισμένη από το λογοτεχνικό κανόνα, η Γώγου είναι παρούσα στο διαδίκτυο σε πολλές ιστοσελίδες, που παρουσιάζουν ποιήματά της και παρέχουν πληροφορίες για τη ζωή και το έργο της. Κάτι που πολύ συχνά επισημαίνεται από τους συντάκτες είναι ότι αρνήθηκε να υπηρετήσει τους μηχανισμούς και τα συμφέροντα της λογοτεχνικής παραγωγής. Θα πρέπει στο σημείο αυτό να επισημάνουμε ότι ο λογοτεχνικός κανόνας έχει κοινωνικό και ιδεολογικό χαρακτήρα και είναι προϊόν μιας σειράς ιδεολογικών αποφάσεων, που αφορούν στο φύλο, στην τάξη και στη φυλή. Οι αποφάσεις αυτές παίρνονται κατά κύριο λόγο με βάση την οπτική του λευκού, δυτικού άντρα, κάτι που εξηγεί τον αποκλεισμό από το λογοτεχνικό κανόνα έργων που έχουν δημιουργηθεί από γυναίκες ή άτομα που ανήκουν σε κοινωνικές και εθνικές μειονότητες. Σε κάθε περίπτωση η δικαιολόγηση των μηχανισμών επιλογής και των συμφερόντων που αυτοί εξυπηρετούν μπορούν πάντα να αμφισβητηθούν: δεν μπορεί να υπάρξει μια γενικά ή αντικειμενικά («ψηλή») λογοτεχνία παρά μόνο σε σχέση με το ιδεολογικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έχει παραχθεί.

Το 1978 δημοσιεύτηκε η πρώτη της ποιητική συλλογή με τον τίτλο *Τρία Κλικ Αριστερά*. Το βιβλίο μεταφράστηκε στα αγγλικά από τον Jack Hirschmann και εκδόθηκε στο San Francisco από τις εκδόσεις Night Horn Books. Ακολούθησαν τα βιβλία *Ιδιώνυμο* (1980), *Το Ξύλινο Παλτό* (1982), *Απόντες* (1986), *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών* (1988), *Νόστος* (1990). Μετά το θάνατό της εκδόθηκε

το βιβλίο *Με Λένε Οδύσσεια* (2002) με ποιήματα, πεζά και αποσπάσματα από το ημερολόγιό της. Όλα της τα βιβλία εκδόθηκαν και επανεκδίδονται μέχρι σήμερα από τις εκδόσεις Καστανιώτη εκτός από την πρώτη έκδοση του *Νόστος* (εκδόσεις Λιβάνη).

Η αλήθεια είναι ότι το έργο της Γώγου έχει σημαντικές διαφορές από τα έργα των ποιητών του '70 και του '80, η εμφανέστερη εκ των οποίων είναι η επιλογή των θεμάτων της. Σε αντίθεση μ' αυτούς, η Γώγου ασκούσε μέσα από το έργο της δριμεία κριτική στον καπιταλισμό και σε κάθε εξουσία, ενώ η ποίησή της γίνεται εσωστρεφής μόνο στις τελευταίες της συλλογές, όπου όμως ακόμα και τότε το ποιητικό Εγώ είναι πέρα για πέρα πολιτικοποιημένο. Η αυτοκαταστροφή έχει άμεση σχέση με την οικονομική εξαθλίωση και τη μοναξιά ως κοινωνικά φαινόμενα. Η Γώγου αντιλαμβάνεται όλες τις διαστάσεις της ζωής ως πολιτική και αρνείται να εγκαταλείψει την οργή της ή να συμβιβαστεί. Ήταν ανένδοτη και δεν μπορούσε να υποφέρει τον πόνο και την αθλιότητα του καπιταλισμού, κάτι που εκφράζεται με πιο άμεσο τρόπο στα μέχρι το 1986 ποιήματά της. Από πολλούς θεωρήθηκε η αιώνια έφηβος, γιατί ήταν μέχρι το τέλος οργισμένη και εκπροσωπούσε την τσακισμένη φωνή της γενιάς της. Εκτιμήθηκε ιδιαίτερα από τον αντιεξουσιαστικό χώρο, καθώς εξέφραζε τις αγωνίες και τα αδιέξοδά του, ζούσε και εκείνη σε υποβαθμισμένες γειτονίες της Αθήνας και ένιωθε και εκείνη προδομένη από την επίσημη Αριστερά. Το αδιέξοδό της ήταν το αδιέξοδο μιας ολόκληρης γενιάς στο τέλος της δεκαετίας

του '70 και στη δεκαετία του '80, η οποία βρισκόταν εγκλωβισμένη ανάμεσα στην καπιταλιστική βαρβαρότητα και τον εφιάλητη της προοπτικής του σταλινισμού και αποδεκατιζόταν πολύ συχνά από το αλκοόλ και την ηρωίνη.

Η Γώγου δεν είχε την πολυτέλεια να περιοριστεί σε μια χιουμοριστική αντιπαράθεση με την κοινωνία. Δεν υπέφερε από πλήξη ή από μποντλερικό *spleen*, αλλά από την κρατική εξουσία και την αστυνομοκρατία, από το σεξισμό και την αλλοτρίωση που προκαλεί ο καταναλωτισμός, από την προδοσία των παλιών συντρόφων. Η οπτική της είναι αυτή μιας κινηματογραφικής κάμερας: βιώνει και καταγράφει σαν σε ένα ντοκιμαντέρ τόσο την ασχήμια όσο και την ομορφιά, όχι όμως την ψεύτικη και αποστειρωμένη, αλλά τη γνήσια και συχνά κρυμμένη ομορφιά της καθημερινής ζωής. Μιλάει για πόρνες, ναρκομανείς, ηττημένους, μετανάστες, τρελούς, στρατιώτες από την επαρχία. Ο ποιητικός της χώρος δεν είναι αφηρημένος, αλλά εξαιρετικά οικείος και συγκεκριμένος: το εξαθλιωμένο κέντρο της Αθήνας, η Πατησίων, η πλατεία Εξαρχείων, η πλατεία Ομονοίας. Και ο κόσμος αυτός φανερώνει μέσα στα κείμενά της τις πραγματικές του διαστάσεις σαν το φακό μιας φωτογραφικής μηχανής που άξαφνα τη ρυθμίζει κανείς εκεί που πρέπει.

Η ποιητική της γλώσσα δεν είναι ούτε ακαδημαϊκή ούτε διανοουμενίστικη, με την έννοια μιας υπερφιάλης αυθεντίας, αλλά άμεση, καθημερινή, εξαιρετικά ευαίσθητη και ικανή να μεταφέρει στον αναγνώστη με τρομερή δύναμη εικόνες αγριότητας. Καταφέρνει να τον φέρει τόσο

κοντά σε αυτά που φοβάται, στην παρακμή, στην αποσύνθεση, στην εγκατάλειψη, στον εμπαιγμό, που τον αναγκάζει όχι μόνο να δει, αλλά και να μυρίσει, να ακούσει, να αγγίξει όλα αυτά από τα οποία η τηλεόραση και τα περιοδικά τον έχουν προστατέψει: το φόβο, την ντροπή, τη δειλία του. Η χρήση των λέξεων είναι πολύ συχνά μια αποκάλυψη. Με την επιλογή και τον συνδυασμό των λέξεων αλλά και με μια σπάνια αυθεντικότητα καταφέρνει να προκαλέσει συναισθήματα που σοκάρουν και να ζωντανέψει εικόνες απίστευτα γνήσιες και οικείες για όσους γνωρίζουν την πραγματικότητα της Αθήνας. Φαινομενικά ακίνδυνες φράσεις και περιγραφές παίρνουν με την προσθήκη ενός επιθέτου ή ενός επιρρήματος εφιαλτικές διαστάσεις. Το κύριο σημείο των ποιητικών της προσπαθειών δεν είναι μια ναρκισσιστική ενασχόληση με το πνεύμα ή ένα υπαρξιακό άγχος που περιστρέφεται γύρω από τον ιδιωτικό μικρόκοσμο του καλλιτέχνη, αλλά μια εσωτερική βασανιστική αναγκαιότητα να ουρλιάξει την αλήθεια που οι περισσότεροι κάνουν πως δεν βλέπουν.

Η γλώσσα δεν χρησιμοποιείται μόνο στην αισθητική της διάσταση, αλλά σαν μέσο για να οριστούν τα όρια του Εγώ. Αυτό το Εγώ –στα ποιήματα που αναφέρονται σε γυναίκες– δεν είναι αποκλειστικά της ποιήτριας, αλλά αποκτά παραδειγματική λειτουργία για κάθε γυναίκα, μητέρα,<sup>5</sup> για κάθε πολιτικό ον θηλυκού φύλου.

5. Η ποιήτρια είχε μια κόρη με το σκηνοθέτη Π. Τάσιο, τη Μυρτώ.

Η γλώσσα της Γώγου θεωρήθηκε από πολλούς χυδαία, κάτι που ενδεχομένως συνέβαλε στην απαξίωσή της ως ποιήτρια. Θα θέλαμε εδώ να αναφέρουμε τη ροκ ποίηση των δεκαετιών του '60 και του '70 στην Αμερική (η Patti Smith περιλάμβανε αναγνώσεις του Rimbaud και του William Burroughs στις παραστάσεις της) ως ένα αντίστοιχο παράδειγμα επιθετικής έκφρασης. Η μηδενιστική αισθητική αυτής της ποίησης καθώς και η κεντρική θεματική της (η πολύμορφη, συχνά επίτηδες διεστραμμένη σεξουαλικότητα, ο επίμονος ατομικισμός, η κατακερματισμένη αυτοσυνείδηση)<sup>6</sup> εκφράζονταν με μια επιθετική γλώσσα, που ήταν όμως άμεση και δυναμική και είχε ως σκοπό την παρεμβολή στην τακτική συνέχεια που οδηγεί από τα πραγματικά γεγονότα στη μη πιστή αναπαραγωγή τους από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και γενικότερα από την εξουσία.

Εάν ο ένας πόλος σε ένα αξιακό σύστημα της γλώσσας είναι η χυδαιότητα, τότε ο άλλος θα μπορούσε κάλλιστα να είναι η ιερότητά της. Στην πραγματικότητα οι έννοιες που αφορούν στην «ιερότητα» της γλώσσας<sup>7</sup> έχουν πάντα σχέση με συγκεκριμένες ιδέες για την κοινωνική τάξη. Δημιουργείται έτσι ένας κυρίαρχος κώδικας σε ό,τι αφορά τις γλωσσικές εκφράσεις με βάση τον οποίο οργανώνεται η

6. Βλ. DICK HEBDIGE: *Υπο-κουλτούρα. Το Νόημα του Στιλ*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 43.

7. Βλ. επίσης ANNA ΦΡΑΓΚΟΥΔΑΚΗ: *Γλώσσα και Ιδεολογία*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1999, σελ. 147 κ.ε.

κοινωνική ζωή και ο οποίος δεν θα πρέπει να παραβιαστεί. Αυτό το εξασφαλίζουν ορισμένα γλωσσικά ταμπού με φαινομενικά παγκόσμια ισχύ που καθορίζουν τα όρια ανάμεσα στην αποδεκτή και απορριπτέα έκφραση. Στο πλαίσιο αυτό οποιαδήποτε παραβίαση του κυρίαρχου κώδικα αποκτά σημαντική ισχύ ακριβώς λόγω της ενόχλησης και της αμφισβήτησης που προκαλεί. Γι' αυτό καταδικάζεται, όπως αναφέρει η Mary Douglas, σαν αντίθετη στην «αγιότητα». Και όπως στην αφήγηση κάποιων πρωτόγονων μύθων –σύμφωνα με τον Lévi-Strauss– η λαθεμένη προφορά των λέξεων ή η λαθεμένη χρήση της γλώσσας θεωρείτο παρεκτροπή ισάξια με την αιμομιξία έτσι και οποιαδήποτε έργα με απαγορευμένο περιεχόμενο ή απαγορευμένες εκφράσεις καθορίζονται ως επικίνδυνα και απαξιώνονται πριν προλάβουν να αποκτήσουν κοινωνικό έρεισμα.<sup>8</sup>

Αν λοιπόν η γλώσσα της Γώγου δεν γίνεται αποδεκτή, πρέπει να αναρωτηθεί κανείς αν είναι πραγματικά οι εκφράσεις αυτές καθαυτές, οι οποίες ερμηνεύονται ως χυδαίες, μη δόκιμες και δυσάρεστες ή αν είναι η σημασία τους, ο συμβολισμός τους και η επίδρασή τους στους ανθρώπους αυτά που πραγματικά ενοχλούν.<sup>9</sup> Κατά τη γνώμη

8. Βλ. DICK HEBDIGE: *Υπο-κουλτούρα. Το Νόημα του Στιλ*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 124 κ.ε.

9. Μας είναι δύσκολο να καταλάβουμε σύμφωνα με ποια κριτήρια για παράδειγμα οι στίχοι «Ένα βατόχι βρε κεκέξ κονάξ κονάξ / όλη τη ζωή του / πέρασε / μασώντας μύγες, μυρμήγκια και / σκουλήκια» της Ρούλας Αλαβέρα (ΡΟΥΛΑ ΑΛΑΒΕΡΑ: *Ποδοκρότημα*. Από την ανθολογία ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΛΕΞΙΟΥ: *Γενιά του '70*, Εκδόσεις Όμβρος, Αθήνα,

μας η γραφή της Γώγου είναι επαναστατική με την έννοια που ο Barthes δίνει στον όρο, δηλαδή μια γραφή της οποίας η λειτουργία δεν αποβλέπει μόνο στο να κοινοποιεί ή να εκφράζει, αλλά και στο να επιβάλλει κάτι πέρα από τη γλώσσα, που είναι ταυτόχρονα ιστορία, αλλά και η θέση που παίρνει κανείς σ' αυτήν.<sup>10</sup>

Στο πρώτο της βιβλίο *Τρία Κλικ Αριστερά* (1978) τα περισσότερα ποιήματα δεν έχουν τίτλο και είναι σχετικά μεγάλα σε έκταση, μια ή δύο σελίδες. Η γλώσσα είναι σχεδόν αφηγηματική. Τα ποιήματα χωρίς στροφές, γραμμένα συχνά σε πρώτο ενικό, έχουν τη μορφή ενός διαλόγου με τον άλλον (φίλο, πατέρα, μητέρα, κόρη) από τον οποίο διάλογο ο αναγνώστης διαβάσει μόνο το ένα μέρος. Το λεξιλόγιο είναι καθημερινό, οι εκφράσεις, σκληρές και τραχιές, χρησιμοποιούνται όπως στον προφορικό λόγο. Αν και η ποίηση της δεν έχει ρίμα, μπορεί κανείς να μιλήσει για μουσικότητα μέσω της οποίας η μορφή του ποιήματος ακολουθεί το περιεχόμενο (φόβος, μοναξιά, κομμένη ανάσα, απελπισία, επανάσταση) και το υποστηρίζει.

Ο τίτλος *Ιδιώνυμο* (1980) του δεύτερου βιβλίου παραπέμπει στο νόμο 410/1976 με τίτλο «Περί τροποποίησης και συμπληρώσεως διατάξεων του ποινικού κώδικος, του κώδικος ποινικής δικονομίας και άλλων τινών διατάξε-

2001, σελ. 38.) ανήκουν στον λογοτεχνικό κανόνα και όχι τα ποιήματα της Γώγου.

10. Βλ. ROLAND BARTHES: *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής – Νέα Κριτικά Λοκίμια*, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, 1987, σελ. 11.

ων», που κατατέθηκε από τον υπουργό Δικαιοσύνης Στεφανάκη και ψηφίστηκε τον Αύγουστο του '76 από το θερινό τμήμα της Βουλής. Με το νόμο αυτό η κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας θωράκιζε τα σώματα ασφαλείας από τους διαδηλωτές και κατοχύρωνε την αυξημένη προστασία του καθεστώτος μπροστά στο ισχυρό απεργιακό και κοινωνικό κίνημα της Μεταπολίτευσης. Από την αξιωματική αντιπολίτευση και τις αντιπολιτευόμενες εφημερίδες και από την κοινοβουλευτική αριστερά μέχρι και τους αναρχικούς καθιερώθηκε να λέγεται («διώνυμο») σε αναλογία με το νόμο 4229/1929 του Ελ. Βενιζέλου, ο οποίος νομιμοποιούσε τη δίωξη λόγω πολιτικών πεποιθήσεων.

Σ' αυτό το βιβλίο η κατηγορία ενάντια στο ΚΚΕ είναι σαφής: Το κόμμα πρόδωσε τους αγωνιστές και είναι υπεύθυνο για την εξαθλίωσή τους και για το θάνατό τους. Και σε αυτά τα ποιήματα οι περιγραφές της πόλης και των ανθρώπων γίνονται όπως σε ένα ντοκιμαντέρ, που εξυπηρετεί στην καταγραφή αλλά και στην υποκατάσταση της πραγματικής ζωής.

Τα ποιήματα μετά το τρίτο βιβλίο, *Το Ξύλινο Παλτό* (1982), αποτελούν περισσότερο καταγραφή σκέψεων και αισθημάτων, ενώ η απήχηση του εξωτερικού κόσμου συρρικνώνεται. Οι εικόνες είναι σκληρές και βίαιες, οι σκηνές αγγίζουν τα όρια του αρρωστημένου. Αν και ο αριθμός των ποιημάτων είναι περιορισμένος σε σχέση με τα δύο πρώτα βιβλία, τα ποιήματα είναι μεγαλύτερα, μερικά έχουν έκταση έως και τρεις σελίδες.

Μετά το 1986 η γραφή γίνεται περισσότερο αυτόματη, η

ποίηση είναι πλέον μια αγωνιώδης κραυγή για βοήθεια. Σταδιακά έχουμε αλλαγή της οπτικής προς το εσωτερικό, μια μετατόπιση από το κάτοπιτρο στο έσοπιτρο, μια επικέντρωση στο Εγώ και τον κίνδυνο απώλειάς του. Στο βιβλίο *Απόντες* (1986) υπάρχουν ανάμεσα στις σελίδες και φωτογραφίες διαδηλωτών. Ο Κάππος συνδέει αυτή τη συλλογή με το τραγούδι του Αγγελάκη «Κι οι κάτοικοι όλοι απόντες» και θεωρεί πως πρέπει κανείς να κρατήσει από αυτό το βιβλίο όχι τον πεσιμισμό αλλά τη μαγεία του νεύρου.<sup>11</sup> Ο Γκιώνης πάλι πιστεύει ότι όταν η ποιήτρια αναφέρεται στους νεκρούς Τσουτσουβή, Βερνάρδο ή την τραβεστί Σόνια, μιλάει για τους απόντες που ζουν ακόμα.<sup>12</sup>

Τα ποιήματα στο βιβλίο *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών* (1988) αποτελούνται μόνο από μερικούς στίχους.<sup>13</sup> Είναι σαφές ότι ο κόσμος γίνεται όλο και πιο μικρός και σκοτεινός. Η αδυναμία της ύπαρξης συναντά και

11. Βλ. ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΠΠΟΣ: *Διάλειμμα στην Παρέλαση των Καθημερινών...*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 18.8.1998.

12. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: «Δεν Μένει Κανείς σ' αυτή την Πόλη;» *Η Κατερίνα Γώγου Παρούσα με τους Απόντες*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 19.11.1986.

13. Σε μια συνέντευξη με τον Γκιώνη η ποιήτρια υποστήριξε ότι το βιβλίο της ήταν μια λακωνική αυτοβιογραφία: «*Ήταν η πρώτη φορά που έγραφα χωρίς ν' αλλάζω τίποτα. Δεν διέγραφα, ούτε διόρθωσα τίποτα. [...]* Ένα κομμάτι. Ένα ποιητικό ανηφορικό οδοιπορικό και εύχομαι να τελειώσει εδώ αυτός ο κύκλος, να 'χω να πω χαρούμενα πράγματα. [...] Αφήνω να πει ο καθένας το δικό του. Γι' αυτό έχω λευκές κόλλες, για να μπορούν να ζωγραφίσουν, να γράψουν κάτι δικό τους. Είναι λίγο σαν τετράδιο. Έτσι το ήθελα.» (Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: «*Προκάλεσα με Πάθος τη Ζωή*».

συνδέεται άμεσα με την αδυναμία της γραφής. Η ποίησή της είναι τώρα μιμησιακή, ενώ κάθε ενότητα είναι η συνέχεια της προηγούμενης έτσι ώστε όλο το βιβλίο να είναι ουσιαστικά ένα μεγάλο ποίημα. Επικρατεί έλλειψη ελπίδας, αδιέξοδο και το αίσθημα ότι καθώς ο θάνατος ολοένα και πλησιάζει, εκείνη μόνο από τύχη είναι ζωντανή. Το Εγώ της η ποιήτρια το αγγίζει πια μόνο με τις άκρες των δαχτύλων της.

Το 1990 δημοσιεύει το έκτο βιβλίο της με τον τίτλο *Νόστος*, το οποίο είναι γραμμένο σε ψυχιατρική κλινική. Σε ό,τι αφορά στη μορφή μπορεί κανείς να μιλήσει για πεζά κείμενα με ποιητικό ύφος. Είναι γραμμένα σε στήλες και ανάμεσά τους παρεμβάλλονται σχέδια της κόρης της ποιήτριας. Χαρακτηριστικά στοιχεία του βιβλίου είναι η επανάληψη του αριθμού 7, η αναφορά στις παραδόσεις των Ινδιάνων και η φορμαλιστική ομοιότητα με κείμενα του Ευαγγελίου. Διάχυτη είναι η μανία καταδίωξης καθώς και η μεταφυσική ατμόσφαιρα.

Στα ποιήματα του βιβλίου *Με Λένε Οδύσσεια* (2002), που δημοσιεύτηκε πέντε χρόνια μετά το θάνατό της, λαμβάνει χώρα η επιστροφή στον πραγματικό κόσμο, έπειτα από τα δύο τελευταία βιβλία, όπου το σύμπαν είχε ακριβώς τις διαστάσεις ενός ανθρώπινου μυαλού. Περιγράφονται η παραμονή της στο ψυχιατρείο με σκοπό την απεξάρτησή της από τα ναρκωτικά, τα στερητικά σύνδρομα

Το Νέο Πρόσωπο της Κατερίνας Γώγου με το Μήνα των Παγωμένων Σταφυλιών, Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, Αθήνα, 24.5.1988).

που τη βασάνιζαν, οι ενοχές της απέναντι στους αγαπημένους της, αλλά και αναμνήσεις από την παιδική και νεανική της ηλικία. Χαρακτηριστική είναι και η παλινδρόμηση ανάμεσα στην ελπίδα για μια νέα αρχή και στην απογοήτευση εξαιτίας της μοναξιάς και της εξάντλησης από τις προσπάθειες να επιβιώσει. Το βιβλίο ήταν προγραμματισμένο να εκδοθεί πριν το θάνατό της και θα ήταν η πρώτη της προσπάθεια να ασχοληθεί με την πρόζα. Η ίδια το ονόμαζε ποιητική αυτοβιογραφία, αν και πίστευε ότι η αυτοβιογραφία είναι η ταφόπλακα ενός συγγραφέα. Δεν είχε πρόθεση να δώσει στο βιβλίο κουτσομπολίστικο χαρακτήρα, μια που –όπως είχε πει παλιότερα σε μια συνέντευξη– δεν ήθελε να πουλήσει τα δύσκολα παιδικά της χρόνια,<sup>14</sup> ήθελε μόνο να γράψει με ειλικρίνεια, δηλαδή σκληρά.

Ο δημοσιογράφος Λάκης Φουρούκλας αναφέρει στην ιστοσελίδα για τη Γώγου ότι ο Τηλέμαχος Χυτήρης ονόμασε την ποιήτρια «Μαγιακόφσκι της Πλατείας Εξαρχείων». Το γεγονός ότι τα βιβλία της Γώγου έχουν κάνει αμέτρητες επανεκδόσεις και είναι ιδιαίτερα αγαπητά έχει να κάνει με το ότι έδωσε με την ποίησή της έκφραση και βάρος σε αισθήματα και ιδεολογίες που φαινόταν στο ευρύτερο κοινό ξεχασμένες ή γραφικές. Ήταν η φωνή ενός κομματιού της νεολαίας του '80, που ζούσε και δρού-

14. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: «Δεν Μένει Κανείς σ' αυτή την Πόλη;» Η Κατερίνα Γώγου Παρούσα με τους Απόντες, Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, Αθήνα, 19.11.1986.

σε έξω από τις νόρμες, χωρίς να ικανοποιείται ούτε με τα ιδανικά του γιάπι ούτε με τον εγωκεντρισμό των καλλιτεχνών εκείνης της γενιάς. Αυτό που, για παράδειγμα, ο Π. Σιδηρόπουλος και ο Ν. Άσιμος επεδίωκαν με τη μουσική τους, το έκανε η Γώγου με τα βιβλία της, που είναι τόσο αντισυμβατικά όσο τα έργα των Dylan Thomas, J. D. Salinger και Charles Bukowski.<sup>15</sup>

Η ίδια έλεγε ότι τα ποιήματά της αντικατοπτρίζουν τις εμπειρίες της και την αναζήτησή της για αλήθεια: «*Εγώ που τα λέω, τα 'ζησα*», «*Θεός, το 'χω ξαναπεί, για μένα είναι η ΑΛΗΘΕΙΑ*».<sup>16</sup> Η τέχνη της είχε ούτως ή άλλως να κάνει με τα βιώματά της και την υποκειμενική εμπειρία<sup>17</sup> και

15. Υπάρχει μια ομοιότητα με την ποίηση του Bukowski, ο οποίος έγραφε για το φόβο, τη μοναξιά, τη ζωή στο περιθώριο και ξεγύμνωνε το αμερικάνικο όνειρο. Τα ποιήματά του έχουν –όπως και της Γώγου– εξαιρετικά ρεαλιστικές περιγραφές της πραγματικότητας, του κόσμου των περιθωριακών και των εκδιδομένων. Ακόμα και οι γυναίκες στην ποίησή του μοιάζουν με αυτές στην ποίηση της Γώγου. Και οι δύο συμπονούν τους ανθρώπους, κυρίως γιατί οι ίδιοι έχουν αδυναμίες. (Βλ. CHARLES BUKOWSKI: *Η Αγάπη είναι ένας Σκύλος απ' την Κόλαση*, Εκδόσεις Απόπειρα, Αθήνα, 1986, σελ. 19, 20, 23, 27, 29 και 31.)

16. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: *Η Κατερίνα Γώγου ξανά στη Σκηνή, Η Κατερίνα Αγαπάει τα Ρόδα*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 8.6.1991 και ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε ΟΛΥΣΣΕΙΑ*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 67.

17. Σύμφωνα με τον Barthes οι εικόνες, ο τρόπος έκφρασης, το λεξιλόγιο γεννιούνται από το σώμα και το παρελθόν του συγγραφέα και γίνονται σταδιακά αυτοματισμοί της τέχνης του. Το ύφος είναι λοιπόν μια γλώσσα αυτάρκης, που αντλεί μόνο από την προσωπική και μυστική μυθολογία του δημιουργού. (Βλ. ROLAND BARTHES: *Ο*

λειτουργούσε σαν βαλβίδα ασφαλείας μιας βασανισμένης και περήφανης ψυχής. Αυτό που εκφράζει με την ποίησή της είναι η αλήθεια της και η διάσταση της ζωής της, τα χνάρια που άφησε πίσω της: «*Όμως ήξερα –έτσι ήταν– πως ήμουν ένα, αίμα, σώμα, πνεύμα και ψυχή, με τ' αποτυπώματά μου. Δε θα 'μουν εγώ αν δε μίλαγα για τις συμπληγάδες, ξενόφερτες ερινύες, αλκοόλ τρόμου, κοινωνικά, χωρίς έλεος κνηγητά κι οι μόνες ποντικόφακες διαφυγής, της ηρωίνης και της ψυχιατρικής ασυλίας*».<sup>18</sup> Σε μια συνέντευξή της στο περιοδικό *Ταχυδρόμος* είχε πει ότι παιδί ήθελε να γίνει ψυχολόγος ή ποιήτρια. Θεωρούσε ότι η ποίηση είχε στον κόσμο την ίδια λειτουργία με τις προφητείες, ότι έχει ως σκοπό να ενώσει τους ανθρώπους, να φέρει ένα μήνυμα από τον ουρανό στη γη, όπως ο Ερμής. Και η ίδια πίστευε ότι έγραφε, γιατί προ-έβλεπε τον εαυτό της, όπως οι καταραμένοι Nietzsche, Artaud, Rimbaud και Dostojewski. Σε μια άλλη συνέντευξη περιγράφει πώς άρχισε να γράφει ποίηση: Η κόρη της ήταν ακόμα παιδί, έμεναν σε ένα μικρό, άδειο διαμέρισμα, πεινούσε, κρύωνε και έγραφε ποιήματα όχι στη γραφομηχανή, αλλά με μολύβια που έσπαγαν στο χαρτί. Σκεφτόταν τότε πως κάτω από αυτές τις συνθήκες τα ποιήματα δεν της ανήκαν.<sup>19</sup> Προσπαθούσε

*Βαθμός Μηδέν της Γραφής – Νέα Κριτικά Δοκίμια*, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, 1987, σελ. 18).

18. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε ΟΛΥΣΣΕΙΑ*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 96.

19. Βλ. ΑΡΗΣ ΣΚΙΑΔΟΠΟΥΛΟΣ: *Κατερίνα Γώγου*. Περιοδικό *Ταχυδρόμος*, Τεύχος 37, Αθήνα, 11.9.1991.

πάντα με μια απaráμιλλη ηθική να παραμείνει αυθεντική μέσα από την ποίησή της, να μην λάβει μέρος σε καμιά συναλλαγή, να μην ξεχάσει την αφετηρία και το στόχο της. Ο μεγαλύτερος φόβος της ήταν μήπως χαθεί και η ίδια πίσω από τον κενό τίτλο του «ποιητή»: *«Εκείνο που φοβάμαι πιο πολύ / είναι μη γίνω “ποιητής”. / [...] Μη με αποδεχτεί η ράτσα που μας έλειωσε / για να με χρησιμοποιήσει. / Μη γίνουν τα ουρλιαχτά μου μουρμούρισμα / για να κοιμίζω τους δικούς μου»*.<sup>20</sup> Στη δική της περίπτωση όμως δεν ισχύει αυτό που έλεγε ο Blanchot για τους συγγραφείς, ότι δηλαδή αν δεν χαράζουν μια ευκρινή πορεία και αν δεν συναντούν εμπόδια, είναι γιατί δεν άφησαν ποτέ την αφετηρία τους.<sup>21</sup> Το μελάνι της Γώγου άφησε ίχνη.

#### «ΟΜΟΡΦΗ ΕΞΥΠΙΝΗ ΚΙ ΕΝΗΜΕΡΩΜΕΝΗ ΣΤΑ ΚΟΙΝΑ»

Η δεκαετία του '60 ήταν η εποχή των λαϊκών ταινιών, μέσω των οποίων παρουσιάζονταν πρότυπα ειδικά κατασκευασμένα για μαζική κατανάλωση. Πρόκειται για την ελληνική βιομηχανία ταινιών. Ο αριθμός των εισιτηρίων καθώς και ο αριθμός των παραγόμενων έργων αυξήθηκαν στα τέλη της δεκαετίας του '50, όμως η αύξηση αυτή δεν βρισκόταν πάντα σε αναλογία με την ποιότητά τους. Ο παραγωγός έδινε την παραγγελία και καθόριζε το σενάριο σύμφωνα με τα κριτήρια της αγοράς και οι ηθοποιοί, συνήθως πρωτοκλασάτοι ή δευτεροκλασάτοι σταρ στη μεγαλύτερη κινηματογραφική βιομηχανία της Ελλάδας, τη «Φίνος Φιλμ», δεν είχαν τη δυνατότητα να αναδείξουν το πραγματικό ταλέντο τους. Στην πλειοψηφία τους τα έργα ήταν κωμωδίες ή συγκινητικά δράματα. Ειδικά η ελληνική κωμωδία δεν σημείωσε στα είκοσι χρόνια της ακμής της (1950-1970) καμία εξέλιξη, αντίθετα στυλιζαρίστηκε –σε ό,τι αφορά στο σενάριο και στην ερμηνεία– μέχρι σημείου αγκύλωσης, καθώς πρώτα αχρηστεύτηκε πρακτικά το σενάριο και ύστερα η σκηνοθεσία. Το κοινό



μοτίβο ήταν στα περισσότερα έργα εύκολα αναγνωρίσιμο: Η γειτονιά ή η επαρχία σε αντίθεση με τον αστικό ή μικροαστικό τρόπο ζωής και στη μέση οι ήρωες, οι οποίοι προκαλούσαν τις δομές και τις λειτουργίες των διάφορων κοινωνικών ομάδων. Πολιτικές αναζητήσεις δεν προβλέπονταν, ενώ στο τέλος της ταινίας λαμβάνει χώρα η ενσωμάτωση του ήρωα στην καθολικά αποδεκτή ομάδα. Εκτός από τις ταινίες στυλιζάρων και οι ηθοποιοί (όπως ο Μ. Φωτόπουλος, ο Κ. Χατζηχρήστος, ο Δ. Παπαγιαννόπουλος κ.ά.), μολονότι η τέχνη της κωμωδίας έφτασε με ορισμένους από αυτούς σε ένα υψηλό επίπεδο.<sup>1</sup>

Η Γώγου σπούδασε στη σχολή του Τάκη Μουζενίδη και στις σχολές χορού των Πράτσια, Ζουρούδη και Βαρούτη. Η πρώτη της εμφάνιση στη σκηνή έγινε με το θίασο του Ντίνου Ηλιόπουλου στο έργο «Ο Κύριος 5%». Είχε παίξει στο «Θέατρο Τέχνης» του Κάρουλου Κουν και στο θίασο της Έλλης Λαμπέτη και είχε πάρει μέρος στις παραστάσεις «Όμορφη Πόλη» του Μιχάλη Κακογιάννη, «Ο γάιδαρος του Χότζα», «Οκτώ γυναίκες κατηγορούνται», «Φιλουμένα Μαρτουράνο». Στον κινηματογράφο έλαβε μέρος σε πολλές ταινίες της Φίνος-Φιλμ, όπως «Νόμος 4000», «Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο», «Μια τρελή τρελή οικογένεια», «Η γυνή να φοβήται τον άνδρα».

Σε πολλές κωμωδίες της εποχής η Κατερίνα Γώγου ερμήνευε ένα συγκεκριμένο τύπο γυναίκας σε δεύτερους

1. Βλ. ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ: *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Συνοπτική Ιστορία*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1995, σελ. 45-55.

και τρίτους ρόλους. Πρόκειται κυρίως για την ελαφρόμυαλη γυναίκα-παιδί, της οποίας τα ενδιαφέροντα περιορίζονται σε πάρτι, μοντέρνους χορούς και ποπ μουσική. Η επαναστατικότητα –στις περιπτώσεις που εμφανιζόταν– ερμηνευόταν σαν χαρακτηριστικό της νεαρής ηλικίας και εκδηλωνόταν μόνο μέσα στα πλαίσια των κοινωνικών δομών, χωρίς να τις αμφισβητεί και χωρίς πολιτικές διαστάσεις ούτε ριζοσπαστικές ούτε καν συμβατικές. Η διαφορά ανάμεσα στον κόσμο στον οποίο η Γώγου λάμβανε μέρος ως ηθοποιός στα έργα της δεκαετίας του '60 και σε αυτόν που παρουσιάζει η ποίησή της είναι τεράστια. Αυτό ήταν και ο λόγος που η δημοσίευση των βιβλίων της αποτέλεσε έκπληξη για όσους ήξεραν την ηθοποιό μόνο από ρόλους σε ταινίες όπως «Χτυποκάρδια στο θρανίο» (1963) ή «Δεσποινίς Διευθυντής» (1968). Ο κόσμος του κινηματογράφου συνέθετε το καπιταλιστικό ιδεώδες σε μια καταναλωτική κοινωνία, στην οποία οι θετικοί ήρωες υποστήριζαν την ευταξία στο εσωτερικό της παραδοσιακής οικογένειας και με την ευρύτερη έννοια στο εσωτερικό του πατριαρχικού κράτους. Υπό αυτές τις συνθήκες η γυναίκα περιοριζόταν σε συγκεκριμένους τύπους, έξω από τους οποίους απλώς δεν υπήρχε: Η παραδοσιακή νοικοκυρά και μητέρα, της οποίας η ηθική δεν πρέπει να αμφισβητηθεί ποτέ, η ανήθικη νεαρή γυναίκα, που ξελογιάζει παντρεμένους, συχνά η εργαζόμενη γυναίκα, η οποία όμως ανταλλάσσει αργά ή γρήγορα τη χειραφέτησή της με έναν καλό (συνεπώς πλούσιο) γάμο, η γυναίκα-παιδί, τα επαναστατικά χαρακτηριστικά της οποίας είναι συνέπεια κα-

κής διαπαιδαγώγησης ή επιπολαιότητας και σε καμιά περίπτωση δεν απειλούν τις κοινωνικές δομές.

Ο ποιητικός κόσμος της Γώγου είναι ουσιαστικά το αντίθετο αυτού του πολιτισμού και παρουσιάζει το απεχθές της καταπίεσης από μια απρόσωπη κρατική μηχανή, τον εξευτελισμό του ανθρώπου, την άρνηση μιας αξιοπρεπούς, αυτόνομης ζωής για τις γυναίκες, οι οποίες μέσω του σεξισμού οδηγούνται στην τρέλα και την αυτοκαταστροφή. Η Γώγου απέρριπτε με σφοδρότητα τον «ονειρικό» (αλλά στην πραγματικότητα εφιαλτικό) κόσμο των καπιταλιστικών ψευδαισθήσεων, φορέας των οποίων είναι η γλώσσα, όπως φαίνεται στο ποίημα που ακολουθεί:

«Σάπια. / Σάπια θέματα / μονχλιασμένοι τόμοι ύπουλες  
βιβλιοθήκες  
λέξεις τσανακογλύφτες λέξεις δούλες / στημένες μηχανές  
λέξεις κομπίνες  
εδώ η ζωή μας τάυρος με καρφωμένα χιλιάδες  
φασιστικά μαχαιράκια  
ξερνάει μαύρα τα αίματά μας  
[...]  
και μεις / μας μπάζουνε απ' την είσοδο υπηρεσίας  
στο πόδι τρώμε τ' αποφάγια τους  
παλιομοδίτικο φουλάρι φοράμε στο λαιμό μας  
την ψόφια γάτα του πολιτισμού  
[...]  
καμώνομαι πως ζω αυτή τη ζωή κι ετοιμάζω την άλλη».<sup>2</sup>

2. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 17-18.

Οι λέξεις (στη ζωή και στα βιβλία) είναι κωθρές και επικίνδυνες, γιατί εξυπηρετούν την αστική, ακόμα και τη φασιστική εξουσία, που απειλεί τη ζωή των ανθρώπων. Εγκλωβισμένες μέσα στον πολιτισμό της καπιταλιστικής βαρβαρότητας, χάνουν όλες τις συσχετίσεις με αυτό που κατονομάζουν. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο γίνονται «ύπουλες», διότι προτρέπουν σε ένα χειρισμό της γλώσσας που φαίνεται αθώος και ψυχραιμος, ενώ στην πραγματικότητα χλευάζει κάθε αθωότητα και η ψυχραιμία δεν είναι παρά καθαρός υπολογισμός. Μέσω του πολιτισμού, ο οποίος εδώ ταυτίζεται με την αστική κουλτούρα, γίνονται οι άνθρωποι σκλάβοι και μέσω της δύναμής του χειραγωγούνται χωρίς να το αντιλαμβάνονται. Ο πολιτισμός θα έπρεπε να θεμελιώνεται πάνω στις αρχές της ελευθερίας και της ανεξαρτησίας, αρχές που πλέον δεν υφίστανται. Η «αδέσμευτη γάτα» ψόφησε, μοιάζει περισσότερο με εκείνη του Günter Grass στη νουβέλα *Katz und Maus* (1961), είναι δηλαδή ένα σύμβολο της ομοιόμορφης κοινωνίας, που δεν επιτρέπει ούτε την παραμικρή απόκλιση. Οι φορείς μιας νεκρής, μη δημιουργικής και μη διαφωτιστικής κουλτούρας, χωρίς απελευθερωτική δύναμη, κατάντησαν υπηρέτες της εξουσίας, που εκφέρεται μέσα απ' αυτόν τον πολιτισμό, και η ήττα τους έγινε θέαμα με προκαθορισμένο τέλος, παρόμοιο μ' εκείνο της δολοφονίας του τάυρου στην αρένα. Ως ηθοποιός (και άρα συμμετοχή στον πολιτισμό) η Γώγου έπαιζε –τουλάχιστον στην αρχή– τους προδιαγεγραμμένους από την κοινωνία ρόλους, αντιλαμβανόμενη όμως τη νόθα διάστασή τους και προετοιμάζο-

ντας ταυτόχρονα έναν άλλο ρόλο για έναν άλλον κόσμο. Αυτή η διπλή ζωή, μέσα και έξω από τον «πολιτισμό», δίνει τραγική διάσταση στην οπτική της.

Το ξεμασκάρεμα της κίβδηλης εικόνας της θηλυκότητας, που έχει κατασκευαστεί από την καπιταλιστική πατριαρχία, γίνεται στο ποίημα *Θολούρα*. Ήδη ο τίτλος προετοιμάζει τον αναγνώστη γι' αυτό που θα ακολουθήσει: Το μοτίβο της θολότητας στη λογοτεχνία συνδέεται με το αίσθημα της απογοήτευσης, την αδυναμία του ανθρώπου να ελέγξει τη μοίρα του, με τη μάταιη αναζήτηση της σωστής πορείας και προΐδεάζει για τρομακτικά συμβάντα. Πράγματι στο ποίημα η αναζήτηση ταυτότητας είναι άκαρπη και οδηγεί σε αδιέξοδο. Η γυναίκα φαίνεται να είναι από την αρχή η μεγάλη χαμένη, μόνο και μόνο γιατί γεννήθηκε γυναίκα, μεγάλωσε μέσα σε έναν καταγισμό κοινωνικά αποδεκτών εικόνων θηλυκότητας, που έπρεπε να ακολουθήσει και ενηλικιώθηκε δίχως να μπορέσει να ξεφύγει απ' αυτές:

#### ΘΟΛΟΥΡΑ

«Σηκώθηκε και τους ετοίμασε τέλεια το πρωινό  
με μαθηματικές κινήσεις.

Τους χαιρέτησε: Στο καλό σας αγαπάω μην αργήσετε  
απ' το σοφά γυαλισμένο κεφαλόσκαλο.

Τίναξε το χαλί έπλυνε φλυτζάνια και τασάκια  
μιλώντας μόνη της.

Έβαλε το φαί στην κατσαρόλα κι άλλαξε το νερό στα βάζα.

Ένωσε έξυπνη στο μανάβικο  
χαμογέλασε συγκαταβατικά στην κομμώτρια

αλλοτριώθηκε στην αποθήκη καλλυντικών  
κι αγόρασε εκδόσεις “ΚΥΤΤΑΡΟ” τη “ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΤΗΣ  
ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΟΝ ΑΝΔΡΙΚΟ ΚΟΣΜΟ”.

Έστρωσε το τραπέζι την ώρα

που χτύπαγε το κουδούνι

όμορφη έξυπνη κι ενημερωμένη στα κοινά.

Το παιδί κοιμήθηκε

κι ο άντρας την ακούμπησε από πίσω.

Αυτή χαχάνισε όπως είχε δει σ' ένα διαφημιστικό

και τούπε με χοντρή σεξουαλική φωνή: Έλα

Την πήδηξε τελείωσε και ξεράθηκε.

Η γυναίκα σηκώθηκε με προσοχή για να μην τον ξυπνήσει

έπλυνε τα πιάτα μιλώντας μόνη της

άνοιξε το παράθυρο να φύγει η τσιγκίλια.

Έκανε τσιγάρο άνοιξε το βιβλίο και διάβασε:

“...μόνο όταν οι γυναίκες απαιτήσουν ενεργητικά  
θα υπάρξει ελπίδα γι' αλλαγή”

και πιο κάτω:

ΝΑΙ ΑΛΛΑ ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΗΜΕΡΑ ΧΡΥΣΗ ΜΟΥ

ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΗΜΕΡΑ;

Σηκώθηκε με προσοχή

πήρε το καλώδιο της ψήστρας

τόσφιξε καλά στο λαιμό του άντρα της

κι έγραψε κάτω από την ερώτηση

του φεμινιστικού κινήματος: ΕΠΙΝΙΞΑ ΕΝΑΝ.

Υστερα πήρε το 100 και μέχρι νάρθουν

κοίταξε το ωροσκόπιό της στη ΓΥΝΑΙΚΑ». <sup>3</sup>

3. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 28-29.

Το ποίημα είναι γραμμένο στο μεγαλύτερο μέρος του σε πλάγιο λόγο με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να έχει την αίσθηση ότι παρακολουθεί μια ταινία μικρού μήκους. Σε τρία σημεία έχουμε μετάβαση σε ευθύ λόγο («Στο καλό σας αγαπάω μην αργήσετε»), («Έλα»), («ΕΙΠΝΕΑ ΕΝΑΝ»), ο οποίος προσδίδει επιπλέον ζωντάνια και παραστατικότητα. Σ' αυτό συμβάλλει και το γεγονός ότι αν και το περιεχόμενο καταλήγει σε δραματική κορύφωση, η δομή του ποιήματος είναι ομαλή καθώς υπάρχει σχετική ταύτιση στίχου και πρότασης, χωρίς διασκελισμούς. Υπάρχει επίσης μια φράση σε δεύτερο ενικό («ΝΑΙ ΑΛΛΑ ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΗΜΕΡΑ ΧΡΥΣΗ ΜΟΥ ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΗΜΕΡΑ;»), η οποία ενώ φαίνεται να είναι ένα απόσπασμα από το βιβλίο που διαβάζει η ηρωίδα, με το να είναι γραμμένη με κεφαλαία γράμματα αποκτά κεντρική σημασία για το ποίημα: Είναι η ερώτηση που βγάζει την ηρωίδα του ποιήματος από την αδράνεια και σηματοδοτεί την αλλαγή που θα συμβεί στη ζωή της. Ένα σημαντικό και εντέλει καθοριστικό στοιχείο είναι ο χώρος στον οποίο εξελίσσεται η δράση: Πρωτίστως το σπίτι και έξω από αυτό το μανάβικό, το κομμωτήριο και η αποθήκη καλλυντικών είναι οι κοινωνικά καθορισμένοι χώροι κίνησης της γυναίκας. Αυτοί οριοθετούν το κόσμο της, τα αντικείμενά τους ορίζουν τον εαυτό της, αλλά είναι και ακριβώς ένα τέτοιο αντικείμενο, το καλώδιο της ψηστιέρας, που χρησιμοποιείται σαν όπλο ενάντια στον συμβολικό κατασκευαστή της πραγματικότητάς της.

Οι ακόλουθες εικόνες θηλυκότητας εμφανίζονται στο

ποίημα: Η άξια νοικοκυρά με χαρακτήρα και συμπεριφορά υπηρέτη, η στοργική μητέρα, μια μικροαστή έξυπνη και ενημερωμένη στα πλαίσια του μικρόκοσμού της, με πίστη στην ταξική ανωτερότητά της σε σχέση με κατώτερα στρώματα (κομμώτρια), μια γυναίκα, η οποία προσπαθεί να προσεγγίσει πρότυπα ομορφιάς που δεν έθεσε η ίδια με αποτέλεσμα να χάνει την ταυτότητά της σ' αυτή της την προσπάθεια, ένα σεξουαλικό αντικείμενο με τη συγκατάθεσή της, τέλος η γυναίκα-δολοφόνος, η συζυγοκτόνος. Με καμία από αυτές τις εικόνες δεν ταυτίζεται η ίδια η γυναίκα και πουθενά πίσω από αυτές δεν υπάρχει. Καμία δεν έχει κατασκευάσει η ίδια, είναι όλες δανεισμένες από την τεράστια πινακοθήκη του ανδροκεντρικού κόσμου. Ακόμα και ως δολοφόνος δεν καταφέρνει να σπάσει τον καθρέφτη, δηλαδή το βλέμμα του Άλλου που τη φυλακίζει, γιατί ακόμα και αυτή της η ιδιότητα δεν αποτελεί παρά ακόμα μια κλασική πατριαρχική εικόνα του Θηλυκού: η γυναίκα-θάνατος. Δεν είναι τυχαίο ότι μετά τη δολοφονία εξακολουθεί να παίζει μηχανικά το ρόλο που έχει μάθει, κοιτάζοντας το ωροσκόπιό της σε κάποιο περιοδικό μόνο για γυναίκες. Από τη φυλακή των εικόνων της ματιάς του Άλλου δεν μπορεί να αποδράσει.

Για τις γυναίκες το φύλο αποτελεί υποδούλωση και δέσμευση σε ένα έξωθεν επιβεβλημένο καθήκον: Προσπαθούν να επιβιώσουν σε μια πατριαρχικά δομημένη κοινωνία και να διαφυλάξουν την αξιοπρέπειά τους. Ταυτόχρονα θεωρούν καθήκον τους να οργανώσουν την καθημερινότητα σύμφωνα με τους ρόλους τους οποίους ενστερ-

νίστηκαν χωρίς να μάθουν να τους αμφισβητούν: οφείλουν (σε ποιον άραγε και πότε θα τελειώσει η οφειλή;) να φροντίζουν το νοικοκυριό και τα παιδιά, να διατηρούν μια καλή εμφάνιση και να ικανοποιούν το σύζυγό τους. Επιπλέον προσπαθούν –για να ταιριάζουν στο πρότυπο της νέας, «βελτιωμένης» γυναίκας στην εποχή της αγοράς– να είναι ενημερωμένες σχετικά με τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις και να αναπτύσσουν φεμινιστική συνείδηση, αν και ο φεμινισμός (έτσι όπως γινόταν πράξη στην Ελλάδα της δεκαετίας του '80) είχε να τους προτείνει μόνο θεωρίες και καμιά πρακτική υποστήριξη, μια που δεν συσχέτιζε τη θέση της γυναίκας με τα πολιτικά δεδομένα. Κάτω από την εξωτερική επίφαση της ομαλότητας και της εικόνας της υπεργυναίκας, την οποία κατασκεύασαν οι διαφημίσεις και η οποία δεν ζει στον πραγματικό κόσμο, αλλά στον κόσμο των αναλυτών αγοράς και των διαφημιστών, υπάρχει μια ψυχικά άρρωστη προσωπικότητα, μια καταπιεσμένη γυναίκα.<sup>4</sup> Το ξέσπασμα της υπαρ-

4. Η Δήμητρα Παυλάκου στο βιβλίο της *Το Είδωλο του Καθρέφτη* της, Εκδόσεις Ρήσος, Αθήνα, 1991, σελ. 57-63, κάνει μια άριστη κριτική της θέσης της γυναίκας στην Ελλάδα των τελευταίων δεκαετιών. Η κοινωνία, που θεσμοθετεί την ισονομία φαίνεται να είναι υποκριτική, γιατί από τη μια βελτιώνει τους νόμους, που μέχρι τώρα ήταν ενάντια στην ισότητα της γυναίκας, αλλά από την άλλη επιτρέπει μέσω της εκπαίδευσης και της κουλτούρας να υπάρχουν στερεότυπα εχθρικά προς το γυναικείο φύλο. Μέσα σε μια δεδομένη πατριαρχική τάξη η γυναίκα μπορεί είτε να σιωπά είτε να κάνει το φεμινισμό της σύμβολο μέσα σε αυτή την τάξη. Με τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις η γυναίκα βιώνει μια φαντασίωση της συμμετοχής στην παραγωγή. Προσπαθεί

ξιακής της κρίσης, που είναι καταστροφικό για την ίδια και τους γύρω της, εμφανίζεται σαν ο μοναδικός δυνατός δρόμος. Το τρίπτυχο της όμορφης, έξυπνης και συνειδητοποιημένης μητέρας και συζύγου, η οποία είναι υποχρεωμένη να είναι ευχαριστημένη με τον εαυτό της και τη ζωή

---

να αποδείξει ότι είναι καλή μητέρα και εργαζόμενη, γίνεται ανταγωνιστική και επιθυμεί μια κοινωνία γεμάτη κατηγορίες, για να γίνει και η ίδια μια κατηγορία. Στο παιχνίδι των διαφορών θεωρεί τον άντρα αντίπαλό της, χωρίς να προβληματίζεται για την ίδια την αξία του παιχνιδιού και για τους θεσμούς που το συντηρούν. Αντί να αρνηθεί τις νόρμες, συμμετέχει σε αυτές και μετά από χρόνια αντίστασης και πολιτικών αγώνων δεν μπορεί ακόμα να ορίσει τον εαυτό της. Η ιδεολογία της εξουσίας σχηματίζει την κυρίαρχη ιδεολογία, που θέτει τη γυναίκα στο περιθώριο της ιστορίας και του πολιτισμού. Όταν δεν ήταν πια δυνατός ο περιορισμός της γυναίκας για οικονομικούς λόγους, η κυρίαρχη ιδεολογία την έμαθε να αναλαμβάνει πρωτοβουλία για την «εξέλιξη» της. Δεν ήταν πια το «αδύναμο» φύλο, ήταν όμως το «ωραίο» και θα έπρεπε να χρησιμοποιήσει αυτή την ομορφιά για τους σκοπούς της (π.χ. στην δουλειά), σκοποί που ταυτίζονταν με τους σκοπούς της κυρίαρχης τάξης. Αργότερα συμπεριλήφθηκαν ορισμένες (αλλά ουσιαστικά λίγες) γυναίκες στους κύκλους της εξουσίας. Αυτές θα αντιπροσώπευαν την ανώνυμη γυναίκα. Στην πραγματικότητα βοηθούσαν την κυρίαρχη ιδεολογία να θέσει σε ισχύ αποφάσεις ενάντια στις γυναίκες, αλλά στο όνομά τους. Η κοινωνία του 20ού αιώνα υπό την έννοια των οικονομικών όρων δεν υπάρχει πια, τα πρότυπα του ανδρισμού και της θηλυκότητας όμως συνεχίζουν να υπάρχουν μέσα από τη διαφήμιση. Η διαφήμιση αρνήθηκε την ηθική του ανδρισμού και της θηλυκότητας, αλλά κράτησε το περιτύλιγμά τους. Η οικογένεια σαν οικονομική μονάδα στηρίζει έτσι τις επιτυχίες του μάρκετινγκ. Οικονομικοί ήταν οι λόγοι που δημιούργησαν τον αυταρχικό χαρακτήρα της οικογένειας, οικονομικοί είναι και εκείνοι που υποστηρίζουν τον καταναλωτικό της χαρακτήρα.

της, αναιρείται στο τέλος με την εν ψυχρώ δολοφονία του συζύγου της. Διέπραξε ένα έγκλημα και οδηγήθηκε με τον τρόπο αυτό και η ίδια στην καταστροφή.

Η γυναίκα στο ποίημα πρόβαλε ενεργητικά τις απαιτήσεις της –όπως τις είδε γραμμένες στο φεμινιστικό βιβλίο– ελπίζοντας σε μια αλλαγή. Μια αλλαγή που θα είχε ενδεχομένως να κάνει με την απόρριψη μιας κωδικοποιημένης σεξουαλικότητας αλλά και ενός υποδεέστερου κοινωνικού ρόλου καθορισμένου σαν φυσικού. Μια αλλαγή που θα διέψευδε επιτέλους τη ρήση του Σταντάλ ότι κάθε ιδιοφυΐα, ικανότητα, δυνατότητα που γεννιέται ως γυναίκα πάει χαμένη. Όμως η πράξη της ήταν εγκληματική και η μόνη αλλαγή που έχει να περιμένει είναι η χειροτέρευση της θέσης της μετά τη σύλληψή της. Δεν ήταν συνειδητή ενέργεια, απλώς αντέδρασε δυναμικά αλλά εσφαλμένα στην καταπίεσή της. Το έγκλημα δεν καλυτέρευσε τη θέση της και δεν την απελευθέρωσε από τα δεσμά του ρόλου της.<sup>5</sup> Υπονοείται στο ποίημα ότι το γυναικείο κίνημα δεν

5. Στο άρθρο της Ψευδής Συνείδηση (*Falsches Bewußtsein*) η Ulrike Meinhof, μέλος της RAF, γράφει σχετικά με τη γυναικεία απελευθέρωση ότι το επάγγελμα δίνει στη γυναίκα μια σχετική ανεξαρτησία και της επιτρέπει να εμφανίζεται σαν αυτόνομος καταναλωτής. Σε έναν κόσμο στον οποίον η αξία του ανθρώπου μετριέται με το εισόδημά του, αυτή η καταναλωτική αυτονομία είναι φυσικά ιδιαίτερα σημαντική. Δικαίως λοιπόν θεωρεί κάποιος την εργαζόμενη γυναίκα από αυτή την άποψη χειραφετημένη. Με το να εκπληρώνει την ανάγκη της οικονομίας και της διοίκησης και να συμβάλει στο να κινηθεί η παραγωγή και η κατανάλωση, με το να συμπεριφέρεται δηλαδή συμβιβασμένα, συμπεριφέρεται σωστά. Αν η χειραφέτηση είναι μια αξία και το να είναι κανείς

μπόρεσε να τη βοηθήσει. Η αλήθεια είναι ότι δεν υπάρχει καμιά ένδειξη συλλογικότητας ή συλλογικής ταυτότητας στην πορεία της. Η γυναίκα ξεκινάει από την κοινωνική, πολιτική και ψυχική αφετηρία της μόνη, δρα μόνη και περιμένει να υποστεί τις συνέπειες μόνη. Όντως το κίνημα στη συμβατική, μη επαναστατική μορφή του, δεν μπορεί να δώσει στις γυναίκες λύση ούτε να τους δείξει τον τρόπο για να κερδίσουν την ανεξαρτησία τους. Αυτό συμβαίνει, γιατί το συμβατικό γυναικείο κίνημα ενδιαφέρεται για μια καλύτερευση της θέσης της γυναίκας μέσα στην πατριαρχική, καπιταλιστική κοινωνία, με περιορισμένες δυνατότητες επιτυχίας, μια που οι ίδιες οι δομές αυτής της κοινωνίας δημιουργούν το πρόβλημα. Πέραν αυτού, δεν προτείνονται μη ατομικές σχέσεις, μέσω των οποίων οι γυναίκες θα μπορούσαν να αναπτύξουν ένα είδος ασπίδας προστασίας, ώστε να αγωνιστούν σωστά και αποτελεσματικά.<sup>6</sup> Υπό αυτές τις συνθήκες το γυναικείο κίνημα έχει ένα

εργαζόμενος η σωστή συμπεριφορά, τότε η εργασία είναι χειραφέτηση. Αλλά οι γυναίκες βρίσκονται ανάμεσα στις δαγκάνες της εργασίας και της οικογένειας. Η διαμαρτυρία είναι αναγκαία, αλλά απλώς δεν υφίσταται. Βλ. ULRIKE MEINHOF: *Die Würde des Menschen ist antastbar. Aufsätze und Polemiken*, Εκδόσεις Wagenbach, Βερολίνο, 2004 και ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΠΕΛΑΝΤΗΣ: *Η Ουλρίκε μετά το Θάνατο της Μάινχοφ*, Εκδόσεις Βιβλιοπέλαγος, Αθήνα, 2006.

6. Στο βιβλίο των Karol Erlich και Lin Farrow (σελ. 51) διαβάζουμε το ακόλουθο κείμενο: «Είσαι γυναίκα στην καπιταλιστική κοινωνία. Είσαι αηδιασμένη με τη δουλειά, τους λογαριασμούς, το σύζυγό σου (ή τον τέως), με το σχολείο των παιδιών, το νοικοκυριό, που είσαι όμορφη, που δεν είσαι όμορφη, που σε κοιτάζουν, που δεν σε κοιτάζουν (και που και στις δύο

μάλλον συντηρητικό ρόλο, όπως φαίνεται και από το ποίη-  
μα *ΚΙΝΗΣΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ*:

περιπτώσεις δεν σ' ακούνε), κ.λπ. Αν σκεφτείς όλα αυτά και το πώς ται-  
ριάζουν μεταξύ τους και το τι πρέπει ν' αλλάξει, και ύστερα αναζητήσεις  
λέξεις που να εκφράζουν όλες αυτές τις σκέψεις με συνοπτική μορφή,  
καταλήγεις σχεδόν οπωσδήποτε στο "σοσιαλφεμινισμό"). Τα θέματα  
που θέτει ο σοσιαλφεμινισμός και ο αναρχοφεμινισμός έχουν να κάνουν  
με τον έλεγχο του απόμυου πάνω στο σώμα του, τις εναλλακτικές μορφές  
οικογένειας, σεξουαλικότητας και διαπαιδαγώγησης των παιδιών, την  
οικονομική ανεξαρτησία, το τέλος των στερεοτύπων του φύλου, την  
κατάρτιση όλων των καταπιεστικών για τις γυναίκες νόμων. Σύμφωνα  
με τη θεωρία του αναρχοφεμινισμού, οι γυναίκες κάνουν ένα στρατηγικό  
λάθος: Καθορίζουν την ταυτότητά τους σαν μέλη της κοινωνικής τάξης  
των πατέρων ή των ανδρών τους. Το γεγονός ότι δεν μπορούν να κατα-  
λάβουν τη δική τους άσχημη θέση, ακόμα και ως μέλη της αστικής  
τάξης, δεν τους επιτρέπει από τη μια να παλέψουν για τα δικαιώματά  
τους ως γυναίκες και από την άλλη να κατανοήσουν τις κοινωνικοπο-  
λιτικές σχέσεις. Αν οι γυναίκες όλων των κοινωνικών τάξεων και όλων  
των φυλών δεν αρνηθούν το μοντέλο της πατριαρχικής οικογένειας, δεν  
θα αρνηθούν και την υπεροχή του άντρα. Αν οι γυναίκες πραγματοποιή-  
σουν τον αγώνα ενάντια στο σεξισμό μόνο στα πλαίσια ενός γενικού  
αγώνα, έχουν χάσει από την αρχή, γιατί δεν δίνουν απαντήσεις σε  
συγκεκριμένα, καθημερινά, αλλά εξαιρετικά σημαντικά, ζητήματα  
που αφορούν στην καταπίεσή τους. Η άποψη ότι ο σεξισμός μπορεί  
να καταπολεμηθεί με τη συμμετοχή των γυναικών στην κοινωνία ή στην  
πολιτική με τη σημερινή τους μορφή είναι επίσης λάθος, γιατί αυτό  
προϋποθέτει ότι οι νόρμες της πατριαρχικής εξουσίας και της καταπίε-  
σης θα διατηρηθούν. Η παρουσία των γυναικών δεν σημαίνει συμμετο-  
χή στην ανδρική εξουσία, αλλά αμφισβήτηση της έννοιας της εξουσίας.  
Για να αποτρέψει η πατριαρχία μια τέτοια απόπειρα των γυναικών,  
διασφαλίζει την ενσωμάτωσή τους στο όνομα της ισότητας. Το σημα-  
ντικό είναι όμως να καταργηθούν αυτές οι νόρμες. Κατά συνέπεια ο όρος

«Βαράγαν στο ψαχνό.

– Στον αέρα ρίχνουν είπαν αυτές

Ύστερα γέμισε αίμα η λακκουβίτσα στη στάση.

– Πλαστικές είναι είπαν αυτές

Ύστερα έπεσε κάτω.

– Διποθύμησε είπαν αυτές.

Ύστερα έμεινε ακίνητος

είχανε ξεκινήσει. Έμεινε ακίνητος

είχανε πάρει το τρόλεϋ, φύγανε. Πάνε αυτές».<sup>7</sup>

Στο μικρό αυτό ποίημα παρουσιάζεται μια σκηνή στο  
δρόμο, σε μια στάση λεωφορείου, επίσης με μια κινημα-  
τογραφική οπτική. Δηλώνεται από τον τίτλο του ποιήμα-  
τος ότι οι γυναίκες που περιμένουν στη στάση είναι εκ-  
πρόσωποι της Κίνησης Δημοκρατικών Γυναικών, που γί-  
νονται μάρτυρες μιας αστυνομικής επίθεσης. Αυτό μπο-  
ρεί να το συμπεράνει κανείς από την αναφορά στις πλα-  
στικές σφαίρες και από το γεγονός ότι οι γυναίκες παρα-  
μένουν εξαιρετικά απαθείς. Σύμφωνα με τη συντηρητική  
θεώρηση των πραγμάτων που τις χαρακτηρίζει, αφού  
πρόκειται για δουλειά της αστυνομίας, θα αποκατασταθεί  
η τάξη, άρα δεν υπάρχει λόγος ανησυχίας. Τίποτα δεν

«φεμινιστικός καπιταλισμός» είναι για τις αναρχοφεμινίστριες αντι-  
φατικός. Σε κάθε περίπτωση η δημιουργία μιας νέας κοινωνίας συνδέ-  
εται γι' αυτές στενά με τη δημιουργία μιας γυναικείας κουλτούρας (Βλ.  
KAROL ERLICH, LIN FARROW: *Αναρχισμός και Φεμινισμός*, Εκδόσεις  
Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1980, σελ. 8, 15 κ.ε., 38 κ.ε., 46 και 57).

7. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα,  
1980, σελ. 28.

αμφισβητείται, καμία διχογνωμία δεν υπάρχει. Οι αρμόδιοι για τη δημόσια τάξη και ασφάλεια είναι ήδη εκεί και δεν πρέπει να αναζητηθούν, κάτι που θα συνέβαινε, αν επρόκειτο για καυγά μεταξύ εγκληματιών. Οι πλαστικές σφαίρες εξυπηρετούν –στο πλαίσιο της «δημοκρατίας» που οι κυρίες έχουν στο μυαλό τους– τον έλεγχο των διαφοροετικώς σκεπτομένων, που απειλούν τις κοινωνικές δομές. Η υποκριτική τους στάση, η άρνησή τους να δουν την πραγματικότητα, η συγκάλυψη και η αδιαφορία τους τονίζονται στο ποίημα με την αντίθεση ανάμεσα στα γεγονότα και στα λεγόμενά τους, που κορυφώνεται και τονίζεται με την αντιδιαστολή ακινησίας και κίνησης («έμεινε ακίνητος» – «είχανε ξεκινήσει»), («Έμεινε ακίνητος» – «φύγανε»)). Κάθε μια σκηνή διαστρεβλώνεται και συσκοτίζεται από το Λόγο, που δεν είναι ούτε δημοκρατικός ούτε φεμινιστικός, αλλά ο κυρίαρχος: Η πηγή της καταπίεσης για τη Γώγου δεν φαίνεται να είναι οι άνδρες, αλλά η δομή της καπιταλιστικής πατριαρχίας.

Το πού οδηγεί τις γυναίκες αυτή η δομή γίνεται ξεκάθαρο στο ποίημα *Οι Λυπημένες Μητέρες στα Σούπερ Μάρκετ*, στο οποίο σκιαγραφείται η αληθινή εικόνα της γυναίκας στον καπιταλισμό. Είναι η ακριβώς αντίθετη από αυτή που κυριαρχούσε στις ταινίες στις οποίες η Γώγου έπαιρνε μέρος, η ανάποδη όψη, το αρνητικό των πατριαρχικών απεικονίσεων του θηλυκού στη λογοτεχνία και στην τέχνη γενικότερα:

«Οι μητέρες περνάνε ήσυχα

ανάμεσα από τα τρόφιμα  
και κιόσκια με βιβλία  
Σοβαρές. Απρόσιτες  
Σαν δέντρα που δείχνουν νύχτα το θάνατο  
χωρίς σημασία  
Ήσυχα  
το καρτσάκι τους σπρώχνουνε  
σε πάγους κατανάλωσης  
γνωστή γλιστερή σιωπή  
από τόσους συγγενείς τους νεκρούς  
σ' απρόσωπα νοσοκομεία  
Φοράνε τα παπούτσια της κόρης τους  
κι από μέσα δεν έχουνε δάχτυλα δεν έχουν πόδια  
έναν ήχο βαθύ όταν ανασαίνουνε βγάζουνε  
σαν να βουλιάζουνε αιώνια  
ασθματικά βατόρια  
Φοράνε τη ρόμπα της μάνας τους  
καφέ μπαμπακερή με ανοιχτά γαλάζια λουλούδια  
Σε κάθε ασήμαντη κίνηση  
πεταλούδες σκόροι  
απ' τις μασχάλες τους φεύγουνε  
για να γεννήσουν αυγά  
στα πλαστικά λουλούδια  
Συχνά πολύ τρομάζουνε  
σαν ν' άκουσε κάποιος τη σκέψη τους  
και το ρύζι με τρόμο αγκαλιάζουνε  
σαν να σφίγγουν στα χέρια τους  
το πρώτο κατοχικό προσημένο μωρό τους  
Τα χέρια τους τυχαία σκοντάφτουνε  
σε κάποιο ακριβό σαμπουάν ή σε εξωτική κολόνια



*Εκεί μένουν ακίνητες. Ευλαβικές  
γιατί με την αφή αγγίζαν τη φθορά  
που τους αφήνει η λύπη  
Κοιτάνε γύρω αδιάφορα  
με σύγκρου ερωτικό  
και γρήγορα μέσα στην τσάντα τους  
ανέλπιδες σερβιέτες ρίχνουνε  
που δε θα χρησιμοποιήσουν».*<sup>8</sup>

Σε ό,τι αφορά στην προοπτική του ποιήματος, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι επιτυγχάνεται με τον ποιητικό λόγο η παρουσίαση ενός στιγμιότυπου από τη ζωή κάποιων γυναικών, κάτι που βάζει τον αναγνώστη στο ρόλο του παρατηρητή, του θεατή των γεγονότων. Με το να γίνεται αυτή η παρουσίαση σε ενεστώτα επιτυγχάνεται η αίσθηση της διαρκούς επανάληψης της σκηνής ως κάτι δεδομένο, παγιωμένο και αμετάβλητο. Ως χώρος του ποιήματος επιλέγεται το απόλυτο σύμβολο του καπιταλισμού, το σούπερ μάρκετ.<sup>9</sup> Η επιλογή δεν είναι ασφαλώς

8. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Απόντες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1986, σελ. 12-13.

9. Ο καταναλωτισμός προσελκύει και τα πιο εξαθλιωμένα στρώματα. Όπως αναφέρει ο Π. Κοροβέσης, παλιότερα οι άνθρωποι αγωνιζόντουσαν για ισότητα και μια καλύτερη κοινωνία. Τα τελευταία χρόνια οι εξαθλιωμένοι έχουν ένα μόνο όνειρο, να γίνουν καταναλωτές. Αυτό οδηγεί στην εγκληματικότητα, αλλά και στην παθητικοποίηση, γιατί οι άνθρωποι μαθαίνουν να έχουν την κουλτούρα του σκλάβου (εγωισμός, ανταγωνισμός, αδιαφορία για τα παγκόσμια προβλήματα, αποξένωση). Βλ. ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΚΟΡΟΒΕΣΗΣ: *Ανθρωποφύλακες*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1994, σελ. 12 κ.ε.

τυχαία, μια που αυτός ο χώρος οξύνει την αντίθεση ανάμεσα στην ιδανική και την πραγματική μορφή της καταναλώτριας, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Η πληθώρα εικόνων και επιθέτων στο ποίημα μαρτυρεί αφενός μια συναισθηματική γλώσσα, αφετέρου ότι η βαρύτητα δίνεται περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο συμβαίνουν τα πράγματα.

Το ποίημα χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο, από την αρχή του ποιήματος μέχρι το στίχο «σε κάποιο ακριβό σαμπουάν ή σε εξωτική κολόνια», παρουσιάζονται τα αντικείμενα της παρατήρησης, δηλαδή εκείνες οι γυναίκες που επέζησαν μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και που πλέον στη δεκαετία του '80 βρίσκονται στη μέση μιας αλυσίδας ανάμεσα στις μητέρες τους και στις κόρες τους. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι στη φεμινιστική ψυχαναλυτική λογοτεχνία είναι ένα πολυσυζητημένο φαινόμενο το ότι οι γυναίκες βιώνουν το σώμα τους σαν ένα μέρος του μητρικού σώματος και το παιδί τους σαν ένα απόλυτο συμπλήρωμα αυτού του σώματος που τις ενώνει με τις μητέρες τους, δημιουργώντας έτσι άπειρες μεσαίες γενιές. Αυτή η μεσαία γενιά είναι ήσυχη, ηττημένη και βρίσκεται εκεί, για να δηλώσει με την παρουσία της το θάνατο. Το θάνατο που υπήρξε ήδη και εκείνον που έπεται. Η εμπειρία τους από τους νεκρούς συγγενείς τους στα νοσοκομεία και από τα νεκρά παιδιά τους στον πόλεμο τους δίνει τα χαρακτηριστικά φαντασμάτων, που σέρνουν στο σούπερ μάρκετ ανάμεσα σε τρόφιμα και βιβλία (δηλαδή ανάμεσα σε υλική και πνευματική τροφή, που μεταφέρουν αλλά δεν

δημιουργούν) το καλάθι με τα ψώνια με τον ίδιο τρόπο που σέρνουν και τη ζωή τους: ήσυχα και ασήμαντα, χωρίς απαιτήσεις. Η επανάληψη των εννοιών της ησυχίας και της ασημαντότητας μέσα στο ποίημα φανερώνει πως αυτά είναι τα κύρια χαρακτηριστικά των γυναικών. Οι ίδιες είναι σαν να μην έχουν κάτι δικό τους, σαν να μην έχουν στίγμα: Φοράνε τα παπούτσια της κόρης τους, αλλά δεν πηγαίνουν πολύ μακριά, γιατί δεν έχουν πόδια και συνεπώς δεν μπορούν να ξεφύγουν. Είναι αγκιστρωμένες μέσα από τις συμβάσεις και τα στερεότυπα σε αυτόν τον τρόπο ζωής, δεμένες στην πραγματικότητά τους σαν σκυλιά από ένα πάσσαλο, που το λουρί τους τους επιτρέπει να απομακρυνθούν μόνο μερικά μέτρα. Συγκρίνονται με πλοία που δεν είναι φτιαγμένα για ταξίδια, δεν φεύγουν ποτέ απ' το λιμάνι, παρά βουλιάζουν επιτόπου παρασέρνοντας στο βυθό και αυτή τη δυνητική τους ρότα. Το φόρεμά τους ανήκει στη μητέρα τους, είναι εμπριμέ με κιτς μοτίβα από ανοιχτόχρωμα λουλούδια, που όμως κουβαλάνε σκόρους από την πολυκαιρία. Κουβαλάνε λοιπόν το παρελθόν, όχι όμως με τη μορφή μιας ζωντανής κληρονομιάς, που θα τις βοηθήσει στην τωρινή ζωή τους και θα αποτελέσει παρακαταθήκη για το μέλλον, αλλά σαν ένα παλιό κουρέλι, μια θλιβερή ανάμνηση, που δεν μπορεί να τους υποσχεθεί τίποτε καινούριο.

Οι γυναίκες έχουν μια διττή σχέση με την καταναλωτική κοινωνία: καταναλώνουν και καταναλώνονται. Έχουν αγοράσει ήδη από την παιδική τους ηλικία την προοπτική της κατανάλωσης σαν στρατηγική επιβίωσης, δεν

είναι όμως μόνο καταναλωτές, αλλά ταυτόχρονα και καταναλωτικά αγαθά. Όταν περιγράφει κάποιος τη γυναίκα σαν αντικείμενο του σεξ ή τη ζωή της σαν βιονική μητέρα σε μια πυρηνική οικογένεια, την κατοπληρωμένη εργασία (σε σχέση με την εργασία των ανδρών) και την απλήρωτη εργασία της νοικοκυράς, τότε περιγράφει τη γυναίκα σαν καταναλωτικό αγαθό, που καταναλώνεται από τους άντρες, τα παιδιά και τους εργοδότες της. Επειδή η ύπαρξή της πουλιέται σε άλλους, οι ίδιες οι γυναίκες δεν είναι σε θέση να καθορίσουν αυτήν ακριβώς την ύπαρξη. Στο σούπερ μάρκετ βρίσκονται ανάμεσα στο μέλλον που δεν μπορούν να ακολουθήσουν και στο παρελθόν που δεν μπορούν να υπερνικήσουν, σε ένα παρόν που τις φοβίζει. Φοβούνται ότι κάποιος θα ακούσει τις σκέψεις τους, θα καταλάβει δηλαδή την προσωπικότητά τους, γιατί και οι ίδιες αγνοούν την ταυτότητά τους και δεν εμπιστεύονται τον εαυτό τους. Ο τρόμος τους μπορεί να είναι συνυφασμένος με τη βία και το θάνατο που έχουν βιώσει ή ακόμα και με τις συνέπειες της έκφρασης του εαυτού τους. Αυτό γίνεται φανερό καθώς τελειώνει το πρώτο μέρος του ποιήματος με το άγγιγμα ενός σαμπουάν ή μιας κολόνιας και ξεκινάει το δεύτερο από το στίχο «Εκεί μένουν ακίνητες. Ευλαβικές» μέχρι το τέλος.

Το σημείο όπου σταματάει η άσκοπη κίνηση τους, διακόπτεται η μηχανική τους πορεία, για να ακολουθήσει ακινησία, είναι η σεξουαλικότητα. Και η αντίθεση κίνησης-ακινησίας είναι από την άλλη που τονίζει ιδιαίτερα τη μεγάλη σημασία της καταπιεσμένης σεξουαλικότητάς

τους. Πάνω στην εικόνα τους σπάει ο λαμπερός κόσμος των δυνατών, υγιών και πανέμορφων γυναικών της διαφήμισης. Τα καλλυντικά, ένα σαμπουάν ή ένα άρωμα τις τρομάζουν, γιατί είναι μια ένδειξη της θηλυκότητας που δεν έζησαν ποτέ. Αντ' αυτού βιώνουν τη θλίψη και την κατάπτωση του εαυτού τους ως γυναίκες. Η νοσταλγία για τη χαμένη τους σεξουαλικότητα γίνεται σαφής από την κίνησή τους να κλέψουν σερβιέτες, που δεν χρειάζονται πια, μια που μάλλον βρίσκονται στην εμμηνόπαυση. Δεν αγοράζουν τις σερβιέτες, τις κλέβουν, σαν να έκλεβαν ένα κομμάτι θηλυκότητας που δεν τους ανήκει. Με την κίνηση αυτή αισθάνονται μια ξεχασμένη ηδονή, που δεν τους επιτρέπεται στη θλιβερή ζωή τους. Είναι σαν να ξαναζούν το Εγώ τους σαν γυναίκες που μπορούν να έχουν σεξουαλική ζωή και τη δυνατότητα να κάνουν παιδιά. Γιατί στην τωρινή τους κατάσταση είναι αποκλεισμένες από την κοινωνία. Είναι άχρηστες αφού δεν μπορούν πια να εκπληρώσουν το μόνο καθήκον που η κοινωνία τους επιτρέπει, να είναι δηλαδή ερωτικά αντικείμενα και μηχανές αναπαραγωγής, οπότε δεν μπορούν και να βρουν κανέναν άλλο ρόλο, που θα τους δώσει το δικαίωμα να είναι μέλη αυτού του κόσμου.

Ανασυνθέτοντας την εικόνα των γυναικών που κατασκευάζει η Γώγου σε αυτό το ποίημα διαπιστώνουμε ότι οι γυναίκες αυτές είναι μητέρες κάποιων και κόρες κάποιων άλλων, προσδιορίζονται δηλαδή σε σχέση πάντα με τους άλλους, καταναλώνουν υλική και πνευματική τροφή χωρίς να παράγουν, είναι ήσυχες και ασήμαντες, σο-

βαρές και απρόσιτες, φυλακισμένες στην πραγματικότητά τους, χωρίς διαφυγή, τρομαγμένες, υποταγμένες, μαθημένες να μην εκφράζουν τη σκέψη τους. Πίσω από όλα αυτά, σαν μοχλός που απελευθερώνει ενέργειες και σκέψεις αδιανόητες, υπάρχει μια θαμμένη, ελάχιστα εκφρασμένη σεξουαλικότητα.

## «ΣΥΡΜΑΤΑ ΤΕΝΤΩΜΕΝΑ»

Αυτό που καταφέρνει με μοναδικό τρόπο η Γώγου είναι να δείξει την υπόσταση της πραγματικής γυναίκας –και όχι μιας εξιδανικευμένης μορφής της– στην πατριαρχική κοινωνία της Ελλάδας. Η ματιά της τότε είναι αμείλικτη και σκληρή όπως και η ίδια η πραγματικότητα. Πολλές γυναίκες στα ποιήματά της είναι πόρνες, τραβεστί, ναρκομανείς. Είναι ψυχικά επιβαρυνμένες, μόνες και ανίκανες πλέον να κάνουν μια επιτυχημένη σχέση με έναν άντρα. Όσες είναι επαναστάτριες, τις κυνηγάει η αστυνομία. Είτε δεν είναι σε θέση να γίνουν μάνες εξαιτίας της κακοποίησής τους ή λόγω ασθένειας ή μεγάλης ηλικίας είτε είναι κακές μητέρες, που παραμελούν ή σκοτώνουν τα παιδιά τους. Οι πόρνες είναι άρρωστες και βιώνουν καθημερινά την προδοσία και τις στερήσεις μιας αδιέξοδης ζωής χωρίς μέλλον:

«Λαδερά στο πλαστικό Ακομινάτου  
έξω απ' την πόρτα Αύγουστος  
άσπρες σαν πανί οι πουτάνες  
40 υπό σκιάν 4 η ώρα μεσημέρι.

Ανοίγουν τα μπούτια μοναχά τους  
σα ψόφια μύδια  
γέμισ' ο δρόμος χρωματιστά βρακιά  
Πακιστανούς ντετόλ κουτσές ρουφιάνες  
κι αδερφές μ' ενέσεις στα βυζιά  
γεμάτες καρκινώματα.  
Γέμισ' ο δρόμος  
ξετιναγμένες σάλπιγγες και πεταμένες μήτρες  
τουμπάνιασε η κοιλιά  
απ' άχρηστα σπέρματα  
– δεν πιάνονται παιδιά εδώ  
δεν πιάνεται τίποτα από πουθενά  
η Μαγδαληνή κι η Βάνου τη γυρίσανε  
οι δοσάδες κι ο άγιος της γειτονιάς είναι κολεγιά  
πρώτα τα παίρνουνε και μετά σας καρφώνουνε.  
Έτσι είναι.  
Απλώσατε πουτάνες στο Μεταξουργείο  
ντάλα μεσημέρι χωρίς δέντρο – πού θα σκαλώσετε  
χωρίς τοίχο – που 'ρθατε δω ν' ακουμπήσετε.  
Αγανακτισμένοι πολίτες  
και θρησκευτικοί παράγοντες τα βρήκανε. Οργανωθήκανε.  
Αγόρασαν μπιτόνια.  
Και βενζίνα.  
Θα σας καταβρέξουν. Θα σας κάφουνε λέει.  
Σα τυφλοπόντικες λέει.  
Κλούβες με αστυνομικούς  
ματάκηδες ανίκανοι οι γιατροί στο Ηθών  
μοννόψειρες κάνουν σουλάτσο τη μέρα στο μυαλό σας  
λευκόρροια στον ύπνο οι τσιλιαδόροι  
– ποιανού το μέρος παίρνουνε.

*Εδώ καίμε τις μάγισσες. Γαμάμε τις πουτάνες.  
 Η αφίσα του Καραμανλή  
 τα μάτια σας καμιά φωτογραφία  
 κλωστές από κεντήματα  
 περούκες καραφλές μελανιασμένες ρόγες  
 εξώσεις σφίγγουν τα μαλλιά και το λαιμό  
 δένουν χέρια και πόδια στα κρεβάτια  
 εσάς και μας μαζί  
 ο τρόπος κι η ταρifa αλλάζει  
 ο τόπος και τ' όνομα αλλάζει.  
 Στη Λάρισα 40 βαθμοί  
 εδώ στο σταυρό ο ήλιος».<sup>1</sup>*

Το ποίημα μεταφέρει στον αναγνώστη τον κόσμο των εκδιδόμενων γυναικών του Μεταξουργείου. Λόγω της μορφής του (υπάρχουν αρκετές ελλειπτικές προτάσεις, οι οποίες δίνουν την αίσθηση μιας κάμερας που ζουμάρει πάνω στα αντικείμενα που θέλει να τονίσει, όπως τα λαδερά, η φωτογραφία, οι περούκες) δημιουργεί αίσθημα ανησυχίας, ενώ η προοπτική δεν παραμένει σταθερή: Το πρώτο μέρος, από την αρχή του ποιήματος μέχρι το στίχο «Έτσι είναι»), είναι μια παρουσίαση της κατάστασης σε τρίτο πρόσωπο ενώ στο δεύτερο μέρος, από το στίχο «Απλώσατε πουτάνες στο Μεταξουργείο» μέχρι το τέλος, γίνεται μια μεταβολή στο δεύτερο πληθυντικό, καθώς το ποιητικό Εγώ απευθύνεται στις εκδιδόμενες. Σε αυτό το δεύτερο μέρος παρεμβάλλεται και μια φράση σε πρώτο πληθυντι-

1. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Έξινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 20-21.

κό («Εδώ καίμε τις μάγισσες. Γαμάμε τις πουτάνες.») που έχει τη σημασία συνθήματος. Σε ό,τι αφορά στην επιλογή των λέξεων παρατηρεί κανείς μια πληθώρα εκφράσεων σε αργκό (π.χ. «κολεγιά»), «τα παίρνουνε»), «σας καρφώνουνε») καθώς και μια επανάληψη λέξεων που παραπέμπουν στα μοτίβα του φωτός και του μεσημεριού («40 υπό σκιάν 4 η ώρα μεσημέρι», «ντάλα μεσημέρι», «40 βαθμοί», «στο σταυρό ο ήλιος»). Η αποκωδικοποίηση των μοτίβων αυτών είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα: Η ώρα του μεσημεριού ως μοτίβο, όπου ο ήλιος βρίσκεται στο υψηλότερο σημείο και η φύση ηρεμεί, χρησιμοποιείται συχνά σε λογοτεχνικά κείμενα για να υποδηλώσει μια κατάσταση ενδοσκόπησης και υπαρξιακού προβληματισμού. Έτσι ο αναγνώστης προετοιμάζεται για να βρεθεί αντιμέτωπος με ζητήματα που απαιτούν μια όχι επιφανειακή προσέγγιση, κατά την οποία θα πρέπει να αναλύσει τα δεδομένα που του παρουσιάζονται σε βάθος. Ομοίως ο ήλιος συνδέεται με την ανακάλυψη και αποκάλυψη της αλήθειας, ενώ το εκτυφλωτικό φως του παραπέμπει συχνά σε μια κατάσταση εγρήγορσης, που οδηγεί σε καταστροφή και θάνατο. Με το θάνατο και μάλιστα το μαρτυρικό συνδέονται και οι αναφορές στη σταύρωση («σας καρφώνουνε»), παρά το γεγονός ότι η φράση έχει την έννοια της προδοσίας) και στην καύση («καίμε τις μάγισσες»). Το ποίημα τελειώνει με το στίχο «εδώ στο σταυρό ο ήλιος», στην οποία συνυπάρχουν όλα τα παραπάνω μοτίβα: Χρησιμοποιείται ως μετωνυμία για ένα ιδιαίτερα καυτό μεσημέρι και ως μεταφορά για την απόκρυψη της αλήθειας, που στη συγκεκριμένη περίπτω-

ση έχει να κάνει με την πραγματική εικόνα της πορνείας.

Το κέντρο βάρους του ποιήματος αποτελεί ένας ιδιαίτερα σημαντικός στίχος, που βρίσκεται προς το τέλος: «Εδώ καίμε τις μάγισσες. Γαμάμε τις πουτάνες». Το «εδώ» ορίζει τον τόπο της πατριαρχίας, μέσα στην οποία η φράση αυτή μεταφέρει την κυρίαρχη άποψη, το κεντρικό σύνθημα ενάντια σε δύο κατηγορίες γυναικών, που παραδοσιακά συνδέονται με τη γυναικεία σεξουαλικότητα: τις μάγισσες και τις πουτάνες. Η εξουσία της πατριαρχίας πάνω τους, η βία και ο έλεγχος που τους έχουν ασκηθεί, έχουν μετατρέψει τις κατηγορίες αυτές σε σύμβολα της γυναικείας καταπίεσης. Η αίσθηση αυτή εδραιώνεται στο ποίημα, καθώς τα πρόσωπα που βρίσκονται στη θέση του αντιπάλου των εκδιδομένων φαίνεται να αντιπροσωπεύουν τους θεσμούς της πατριαρχικής κοινωνίας: πελάτες, προστάτες, γιατροί στο Ηθών, αγανακτισμένοι πολίτες, θρησκευτικοί παράγοντες. Το ποίημα δίνει μέσα από την περιγραφή των εκδιδομένων, ιδιαίτερα των αντιφάσεών τους, την ευκαιρία να γίνουν κατανοητές κάποιες πλευρές του ανδροκεντρικού τρόπου ανάλυσης της γυναικείας σεξουαλικότητας και να έρθουν στην επιφάνεια ορισμένες μάλλον φοβικές φαντασιώσεις του Θηλυκού.

Η περιγραφή των γυναικών αυτών θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τις παρακμασμένες πόρνες των έργων του Otto Dix. Ο χώρος στον οποίον τοποθετούνται είναι οι δρόμοι στην περιοχή του Μεταξουργείου, επιτείνοντας έτσι την αίσθηση της ανασφάλειας, καθώς οι εκδιδόμενες βρίσκονται εκτεθειμένες, απροστάτευτες και σε κοινή θέα. Συγκεκρι-

μένες αναφορές οδηγούν ευθέως στην πραγματικότητα της Αθήνας (Ακομινάτου, Μεταξουργείο) ή και της Ελλάδας (λαδερά, η αφίσα του Καραμανλή), παρ' όλα αυτά δίνεται η δυνατότητα για μια μετάβαση σε μια γενικότερη, ά-τοπη θεώρηση του φαινομένου («ο τρόπος κι η ταρίφα αλλάζει / ο τόπος και τ' όνομα αλλάζει»). Ξεκινώντας το ποίημα φέρνει στο προσκήνιο τη «δουλειά» τους και όχι τις ίδιες, κάτι που επιτυγχάνεται με μια χρωματική αντίθεση: εκείνες είναι άσπρες, άχρωμες, τα εσώρουχά τους πολύχρωμα. Από τη μια πλευρά τοποθετούνται με έναν κλασικά ανδροκεντρικό τρόπο έξω από το κοινωνικό πλαίσιο: περιγράφονται ως σακάτισσες, καρκινοπαθείς, κυνηγημένες, με αφαιρεμένα τα εσωτερικά γεννητικά τους όργανα (η μη ικανότητα τεκνοποίησης είναι ένας ακόμα λόγος αποκλεισμού από την πατριαρχική κοινωνία). Αυτή είναι μια μέθοδος καταδίκης της γυναικείας σεξουαλικότητας, καθώς επιτυγχάνεται η σύνδεσή της με αρρώστια («λευκόρροια»), βία («μελανιασμένες ρώγες»), μαγεία («μάγισσες»), προσποίηση («περούκες», «τραβεστί»). Ταυτόχρονα όμως –και εδώ βρίσκεται η ανατροπή– οι πουτάνες βρίσκονται απρόσμενα κοντά στην εικόνα της «καθημερινής» γυναίκας: τρώνε λαδερά, χρωστάνε σε δοσάδες, κεντούν. Το «εσάς και μας μαζί» του ποιήματος εκφράζει ακριβώς αυτό.

Από την άλλη πλευρά η ρεαλιστική περιγραφή στοχεύει στην απομυθοποίηση της ωραιοποιημένης πατριαρχικής φαντασίωσης της πόρνης. Οι γυναίκες αυτές έχουν απεκδυθεί κάθε γοητείας ή μυστηρίου, κάθε ωραιοποίησης, που δήθεν σχετίζεται με το επάγγελμά τους και που

ενδεχομένως δίνει στους άντρες μια έτοιμη και βολική δικαιολογία, για να συνεχίζουν να εμπορευματοποιούν το γυναικείο σώμα σαν σεξουαλικό αντικείμενο.<sup>2</sup> Οι στίχοι φανερώνουν τις πραγματικές διαστάσεις της πορνείας: Οι πόρνες είναι γερασμένες, βάνουσα χρησιμοποιημένες γυναίκες, εκτεθειμένες στη βία των «εξοργισμένων» αστών και στην καταπίεση των «προστατών» τους. Έχουν χάσει τη θηλυκότητά τους, η μητρότητα είναι αδύνατη και ο έρωτας ανύπαρκτος. Μιμούνται τη γυναικεία ύπαρξη όπως και την ίδια τη ζωή με έναν άσχημο τρόπο και είναι η αθλιότητα αυτής της μίμησης που κάνει ακόμα πιο διακριτή την αθλιότητα της κοινωνίας που συντηρεί το φαινόμενο. Παρ' όλα αυτά, έχει και αυτή η κοινωνία τους ηθικούς κανόνες της. Η πόρνη χάνει από τα μέλη του δικού της κόσμου το σεβασμό αμέσως μόλις συνεργαστεί με το σύστημα της κρατικής εξουσίας, π.χ. με την αστυνομία: «[...] Στο στενό εδώ φάτσα στο σταθμό / κάτω απ' το μαξιλάρι του (πρώην Πέραν) / ΟΤΕΛ ΤΕΣΣΑΛΙΚΟΝ / κρυβόταν ντροπιασμένη / η διαφανής κυλότα μιας πόρνης

2. Στην πραγματικότητα η οργανωμένη βιομηχανία του σεξ (με κέρδη στην Ελλάδα πάνω από 20 δισεκατομμύρια ευρώ ετησίως) έχει αντικαταστήσει την πόρνη της επαρχίας, που τόσο συχνά έγινε λογοτεχνικό μοτίβο και θέμα πολλών τραγουδιών και ποιημάτων. Η σύγχρονη πορνεία και το εμπόριο γυναικών και παιδιών αποτελεί την τρίτη σε κέρδη οικονομική δραστηριότητα μετά το εμπόριο όπλων και το εμπόριο ναρκωτικών. (Βλ. το φυλλάδιο ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΕΥΡΩΠΗ: Να Αγωνιστούμε για να Εξαλειφθεί η Καταναγκαστική Πορνεία στην Ελλάδα και στην Ευρώπη, Αθήνα, 2004).

που εκπορνεύτηκε. / Πήρε η πουτάνα άντρα αστυνόμο. / Κανείς δεν θα την τραγούδαγε πια[...]».<sup>3</sup>

Η πορνεία<sup>4</sup> είναι ουσιαστικά η απόδειξη της εξουσίας πάνω σε έναν άλλο άνθρωπο και απέχει πολύ από το να είναι έκφραση της σεξουαλικότητας, όπως ισχυρίζονται πολλοί. Προϋποθέτει δε την αντικειμενοποίηση και κατά συνέπεια την εμπορευματοποίηση του γυναικείου σώματος. Η διαδικασία αυτή βασίζεται σε έναν πατριαρχικό κανόνα, σύμφωνα με τον οποίον οι γυναίκες τίθενται στη διάθεση του άντρα σαν χειραγωγούμενα και αλλοτριωμένα όντα, έτσι ώστε να καλυφθούν οι «ανάγκες» ενός συγκεκριμένου τμήματος της κοινωνίας.<sup>5</sup> Η πορνεία είναι

3. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 16.

4. Μια εξαιρετική ανάλυση του φαινομένου της πορνείας κάνει η Τασία Χατζή στο βιβλίο της *Πουτάνα, Δεκατρία Χρόνια Μετά*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1993. Εκτός από τις συνεντεύξεις με τις γυναίκες που εργάζονται ως πόρνες, η Χατζή καταπιάνεται και με θέματα όπως οι θέσεις των ίδιων των εκδιδομένων για το επάγγελμά τους, οι διαδηλώσεις και οι αγώνες τους, η άποψη του επίσημου κράτους και των φεμινιστριών, καθώς και με τις διαστάσεις της σημερινής μορφής της πορνείας. Πρέπει να τονιστεί ότι η παρουσίαση των συνθηκών ζωής και εργασίας των εκδιδομένων στο βιβλίο της Χατζή έχει μια σημαντική ομοιότητα με τις ρεαλιστικές εικόνες στα ποιήματα της Γώγου.

5. Το γεγονός ότι το ελληνικό κράτος ενδιαφέρθηκε για το πώς θα καλυφθούν οι «σεξουαλικές ανάγκες» των ανδρών τουριστών στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της Ολυμπιάδας του 2004 και γι' αυτόν το σκοπό έκανε εισαγωγή εκδιδομένων γυναικών από το εξωτερικό είναι η μεγαλύτερη απόδειξη της υποκρισίας της πατριαρχίας, που αποδέχεται την πορνεία, αλλά τιμωρεί και αποκλείει κοινωνικά τις πόρνες. Η

δομημένη άνισα: Οι αδύναμες γυναίκες πουλάνε στους δυνατούς άντρες το σώμα τους. Υπό αυτή την έννοια δεν επιτρέπεται να γίνεται κανενός είδους ρομαντικοποίηση του φαινομένου, που θα το κάνει να φαίνεται ακίνδυνο. Όπως επισημαίνει η Χατζή, η πορνεία είναι τρομακτική διεύρυνση και απόληξη του ρόλου της γυναίκας στον καπιταλισμό, όπου κάθε γυναίκα εκπορνεύεται: δεν είναι η άλλη, αλλά η ίδια όψη του νομίσματος της σεξουαλικής καταπίεσης, της γυναικείας υποταγής και των στερεοτύπων του φύλου. Γι' αυτό η Γώγου δεν βλέπει μόνο τις πόρνες δεμένες στα κρεβάτια από τις συμβάσεις: «εσάς και μας μαζί» γράφει. Η πόρνη δεν είναι κοινωνικό δεδομένο αλλά κοινωνικό μόρφωμα και ως τέτοιο είναι απαραίτητο για τη διατήρηση του ελέγχου: Η γυναίκα θα πρέπει να γίνει πουτάνα, όταν το επιθυμεί ο άντρας, θα πρέπει να αποδείξει ότι δεν είναι πουτάνα, για να γίνει σύντροφος και μάνα των παιδιών του.<sup>6</sup> Και στις δύο περιπτώσεις είναι οι ανδρικές απεικονίσεις της θηλυκότητας που πρέπει να ικανοποιηθούν. Η γυναίκα πρέπει μόνο

---

πραγματικότητα όμως είναι ότι υπάρχει «πληρωμένο» ή «αγοραίο» σεξ, επειδή κάποιος το πληρώνει και το αγοράζει και κατά συνέπεια υποστηρίζει το σύστημα εκμετάλλευσης και προσβολής του γυναικείου φύλου. Στην Ελλάδα η τακτική πελατεία υπολογίζεται σε 350.000 άνδρες και η περιστασιακή σε 1.200.000. Γι' αυτό έχει εξαιρετικά μεγάλη σημασία η κοινωνική απαξίωση των πελατών, αλλά και η συμπαράσταση όλων των γυναικών προς τα θύματα.

6. Βλ. ΤΑΣΙΑ ΧΑΤΖΗ: *Πουτάνα, Δεκατρία Χρόνια Μετά*, Εκδόσεις Οδυσσεάς, Αθήνα, 1993, σελ. 132.

να παίζει ένα ρόλο, να καταπιέσει τη σεξουαλικότητά της και να αρνηθεί το Εγώ της.<sup>7</sup>

Η L. Irigaray ισχυρίζεται ότι στη δυτική κουλτούρα το σύνολο της οικονομικής οργάνωσης είναι γενικά ομοφυλοφιλικό. Σ' αυτό το πλαίσιο η γυναίκα υπάρχει μόνο σαν ένα αντικείμενο διαμεσολάβησης ανάμεσα σ' έναν άντρα και σ' έναν άλλον άντρα και κυρίως ανάμεσα σε έναν άντρα και στον εαυτό του.<sup>8</sup> Στην ίδια άσχημη κατάσταση βρίσκονται και οι τραβεστί, που πληρώνουν με τη ζωή τους τη διαφορετικότητά τους. Στο ποίημα *Σόνια*,<sup>9</sup> που αποτελεί φόρο τιμής στη νεκρή τραβεστί, καθρεφτίζεται στην εικόνα της νεκρής με το νυφικό και τα κρίνα στο

---

7. Για αιώνες επικρατούσε η άποψη ότι οι γυναίκες γίνονται πόρνες εξαιτίας μια γενετικής ανωμαλίας, που τις έκανε να υποφέρουν από την ασθένεια της νυμοφομανίας. Με αυτόν τον τρόπο οι άντρες είχαν ένα πρώτης τάξεως άλλοθι, μια που δεν διέπρατταν εκείνοι κάτι κακό: «οι γυναίκες τα ήθελαν». Η σεξουαλική δραστηριότητα έπρεπε ούτως ή άλλως να περιοριστεί μέσα στο γάμο, γιατί ο Θεός υποτίθεται ότι τη δημιούργησε μόνο για το σκοπό της αναπαραγωγής του είδους. Η σεξουαλική απόλαυση της γυναίκας είτε μέσω της σεξουαλικής πράξης είτε μέσω του αυνανισμού θεωρείτο ανωμαλία και μάλιστα υπεύθυνη για πολλές παθολογικές βλάβες.

8. Βλ. ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΟΥΚΑ-ΚΑΜΠΙΤΟΓΛΟΥ: *Φαντασιώσεις του Θηλυκού (από τη Σαπφώ στον Ντεριντά)*, Εκδόσεις Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 2003, σελ. 25.

9. Το ποίημα αναφέρεται στην αναρχική τραβεστί Σόνια που σύχναζε στα Εξάρχεια και βρέθηκε νεκρή σε παραλία της Αττικής χωρίς ποτέ να αποκαλυφθεί ο δολοφόνος της. Η δολοφονία της Σόνιας αποτελεί κεντρικό άξονα και στη νουβέλα του ΓΙΑΝΝΗ ΜΠΟΥΚΕΤΣΙΔΗ: *Yerebatan*, Εκδόσεις Βιβλιοπέλαγος, Αθήνα, 1998.



φέρετρο η θλιβερή υποκρισία της «ηθικής» κοινωνίας:

ΣΟΝΙΑ

«Έγειρε το χλωμό κεφάλι της μ' ένα λυγμό  
κι αποκοιμήθηκε  
για πάντα  
Πάνω της ο ουρανός ορεινός  
άγονο τοπίο –σκοτεινός–  
πέτρες μόνο και βράχια κι ούτε βροχή...  
Νύφη εσύ με πασαλειμμένο το στόμα σου κόκκινο  
τούλια χέρια λιωμένα δαντελωτά  
προσφέρανε ικετευτικά  
ένα ματσάκι κρινάκια  
Γύρω στο χώμα οι φίλες σου  
θλιμμένες και βαμμένες υπερβολικά  
σουρσίματα αλλόκοτα κάνανε  
σαν για να τις προσέξουνε  
και παίξουν σε κάποια ταινία  
Να αυτό το δαχτυλίδι ποίημα παιδικό  
Λόγος Τιμής  
αυτή την ώρα που οι Μελλοντικοί  
το πέταγμα των αετών μαθαίνουν  
αυτή την ώρα που το κούτελό σου  
δείχνει εκείνο που δε φαίνεται  
την ίδια πάντα ώρα  
που οι ΚΟΚΚΙΝΕΣ ΦΑΛΤΣΕΤΕΣ  
τους Διαφορετικούς σκοτώνουν...»<sup>10</sup>

10. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Απόντες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1986, σελ. 26.

Και σε αυτό το ποίημα την αρχική αφήγηση σε τρίτο ενικό (από την αρχή του ποιήματος μέχρι το στίχο «πέτρες μόνο και βράχια κι ούτε βροχή») ακολουθεί η μετάβαση σε δεύτερο ενικό, καθώς το ποιητικό Εγώ απευθύνεται ευθέως στη νεκρή (από το στίχο «Νύφη εσύ με πασαλειμμένο το στόμα σου κόκκινο» μέχρι το τέλος του ποιήματος). Η ποιήτρια, σεβόμενη την επιθυμία της τραβεστί να παρουσιάζεται σαν γυναίκα, χρησιμοποιεί όλες τις αντωνυμίες και όλα τα επίθετα σε θηλυκό γένος. Η περιγραφή της στιγμής του θανάτου της δίνεται με ιδιαίτερη τρυφερότητα: Έγειρε με έναν αναστεναγμό το χλωμό της κεφάλι και αποκοιμήθηκε ήσυχα για πάντα. Η προσδοκία της ησυχίας είναι όμως σαν να ακυρώνεται στον επόμενο στίχο, όπου περιγράφεται ο ουρανός την ώρα της ταφής. Δεν βρέχει, κάτι που θα προσέδιδε στη σκηνή ρομαντική ατμόσφαιρα και θα τόνιζε την αίσθηση μιας θλιβερής ηρεμίας.<sup>11</sup> Η βροχή είναι ούτως ή άλλως σύμβολο γονιμότητας, που σε αυτή την περίπτωση είναι αδύνατη. Αντιθέτως ο ουρανός περιγράφεται ως άγονος, βραχώδης και ορεινός, το τοπίο έχει μόνο βράχια και πέτρες, σύμβολα γενικά του ανδρισμού, αλλά και μια ένδειξη ότι ο αναγνώστης θα πρέπει να περιμένει μια ανατροπή στους επόμενους στίχους.

11. Πρβλ. το ποίημα της Μαρίας Πολυδούρη *Σαν Πεθάνω* (ΜΑΡΙΑ ΠΟΛΥΔΟΥΡΗ: *Άπαντα*, Εκδόσεις Αστάρτη, Αθήνα, 1989, σελ. 38), στο οποίο παρουσιάζεται η απόλυτη ρομαντική ταφή μιας γυναίκας. Επίσης το ποίημα του ΓΙΩΡΓΟΥ ΧΡΟΝΑ: *Σαν σήμερα Κηδεύαμε την Τερέζα*, από τη συλλογή *Τα Μαύρα Τακούνια*, Εκδόσεις Εγνατία, Θεσσαλονίκη, 1979, όπου περιγράφεται η κηδεία μιας πόρνης – ίσως τραβεστί.

Η Σόνια θάφτηκε σαν γυναίκα: Φοράει ένα νυφικό με τούλια και δαντέλες, όπως δηλαδή θάβονται οι ανύπαντρες γυναίκες, είναι μακιγιαρισμένη και κρατάει στα χέρια της ένα ματσάκι κρίνα. Το γκροτέσκο στην εικόνα αρχίζει με τη λεπτομέρεια του κόκκινου κραγιόν, με το οποίο είναι πασαλειμμένο το στόμα της νεκρής. Συνήθως τα χείλη των νεκρών γυναικών δεν βάφονται κόκκινα, αλλά μάλλον με πιο ανοιχτά χρώματα, που δεν τονίζουν τη σεξουαλικότητά τους. Σε αυτή την περίπτωση όμως το ζητούμενο είναι ακριβώς αυτός ο πέραν του ορίου τονισμός της θηλυκής σεξουαλικότητας, μιας θηλυκότητας που δεν είναι αληθινή αλλά μια απομίμηση. Το στόμα είναι πασαλειμμένο, το κραγιόν δεν έχει τοποθετηθεί σωστά, κάτι που παραπέμπει στην ίδια την ύπαρξη της νεκρής: ούτε και εκείνη είχε τοποθετηθεί («σωστά») στην κοινωνία, ήταν μια μάλλον μη αρμονική φιγούρα. Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετεί και η αντίθεση ανάμεσα στο κόκκινο χρώμα των χειλιών της και στο άσπρο του νυφικού και των κρίνων που κρατάει: τα σύμβολα αυτά της παρθενίας, της σεξουαλικής αγνότητας δεν ανταποκρίνονται μάλλον στην πραγματικότητα της νεκρής, αφήνεται όμως να εννοηθεί ότι σε ένα βαθύτερο ψυχικό και συναισθηματικό επίπεδο η καθαρότητα είχε κατακτηθεί. Η ποιήτρια επιλέγει να δει στη νεκρή συγκερασμένες τις αντιθέσεις ανάμεσα στη σεξουαλικότητα και την αθωότητα. Στα όρια της γελοιογραφικής υπερβολής ανήκει επίσης και η συμπεριφορά των φιλενάδων της νεκρής, που είναι πιθανώς και οι ίδιες τραβεστί. Το μακιγιαζ τους είναι υπερβολικά έντονο και παρά τη

λύπη τους συμπεριφέρονται θεατρικά. Εδώ πρέπει κανείς να παρατηρήσει, ότι το «δραματικό» στη συμπεριφορά των τραβεστί γενικά έχει να κάνει με το γεγονός, ότι ουσιαστικά ερμηνεύουν ένα ρόλο, αυτόν της γυναίκας, και αυτή η ερμηνεία περιλαμβάνει και την υπερβολή.

Στους επόμενους στίχους αναφέρεται ένα δαχτυλίδι, που παραπέμπει σε παιδικό παιχνίδι των μικρών κοριτσιών (ένα από τα παιδιά προσπαθεί να κρύψει στο χέρι κάποιου άλλου ένα δαχτυλίδι, χωρίς η κίνησή του να γίνει αντιληπτή απ' τα υπόλοιπα, ενώ παράλληλα τραγουδάει «πούν' το πούν' το το δαχτυλίδι, πούν' το πούν' το, δε θα το βρεις»). Έχουμε έτσι και με αυτό το μοτίβο την επιστροφή στην αθωότητα, στην παιδικότητα, δηλαδή σε ένα ασφαλές μέρος, όπου όλα έμοιαζαν ξεκάθαρα και οι υποσχέσεις είχαν ιδιαίτερη σημασία. Αν συνδυάσει κανείς την αναφορά στο δαχτυλίδι, που γενικά δηλώνει δέσμευση, το παιδικό ποίημα που συνοδεύει ένα παιχνίδι, στο οποίο ένα δαχτυλίδι μεταβιβάζεται σε κάποιον άλλον καθώς και τις λέξεις «Λόγος Τιμής», που στο κείμενο είναι γραμμένες με κεφαλαίο, μπορεί ίσως να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με μια υπόσχεση που δίνει η ποιήτρια στη νεκρή: η ανάμνηση, η προσωπικότητα, η ιστορία της Σόνιας δεν θα χαθούν, αντίθετα θα γίνουν σεβαστά και θα αποτελέσουν ενδεχομένως μέτρο για το βαθμό ανεκτικότητας της μελλοντικής κοινωνίας. Οι «Μελλοντικοί» μαθαίνουν το «πέταγμα των αετών»: αυτοί που θα ακολουθήσουν (ίσως είναι αυτοί στους οποίους δόθηκε κρυφά του δαχτυλίδι του παιδικού ποιήμα-

τος, οι συνεχιστές δηλαδή της προσπάθειας να είναι σεβαστή κάθε διαφορετικότητα) εκπαιδεύονται στην ανεξαρτησία, στην περηφάνια και στην ελευθερία. Ο σεβασμός στην διαφορετικότητα γίνεται έτσι η αξία που μεταφέρει το ποίημα.

Ο ίδιος ο θάνατος της Σόνιας είναι η απόδειξη ότι υπό τις δεδομένες συνθήκες η διαφορετικότητα μάλλον εξαλείφεται, παρά προωθείται. Στο ποίημα υπάρχει ένας δεσμός που φανερώνεται με τον τονισμό του κόκκινου χρώματος. Ανάμεσα στο κόκκινο στόμα της νεκρής και στις κόκκινες φαλτσέτες υπάρχει ένας δεσμός αιτίας-αποτελέσματος: Η Σόνια χάθηκε επειδή ήταν διαφορετική. Ο θάνατος του υποκειμένου (μεταφορικά επειδή χάνει την ταυτότητά του, αλλά και κυριολεκτικά) προκαλείται από την τακτική της κοινωνίας να αντιμετωπίζει τους ομοφυλόφιλους είτε σαν κλόουν είτε σαν δυστυχιμένους.<sup>12</sup>

Ο Barthes χαρακτήριζε το μικροαστό ως ένα άτομο που είναι ανίκανο να φανταστεί το διαφορετικό. Η διαφορετικότητα είναι ένα σκάνδαλο που απειλεί την ύπαρξή του, γι' αυτό αναπτύσσει δύο μηχανισμούς άμυνας. Είτε κάνει το διαφορετικό ασήμαντο και φυσικό, το εξημερώνει, ώστε η διαφορά στο τέλος να γίνεται ανύπαρκτη, είτε

12. Η Γώγου δεν έζησε για να δει πώς τα τελευταία χρόνια οι ομοφυλόφιλοι αντιμετωπίζονται από τους διαφημιστές: σαν το ιδανικό κοινό-στόχος, σαν μια νέα αγορά με απεριόριστες δυνατότητες. Η ανάγκη αποδοχής των ομοφυλόφιλων έγινε και αυτή ένα εμπορεύσιμο αγαθό και πέρασε στη σφαίρα της συναλλαγής.

το διαφορετικό μεταμορφώνεται σε ένα εξωτικό, δίχως νόημα αντικείμενο, γίνεται ένα θέαμα, ένας κλόουν, έτσι ώστε η διαφορά να βρίσκεται πέρα από κάθε ανάλυση.<sup>13</sup>

Ενδεχομένως το κόκκινο χρώμα έχει να κάνει και με την παραδοσιακή πολιτική του ΚΚΕ απέναντι στους ομοφυλόφιλους. Το κομμουνιστικό κόμμα ήταν στην πραγματικότητα πατριαρχικό και πολύ συντηρητικό σε ό,τι αφορά τη σεξουαλική ηθική. Για μεγάλο διάστημα οι «σεξουαλικές αποκλίσεις» θεωρούνταν μικροαστικά φαινόμενα και στα πλαίσια του κόμματος υπήρχε πολεμική ενάντια σε αυτές. Για την παραδοσιακή αριστερά οι άνθρωποι με διαφορετικό σεξουαλικό προσανατολισμό ανήκαν στην αντίδραση και δεν είχαν θέση στην κοινωνία.

Έξω από τα όρια της κοινωνίας είναι και ένας σημαντικός αριθμός άλλων ανθρώπων, όπως φαίνεται στο ακόλουθο ποίημα, που έχει σκοπό να εκθέσει την κατάσταση των φίλων της ποιήτριας που εξαναγκάστηκαν να βρεθούν στο κοινωνικό περιθώριο:

*«Εμένα οι φίλοι μου είναι μαύρα πουλιά  
που κάνουν τραμπάλα στις ταράτσες ετοιμόρροπων σπιτιών  
Εξάρχεια Πατήσια Μεταξουργείο Μετσ.  
Κάνουν ό,τι λάχει.  
Πλασιέ τσελεμεντέδων και εγκυκλοπαιδειών  
φτιάχνουν δρόμους και ενώνουν ερήμους  
διερμηνείς σε καμπαρέ της Ζήνωνος*

13. Βλ. DICK HEBDIDGE: *Υπο-κουλτούρα. Το Νόημα του Στιλ*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 132.

επαγγελματίες επαναστάτες  
 παλιά τους στρίμωξαν και τα κατέβασαν  
 τώρα παίρνουν χάρτια και οινόπνευμα να κοιμηθούν  
 αλλά βλέπουν όνειρα και δεν κοιμούνται.  
 Εμένα οι φίλες μου είναι σύρματα τεττωμένα  
 στις ταράτσες παλιών σπιτιών  
 Εξάρχεια Βικτώρια Κουκάκι Γκόζη.  
 Πάνω τους έχετε καρφώσει εκατομμύρια σιδερένια  
 μανταλάκια  
 τις ενοχές σας αποφάσεις συνεδρίων δανεικά φουστάνια  
 σημάδια από κούτρες περιέργες ημικρανίες  
 απειλητικές σιωπές κοιλίτιδες  
 ερωτεύονται ομοφυλόφιλους  
 τριχομονάδες καθυστέρηση  
 το τηλέφωνο το τηλέφωνο το τηλέφωνο  
 σπασμένα γυαλιά το ασθενοφόρο κανείς.  
 Κάνουν ό,τι λάχει.  
 Όλο ταξιδεύουν οι φίλοι μου  
 γιατί δεν τους αφήσατε σπιθαμή για σπιθαμή.  
 Όλοι οι φίλοι μου ζωγραφίζουν με μαύρο χρώμα  
 γιατί τους ρημάξατε το κόκκινο  
 γράφουν σε συνθηματική γλώσσα  
 γιατί η δική σας μόνο για γλύπιμο κάνει.  
 Οι φίλοι μου είναι μαύρα πουλιά και σύρματα  
 στα χέρια σας. Στο λαιμό σας.  
 Οι φίλοι μου». <sup>14</sup>

14. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 7.

Μια πρώτη παρατήρηση σχετικά με το ποίημα είναι η απουσία κομμάτων, κάτι που δημιουργεί την εντύπωση μιας διήγησης με κομμένη την ανάσα. Σε ό,τι αφορά στο χρόνο, μπορούμε να πούμε, πως η χρήση κατά κύριο λόγο του ενεστώτα δημιουργεί όπως και σε άλλα ποιήματα της Γώγου την αίσθηση ότι η περιγραφόμενη κατάσταση συνεχίζεται στο διηγητές χωρίς να επέλθει αλλαγή προς το καλύτερο. Τα πρόσωπα, για τα οποία γίνεται λόγος, φαίνεται να ανήκουν στη γενιά της Μεταπολίτευσης: χαρακτηρίζονται επανειλημμένα φίλοι, πράγμα που κάνει σαφές ότι για το ποιητικό Εγώ οι δεσμοί που ενώνουν ανθρώπους πέρα από τη βάση της συγγένειας ή της κοινής ιδεολογίας είναι εξαιρετικά σημαντικοί.

Το ποίημα αποτελείται από τρία μέρη. Στο πρώτο (από την αρχή μέχρι το στίχο «αλλά βλέπουν όνειρα και δεν κοιμούνται») γίνεται λόγος για τους φίλους του ποιητικού Εγώ. Συγκρίνονται με μαύρα πουλιά που λικνίζονται στις ταράτσες ετοιμόρροπων σπιτιών σε υποβαθμισμένες περιοχές της Αθήνας. Αξιοσημείωτο είναι το οξύμωρο σχήμα ότι ενώ ζουν στο κέντρο της πόλης ταυτόχρονα είναι έξω από το κέντρο της κοινωνίας, στο περιθώριο. Στο μοτίβο των μαύρων πουλιών το μαύρο χρώμα συνδέεται με το πένθος, έτσι τα πουλιά, που γενικά θεωρούνται σύμβολα ελευθερίας και απελευθέρωσης, θυμίζουν κοράκια, γίνονται σύμβολα θανάτου. Τελικά δημιουργείται μια θλιμμένη εικόνα που αποπνέει την αίσθηση της απειλής, του επερχόμενου κινδύνου (πουλιά που είναι έτοιμα να ορμήσουν), του κακού οιωνού. Η τραμπά-

λα παραπέμπει σε παιδικά παιχνίδια, αλλά και σε ανησυχία, με την έννοια της αυτοματικής κίνησης των αυτιστικών παιδιών. Από τη μια είναι λοιπόν αδύναμοι και αθώοι σαν παιδιά, δεν ανήκουν στον κόσμο των ενηλίκων, δεν είναι μέρος των συμβάσεων και της λογικής που απαγορεύει τα όνειρα, και από την άλλη δεν μπορούν να ελέγξουν πλήρως τις κινήσεις τους και τη ζωή τους. Σε ό,τι αφορά την κοινωνική θέση και το επάγγελμά τους, δεν είναι ούτε μικροαστοί ούτε προλετάριοι. Δεν έχουν σταθερή εργασία, είναι πλανόδιοι πωλητές βιβλίων, δουλεύουν στην οδοποιία (και ενώνουν ερήμους, κάτι που παραπέμπει στη μοναξιά της μεγαλούπολης) ή είναι διερμηνείς σε καμπαρέ στο κέντρο της Αθήνας. Πολλοί από αυτούς χαρακτηρίζονται ως «επαγγελματίες επαναστάτες». Ενδεχομένως ανήκαν (ή ανήκουν ακόμα) σε αριστερές οργανώσεις και κόμματα, πολέμησαν για την ανατροπή της δικτατορίας, πιστεύουν ακόμα στα ιδανικά της Αριστεράς, αν και ποτέ δεν έζησαν την πραγματοποίησή τους. Από τους εφιάλτες που τους βασανίζουν ακόμα μπορούν να ξεφύγουν μόνο με τα χάπια και το αλκοόλ, μόνο με την άρνηση της πραγματικότητας.

Η Γώγου αγχάλιαζε τους αδύναμους, εκείνους που το καθεστώς είχε τσακίσει. Σε ένα άλλο ποίημά της δείχνει κατανόηση σε εκείνους που παλιότερα είχαν υπογράψει δήλωση, παρά την ιδιαίτερη ευαισθησία της στο θέμα της προδοσίας: «[...] *Εγώ έλεγα πως η αντοχή έχει όρια οι άνθρωποι είν' από κρέας / έλεγα για τους σταλινικούς και τη μέθοδο / να τουφεκάνε σα προδότες τους καλύτερους / κι*

*αντοί να ουρλιάζουνε πεθαίνοντας ζήτω το κόμμα. [...] Δεν ξέρανε πως ήξερα. / Πως δε θα υπόγραφα ποτέ. / Και για κανένα κόμμα. / Πως ένα σακκάκι έριξα –Γενάρης 79– / στην παγωνιά που κουβαλάν οι δηλωσίες...».*<sup>15</sup> Προφανώς η ποιήτρια κάνει ένα διαχωρισμό ανάμεσα σε εκείνους που πρόδωσαν γιατί δεν άντεξαν ψυχικά ή σωματικά και σε όσους ξεπούλησαν τους εαυτούς τους και τους συντρόφους τους με αντάλλαγμα μια θέση στην εξουσία και στο καπιταλιστικό όνειρο.

Στο δεύτερο μέρος του ποιήματος (από το στίχο «*Εμένα οι φίλες μου είναι σύρματα τεντωμένα*» μέχρι το στίχο «*σπασμένα γυαλιά το ασθενοφόρο κανείς.*») περιγράφονται οι φίλες του ποιητικού Εγώ σαν τεντωμένα σύρματα στις τάρτσες. Αν συνδυάσει κανείς τις δύο εικόνες, αντιλαμβάνεται ότι παρότι και τα δύο φύλα βρίσκονται σε άσχημη θέση, είναι οι άντρες που σαν πουλιά κάθονται πάνω στα σύρματα-γυναίκες. Οι γυναίκες υφίστανται δηλαδή μια διπλή καταπίεση. Τα εκατομμύρια μανταλάκια που είναι μαγκωμένα στα σύρματα αποτελούν στην πραγματικότητα τις δομές της πατριαρχικής κοινωνίας. Είναι οι αποφάσεις που λαμβάνονται για τις γυναίκες (ουσιαστικά ερήμην τους), τα αισθήματα ενοχής που προβάλλονται στις γυναίκες, η φτώχεια («*δανεικά φουστάνια*») που πλήττει περισσότερο το γυναικείο πληθυσμό, η βία («*σημάδια από καύτρες*») που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες και τα κορίτσια

15. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 30.

και που συχνά τη θεωρούν αυτονόητη.<sup>16</sup> Είναι τα αφροδίσια νοσήματα («κολπίτιδες», «τριχομονάδες») και οι ανεπιθύμητες εγκυμοσύνες («καθυστέρηση»), επειδή οι άντρες τις μεταχειρίζονται σαν αντικείμενα του σεξ. Γι' αυτό μπορούν να ερωτευτούν μόνο ομοφυλόφιλους, που δεν αποτελούν απειλή για το φύλο τους.<sup>17</sup> Και ο κατάλογος συνεχίζεται με ψυχικές επιβαρύνσεις («σύρματα τεντωμένα»), νευρώσεις και ψυχικές ασθένειες («περίεργες ημικρανίες», «απειλητικές σιωπές») που καταλήγουν σε αυτοκτονία («σπασμένα γυαλιά το ασθενοφόρο»). Και στο τέλος η απύθμενη μοναξιά («κανείς»).

Το τελευταίο μέρος του ποιήματος (από το στίχο «Κάνουν ό,τι λάχει» μέχρι το τέλος) αφορά και τα δύο φύλα, καταδικάζει τους υπεύθυνους για την κατάστασή τους και περιγράφει τη ζωή τους σαν αντίδραση στις δεδομένες νόρμες. Οι φίλοι ταξιδεύουν συνέχεια, γιατί δεν υπάρχει

16. Παγκοσμίως οι γυναίκες είναι η πλειοψηφία των εργαζομένων, αλλά σε καμία χώρα του κόσμου ο μέσος μισθός των γυναικών δεν υπερβαίνει το 71% του μισθού των ανδρών. Σύμφωνα με τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας η ενδοοικογενειακή βία χτυπάει σε ποσοστό 10% έως 50% τις γυναίκες: 20% στην Αμερική, 40% στην Ευρώπη, 42% στην Γκάνα και 58% στην Τουρκία. Η πέμπτη αιτία θανάτου των γυναικών είναι η βία μέσα στην οικογένεια (Εφημερίδα *Η Εποχή*, Αθήνα, 6.6.2004, σελ. 2 & 32).

17. Είναι ενδιαφέρον ότι οι γυναίκες στην ποίηση της Γώγου φαίνεται να ερωτεύονται ομοφυλόφιλους, αλλά δεν στρέφονται σε άτομα του ίδιου φύλου: Οι λεσβίες ως κοινωνική ομάδα δεν αναφέρονται σε κανένα ποίημά της. Αυτό είναι περίεργο, γιατί στις πόρνες παρουσιάζεται συχνά το φαινόμενο να συνάπτουν ομοφυλοφιλικές σχέσεις.

πια γι' αυτούς κανένα μέρος σ' αυτόν τον κόσμο. Με το ταξίδι υπονοείται και η πραγματική αλλά και η φανταστική διαδρομή με τα ναρκωτικά, το αλκοόλ, ενδεχομένως την ποίηση και τη φαντασία. Ζωγραφίζουν με μαύρο χρώμα, γιατί το κόκκινο τους το κατέστρεψαν. Πιστεύουν λοιπόν μάλλον περισσότερο στην αναρχία, στην οποία παραπέμπει το μαύρο χρώμα, παρά στον κομμουνισμό, γιατί νιώθουν ότι το κόμμα τους πρόδωσε. Χρησιμοποιούν μια κωδικοποιημένη γλώσσα, γιατί η γλώσσα του κανόνα κάνει μόνο για υποκρισία και κολακεία. Οι άνθρωποι αυτοί, τα «μαύρα πουλιά», είναι –παρά την εξαθλίωση και την αυτοκαταστροφή τους– η μεγαλύτερη απειλή για την έννομη τάξη και τη μικροαστική κοινωνία. Για τη Γώγου, όπως άλλωστε και για τον Μπακούνιν, η ελπίδα για την ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης ήταν η εξέγερση των κοινωνικά αποκλεισμένων και εξαθλιωμένων στρωμάτων.

Μέχρι όμως να συμβεί αυτό φαίνεται πως η τρέλα είναι –ιδίως για τις μεγαλύτερες γυναίκες– το τέρμα μιας ζωής στο περιθώριο της «φυσιολογικής» κοινωνίας. Οι ψυχικά άρρωστοι δεν γινόντουσαν αποδεκτοί ούτε από την καπιταλιστική ούτε από την κομμουνιστική κοινωνία. «Ο Μαρξισμός δεν έχει ψυχασθένειες».<sup>18</sup> Σε ένα από τα πρώτα ποιήματά της γράφει η Γώγου:

*«Πόσο όμορφη είσαι καλή μου  
με την ίδια ναυτική φούστα 20 χρόνια τώρα*

18. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 12.

να φαίνονται τα μπούτια σου με τους κερσούς  
 και συ να μη νοιάζεσαι  
 μ' άσπρα πεδιλάκια όλους τους καιρούς  
 χωρίς δόντια -έχεις δικαιολογία να μη γελάς-  
 έτσι που μας φέρνεις ένα κομμάτι τυρί σε μια  
 χαρτοπετσέτα  
 κι αμερικάνικα φουστανάκια για το παιδί  
 που δεν του μπαίνουνε  
 έτσι όπως σε καταστήσανε  
 τ' αυτιά σου γεμάτα πύον -έχεις δικαιολογία να μην ακούς-  
 ν' ανοίγεις την πόρτα και να χάνεσαι  
 Μεγ. Αλεξάνδρου - Αγ. Κωνσταντίνου - Πειραιώς -  
 όταν βραδνάζει.  
 Ξέρω πως ξεχνιέσαι στις βιτρίνες  
 και κοιτάς με προσοχή ένα μπρίκι ή τους βασιλιάδες σε κάδρο  
 και τις άλλες γυναίκες του Βοτανικού  
 εκεί μάνα 5 λεπτά απ' την Ομόνοια  
 που δεν πουλιέται ούτε αγοράζεται τίποτα  
 μονάχα μπουκάλια μπορδέλα ο μπόγιας και το γκάζι.  
 Σου πετάνε στραγάλια στο κεφάλι  
 και λένε έρχεται η τρελή  
 και συ -γι' αυτό μάνα- δεν ανάβεις ποτέ το φως  
 για να μη δίνεις στόχο - εκατομμύρια κουρελάκια και  
 τουαλέτες  
 με στρας  
 πορτοκαλιές, μαβιές, καπέλα και βεντάλιες που  
 φορούσα στις  
 τουρνέ  
 μου τάχεις κλέφει να τα φοράς τις νύχτες...  
 Πάλι χάθηκες μάνα.

Κάποιος μούπε θες να γίνεις καλόγρηνα -μας φοβάσαι εμάς  
 λέει-  
 θα σου το φαν το ρημάδι κι έβαλε κρόο  
 χειμώνας σε λίγο θάχουμε εκλογές  
 σ' αρέσουν οι εκλογές κοσμάκης λόγοι χαβαλές  
 σου φαίνεται σπουδαίο που ψηφίζεις ανταριάζεσαι και  
 ρωτάς  
 Τι θα κάνουμε φέτο  
 και μετανιώνεις που ρωτάς αλλά έχεις ανάγκη μια  
 οποιαδήποτε  
 απάντηση  
 και γω σου λέω το Κ.Κ. ρε μάνα! Το Κ.Κ. και ντρέπομε...  
 Κοιτάς τότε για να μη με λυπήσεις αόριστα το ταβάνι  
 και κάνεις σχέδια με το χέρι σου.  
 Έχεις φύγει πάλι. Το νιώθω.  
 Περιπατάς σύριζα στις ράγες για τον Κολωνό  
 κι από πίσω σε παίρνουν καλόγρηνες με το πράμα τους έξω  
 τραίνα με βουλευτές, σκουπιδιαρόγατες ακροκέραμα  
 και σκοινιά με γαριασμένες μπουγάδες.  
 Και δε μ' ακούς πια. Το Κ.Κ. ρε μάνα... Μάναααααα...»<sup>19</sup>

Η εικόνα της τρελής γυναίκας εντάσσεται σε μια παρά-  
 δοση έργων, που έχουν ως ηρωίδες γυναίκες και ως θέμα  
 τις ασθένειές τους (υστερία, ανορεξία, βουλιμία, κατατο-  
 νία κ.ά.). Σε ένα τεράστιο μέρος της πατριαρχικής κουλ-  
 τούρας το Θηλυκό παρουσιάζεται μέσα από αντιφατικές  
 φαντασιώσεις, όπως αυτές της μάγισσας, της άσπιλης

19. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώ-  
 τη, Αθήνα, 1978, σελ. 19.

παρθένας, της αμαρτωλής, της φόνισσας, της ερωμένης, της πόρνης, της μητέρας. Είναι σαφές ότι αυτές οι εικόνες δεν αντιπροσωπεύουν την κοινωνική πραγματικότητα των γυναικών, αλλά είναι μόνο προβολές των ανδρικών φαντασιώσεων. Ως τέτοιες όμως διαμορφώνουν την κατάλληλη ιδεολογία, που οδηγεί στον περιορισμό των γυναικών στο ρόλο του παθητικού αποδέκτη της εικόνας και στην προσπάθεια ταύτισής τους με αυτήν και στην πραγματική ζωή.

Οι απεικονίσεις αυτές χρησιμοποιήθηκαν και από γυναίκες συγγραφείς που προσάρμοσαν την τέχνη τους σε ανδροκεντρικές μορφές και περιεχόμενα. Οι φαντασιώσεις του Θηλυκού είναι στην περίπτωση τους μια αντανάκλαση των ανδρικών προβολών και όχι μια προσπάθεια άρθρωσης αυθεντικού γυναικείου λόγου.

Στον αντίποδα αυτής της κατάστασης βρίσκονται τα έργα γυναικών συγγραφέων, που επιχειρούν να παρουσιάσουν την εικόνα της γυναίκας δίχως τον περιορισμό της ανδρικής θεώρησης. Ένα πολύ μεγάλο μέρος από αυτά τα έργα στοχεύει στην αποδόμηση της στερεοτυπικής εικόνας της θηλυκότητας, έτσι όπως έχει κατασκευαστεί από την ανδροκεντρική κουλτούρα, καθώς και στην άρνηση των απεικονίσεων εκείνων που αναγκάζουν τη γυναίκα να ταυτιστεί με μορφές με τις οποίες δεν έχει καμία σχέση.

Η ψυχικά άρρωστη γυναίκα είναι σε αυτό το πλαίσιο ένα συχνό μοτίβο γιατί α) η ψυχική ασθένεια στη λογοτεχνία εμφανίζεται κατά κανόνα ως σημάδι με ιδιαίτερη

σημασία για την αυτοσυνείδηση της κοινωνίας, αλλά και των ατόμων μέσα σε αυτήν και β) γιατί η εικόνα της έχει την ευελιξία να αναιρέσει και να χλευάσει όλα τα στερεότυπα, που έχουν επιβληθεί στο γυναικείο φύλο.

Η ηρωίδα σε αυτό το ποίημα απευθύνεται στη μητέρα της καταγράφοντας την κατάσταση της. Η πλούσια σε εικόνες περιγραφή κάνει την ποιητική γλώσσα συναισθηματική, χωρίς όμως να χάνει τη χαρακτηριστική για τη Γώγου επιθετικότητα της. Οι ευθύνες αποδίδονται ούτως ή άλλως πάντα ξεκάθαρα: «έτσι όπως σε κατανήσανε». Τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται και συνεπώς καθορίζουν τη φιγούρα που περιγράφεται είναι αυτά της αδυναμίας («χωρίς δόντια», «Σου πετάνε στραγάλια στο κεφάλι»), του αποκλεισμού («τ' αντιά σου γεμάτα πύον - έχεις δικαιολογία να μην ακούς», «δε μ' ακούς πια»), της φυγής («ω' ανοίγεις την πόρτα και να χάνεσαι»), «Πάλι χάθηκες μάνα», «Έχεις φύγει πάλι»). Στο ποίημα η τρέλα γίνεται η οπτικοποιημένη καταδίκη μιας κοινωνίας, που λειτουργεί στη βάση της ομοιομορφίας και του αποκλεισμού του διαφορετικού. Μιας κοινωνίας η οποία, μέσα από τους θεσμούς και την εξαθλίωση που επιβάλλει, καταστρέφει ένα μεγάλο τμήμα των ίδιων των μελών της. Ταυτόχρονα η εικόνα του Θηλυκού που παρουσιάζεται χρησιμοποιείται για την ανατροπή, το τσαλάκωμα της κατασκευασμένης από την πατριαρχική κουλτούρα φαντασίωσης. Στη θέση της τεχνητά όμορφης, καλοντυμένης, καλλίγραμμης, νέας γυναίκας υπάρχει μια ηλικιωμένη, σωματικά και πνευματικά παρακμασμένη, που φοράει παιδικά ρού-



χα. Αντί για μια καταναλώτρια παρουσιάζεται μια φτωχή γυναίκα που χαζεύει ασήμαντα πράγματα σε βιτρίνες. Αντί για μια γυναίκα «ενημερωμένη για τα κοινά», όπως περιγραφόταν στο ποίημα *Θολούρα*, εμφανίζεται μια γυναίκα που αντιμετωπίζει τις εκλογές σαν πανηγύρι στο οποίο θέλει οπωσδήποτε να λάβει μέρος. Η περιγραφή της προκαλεί φόβο, ίσως γιατί βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην πραγματικότητα της κάθε γυναίκας από όσο βρίσκεται μια εξιδανικευμένη μορφή του σελιλόιντ.

«ΜΠΕΡΔΕΥΩ ΠΟΥ ΣΤΑΜΑΤΑΕΙ Τ' ΟΝΕΙΡΟ  
ΚΑΙ ΠΟΥ ΑΡΧΙΖΕΙ Η ΑΛΗΘΕΙΑ»

Η σημασία του ονείρου για το ποιητικό Εγώ είναι ιδιαίτερα σημαντική: «*Αν καμιά φορά με πιάσεις να λέω ψέματα / -σταμάτα να σου πω- / μη βιάζεσαι και με λες ψεύτρα. / Είναι τώρα που δεν μπορώ να ξεχωρίσω πια / και μπερδεύω πού σταματάει τ' όνειρο / και πού αρχίζει η αλήθεια...*».<sup>1</sup> Όνειρο και πραγματικότητα συγχέονται και το ψέμα αντικαθιστά την αλήθεια σε μια προσπάθεια να γίνει η ζωή υποφερτή. Το να ονειρεύεται είναι για το ποιητικό Εγώ ο μόνος τρόπος ζωής, η μόνη δυνατότητα που έχει στη διάθεσή του, για να ξεπεράσει τις δυσκολίες της ύπαρξης. Σε ένα άλλο ποίημα η ποιήτρια απευθύνεται στη μητέρα της και της εξηγεί τον τρόπο που διάλεξε να ζει:

«[...] *Μη νομίζεις ξέρω πόσο κουράζεσαι να ζωντανεύεις τα όνειρα. Μα το παιδί είναι μικρό και γω στριμωγμένη. Μη βάλεις πάλι τις φωνές και μουρμουράς μονάχη σου πως όλο ζω με ψέματα έμαθα και το παιδί κι είμαι ονειροπαρμένη.*

1. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 26.

Δεν ξέρω όμως μάνα άλλο τρόπο να ζω.  
Είναι ένας τρόπος κι αυτός μάνα να ζήσεις.  
Σας αγαπώ πολύ και τις δυο. Μην κλαις.  
Πάω να κοιμηθώ.  
Έχω να ονειρευτώ. [...]»<sup>2</sup>

Στα ποιήματα των τελευταίων ετών υπάρχει όμως μια αρνητική εξέλιξη που έχει να κάνει με την ικανότητα του ατόμου να ονειρεύεται. Η χειρότερη προοπτική είναι να εξαφανιστεί αυτή η ικανότητα, να μην είναι δυνατή έστω και αυτή η διέξοδος, το να ζει δηλαδή κανείς σε έναν παράλληλο προς την αλήθεια κόσμο: «[...] τα μάτια μου ράψανε / δεν βγαίνουν τα όνειρα / δεν μπορώ πια να κλάψω [...]».<sup>3</sup> Αυτό θα σήμαινε το θάνατο του υποκειμένου: «[...] Γιατί τα όνειρα δε με πλησιάζουνε πια / και στέκουνε μακριά / παράμερα τρομαγμένα; / Μήπως τα όνειρα είναι από ύλη είναι φθαρτά / και τους φοβούνται τους πεθαμένους; [...]»<sup>4</sup> Το ακόλουθο ποίημα αποκαλύπτει τη φύση των ονείρων της Γώγου. Αυτά τα όνειρα έχουν μια πολύ συγκεκριμένη μορφή και αφορούν στη μελλοντική κοινωνία και στις ι-δανικές ανθρώπινες σχέσεις:

«Θαρθεί καιρός που θ' αλλάξουν τα πράματα.  
Να το θυμάσαι Μαρία.

2. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 39.

3. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 40.

4. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Απόντες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1986, σελ. 21.

Θυμάσαι Μαρία στα διαλείμματα εκείνο το παιχνίδι που τρέχαμε κρατώντας τη σκυτάλη  
–μη βλέπεις εμένα– μην κλαις. Εσύ είσ' η ελπίδα άκου θάρθει καιρός  
που τα παιδιά θα διαλέγουνε γονιούς  
δε θα βγαίνουν στην τύχη  
Δε θα υπάρχουνε πόρτες κλειστές  
με γυρμένους απέξω  
Και τη δουλειά  
θα τη διαλέγουμε  
δε θάμαστε άλογα να μας κοιτάνε στα δόντια.  
Οι άνθρωποι –σκέφου!– θα μιλάνε με χρώματα  
κι άλλοι με νότες  
Να φυλάξεις μοναχά  
σε μια μεγάλη φιάλη με νερό  
λέξεις κι έννοιες σαν κι αυτές  
απροσάρμοστοι-καταπίεση-μοναξιά-τιμή-κέρδος-εξουτελισμός  
για το μάθημα της ιστορίας.  
Είναι Μαρία –δε θέλω να λέω ψέματα–  
δύσκολοι καιροί.  
Και θάρθουνε κι άλλοι.  
Δεν ξέρω –μην περιμένεις κι από μένα πολλά–  
τόσα έζησα τόσα έμαθα τόσα λέω  
κι απ' όσα διάβασα ένα κρατάω καλά:  
“Σημασία έχει να παραμένεις άνθρωπος”.  
Θα την αλλάξουμε τη ζωή!  
Παρ' όλα αυτά Μαρία».<sup>5</sup>

5. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 47.

Ειδικά το ποίημα αυτό μεταφέρει πολλές από τις αξίες που υπερασπιζόταν η Κατερίνα Γώγου, πολλά από τα στοιχεία μιας ιδανικής κοινωνίας με πρώτο και κύριο αυτό που αναφέρεται τελευταίο, την ανθρωπιά. Η προστασία των παιδιών και ο σεβασμός της ιδιαίτερης σημασίας τους για την κοινωνία, η ομαδικότητα, η συλλογικότητα, η ενσωμάτωση και όχι ο αποκλεισμός, η δουλειά όχι με βάση το κέρδος αλλά ως επιλογή, ως συστατικό στοιχείο της ανάπτυξης της προσωπικότητας του ανθρώπου, η ανοχή, η ανεκτικότητα, ο σεβασμός της διαφορετικότητας πρέπει να αποτελέσουν σύμφωνα με την ποιήτρια τη βάση του καινούριου κόσμου. Είναι ένα από τα λίγα ποιήματά της, στα οποία κυριαρχεί το μέλλον ως όραμα και βεβαιότητα μιας καλύτερης ζωής.

Η Μαρία,<sup>6</sup> στην οποία απευθύνεται το ποίημα, με σκοπό να την εμψυχώσει και να περιορίσει την απογοήτευσή της με την περιγραφή του μελλοντικού ιδανικού κόσμου, συνδέεται με το ποιητικό Εγώ μέσω μιας σκυτάλης, ενός

6. Το ότι αναφέρεται ένα όνομα, έχει να κάνει με την άποψη του Μίσιου: «[...] νομίζω πως όταν ο άνθρωπος ξανακατακτήσει την ανθρωπιά του, όταν ξαναρχίσει να δημιουργεί ανθρώπινο πολιτισμό, να γράφει πια την ιστορία κάθετα, όχι για λαούς και για μάξες, αλλά για τον Παύλο, για τη Ρηνιώ, για την Ελένη, για το μαστρο-Στέφανο... τότε μονάχα οι άνθρωποι θα ξέρουν τι κοστίζει η ιστορία, τι κοστίζει η συμμετοχή, τι θα πει η φράση "εκατό χιλιάδες νεκροί" ή "βασανίζεται ένας άνθρωπος σε κάποια ασφάλεια". Τότε οι άνθρωποι θα ξέρουν τι θα πει φυλακή, τι σημαίνουν τα πολιτικά λάθη...» (ΧΡΟΝΗΣ ΜΙΣΣΙΟΣ: ...Καλά, Εσύ Σκοτώθηρες Νωρίς, Εκδόσεις Γράμματα, Αθήνα, 1985, σελ. 85-86).

συμβόλου δηλαδή της συνέχισης του αγώνα. Η φίλη αυτή γίνεται η προσωποποίηση της ελπίδας, ο άνθρωπος ο οποίος μπορεί να πάρει τη σκυτάλη από αυτούς που έφτασαν σε ένα ορισμένο σημείο και μετά απογοητευμένοι αποσύρθηκαν, καθώς δεν μπόρεσαν να προχωρήσουν άλλο. Η πραγματοποίηση του ιδανικού κόσμου παρουσιάζεται σαν μια αναγκαιότητα και σαν τέτοια δεν μπορεί παρά να συμβεί ακόμα και σε χαλεπούς καιρούς. Τα παιδιά θα διαλέγουν τους γονείς τους, δεν θα είναι αναγκασμένα να υφίστανται ένα βλαβερό οικογενειακό περιβάλλον. Δεν θα υπάρχει αποκλεισμός και απομόνωση αλλά ανθρωπιά, συμπόνια και αλληλοβοήθεια. Η δουλειά θα πάψει να είναι βιοποριστική και οι εργαζόμενοι δεν θα αντιμετωπίζονται σαν σκλάβοι ή σαν αντικείμενα. Κάθε άνθρωπος θα βρει το δικό του τρόπο έκφρασης, οι νότες και τα χρώματα θα είναι τα μέσα για να αποκτήσει διάρκεια η ύπαρξη. Αντιθέτως κάποιες λέξεις που καθορίζουν τη σημερινή ζωή θα υπάρχουν μόνο στα βιβλία της ιστορίας, γιατί θα είναι άχρηστες στο νέο κόσμο. Δεν θα υπάρχουν καταπιεστικές δομές, ούτε άνθρωποι μόνοι και απροσάρμοστοι που να αποτελούν αντικείμενα εμπαιγμού και η ζωή δεν θα μετριέται με την τιμή ή με το κέρδος. Το πιο σημαντικό σε κάθε περίπτωση είναι να παραμείνει κανείς άνθρωπος, να μην αποξενωθεί και αποκτηνωθεί.<sup>7</sup> Η Γώγου πίστευε στην επανάσταση,

7. Το Μάη του 1980 έγραψε η Γώγου στον ποιητή Άρη Τατσάνη: «[...] σου είπανε Άρη, πως κι εγώ έχω αλλάξει τούτες τις εποχές της ξεφτίλας που όλα μπορούν να εξαγοραστούν, πως δεν αγαπώ πια εκείνους

όχι με τον τρόπο που κανείς αφήνεται να παρασυρθεί από το όνειρο μιας ελκυστικής αλλά μακρινής ουτοπίας, αλλά με τη δύναμη που αποκτά κάποιος, όταν θέτει σαν σκοπό, κίνητρο και μέτρο της δράσης του το συμφέρον του κάθε ανθρώπου ξεχωριστά. Όσο μεγαλύτερη είναι αυτή η πίστη τόσο εντονότερη γίνεται η απελπισία για την προδοσία και τα χαμένα όνειρα. Η ποιήτρια είχε πει για το πρώτο της βιβλίο: «Το “Κλικ” ήταν σε μια εποχή οριακή, αγωνιστική, επαναστατική. Υπήρχε μια έξαρση, όλοι πιστεύαμε τότε ότι μπορούμε, και καλά κάναμε δηλαδή και το πιστεύαμε».<sup>8</sup> Αυτή η πίστη στην αναγκαιότητα της επανάστασης και της αντίστασης ενάντια σε κάθε εξουσία<sup>9</sup> γίνεται πολύ συχνά θέμα των ποιημάτων της.

που ρήμαζαν τη ζωή τους για ένα πείσμα... Ποιος σου είπε πως δεν έφαγα τη ζωή μου, σπάζοντας την καρδούλα μου πάνω στα βάσανά τους έτσι; Αυτά έγραφα; Μα επειδή δεν μπορώ και δεν θέλω να ζήσουν οι καινούριοι έτσι γι' αυτό, γι' αυτό ουρλιάζω, πονάω πολύ...» (Βλ. ΝΑΓΙΑ ΜΑΡΙΟΛΑ, ΜΑΙΡΗ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ: *Μοναχικά Δρομολόγια στην Οδό Ονείρων*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 3.7.2000, σελ. 16).

8. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: *Το Νέο Πρόσωπο της Κατερίνας Γώγου με το Μήνα των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 24.5.1988.

9. Η Ulrike Meinhof έγραψε το 1968 στο πέμπτο τεύχος του περιοδικού *Konkret* το κείμενο *Vom Protest zum Widerstand* (Από τη Διαμαρτυρία στην Αντίσταση), στο οποίο τόνιζε τη διαφορά ανάμεσα στις δύο έννοιες λέγοντας ότι διαμαρτυρία είναι όταν λέω αυτό κι αυτό δεν μου αρέσει. Αντίσταση είναι όταν φροντίζω αυτό που δεν μου αρέσει να μην συμβαίνει πια. Διαμαρτυρία είναι όταν λέω ότι δεν είμαι πια μέρος αυτής της κατάστασης. Αντίσταση είναι όταν φροντίζω να μην είναι πια κανένας άλλος μέρος αυτής της κατάστασης. Βλ. ULRIKE MEINHOF:

«[...] Ένα πρωί  
θ' ανοίξω την πόρτα  
και θα χαθώ  
με τ' όνειρο της επανάστασης  
μες την απέραντη μοναξιά  
των δρόμων που θα καίγονται,  
μες την απέραντη μοναξιά  
των χάρτινων οδοφραγμάτων  
με τον χαρακτηρισμό -μην τους πιστέψεις!-  
Προβοκάτορας».<sup>10</sup>

Για την Κατερίνα Γώγου είχε γραφτεί ότι μετά το θάνατό της άφησε μια δυναμική κατάθεση αλήθειας, που από πολλούς θεωρήθηκε κοινωνική ύβρις.<sup>11</sup> Αναφέραμε ήδη ότι στο τέλος της δεκαετίας του '70 υπήρξε ένα σύμβολο για τη νεολαία του αντιεξουσιαστικού χώρου, που ήταν οργισμένη με την επίσημη Αριστερά. Ένοπλοι, που δρούσαν τις δεκαετίες του '70 και του '80 στην Αθήνα, αναφέρονται συχνά στο έργο της, καθώς για την ποιήτρια ήταν κοινωνικοί αγωνιστές, κάτι που τους έκανε νεότερους, ομορφότερους και τους αγιοποιούσε: «όμορφος σαν τρομοκράτης»<sup>12</sup>

*Die Würde des Menschen ist antastbar. Aufsätze und Polemiken*, Εκδόσεις Wagenbach, Βερολίνο, 2004.

10. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 35.

11. Βλ. ΜΗΛΑΣ: *Ρέκβιεμ Κατερίνα Γώγου*, Περιοδικό *Οδός Πανός*, Τεύχος 83-84, Αθήνα, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1996, σελ. 28-30.

12. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 27.

έγραφε. Κασίμης, Τσιρώνης, Τσουτσουβής, Καλτεζάς, Πρέκας, όλοι έγιναν στα δικά της τα μάτια άγγελοι μετά το θάνατό τους.<sup>13</sup>

Η Γώγου πολεμούσε για τις ιδέες της όχι μόνο με την ποίησή της, αλλά και με τον τρόπο ζωής της. Στις 18.3.1991 έγραψε ένα γράμμα στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* με τον τίτλο *Ξεχάσατε τον Πετρόπουλο*, στο οποίο εξέφραζε την αλληλεγγύη της προς τον αναρχικό Κυριάκο Μαζοκόπο και τον ποιητή Γιάννη Πετρόπουλο, που βρίσκονταν στη φυλακή. Όταν η 17 Νοέμβρη σκότωσε στο Παγκράτι δύο αστυνομικούς, η Γώγου δέχτηκε τα μεσάνυχτα την επίσκεψη δύο αστυνομικών, που έσπασαν την πόρτα του σπιτιού της και την πήραν μαζί τους σαν ύποπτη. Ένας αυτόπτης μάρτυρας είχε καταθέσει ότι είδε μια γυναίκα να φεύγει τρέχοντας από τον τόπο του εγκλήματος και η αστυνομία κατέληξε σε εκείνη, χωρίς να έχει αποδείξεις ή να μπορέσει εκ των υστέρων να επιβεβαιώσει οποιεσδήποτε υποψίες. Η σχέση της με τις αστυνομικές αρχές ουδέποτε υπήρξε καλή, το 1986 είχε κάνει μάλιστα και μήνυση στον υπουργό Δημόσιας Τάξης, επειδή κατά τη διάρκεια μιας διαδήλωσης χτυπήθηκε από αστυνομι-

13. Βλ. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Νόστος*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2004, σελ. 14. Ειδικά για τον Τσουτσουβή, που σκοτώθηκε από αστυνομικούς το 1985 στο Παγκράτι, είναι γραμμένο το ποίημα *Και στον Ουρανό ένας Νεκρός Ταξιδεύει...* (ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Απόντες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1986, σελ. 11). Βλ. επίσης ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: *«Δεν Μένει Κανείς σ' αυτή την Πόλη;» Η Κατερίνα Γώγου παρούσα με τους Απόντες*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 19.11.1986.

κούς.<sup>14</sup> Το 1991 την αναζητούσε η αστυνομία για να την ανακρίνει σχετικά με μια δολοφονία που έγινε στη Θεσσαλονίκη.<sup>15</sup> Τόσο το θύμα όσο και ο θύτης ήταν γνωστοί της, η ίδια δεν είχε όμως καμία σχέση με το έγκλημα και αφέθηκε ελεύθερη. Το σχετικό ρεπορτάζ είναι παρ' όλα αυτά σημαντικό, γιατί κάνει σαφές το πώς ένιωθε η Γώγου σε όλη τη ζωή της: *«Αναζητήθηκε από αστυνομικούς σε όλα τα φιλικά της σπίτια, όπου έμενε όταν ερχόταν στη Θεσσαλονίκη, αλλά δεν βρέθηκε πουθενά. Η Αστυνομία τοποθέτησε μπλόκα σε όλες τις εξόδους της πόλης, στο ΚΤΕΛ Αθηνών, στο σταθμό του ΟΣΕ και στο αεροδρόμιο της Μίκρας»*.<sup>16</sup> Μια ζωή κυνηγημένη, χτυπημένη, περικυκλωμένη, μέσα σε έναν κλοιό που έσφιγγε συνεχώς.

Αν και γίνεται πολύ συχνά στα έργα της λόγος για αγωνίστριες που δεν πρόδωσαν τους συντρόφους τους παρά την πίεση της κρατικής μηχανής: *«[...] γυναίκες που λευτέρωσαν συντρόφους τους / τις καρφώσανε και δε σπάσανε.»*,<sup>17</sup> το ακόλουθο ποίημα –που ενδεχομένως συν-

14. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: *«Δεν Μένει Κανείς σ' αυτή την Πόλη;» Η Κατερίνα Γώγου παρούσα με τους Απόντες*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 19.11.1986.

15. Σε αυτό το γεγονός αναφέρεται η ποιήτρια σε κείμενό της που δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό της. Βλ. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2002, σελ. 112-115.

16. ΣΑΚΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗΣ: *Δι' Ασήμαντον Αφορμήν*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 19.8.1991, σελ. 11.

17. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 6.

δέεται με το περιστατικό που αναφέραμε προηγουμένως και έχει επηρεαστεί απ' αυτό- νομίζουμε ότι αποδίδει με τον καλύτερο τρόπο την εικόνα που είχε η Γώγου για τις επαναστάτριες. Πρόκειται για επιθετικές, επικίνδυνες για το σύστημα γυναίκες με απεριόριστη δύναμη:

«ΕΙΝΑΙ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΗ - ΟΤΑΝ Ο ΘΕΟΣ ΧΑΛΑΕΙ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ  
ΧΑΛΑΖΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΚΛΥΣΜΟΣ ΒΓΑΙΝΕΙ ΞΕΚΑΛΤΣΩΤΗ  
ΣΤΟΥΣ ΔΡΟΜΟΥΣ ΣΦΥΡΙΖΕΙ ΤΟΥΣ ΑΝΤΡΕΣ ΠΕΤΑΕΙ ΠΕ-  
ΤΡΕΣ ΣΤΑ ΠΕΡΙΠΟΛΙΚΑ ΤΗΝ ΑΡΑΖΕΙ ΠΑΝΩ ΣΑ ΣΚΙΟΥΡΟΣ  
ΣΤΑ ΔΕΝΤΡΑ ΚΙ ΑΝΑΒΕΙ ΤΣΙΓΑΡΟ ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΣΤΡΑΠΕΣ.

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΦΟΡΑ ΕΠΕΣΗΜΑΝΘΗ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΙΔΙΑΝ ΗΜΕΡΟ-  
ΜΗΝΙΑΝ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑΝ ΚΑΙ ΩΡΑΝ ΕΙΣ ΤΡΙΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΑ  
ΜΕΡΗ - ΚΑΤΑ ΕΞΑΚΡΙΒΩΜΕΝΑΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΜΑΣ Η Α-  
ΝΑΤΙΝΑΕΙΣ ΓΕΦΥΡΑΣ ΣΤΟ ΜΑΝΧΑΤΑΝ Η ΠΡΟΜΗΘΕΥΣΙΣ  
ΟΠΛΩΝ ΣΕ ΑΝΑΡΧΟΚΟΜΜΟΥΝΙΣΤΙΚΑ ΚΙΝΗΜΑΤΑ ΚΑΘΩΣ  
ΚΑΙ Η ΦΥΓΙΑΔΕΥΣΙΣ ΚΡΑΤΙΚΩΝ ΑΚΡΩΣ ΑΠΟΡΡΗΤΩΝ ΠΛΗ-  
ΡΟΦΟΡΙΩΝ ΟΦΕΙΛΟΝΤΑΙ Σ' ΑΥΤΟ ΤΟ ΙΔΙΟ ΑΤΟΜΟ. ΦΕΡΕΤΑΙ  
ΦΕΡΟΥΣΑ ΜΑΥΡΟ Η ΚΟΚΚΙΝΟ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟ ΠΟΥΛΟΒΕΡ  
ΠΑΙΛΙΚΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΡΕΝΙΑ ΧΤΕΝΑΚΙΑ ΣΤΑ ΜΑΛΛΙΑ ΜΕ  
ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΣΤΙΣ ΤΣΕΠΕΣ ΔΑΝΕΙΚΟΥ ΠΑΝΩΦΟΡΙΟΥ.

ΓΕΝΝΗΘΕΙΣΑ: ΑΓΝΩΣΤΟΝ

ΓΕΝΟΣ: ΑΓΝΩΣΤΟΝ

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ: ΑΓΝΩΣΤΟΝ

ΘΡΗΣΚΕΥΜΑ: ΑΘΕΟΣ

ΧΡΩΜΑ ΟΦΘΑΛΜΩΝ: ΑΓΝΩΣΤΟΝ

ΟΝΟΜΑ: ΣΟΦΙΑ ΒΙΚΥ ΜΑΡΙΑ ΟΛΙΑ ΝΙΚΗ ANNA ΕΦΗ ΑΡΓΥΡΩ  
ΔΑΡΕΙΟΣ ΔΑΡΕΙΟΣ. ΠΡΟΣ ΟΛΑ ΤΑ ΠΕΡΙΠΟΛΙΚΑ

ΠΡΟΣΟΧΗ ΟΠΛΟΦΟΡΕΙ. ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΗ. ΟΠΛΟΦΟΡΕΙ. ΕΠΙ-  
ΚΙΝΔΥΝΗ.

ΤΗΝ ΔΕΝΕ ΣΟΦΙΑ ΒΙΚΥ ΜΑΡΙΑ ΟΛΙΑ ΝΙΚΗ ANNA ΕΦΗ  
ΑΡΓΥΡΩ

ΚΙ ΕΙΝΑΙ ΟΜΟΡΦΗ ΟΜΟΡΦΗ ΟΜΟΡΦΗ ΟΜΟΡΦΗ ΘΕ  
ΜΟΥ...»<sup>18</sup>

Το ποίημα έχει τη μορφή και τη γλώσσα μιας αστυνομι-  
κής ανακοίνωσης: είναι γραμμένο με κεφαλαία γράμματα  
γραφομηχανής και ο λόγος είναι ένας συνδυασμός υπηρε-  
σιακής και ποιητικής γλώσσας. Ο χώρος και ο χρόνος δεν  
έχουν οριστεί, κάτι που δίνει στο περιεχόμενο γενική και  
διαχρονική ισχύ. Αποτελείται από τρία μέρη, τα οποία  
διακρίνονται και οπτικά με τη μεσολάβηση μιας κενής  
γραμμής. Το πρώτο μέρος από το «ΕΙΝΑΙ ΕΠΙΚΙΝΔΥ-  
ΝΗ...» μέχρι το «ΚΙ ΑΝΑΒΕΙ ΤΣΙΓΑΡΟ ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΣΤΡΑ-  
ΠΕΣ» ξεκινάει με την επισήμανση ήδη από τον πρώτο  
στίχο της επικινδυνότητας αυτής της γυναίκας. Ακολου-  
θεί η περιγραφή μιας σκηνης που μοιάζει να αναφέρεται  
σε ένα αγρίμι: τρομαγμένο από την κακοκαιρία αφήνει το  
ρόλο, που εκπαιδεύτηκε να παίζει, αυτόν δηλαδή του εξη-  
μερωμένου ζώου, και αντιστεκόμενο σε κάθε εκπρόσωπο  
αυτής της εξημερωμένης ζωής βρίσκει καταφύγιο στα  
δέντρα και έρχεται σε επαφή με την ίδια τη φύση του.  
Επειδή η περιγραφή αυτή βρίσκεται μετά την παύλα, ο

18. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώτημο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα,  
1980, σελ. 43.

αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι ακριβώς αυτή η συμπεριφορά της την καθιστά επικίνδυνη, ακριβώς η άρνησή της να παραμείνει στο κλουβί. Το μοτίβο του κατακλυσμού χρησιμεύει εδώ ως μια έντονη εμπειρία, που κάνει τη γυναίκα να συνειδητοποιήσει την κατάστασή της, αλλά και για να ενισχύσει την εικόνα του τρομαγμένου ζώου. Ένα ακόμα στοιχείο, αυτό των γυμνών ποδιών, τη συνδέει με την ελευθερία των ζώων στη φύση, της οποίας γίνεται μέρος.

Το δεύτερο μέρος («ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΦΟΡΑ...» μέχρι «...Ο ΠΛΟΦΟΡΕΙ. ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΗ.») θα μπορούσε να είναι μια ανακοίνωση που μεταδίδεται από ασύρματο της αστυνομίας. Αναζητείται μια επικίνδυνη γυναίκα, που δεν φοβάται ούτε την εξουσία της φύσης ούτε αυτή των ανδρών ή της αστυνομίας. Η δράση της είναι διεθνής και πολύπλευρη αλλά πάντα επαναστατική. Ο εντοπισμός της είναι ιδιαίτερα δύσκολος, καθώς την είδαν για τελευταία φορά σε τρία διαφορετικά μέρη. Η αστυνομία εξακρίβωσε μετά από σίγουρες πληροφορίες ότι ταυτόχρονα ανατίναξε μια γέφυρα στο Μανχάταν, προμήθευσε όπλα σε αναρχοκομμουνιστικά κινήματα και έκλεψε κρατικές, απόρρητες πληροφορίες. Ο συμβολισμός του αναρχοκομμουνισμού γίνεται σαφής και από το μαύρο ή κόκκινο στρατιωτικό πουλόβερ, που φέρεται να φοράει κάτω από ένα δανεικό παλτό. Τα μαλλιά της συγκρατούν παιδικά κοκαλάκια με πέρλες. Έχουμε λοιπόν ένα συνδυασμό άνδρα και παιδιού στο πρόσωπο μιας γυναίκας, μια μορφή που συναντάμε και σε άλλα ποιήματά της. Στην πραγματικότητα δεν

υπάρχουν καθόλου πληροφορίες για αυτό το πρόσωπο, τέτοιες που να μπορεί να τις βρει κανείς σε μια ταυτότητα. Άγνωστα είναι η ημερομηνία και ο τόπος γέννησης, το επάγγελμά της, το χρώμα των ματιών της, ακόμα και το γένος της και μόνο το γεγονός ότι είναι άθνη είναι γνωστό στις αρχές. Η έλλειψη πληροφοριών υποδηλώνει ότι τα μέσα του κράτους να ελέγχει και να κατηγοριοποιεί τους πολίτες (π.χ. μέσω της ταυτότητας) παραμένουν κατά βάση αποτυχημένα. Η ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης ξεπερνάει τα κρατικά έγγραφα, τα άτομα είναι κάτι πολύ περισσότερο από πληροφορίες σε ένα κομμάτι χαρτί. Γι' αυτό η γυναίκα δεν έχει μόνο ένα αλλά πολλά ονόματα: κάθε γυναίκα είναι αυτή η γυναίκα ή θα μπορούσε να είναι αυτή η γυναίκα, με τον ίδιο τρόπο που οι αναρχοφεμινίστριες πιστεύουν ότι κάθε μαχόμενη γυναίκα είναι η ίδια η επανάσταση.<sup>19</sup> Ένα επίθετο δεν της είναι απαραίτητο, γιατί δεν ανήκει σε κανέναν, ούτε στον πατέρα της ούτε στον άνδρα της. Η αστυνομία συνιστά προσοχή, γιατί είναι επικίνδυνη και οπλισμένη. Το παράλογο των πληροφοριών που μεταδίδονται αγγίζει την ειρωνεία ενώ η άγνοια βασικών προσωπικών στοιχείων και η παράθεση πολλών ονομάτων επιτείνουν την αίσθηση της παραδειγματικής λειτουργίας αυτής της φιγούρας.

Η γυναίκα που δεν σέβεται καμιά κυριαρχία, που απειλεί την κοινωνική τάξη, που δεν ταιριάζει σε κανένα

19. KAROL ERLICH, LIN FARROW: *Αναρχισμός και Φεμινισμός*, Εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1980, σελ. 9.

κρατικό έγγραφο και δεν ανήκει σε κανέναν εκτός από τον εαυτό της είναι ένα σύμβολο. Είναι η Γυναίκα και η Γώγου την παρουσιάζει στους δύο τελευταίους στίχους, που αποτελούν το τρίτο μέρος του ποιήματος, σαν την απόλυτη ομορφιά. Η επανάληψη του επιθέτου «όμορφη» δεν είναι τυχαία: η ομορφιά βρίσκεται στην ελευθερία, στην απελευθέρωση της γυναίκας από τις νόρμες, στην άρνηση των στερεοτυπικών της ρόλων, στην υπέρβαση των ορίων, που έχει θέσει η κοινωνία της πατριαρχίας και στην επιστροφή της ενδεχομένως σε έναν αυθεντικό εαυτό.

Μια τέτοια απεικόνιση του θηλυκού δεν είναι ιδιαίτερα συνηθισμένη στη λογοτεχνία. Σαφώς συναντάμε συχνά λογοτεχνικά κείμενα αφιερωμένα σε γυναίκες –ηρωίδες της Κατοχής, της Αντίστασης, του Αντιδικτατορικού Αγώνα– αλλά η αγωνιστική ή έστω η αντισυμβατική δράση των γυναικών σε καιρό «ειρήνης» δεν φαίνεται να προτιμάται ιδιαίτερα ως μοτίβο. Αυτό έχει βέβαια να κάνει και με την «αναμενόμενη» θέση της πραγματικής γυναίκας (σε αντίθεση με τη λογοτεχνική γυναικεία φιγούρα) στους κοινωνικούς σχηματισμούς. Γι' αυτό θα θέλαμε στη συνέχεια να κάνουμε ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με το φαινόμενο της νεανικής υποκοουλτούρας και το ρόλο της γυναίκας μέσα σε τέτοιες κοινωνικές ομάδες.

Σύμφωνα με τον K. Roberts όλες οι νεανικές υποκοουλτούρες μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο καθοδηγήθηκαν από το αρσενικό φύλο. Τις περισσότερες φορές οι νέες κοπέλες δεν είχαν σημαντικό ρόλο μέσα στις υποκοουλτούρες, μια που το πρότυπο του αρσενικού κυριαρχούσε και

στο κοινωνικό περιθώριο.<sup>20</sup> Η περιορισμένη παρουσία των γυναικών έχει σχέση, σύμφωνα με τον M. Brake, από τη μια με το στερεότυπο ρόλο της θηλυκότητας μέσα σε αυτές τις υποκοουλτούρες και από την άλλη με τη σχέση των γυναικών με τον κόσμο της εργασίας. Οι γυναίκες είναι αναγκασμένες να εκφράζονται μέσα στα πλαίσια του ρόλου που τους έχει δοθεί, δηλαδή κατά κύριο λόγο της νοικοκυράς. Αναπτύσσουν την προσωπικότητά τους κάτω απ' τον ίσκιο του σεξισμού<sup>21</sup> –κάτι αυτονόητο για την πατριαρχική κοινωνία– και της υπεροχής του αρσενικού. Η προετοιμασία για να αναλάβουν αυτόν το ρόλο γίνεται κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσης και της κοινωνικοποίησής τους.<sup>22</sup> Αυτή η κοινωνικοποίηση που οδη-

20. Ο κοινωνικός ανθρωπολόγος G. Balandier ισχυρίζεται ότι η αντιπαράθεση των φύλων έχει άμεση σχέση με τον έλεγχο πάνω στη διαίωνηση του είδους. Αρχικά οι γυναίκες είχαν τη δυνατότητα να καθορίζουν τις γεννήσεις και κατά συνέπεια την αύξηση της ομάδας, πράγμα που τους επέτρεπε να έχουν έλεγχο. Η υποταγή των γυναικών έγινε μέσω της απαγόρευσης της αιμομιξίας, μέσω της εγκαθίδρυσης κοινωνικών δεσμών (συγγένειες, συνασπισμοί) και μέσω της αναγνώρισης την ανδρικής εξουσίας σε ότι αφορά τη διαχείριση της θηλυκής σεξουαλικότητας και τα δικαιώματα στο γάμο. (Βλ. ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ: *Νεανικές Υποκοουλτούρες. Παρεκκλίνουσες Υποκοουλτούρες της Νεολαίας της Εργατικής Τάξης. Η Βρετανική Θεώρηση και η Ελληνική Εμπειρία*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1991, σελ. 128-149).

21. Ως σεξισμός ορίζεται η διάκριση του ατόμου με γνώμονα το φύλο του. Υπ' αυτή την έννοια σεξισμός δεν είναι μόνο τα ακραία φαινόμενα της σεξουαλικής κακοποίησης ή του ξυλοδαρμού, αλλά όλες οι κωδικοποιημένες συμπεριφορές, όσο ασήμαντες κι αν φαίνονται, που εγκλωβίζουν τη γυναίκα σε μια θέση αδυναμίας και μειονεξίας.



γεί σε στερεότυπες εικόνες της θηλυκότητας (μητρότητα, γάμος, νοικοκυριό) δεν δημιουργήσε μοντέλα θηλυκότητας ικανά να σπάσουν τους δεσμούς με την παράδοση. Το αντίθετο μάλιστα: η κρατική εξουσία αντιμετωπίζει την παραβατικότητα των γυναικών σεξουαλικοποιημένα και με υπερβολική ηθικοπλασία σε σχέση με την αντρική παραβατικότητα. Πάλι σύμφωνα με τον Brake, όταν η κοινωνία αποδίδει στις γυναίκες «απροσάρμοστη συμπεριφορά», θεωρείται ότι αυτή έχει κυρίως σεξουαλικό υπόβαθρο.

Η συμμετοχή των γυναικών σε διάφορες υποκουλτούρες συνέβαλε μόνο εν μέρει στη διαμόρφωση και στην ενίσχυση της γυναικείας ταυτότητας. Σε πολλές περιπτώσεις οι νέες ταυτίζονται ελλείψει γυναικείων προτύπων με τις υποκουλτούρες που διαμορφώνονται από άντρες και δημιουργούν την εικόνα του άντρα-μαχητή υπονομεύοντας το ίδιο τους το φύλο. Μια ουσιαστική διαφοροποίηση των συνθηκών συμμετοχής και της θέσης των

1. Ο μοναδικός κοινωνικός χώρος, όπου τα φύλα εξισώνονται είναι αυτός της κατανάλωσης. Σύμφωνα με τους Taylor και Wall, υπάρχει μια άμεση σχέση ανάμεσα στην αύξηση της επιρροής και στη συμμετοχή των γυναικών στην κατανάλωση με την αναγνώριση της δυνατότητάς τους να δημιουργούν νέες αγορές. Η εξίσωση δεν έγινε λοιπόν για χάρη του θηλυκού φύλου αλλά για άλλη μια φορά ως μέσο για την εκμετάλλευση των γυναικών. (Βλ. ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ: *Νεανικές Υποκουλτούρες. Παρεκκλίνουσες Υποκουλτούρες της Νεολαίας της Εργατικής Τάξης. Η Βρετανική Θεώρηση και η Ελληνική Εμπειρία*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1991, σελ. 128-149).

νεαρών γυναικών στις υποκουλτούρες συνέβη στο πλαίσιο του πανκ, όπου δόθηκε έμφαση στη θηλυκότητα (αλλά και στην αμφισεξουαλικότητα). Ωστόσο, ζητούμενο εξακολουθεί να παραμένει η ουσιαστική αναζήτηση εναλλακτικών γυναικείων ρόλων, πέρα και έξω από το ανδρικό φαντασιακό. Αυτό –κατά την άποψή μας– δεν είναι δυνατό χωρίς να τεθούν υπό αμφισβήτηση οι δομές της πατριαρχίας και οι κανόνες του καπιταλισμού. Μια τέτοιου είδους ιδεολογία εκφράζεται με σαφήνεια στην πλειονότητα των ποιημάτων της Γώγου, στα οποία γίνεται προσπάθεια να καταδειχθούν πίσω από τα φαινόμενα οι πραγματικές σχέσεις που τα εξηγούν.

Αν κανείς παραμείνει στο χώρο των φαινομένων, έχει την εντύπωση ότι η δεδομένη (αστική, κρατική κ.λπ.) ιδεολογία έχει το ρόλο μιας συνολικής συνείδησης, ώστε η κυρίαρχη ιδεολογία να ανήκει στην κουλτούρα και κάθε άλλη που της αντιτίθεται στην υποκουλτούρα. Ο K. Marx δίδασκε ότι οι ιδέες της άρχουσας τάξης είναι σε κάθε ιστορική φάση οι κυρίαρχες ιδέες. Η κυρίαρχη τάξη, δηλαδή η κυρίαρχη υλική δύναμη της κοινωνίας, είναι ταυτόχρονα και η κυρίαρχη πνευματική της δύναμη. Εξ αυτού συνάγεται ότι η τάξη που κατέχει τα μέσα της υλικής παραγωγής έχει και τα μέσα της πνευματικής παραγωγής, ώστε οι ιδέες εκείνων που δεν έχουν πνευματικά «μέσα» να υπόκεινται σε αυτήν. Οι κυρίαρχες ιδέες είναι στην πραγματικότητα η τέλεια διατύπωση των κυρίαρχων υλικών σχέσεων, που εκφράζονται μέσω των ιδεών. Με αυτόν τον τρόπο οι ιδέες της υπεροχής προέρχονται από τις σχέ-

σεις που κάνουν μια τάξη να υπερέχει. Αυτή είναι η βάση της θεωρίας της κυριαρχίας του Antonio Gramsci, που εξηγεί τη διατήρηση της εξουσίας στις καπιταλιστικές κοινωνίες. Ο όρος κυριαρχία αφορά την κατάσταση στην οποία μια προσωρινή συμμαχία ορισμένων κοινωνικών ομάδων μπορεί να ασκεί απόλυτη κοινωνική κυριαρχία σε άλλες εξαρτημένες ομάδες. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο μέσω του καταναγκασμού ή της άμεσης επιβολής των κυρίαρχων ιδεών, αλλά επειδή ο συνασπισμός αυτός κερδίζει με αυτόν τον τρόπο τη συγκατάθεση ή επειδή καταφέρει να παρουσιάζει την εξουσία της άρχουσας τάξης σαν νόμιμη και φυσική. Η κυριαρχία μπορεί να διατηρηθεί μόνο όταν οι κυρίαρχες τάξεις βάλουν στο περιθώριο όλους τους αντιπάλους τους. Η πατριαρχία, όπως κάθε άλλη κυρίαρχη ιδεολογία, εξασφαλίζει την ύπαρξή της και τη συγκατάθεση των εξουσιαζομένων με τη δημιουργία μιας ψευδούς συνείδησης που αποκρύπτει τις κοινωνικές αντιθέσεις. Η ψευδής αυτή συνείδηση αφορά στις κοινωνικές συνθήκες της γυναικείας ύπαρξης μέσα στην πατριαρχική κοινωνία και επιτυγχάνεται με την απόκρυψη του κοινωνικού χαρακτήρα της εδραίωσης των ρόλων των φύλων και την αναγωγή αυτής της εδραίωσης σε «φυσικούς νόμους». Το πατριαρχικό σύστημα εξουσίας καθόρισε ποιο ρόλο θα παίξει η γυναίκα στον ανδροκεντρικό κόσμο και κατόρθωσε μέσω της κουλτούρας να θεωρείται η ιδεολογία του αυτονόητη και φυσική. Σε πολύ μεγάλο βαθμό η λογοτεχνία ενδυναμώνει την υποταγή της γυναίκας σε κανόνες που διέπουν όλο το φάσμα της ζωής στην

πατριαρχία.

Η περίπλοκη αλληλεπίδραση ανάμεσα στα διάφορα επίπεδα των κοινωνικών μορφωμάτων αναπαράγεται μέσω των εμπειριών τόσο των κυρίαρχων όσο και των εξαρτημένων ομάδων και αυτές οι εμπειρίες γίνονται ακατέργαστο υλικό, που βρίσκει την έκφρασή του στην κουλτούρα και στην υποκουλτούρα. Ο ρόλος των μέσων μαζικής ενημέρωσης στην καθιέρωση αυτών των εμπειριών είναι ιδιαίτερα σημαντικός, επειδή αυτά μας δίνουν κατά κάποιον τρόπο το μηχανισμό οργάνωσης του κοινωνικού κόσμου. Η εμπειρία οργανώνεται, μεταφράζεται και ενοποιείται με τις αντιθέσεις της. Καθώς αυτό γίνεται κυρίως μέσω του τύπου, της τηλεόρασης και του κινηματογράφου, είναι αναμενόμενο ότι πολλά στοιχεία, που κωδικοποιούνται σαν υποκουλτούρα, έχουν περάσει νωρίτερα από την επεξεργασία των ΜΜΕ.<sup>23</sup> Αυτό μπορεί να εξηγήσει γιατί η Κατερίνα Γώγου είχε αποκλειστεί ως ποιήτρια από το λογοτεχνικό κανόνα, αλλά και γιατί αυτόν τον αποκλεισμό η ίδια τον βίωσε σαν ελευθερία:

*«Είμαι ελεύθερη ελεύθερη ελεύθερη  
κι όταν έρθει καιρός  
που θα κρέμεται στο τσιγγέλι  
το πετσί μου σαν τομάρι  
απ' τους κρατικούς εκδορείς και τη λογοκρισία*

23. Βλ. DICK HEBDIGE: *Υπο-κουλτούρα. Το Νόημα του Στιλ*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 29 κ.ε. & σελ. 116 κ.ε.).

η φαντασία μου θα τρέχει... τρέχει... τρέχει  
είμαι φευγάτη από τώρα τρέχει... γειααααα».<sup>24</sup>

Ούτως ή άλλως ο συγγραφέας γράφει μόνο (σύμφωνα με τον Blanchot) όταν το γεγονός και μόνον ότι γράφει τον κάνει να σκεφτεί ότι είναι αυτός ο ίδιος η επανάσταση και ότι μόνο η ελευθερία τον κάνει να γράφει.<sup>25</sup> Γιατί τότε αναγνωρίζει στον εαυτό του την επανάσταση και την αντιμετωπίζει σαν το χρονικό σημείο όπου η λογοτεχνία γίνεται ιστορία.

#### «ΚΙΝΟΥΜΕΝΗ ΑΜΜΟΣ»

Σε μια συνέντευξή της το 1988 η Κατερίνα Γώγου είχε πει ότι η ζωή της έγινε πια κινούμενη άμμος.<sup>1</sup> Σε αυτό το φυσικό φαινόμενο έχει κανείς την εντύπωση ότι η άμμος είναι ένα ζωντανό ον που καταπίνει τους ανθρώπους στην άβυσσο. Στην πραγματικότητα η άμμος μόνο σε σπάνιες περιπτώσεις είναι βαθιά και δεν αρκεί απλά να πατήσει κανείς μέσα της για να βουλιάξει. Αν μείνει ήσυχος, μπορεί να κρατηθεί πάνω στην επιφάνεια και να σωθεί. Είναι οι κινήσεις πανικού που προκαλούν την καταβύθιση και τον πνιγμό. Όσο πιο έντονα κινεί κάποιος τα πόδια και τα χέρια του τόσο πιο γρήγορα εξαφανίζεται μέσα στην κινούμενη άμμο.

Λίγες μέρες μετά το θάνατο της Γώγου ο Δ. Γκιώνης της έστειλε από τις σελίδες της *Ελευθεροτυπίας* έναν τελευταίο χαιρετισμό. Έγραφε ότι η ποιήτρια προχώρησε

24. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώτισμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, οπισθόφυλλο.

25. Βλ. MAURICE BLANCHOT: *Η Λογοτεχνία και το Δικαίωμα στο Θάνατο*, Εκδόσεις Futura, Αθήνα, 2003, σελ. 34 κ.ε.

1. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: «Προκάλεσα με Πάθος τη Ζωή». *Το Νέο Πρόσωπο της Κατερίνας Γώγου με το Μήνα των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 24.5.1988.

μόνη και απροστάτευτη προς το θάνατο, όπως μόνη και απροστάτευτη είχε ζήσει μια ολόκληρη ζωή. Με την τραυματισμένη ευαισθησία της είχε ήδη φύγει μακριά πριν μας αφήσει, γιατί την κούρασε η ζωή και γιατί παρέμεινε μέχρι το τέλος ένα παιδί που αναζητούσε τρυφερότητα.<sup>2</sup> Την ύπαρξη αυτού του παιδιού μέσα της τη γνώριζε πολύ καλά και η ίδια. Σε ένα από τα τελευταία της ποιήματα συγκρίνει τον εαυτό της με τον Dorian Gray: «[...] Αλήθεια, γιατί δε γερνάω; / Η αιώνια νεότης! Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν».<sup>3</sup> Ο ένας εαυτός της δεν γερνούσε και ο άλλος δεν άντεχε να μην γερνάει.

Η Γώγου πέρασε δύσκολα παιδικά χρόνια και είχε μια προβληματική σχέση με τον πατέρα της, διευθυντή στο υπουργείο Γεωργίας, τον οποίο η ίδια θεωρούσε διανοούμενο, αλλά «πολύ περίεργο άτομο». Αν αυτά δεν έγιναν γνωστά παρά μόνο μετά το θάνατό της με την έκδοση του τελευταίου της βιβλίου, στο οποίο υπάρχουν κείμενα που αναφέρονται σε αυτές τις δυσκολίες, είναι γιατί η ίδια δεν ήθελε να «εκποιήσει» την παιδική της ηλικία δημοσιοποιώντας τον πόνο της. Από την άλλη δεν ήθελε και δεν μπορούσε να αρνηθεί την επίδραση που είχαν αυτά τα χρόνια πάνω της: «[...] Τα παιδικά μου χρόνια / άκαμπτα παιδιά ξυλιασμένα / τα ξεθάβει ένας κίτρινος σκύλος / συνέ-

2. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: (άτιτλο), Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 9.10.1993.

3. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 22.

χεια τα γυρνάει σε μένα».<sup>4</sup> Το απόσπασμα που ακολουθεί ανήκει σε ένα κείμενο που γράφτηκε στις 16.8.1991 και απευθύνεται στον πατέρα της, που ήταν τότε ήδη τρία χρόνια πεθαμένος:

«Ερχόμωνα, όπως με είχες εκπαιδεύσει στη Βία, να σε βρω στο καφενείο, στον Μακρογιάννη, που έπαιζες πρέφα, να σου θυμίσω να με δείξεις, αλλά δεν είχε τελειώσει η παρτίδα και μου 'λεγες: "Ξανάλα σε μια ώρα", κι εγώ ξαναρχόμουν ξανά και ξανά, μέχρι να αισθανθώ τη βία σαν λύτρωση, μαθαίνοντας να προσεύχομαι σ' αυτό που δεν ήξερα, στο Θεό, να με δείξεις με την πέτσινη λούρα σου, να με χτυπάς στα γόνατα και στα καλάμια με τα μτερά σου καφετιά παπούτσια [...]»<sup>5</sup>

Αυτό το κείμενο βρίσκεται στο έβδομο και τελευταίο βιβλίο της ποιήτριας με τίτλο *Με Λένε Οδύσσεια*, που εκδόθηκε μετά το θάνατό της και είναι κατά μια έννοια συνέχεια του έκτου της βιβλίου με τίτλο *Νόστος*. Η κεντρική ιδέα είναι η επιστροφή στην πατρίδα σύμφωνα με το μοτίβο της *Οδύσσειας*. Στο άρθρο του Κώστα Ζερβού για την ποιητική συλλογή *Γυμνοπαιδιά* του Γ. Σεφέρη βρήκαμε μια πολύ ενδιαφέρουσα παρατήρηση σχετικά με την ψυχαναλυτική ανάλυση της *Οδύσσειας*. Από ψυχολογικής

4. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Απόντες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1986, σελ. 38.

5. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 105.

πλευράς η *Οδύσσεια* είναι η περιγραφή του ταξιδιού ενός ήρωα, ο οποίος έχει σαν όπλο τη σκέψη του. Ταξιδεύει από νησί σε νησί και πρέπει να φέρει σε πέρας μια συγκεκριμένη ψυχολογική διαδικασία, για να καταλήξει από μια θέση έπαρσης σε μια θέση κάθαρσης. Έτσι θα έχει τη δυνατότητα να επιστρέψει στην πατρίδα του και να αποκαταστήσει την τάξη. Στην *Οδύσσεια* περιγράφεται ψυχαναλυτικά η πορεία μιας ψυχής, η οποία περνάει από έναν άχρονο, μη πραγματικό κόσμο και μια ναρκισσιστική θέση σε μια θέση όπου αποκαθίσταται η σχέση με το χρόνο και την πραγματικότητα και δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για μια γόνιμη λησμοσύνη. Το αποτέλεσμα της *Οδύσσειας* ονομάζεται στην ψυχανάλυση αίσια κατάληξη της θετικής οιδιπόδειας συγκυρίας.<sup>6</sup> Η Γώγου γράφει στο έβδομο βιβλίο της ότι τα δύο τελευταία έργα της τα έγραψε σε ψυχιατρεία. Είναι λοιπόν πιθανό, αν λάβει κανείς υπόψη το γενικότερο πνεύμα του βιβλίου, ότι ήταν εξοικειωμένη με ψυχαναλυτικούς όρους και ότι επέλεξε τον τίτλο και το θέμα του βιβλίου της κάτω από αυτή την επίδραση.

Στη συνέχεια του παραπάνω κειμένου η ποιήτρια κάνει μια σύνδεση ανάμεσα στις εμπειρίες της παιδικής της ηλικίας και της μετέπειτα ζωής της. Αναφέρει ότι έμαθε μέσα στο μίσος και στη χωρίς νόημα βία να είναι δυνατή, να καταλαβαίνει και να σέβεται την ψυχή της και να α-

6. Βλ. ΚΩΣΤΑΣ ΖΕΡΒΟΣ: *Γ. Σεφέρη: Γυμνοπαίδια*, Περιοδικό *Διαβάζω*, Αθήνα, Τεύχος 453, σελ. 111.

γαπάει όσους η κοινωνία απεχθάνεται και απορρίπτει. Η πρώτη της εμπειρία από τον κλεφτοπόλεμο ήταν όταν στα δεκατρία της ο πατέρας της και οι αστυνομικοί την κυνήγησαν, επειδή έφυγε από το σπίτι και πέρασε τη νύχτα σε μια οικοδομή παρέα με έναν αλκοολικό. Έμαθε τι σημαίνει κρατικός έλεγχος, όταν στη συνέχεια την πήγε όλη η οικογένεια –εκτός από τη μητέρα της– στο αστυνομικό τμήμα, όπου της έγινε φάκελος. Πήρε έτσι ένα σημαντικό μάθημα σχετικά με τη σημασία της προδοσίας, με το τι σημαίνει να σε προδίδουν πρόσωπα που θα έπρεπε κανονικά να σε προστατεύουν και να σε υποστηρίζουν. Όταν πολλά χρόνια αργότερα προσπάθησε να βρει δουλειά ως ηθοποιός, ο πατέρας της της τόνισε ότι η κοινωνία θα την τιμωρήσει αυστηρά. Γι' αυτό θέλησε να αλλάξει την κοινωνία: από τον Τρότσκι, που τον δολοφόνησαν οι σταλινικοί, πέρασε στον αναρχισμό.

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι η ανάλυση δεν αφορά μόνο την αντιπαράθεση με τον πραγματικό πατέρα αλλά και με το συμβολικό, δηλαδή με τους θεσμούς της πατριαρχικής κοινωνίας, της οικογένειας, του κράτους αλλά και του γλωσσικού συστήματος. Η ίδια η ποιήτρια εξισώνει την πατρική και την πατριαρχική εξουσία της κοινωνίας: «Έτσι είναι. Κάποιον είχες δίκιο. Κάποιον με πάταξε η κοινωνία, μόνο που τότε για μένα ήσουν εσύ».<sup>7</sup> Τι σημαίνει να είσαι γυναίκα σ' αυτή την κοινωνία το κατάλα-

7. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 109.

βε, όταν στην προσαγωγή της στην αστυνομία στα δεκατρία της χρόνια ένας γιατρός θέλησε να διαπιστώσει αν είναι ακόμα παρθένα. Η ίδια δεν το επέτρεψε. Μια άλλη πράξη βίας εναντίον της όμως δεν ήταν σε θέση να την αποτρέψει:

*«1940. Σε λίγο. Θα γεννηθώ.*

*Και είκοσι πέντε ημερών, πίσω απ' τις παλιές  
σιδερογραμμές  
στο σινεμά "ΛΑΟΥ". Βοτανικός εκεί. Μεταξουργείο.  
Κολωνός.*

*Πάλι πατέρας  
με φροντίδα περισσή  
στην αυλή  
με πίεση στη μάνικα  
θα φροντίσει να πάω από πνιγμό  
γιατί ως γνωστόν  
ήμουνα κορίτσι.*

*Απέναντι απ' το σπίτι μας  
γκαράζ που το 'χαν Γερμανοί  
κι η μάνα μου έβαζε κινίνο στις ρώγες  
να μη θηλάζω άλλο.*

*Μου είπε περήφανε πως το κατάλαβα  
και το πρώτο το έφτυνα.*

*Όμως δεν έτρωγε  
δεν είχε γάλα άλλο  
όμως ήμουνα από πάντα μου μόνη μου  
ήθελα εκεί να κοιμόμουν!*

.....

*Τι θα γινόμουν άραγε, Θεέ μου*

*αν δε μου 'χες δώσει δώρο θυσίας  
την ποίηση;*

*Από πού, πώς, νεκρή ζωντανή, εδώ θα κρατιόμουν;»<sup>8</sup>*

Σ' αυτό το ποίημα με τον τίτλο *Θα Γεννηθώ* η ποιήτρια αναφέρεται στον εαυτό της πηγαίνοντας πίσω στο χρόνο, πίσω και από την αφετηρία της ύπαρξής της, και παρακολουθώντας στη συνέχεια τις πρώτες της μέρες με ψυχρό μάτι από τη θέση του παρατηρητή και προσπαθώντας ίσως με αυτή την ανασκόπηση να κατανοήσει την τωρινή της θέση. Το ποίημα είναι δομημένο ως εξής: υπάρχει ένα μεγάλο πρώτο μέρος (από την αρχή μέχρι το στίχο «όμως ήμουνα από πάντα μου μόνη μου»), μια χωριστή πρόταση («ήθελα εκεί να κοιμόμουν!»), μια παύση, που έχει οπτικοποιηθεί με τελείες, και μια μικρή στροφή που αποτελεί το δεύτερο μέρος (από το στίχο «Τι θα γινόμουν άραγε, Θεέ μου» μέχρι το τέλος). Ορίζονται συγκεκριμένα ο χρόνος (1940, είκοσι πέντε ημερών) και ο τόπος (Βοτανικός, Μεταξουργείο, Κολωνός): ο τόπος δράσης είναι πάλι το κέντρο της Αθήνας, οι φτωχές περιοχές που εμφανίζονται με ιδιαίτερη εμμονή στα ποιήματά της. Στη συνέχεια επικεντρώνει στα δύο πιο κοινά της πρόσωπα ξεκινώντας από τον πατέρα, κάτι που ενδεχομένως φανερώνει το πόσο σημαντική είναι η πατρική μορφή. Το κομμάτι αυτό ξεκινάει με τη φράση «Πάλι πατέρας»: πάλι, ίσως γιατί πίσω από κάθε αντιπαράθεση

8. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 20-21.

με το κυρίαρχο καθεστώς, από κάθε αδιέξοδη κατάσταση, αλλά και από κάθε προσπάθεια να φτάσει στη λύση των προβλημάτων, στην απελευθέρωση από τη μοναξιά και την αμφιβολία, βρίσκει τον πατέρα και την απόρριψή του, την προσπάθεια να πνίξει με το σωλήνα του νερού το νεογέννητο παιδί του, μόνο και μόνο γιατί είναι κορίτσι. Να σημειώσουμε εδώ ότι το νερό είναι ακόμα ένα μοτίβο που συναντάμε συχνά στην ποίησή της<sup>9</sup> και μάλιστα με τη διττή του σημασία, δηλαδή ως μέσο που δίνει ζωή, αλλά και που μπορεί μέσω του πνιγμού να την πάρει πίσω. Και από τη μητέρα όμως απομακρύνεται μέσω του πρόωρου απογαλακτισμού, αυτή τη φορά όμως εξ ανάγκης: η χρήση του κινίνου στις ρώγες, για να προκληθεί αποστροφή του παιδιού στο θηλασμό, ήταν μια πρακτική που εφαρμοζόταν όταν οι μητέρες ήταν αναγκασμένες (π.χ. λόγω ασθένειας ή νέας εγκυμοσύνης) να διακόψουν απότομα το θηλασμό. Αυτό που έμεινε ήταν η πικρή γεύση της μοναξιάς, η ηρωίδα μεγαλώνει μέσα σε αυτό το αίσθημα που συνοδεύει τα πρώτα της βιώματα.<sup>10</sup> Επι-

9. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1988, σελ. 13, 15, 17 & 51 και ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 18, 24 & 41.

10. Η έλλειψη της πατρικής αγάπης και αναγνώρισης επηρεάζει τη δημιουργία του υποκειμένου (Subjektkonstitution) με αρνητικό τρόπο, γιατί ο πατέρας αντιπροσωπεύει στην πατριαρχική κουλτούρα την υποκειμενικότητα, τη σεξουαλική επιθυμία και την ατομικοποίηση, όπως εξηγεί η Jessica Benjamin. (Βλ. RITA MORRIEN: *Weibliches Textbegehren*

βίωσε αυτών των δύο γεγονότων αλλά με το τίμημα του αισθήματος της εγκατάλειψης.

Όταν το πρώτο μέρος του ποιήματος ολοκληρώνεται, μεσολαβεί ένα κενό διάστημα και στη συνέχεια ο στίχος «ήθελα εκεί να κοιμόμουν!», που επειδή ξεκινάει με μικρό, μπορεί να θεωρηθεί συνέχεια του πρώτου μέρους. Το κενό διάστημα τονίζει τη μετάβαση από την εξιστόρηση στην έκφραση επιθυμίας, που είναι ταυτόχρονα και σχόλιο. Αν μπορούσε ο χρόνος να πάγωνε σε αυτή την ημερομηνία και σε αυτόν τον τόπο, αυτό θα ήταν μια επιθυμητή ανακούφιση. Στο «εκεί» θα ήθελε να κοιμόταν, να τελείωνε τότε εκείνο που το ίδιο το υποκείμενο πάλεψε και παλεύει να συνεχίσει, η ύπαρξή του. Αυτή η πάλη ήταν επίπονη και κατά μία έννοια ο χώρος και ο χρόνος πάγωσαν στο 1940 στο Βοτανικό. Μια σύνθεση ζωής, θανάτου, πάλης για επιβίωση, μοναξιάς και ποίησης συνόδευαν πάντα τη Γώγου. Ιδιαίτερα, η σημασία της ποίησης τονίζεται από το ότι αναφέρεται σε ένα κομμάτι που σαφώς ξεχωρίζει από το υπόλοιπο ποίημα. Η ποίηση είναι το στήριγμά της στη μάχη ενάντια στη μοναξιά. Ένα θεόσταλτο δώρο αλλά δώρο θυσίας: για να το λάβει έπρεπε να πληρώσει με την ισορροπία ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, με τα μονίμως θολά όρια ανάμεσα σε αυτά τα δύο, με την ύπαρξή σε κατάσταση ζωντανού νεκρού. Ήδη σε μια συνέντευξή της το 1986 η Γώγου είχε πει ότι η συγγραφή

bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, Εκδόσεις Königshausen und Neumann, Βούρτσμπουργκ, 1996, σελ. 19).

ήταν μια αναγκαιότητα για εκείνη, ήταν κάτι που έπρεπε να κάνει για να μην αυτοκτονήσει.<sup>11</sup> Παρ' όλα αυτά, θεώρησε στο τέλος της ζωής της ότι η τέχνη δεν ήταν για εκείνη ούτε διέξοδος ούτε λύτρωση: «Πίστευα τόσα χρόνια πως η τέχνη είναι διαφυγή. Και λύτρωση. Με το δεξί μου χέρι σηκωμένο στον ουρανό –πράξη αλήθειας– ταπεινά κι όχι ταπεινωμένη, λέω πως η τέχνη δε με λύτρωσε κι ούτε διέφυγα απ' τις απόκορημες στροφές της τρέλας».<sup>12</sup>

Η ποίηση ήταν από την αρχή ένας διαμεσολαβητής (με ένα μακάβριο τρόπο, που συνδέεται με τον πατέρα) ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και σε αυτόν των νεκρών:

«Πατέρα, είναι Κυριακή. Δεν έχουμε σχολείο κι εσύ γραφείο. Σε περιμένω να ξυριστείς. Φοράω το καλό, το ταφταδένιο μου, γαλάζιο μου φουστάνι, ώρα τώρα πολλή. Να με πας, όπως κάθε Κυριακή, στην παιδική χαρά. Στην οδό Αναπαύσεως. Στο πρώτο νεκροταφείο.

[...] Όταν θα φεύγουνε οι συγγενείς, γονείς, αδέρφια και γιαγιά, παρέες που δε λειώνουνε, με μόνα τα μαλλιά, αργά τη νύχτα, θα σηκώνονται από την οριστική, οριζόντια θέση τους, να ξεπιαστούνε, και θα κάθονται στα καρεκλάκια να μιλήσουνε, όμως πολύ σιγανά, μην ξυπνήσουνε άλλους βαριά πεθαμένους.

11. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: «Δεν Μένει Κανείς σ' αυτή την Πόλη;» *Η Κατερίνα Γώγου Παρούσα με τους Απόντες*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 19.11.1986.

12. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 84.

[...] Ωραία είναι οι δυο μας βόλτα εκεί στο θάνατο, που με μάθαινες ποίηση από τις λιτές επιτύμβιες πλάκες με τις αρχαίες ελληνικές ρήσεις».<sup>13</sup>

Υπήρχε από νωρίς μια σύνδεση ανάμεσα στην ποιητική δημιουργία και στο θάνατο με καταλύτη τη μορφή του πατέρα. Η αλήθεια είναι ότι –όπως λέει ο Blanchot– για να μιλήσουμε, θα πρέπει να κοιτάζουμε το θάνατο και μάλιστα να τον κοιτάζουμε πίσω μας. Ο θάνατος μπορεί να είναι το πιο ανθρώπινο κομμάτι μας, καθώς ο άνθρωπος μπορεί να τον γνωρίσει μόνο επειδή είναι άνθρωπος και αντίστροφα είναι ο θάνατος που οδηγεί στη συνειδητοποίηση της ανθρώπινης φύσης μας.<sup>14</sup> Τι συμβαίνει όμως, όταν ο θάνατος ξεφεύγει από τη θέση του και γίνεται ζωή; Όταν δηλαδή η ζωή αρχίζει να μοιάζει όλο και περισσότερο στο θάνατο; Υπάρχουν περιπτώσεις που όσο πιο έντονη είναι η τάση να ζει κανείς και να επιθυμεί, τόσο πιο ενεργή γίνεται η δύναμη της αυτοκαταστροφής. Όσο πιο πολύ επιθυμεί κανείς την επικοινωνία με τον άλλον τόσο πιο αβάσταχτο είναι το αίσθημα της μοναξιάς και της αποξένωσης. Όσο μεγαλύτερη γίνεται η προσδοκία να υπάρχει ενεργητικά τόσο περισσότερο βασανιστική είναι η αποδοχή ότι ο θάνατος μπορεί ανά πάσα στιγμή να καθορίσει το τέλος. Στην ποίηση της Γώγου –όπως

13. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 104-105.

14. Βλ. MAURICE BLANCHOT: *Η Λογοτεχνία και το Δικαίωμα στο Θάνατο*, Εκδόσεις Futura, Αθήνα, 2003, σελ. 52.



θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο- η «συνομιλία» με το θάνατο είναι πιο έντονη στα μοτίβα της μητρότητας, της μοναξιάς, της προδοσίας και της απογοήτευσης.

#### «ΤΟ ΔΑΧΤΥΛΟ ΜΟΥ ΒΟΥΤΑΩ ΣΤΟ ΘΑΝΑΤΟΣ»

Το θέμα του θανάτου εντοπίζεται στα έργα πολλών γυναικών συγγραφέων (Sylvia Plath, Anne Sexton, Sarah Kane, Fay Weldon). Αν ισχύει η ρήση του Edgar Allan Poe ότι ο θάνατος μιας γυναίκας είναι το πιο ποιητικό θέμα στον κόσμο,<sup>1</sup> τότε όλες αυτές οι συγγραφείς μετέτρεψαν τον ίδιον τους τον εαυτό στο ποιητικότερο θέμα του κόσμου, έγιναν οι ίδιες φορείς του Εγώ τους, κατά συνέπεια υποκείμενα. Στην παράδοση της γυναικείας λογοτεχνίας οι φαντασιώσεις θανάτου ή αυτοκτονίας του θηλυκού υποκειμένου υποδηλώνουν συχνά ότι οι γυναίκες σκοτώνοντας το σώμα τους στο κείμενο καταστρέφουν το πολιτιστικό στερέοτυπο του Θηλυκού, το οποίο εμφανίζεται ως κυριαρχούμενο, βιασμένο και νεκρό. Με τον τρόπο αυτό προσπαθούν να κατασκευάσουν μια αυτόνομη εικόνα του εαυτού. Σε άλλες περιπτώσεις, επειδή δεν επιθυμούν να γίνουν ούτε θύματα ούτε θύτες των άλλων, επιλέγουν να γίνουν

---

1. Βλ. EDGAR ALLAN POE: *Ποιήματα - Κριτική - Επιστολές*. Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 1991, σελ. 172.

οι ίδιες στο κείμενο θύματα του εαυτού τους. Σε κάθε περίπτωση ο θάνατος βρισκόταν ήδη στα κείμενα των συγγραφέων πριν διακόψει τη ζωή τους. Έκανε αισθητή την παρουσία του με μια γλώσσα που έφερνε την αυτοκαταστροφή του θηλυκού υποκειμένου στο προσκήνιο μέσα από μοτίβα (μεταφορές θανάτου, εντάσεις, συγκρούσεις, τραύματα, αίσθηση του κενού ή του «λάθος» φύλου, αποδόμηση και διάλυση του Εγώ, φαντασιώσεις αυτοκτονίας και αυτοτραυματισμού) που διαπερνούν τα κείμενα και παραπέμπουν σε μια συγκρουσιακή αντιπαράθεση με τη φαντασιακή εικόνα του Θηλυκού, που λήγει με το θάνατο.<sup>2</sup> Μια τέτοια «αυτοκαταστροφική» γλώσσα συναντάμε στα ποιήματα της Κατερίνας Γώγου που πραγματεύονται το θέμα του θανάτου.

### Μητρότητα

Σ' αυτό το σημείο θα θέλαμε να κάνουμε μερικές παρατηρήσεις σχετικά με το μοτίβο της μητρότητας στην ποίηση της Γώγου. Η γονιμότητα εμφανίζεται συνέχεια στο έργο της, αν και οι περισσότερες γυναίκες στα ποιήματά της δεν είναι γόνιμες, είτε λόγω της μεγάλης τους ηλικίας είτε εξαιτίας γενετήσιων νοσημάτων και κακομεταχείρισης, όπως στην περίπτωση των εκδιδομένων, είτε επειδή το βιολογικό τους γένος δεν είναι θηλυκό, όπως οι τραβεστί. Αυτό θα μπορούσε κανείς να το ερμηνεύσει σαν

2. Βλ. URSULA KELLER: *Nun breche ich in Stücke...*, Εκδόσεις Vorwerk 8, Βερολίνο, 2000, σελ. 7-17.

σημάδι παρακμής, γιατί πρώτον οι γυναίκες στερούνται το κομμάτι της θηλυκότητάς τους που είναι συνδεδεμένο με τη μητρότητα και δεύτερον γιατί η τεκνοποίηση θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί με τη συμβολική της έννοια, να συνδεθεί δηλαδή με τη δημιουργία μιας προοπτικής για έναν καλύτερο κόσμο.<sup>3</sup> Σε κάθε περίπτωση η μητρότητα δεν γίνεται σεβαστή από την κρατική εξουσία: «*Ηρθε πρώτος ένας με σιδερένιο ραβδί / και με χτύπησε με φόρα από πίσω κάτω απ' τα μαλλιά. / Μετά ο άλλος μου σήκωσε τη φούστα / και μούριξε μ' ένα μυτερό παπούτσι κλωτσά / στη δεξιά σάλπιγγα ήμουνα έγκνος κι έπεσα κάτω*».<sup>4</sup> Ακόμα όμως και όταν λαμβάνει χώρα η γέννηση, αυτό που γεννιέται είναι η καταστροφή, ο φόβος «*δοξαστικές γυναικείες φωνές με προστάζουνε / να ξαπλώσω κάτω στο πάτωμα / να βγάλω να γεννήσω ψαλίδια / και ό,τι άλλα τόσους*

3. Συμφωνούμε παρ' όλα αυτά με τη Nancy Chodorow, η οποία υποστηρίζει ότι η λειτουργία της γυναίκας δεν εξαντλείται φυσικά και απαραίτητα στη βιολογική αναπαραγωγή και ότι η γυναίκα πρέπει να αναγνωρίζεται ως αυτόνομη προσωπικότητα ανεξάρτητα από την ικανότητα αναπαραγωγής της. Η μητρότητα έτσι όπως παρουσιάζεται εδώ και αιώνες είναι ένα κοινωνικοπολιτικό κατασκευάσμα, με το οποίο εξασφαλίζεται η αναπαραγωγή της πατριαρχίας και ο φυλετικός διαχωρισμός. Βλ. RITA MORRIEN: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Εκδόσεις Königshausen und Neumann, Βούρτσμπουργκ, 1996, σελ. 15. Σχετικά με πληροφορίες για την υποκριτική στάση του κράτους απέναντι στις μητέρες βλ. ΙΟΣ: Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 9.5.2004, σελ. 53-55.

4. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 13.

αιώνες παραφυλάνε μέσα μου / [...] Ο φόβος γεννάει συνέχεια αυγά» και ο θάνατος: «Η μήτρα μου είναι προσημένη / από επικείμενο θάνατο». <sup>5</sup> Η γέννα δεν είναι το αποτέλεσμα της αγάπης και της ευτυχίας, αλλά συνδέεται με βία, αρρώστια και απειλή ή είναι η συνέπεια ενός βιασμού: «έτοιμη / να βιαστώ / να διαιωνίσω το είδος». <sup>6</sup>

Η γυναίκα δεν αντιμετωπίζεται μόνο ως κόρη σε σχέση με τη μητέρα της, αλλά και ως μητέρα σε σχέση με τη δική της κόρη. Σε πολλά ποιήματα αναφέρεται η Μυρτώ, κόρη της ποιήτριας, την οποία πάσχιζε να προστατέψει από ένα σκληρό κόσμο, όπου καθετί το διαφορετικό αντιμετωπίζεται με αρρωστημένη περιέργεια και σκώμμα: «Μονάχα σας παρακαλώ μην μας κοιτσομπολεύετε. / Κι αφήστε τη δική μου τη Μυρτώ ήσυχη. / Έτσι γεννήθηκε. / Λιπημένη». <sup>7</sup> Όταν το παιδί της φεύγει από το σπίτι, γιατί δεν μπορεί πια να αντέξει την κατάσταση εκεί, μένει η μητέρα σε μια διπλή μοναξιά και απελπισία: «“Φοβάμαι” είπε / κι έφυγε με μια ασήκωτη βάλιτσα / το παιδί / αφήνοντάς με / σε μια πόρτα ανοιχτή / από αναρροχητικά τρόμον και σκοτάδι πνιγμένη». <sup>8</sup> Βασανίζεται από αισθη-

5. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 29 & 47.

6. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 10.

7. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 16.

8. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1988, σελ. 27.

ματα ενοχής «Σ' έχω χαμένη χιλιάδες χρόνια. Δεν ήμουν ικανή» <sup>9</sup> και ίσως γι' αυτό κρατάει σκληρή στάση απέναντι σε όλες τις αδιάφορες μητέρες, τις «μανάδες μαινάδες», <sup>10</sup> όπως τις ονομάζει. Τα αισθήματα ενοχής αυτά την οδηγούν στην καταστροφή εκείνου του εγωκεντρικού κομματιού μέσα της, που κάνει τη μάνα ύαινα ή έχιδνα που καταστρέφει τα παιδιά της:

«μπρος στο φιλάρεσκο αισχρό γναλιστερό καθρέφτη  
να βγάλω τ' ακόντιο του έφηβου απ' τα μάτια μου  
και τ' άλλο μου εγώ μικρό κακόμοιρο χτυπημένο φαράκι  
να καρφώσω τ' ακόντιο καλά βαθιά σφήνα μέσα μου  
να καρφώσω απ' τα βάθη μακριά όλες τις αγέλες τις ύαινες  
όλες τις έχιδνες τη μητριαρχία όλες τις αναίσχυντες μητέρες  
πρέπει να βρω τρόπο. Μονάχη μου. Να αποδείξω.  
Συγγνώμη». <sup>11</sup>

Η ανεπάρκεια και η αυτοκαταστροφή της γυναίκας-μητέρας γίνονται σαφέστερες στο ποίημα *Ετών 9*:

«Όταν ξυπνήσεις το πρωί  
και δεν θα βρεις στο πάτωμα  
χαπάκια πουλόβερ και σουτιέν  
και χτυπήσεις με δύναμη την πόρτα

9. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 116.

10. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1988, σελ. 53.

11. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 37.

χωρίς ν' ακούσεις πίσω σου το υστερικό μου "σκασμός"  
μη βάλεις τα κλάματα και πας για να με βρεις  
στην παιδική φωτογραφία μου που σε κοιτάει. Ποτέ δεν  
έβλεπα.

Ούτε στα ηλίθια γραφτά μου. Σούχω πει φέματα. Πάντοτε  
σούλεγα

πως είναι όμορφοι οι άνθρωποι τα χρώματα κι η μουσική.

Μέτρησε μόνο τα μεροκάματα που έκανα

μ' αυτό θα μάθεις πώς έζησα.

Μέτρησε έπειτα το νοίκι μας

ποτέ δε φτάνανε να το πληρώσω.

Και πόσο φως έκαψα

ψάχνοντας να βρω τρόπο.

Τράβα μετά και γύρευε απ' τον πατέρα σου

για τελευταία φορά χρήματα

και δώσε τα χρέη μου.

Ύστερα πλύνε τα μούτρα σου

και μην αφήσεις κανέναν να σου πει

τι απόγινε με τη μάνα σου.

Μόνο κάτω απ' αυτές

τις ηλίθιες αποδείξεις

φτιάξε έναν ήλιο απ' αυτούς που μόνο εσύ έχεις στο

νου σου

και κάτω απ' αυτόν

γράψε με τ' αστεία παιδικά σου γράμματα

ΞΟΦΛΗΣΕ! ΞΟΦΛΗΣΕ! ΞΟΦΛΗΣΕ! ΞΟΦΛΗΣΕ!»<sup>12</sup>

Το ποίημα θυμίζει αποχαιρετιστήριο γράμμα πριν από  
ένα τέλος, που φαίνεται με τον έναν ή τον άλλον τρόπο  
προδιαγεγραμμένο. Η ποιήτρια απευθύνεται στην εννιά-  
χρονη κόρη της και της δίνει οδηγίες για το τι θα πρέπει  
να κάνει την επόμενη μέρα. Την ημέρα δηλαδή που η κόρη  
δεν θα ακούει την υστερική φωνή της μητέρας της, εφόσον  
η τελευταία προφανώς θα είναι νεκρή. Σ' αυτό το σημείο  
εντοπίζεται η τραγικότητα του ποιήματος, σ' αυτές τις  
οδηγίες που δίνονται από τη μάνα στην κόρη σαν να θέλουν  
να την προετοιμάσουν. Η παρηγοριά όμως δεν έρχεται με  
τη συγκάλυψη της πραγματικότητας, αλλά αντίθετα με  
την αποκάλυψή της, δεν συνίσταται στη δημιουργία ενός  
ονειρικού κόσμου που θα λειτουργήσει ανακουφιστικά, αλ-  
λά στην αποδόμηση της κίβδηλης εικόνας της κοινωνίας,  
που μέχρι τότε μετέφερε η μάνα στην κόρη της. Γι' αυτό  
δεν θα πρέπει εκείνη να την ψάξει ούτε στις φωτογραφίες  
της ως παιδί, ούτε στα ποιήματά της. Ούτε το παιδικό  
βλέμμα ούτε οι στίχοι ούτε η επιστροφή στην αθωότητα  
της παιδικής ηλικίας ούτε η ουτοπία της τέχνης μπορούν  
να είναι μέτρο της πραγματικότητας των απλήρωτων λο-  
γαριασμών, της φτώχειας, των δύσκολων ανθρώπινων  
σχέσεων, των φυλετικών στερεότυπων. Κάτω από τα βάρ-  
ρος αυτής της αλήθειας που το προσδιορίζει συντρίβεται  
το θηλυκό ποιητικό Εγώ, αλλά ακριβώς εξαιτίας αυτής  
της αλήθειας οφείλει το παιδί να είναι περήφανο.

12. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώ-  
τη, Αθήνα, 1978, σελ. 18.

## Μοναξιά

Μοναξιά είναι να αισθάνεται κανείς ένα παιδί αφημένο μόνο του, ένα παιδί που δεν μεγάλωσε ποτέ, που ψάχνει ακόμα να βρει τον πατέρα του: «δεν έχω τόπο να σταθώ και με το ίδιο παιδικό παράπονο κοτζάμ γυναίκα τώρα όλο να ντρέπομαι και πρέπει ακόμα να σκληρύνω». <sup>13</sup> Στο ποίημα *Η Καταγωγή της Οικογένειας*, το οποίο απευθύνεται στον πατέρα της, γράφει:

*«Βγάζεις απ' τ' αρχαίο πορτοφόλι σου  
 μια φωτογραφία. Είμαι γω 5 χρονώ.  
 Μ' έναν ηλίθιο φιόγκο στο κεφάλι  
 πάνω σε μια καρέκλα.  
 [...] Είμαστε ξανά οι δυο μας τώρα.  
 Εσύ συνταξιούχος μωρό μου.  
 Κι εγώ ανεβασμένη στην καρέκλα  
 με τον ίδιο ηλίθιο φιόγκο.  
 Με τον ίδιο ολόιδιο φόβο.  
 5 χρονώ. 19 χρονώ. 20. 30.  
 Όλη μου τη ζωή πατέρα».* <sup>14</sup>

Το ποίημα αυτό συνδέεται με το *Θα Γεννηθώ*, καθώς εστιάζει στην αντιπαράθεση με τον πατέρα. Από το χρονικό σημείο της γέννησης μέχρι το σήμερα αυτού του ποιή-

13. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 17.

14. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 17.

ματος, όταν ο πατέρας είναι πια συνταξιούχος, δεν φαίνεται να έχει υπάρξει μεταβολή. Η προσπάθεια της αποκαθήςλωσης της πατρικής φιγούρας («μωρό μου») δεν είναι επιτυχής: παραμένει η εικόνα ενός μικρού κοριτσιού, ανεβασμένου στην καρέκλα χωρίς να έχει πατήσει στα πόδια του. Ο χρόνος ουσιαστικά δεν συνέχισε μετά την παιδική ηλικία, ο πατέρας και η σύγκρουση μαζί του επανέρχονται συνεχώς. Ο φόβος για τον πατέρα προκάλεσε φόβο για τη ζωή. Ακόμα και ως ενήλικη γυναίκα παραμένει τρομαγμένη και πληγωμένη, σαν ένα λυπημένο παιδί που αναζητά τρυφερότητα και προστασία. Ο έρωτας αντιμετωπίζεται λοιπόν μέσα σε αυτό το πλαίσιο, γι' αυτό και η έκκληση προς το σύντροφο: «και θα κρατάς στις χούφτες σου / μ' αγάπη και προσοχή το μναλό μου / είναι έτοιμο να διαλυθεί στα χίλια. Με πονάει». <sup>15</sup> Στο ακόλουθο ποίημα δεν είναι τυχαία η αναφορά στο παιχνίδι: για να παίξει με κάποιον, για να μπορέσει να καλύψει την ανάγκη για στοργή και ενδιαφέρον, είναι πρόθυμη να επιστρέψει σε παλαιότερη ηλικιακή φάση. Θα είναι σαν παιδί, ήσυχη, καθαρή, καλοαναθρεμμένη. Ανάμεσα στα άλλα χαρακτηριστικά που αναφέρει το γυναικείο ποιητικό Εγώ, προκειμένου να πείσει τον άντρα να κοιμηθούν μαζί, είναι και το ότι θα είναι σαν πεθαμένη. Έτσι όπως την ήθελε ο πρώτος άντρας, ο πραγματικός πατέρας, και έτσι όπως θέλει ο συμβολικός πατέρας όλες τις γυναίκες: χωρίς ύπαρξη.

15. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 9.

«όλη τη νύχτα χτύπαγα το κουδούνι σου  
μα δεν ήσουν πάνω».

[...] Δεν είτανε τίποτα σοβαρό δεν ήθελα να σε τρομάξω πάλι  
ήθελα μονάχα να σου πω να πάμε να παίξουμε.

[...] αν θες είναι καλύτερα –καλύτερο–  
να κοιμηθούμε αγκαλιά

δε θα βήχω τη νύχτα

δε θα τραβάω τα σεντόνια

θα λουστώ

θάμαι φρόνιμη

ακούνητη

θάμαι σαν πεθαμένη». <sup>16</sup>

Αν και στον ποιητικό της κόσμο η αγάπη θεωρείται θε-  
μελιώδης για την ανθρώπινη ύπαρξη, συνδέεται τις πε-  
ρισσότερες φορές με αρνητικές εικόνες, είναι συχνά ψεύ-  
τικη και καταδικασμένη σε αποτυχία. Οι γυναίκες ερω-  
τεύονται ομοφυλόφιλους ή νικημένους επαναστάτες, είναι  
προδομένες και παρατημένες «μη πεις ποτέ πως μ' αγά-  
πησες / Δε θ' άφηνες να γίνω πλατανόφυλλο / σε ξεροπότα-  
μους να πλέω...» <sup>17</sup> και φοβούνται μήπως ξαναπληγωθούν:  
«Γι' αυτό αν τύχει και μ' αγαπήσεις / πρόσεχε σε παρακαλώ  
πολύ πολύ / πώς θα μ' αγκαλιάσεις. Πονάει εδώ. Κι εδώ. Κι  
εκεί. Μη! Κι εδώ. / Κι εκεί». <sup>18</sup> Ο αυτοορισμός της γυναί-

16. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 22.

17. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εκ-  
δόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1988, σελ. 25.

18. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 31.

κας είναι ούτως ή άλλως εξαιρετικά δύσκολος. Από τη  
μια βλέπει στον εαυτό της τα χαρακτηριστικά ενός αγο-  
ριού, μιας μαχήτριας, ενός παιδιού και από την άλλη  
παραμένει χωρίς ύπαρξη, χωρίς φύλο και χωρίς ιδιότη-  
τες: «είμαι χωρίς φύλο και χαρακτηριστικά / ούτε νάνος  
ούτε σπανός / ούτε γυναίκα ούτε πούστης». <sup>19</sup>

Η Γώγου πίστευε ότι η μοναξιά ανήκει στην πρωτο-  
πορία, γιατί –όπως έλεγε– όταν κάποιος προχωράει  
μπροστά, πηγαίνει μόνος και παραμένει μόνος σαν τον  
αετό που ανέβηκε πολύ ψηλά. Τότε είναι που γίνεται η  
μοναξιά ελευθερία. <sup>20</sup> Συχνά στο έργο της μια τέτοια πι-  
κρή ελευθερία βγαίνει έξω από τα όρια του νόμου κάνο-  
ντας τη μοναξιά μια όχι a priori παθητική στάση, αλλά  
μια δυναμική έκφραση αντίστασης. Έτσι στο ακόλουθο  
ποίημα η μοναξιά εξισώνεται με τη ζωή στον καπιταλι-  
σμό, είναι μια φρικτή συνέπειά του και ταυτόχρονα το  
μέσο για την ανατροπή του:

«Η μοναξιά...

δεν έχει το θλιμένο χρώμα στα μάτια  
της συνεφένιας γκόμενας.

Δεν περιφέρεται νωχελικά κι αόριστα  
κουνώντας τα γοφιά της στις αίθουσες συναυλιών  
και στα παγωμένα μουσεία.

19. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 10.

20. Βλ. ΑΡΗΣ ΣΚΙΑΔΟΠΟΥΛΟΣ: *Κατερίνα Γώγου*. Περιοδικό *Τα-  
χυδρόμος*, Τεύχος 37, Αθήνα, 11.9.1991, σελ. 38-40.

Δεν είναι κίτρινα κάρδα παλιών “καλών” καιρών  
και ναφθαλίνη στα μπουλά της γιαγιάς  
μενεξελιές κορδέλες και ψάθινα πλατύγυρα.  
Δεν ανοίγει τα πόδια της με πνιχτά γελάκια  
βοϊδίσιο βλέμα κοφτούς αναστεναγμούς  
κι ασορτί εσώρουχα.

Η μοναξιά.

Έχει το χρώμα των Πακιστανών η μοναξιά  
και μετριέται πιάτο-πιάτο  
μαζί με τα κομάτια τους  
στον πάτο του φωταγωγού.

Στέκεται υπομονετικά όρθια στην ουρά  
Μπουρνάζι – Αγ. Βαρβάρα – Κοκκινιά  
Τούμπα – Σταυρούπολη – Καλαμαριά  
Κάτω απ’ όλους τους καιρούς  
με ιδρωμένο κεφάλι.

Εκσπερματώνει ουρλιάζοντας κατεβάζει μ’ αλωσίδες τα  
τζάμια

κάνει κατάληψη στα μέσα παραγωγής  
βάζει μπουρολότο στην ιδιοκτησία  
είναι επισκεπτήριο τις Κυριακές στις φυλακές  
ίδιο βήμα στο προαύλιο ποινικοί κι επαναστάτες  
πουλιέται κι αγοράζεται λεφτό λεφτό ανάσα ανάσα  
στα σκλαβοπάζαρα της γης –εδώ κοντά είν’ η Κοτζιά–  
ξυπνήστε πρωί.

Ξυπνήστε να τη δείτε.

Είναι πουτάνα στα παλιόσπιτα  
το γερμανικό νούμερο στους φαντάρους  
και τα τελευταία  
ατελείωτα χιλιόμετρα ΕΘΝΙΚΗ ΟΔΟΣ – ΚΕΝΤΡΟΝ

στα γαντζωμένα κρέατα από τη Βουλγαρία.  
Κι όταν σφίγγει το αίμα της και δεν κρατάει άλλο  
που ξεπουλάν τη φάρα της  
χορεύει στα τραπέζια ξυπόλυτη ξεμπέκικο  
κρατώντας στα μπλαβιασμένα χέρια της  
ένα καλά ακονισμένο τσεκούρι.

Η μοναξιά

η μοναξιά μας λέω. Για τη δική μας λέω  
είναι τσεκούρι στα χέρια μας  
που πάνω απ’ τα κεφάλια σας γυρίζει γυρίζει γυρίζει γυρίζει». <sup>21</sup>

Σε αυτό το ποίημα καταφέρνει η Γώγου καλύτερα απ’ ό,τι  
σε οποιοδήποτε άλλο να οπτικοποιήσει τη μοναξιά, να της  
δώσει πρόσωπο και να καταδείξει ότι δεν έχει προσωπι-  
κές μόνο αλλά κυρίως κοινωνικές διαστάσεις, δεν είναι  
μόνο σύμπτωμα προσωπικής υπαρξιακής αναζήτησης,  
αλλά συνδέεται άρρηκτα με την κοινωνική πραγματικό-  
τητα. Καθώς αποδίδεται η αθέλητη απομόνωση του αν-  
θρώπου, δίνεται έμφαση στις αρνητικές επιδράσεις της  
κοινωνικής δομής, που κάνουν τη ζωή των ανθρώπων να  
κατευθύνεται από ξένες και αδίστακτες δυνάμεις. Η μο-  
ναξιά ορίζεται μέσα από τις αντιθέσεις, που παρουσιάζ-  
ονται στο πρώτο και στο δεύτερο μέρος του ποιήματος  
μέχρι το στίχο «στα γαντζωμένα κρέατα από τη Βουλγαρία».  
Στο πρώτο αναφέρεται τι δεν είναι μοναξιά και στο δεύ-  
τερο τι είναι, ποια είναι η αληθινή της μορφή. Για να

21. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα,  
1980, σελ. 35-36.

εντοπιστούν οι αντιφάσεις αυτές δημιουργούνται στο ποίημα νησίδες αναφοράς, που εστιάζουν στο χρώμα, στην κίνηση, στη σεξουαλικότητα και στην τάξη.

Απέναντι στο «θλιμένο χρώμα» των ματιών μιας γυναίκας βρίσκεται το «χρώμα των Πακιστανών». Από τη μία η μοναξιά ως χαρακτηριστικό μιας ραδινης μορφής, ως ηθελημένη μελαγχολική απομόνωση εκείνων που έχουν την πολυτέλεια να θλίβονται για χάρη της θλίψης και από την άλλη ως κοινωνικός αποκλεισμός των οικονομικών μεταναστών. Ομοίως το νωχελικό περπάτημα σε μουσεία αντιδιαστέλλεται στην ορθοστασία, στην ουρά. Σε ό,τι αφορά στη σεξουαλικότητα τονίζεται η διαφορά ανάμεσα στην έκφραση του ερωτισμού με έναν τρόπο που είναι ουσιαστικά αντιγραφή των διαφημίσεων και των ανδροκρατικών φαντασιώσεων («πνιχτά γελάκια», «βοϊδίσιο βλέμα κοφτούς αναστεναγμούς») και σε μια αυθεντική, έντονη έκφραση («Εκσπερματώνει ουρλιάζοντας») πολύ κοντά στη ζωώδη πλευρά της ανθρώπινης φύσης. Τέλος το στοιχείο της μοναξιάς, που εμπεριέχεται στον ρομαντισμό της αστικής τάξης, βρίσκεται σε αντίθεση με εκείνο που βιώνουν στην καθημερινότητά τους οι απεργοί, οι φυλακισμένοι, οι σκλάβοι. Το ποιητικό Εγώ είναι σαν να παραχωρεί την αυθεντικότητα της μοναξιάς μόνο στους ταλαιπωρημένους αυτού του κόσμου, στις πουτάνες, στους φαντάρους, στους φορτηγατζήδες και σαν να θέλει να αφυπνίσει όσους επιμένουν στην επίπλαστη και κίβδηλη διάστασή της, όσους παραποιούν το νόημά της.

Το τρίτο μέρος (από το στίχο «Κι όταν σφίγγει το αίμα

της και δεν κρατάει άλλο» μέχρι το τέλος) λειτουργεί σαν έξοδος του ποιήματος: Εδώ η μοναξιά παίρνει τη μορφή μιας δυνατής, περήφανης, ελεύθερης, γενναίας γυναίκας, που χορεύει κραδαίνοντας ένα τσεκούρι, μετατρέπει δηλαδή την απομόνωσή της σε όπλο ενάντια σε αυτούς που την καταδίκασαν σ' αυτή τη ζωή. Ο διαχωρισμός που κάνει το ποιητικό Εγώ ανάμεσα σε θύτες και θύματα είναι σαφής: η μοναξιά είναι «τσεκούρι στα χέρια μας» και γυρίζει «πάνω απ' τα κεφάλια σας». Συντάσσεται με όσους έχει αναφέρει στο δεύτερο μέρος ενάντια στους καταπιεστές και προτρέπει σε μια επιθετική έξοδο από την κατάσταση της απομόνωσης.

Δεν είναι όμως πάντα εύκολο να ξεφύγει κανείς από την ερημιά. Τη σκληρή και ύπουλη δύναμη της μοναξιάς «σκληρό ναρκωτικό η μοναξιά»<sup>22</sup> δεν μπορεί τελικά ούτε ο αετός να την αντέξει: «Και ήρθανε και λιώσανε / τα νύχια του αετού από τη μοναξιά / Και το ράμφος του μονάχος του γύρισε / μοναχός να πεθάνει».<sup>23</sup> Οι φίλοι εγκαταλείπουν τον αγώνα, αυτοκτονούν ή συμβιβάζονται. Το άτομο μένει αβοήθητο, ανίκανο να αντισταθεί και εκτεθειμένο σε κινδύνους. Πολύ συχνά ακούγεται στα ποιήματα η κραυγή ενός ανθρώπου, που συνειδητοποιεί ότι έμεινε ολομόναχος ή ξένος ανάμεσα σε αγνώστους, χωρίς να καταλαβαίνει πώς

22. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 18.

23. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1988, σελ. 49.



ή τότε έγινε αυτό: «δε μένει κανείς σ' αυτή την πόλη! / δε μένει κανείς;»,<sup>24</sup> «Πού είσαστε; Πού πήγατε; / ... κανείς δεν με θυμάται...»,<sup>25</sup> «Και πάλι μάσησα / πως έχω εσάς / να μην κλαίω – και ούτε ΑΝΑ-σφάλειες. / Η Κατερίνα είμαι, μωρέ. / Πού στην ευχή είσαστε; Πού, ρε;»,<sup>26</sup> Η γυναίκα στους ακόλουθους στίχους νιώθει την έλλειψη καταφυγίου, την απουσία ανθρώπινης επαφής και συνέχειας με την έννοια του συνεκτικού δεσμού ανάμεσα στα άτομα και στις γενιές: «Και πάντα μόνη μου, ε; / [...] κάπου πρέπει να πω αυτά που έμαθα / πρέπει να δείξω αυτά που είδα. / Όχι. Δεν έχω κανένα παράπονο βρε αδερφέ. Δεν έχω πού να πάω».<sup>27</sup> Η ζωή στη μοναξιά είναι ένας δρόμος δίχως κατεύθυνση, μια διαδρομή που επαναλαμβάνεται συνεχώς, ένα διαρκές πέρασμα μέσα από την απογοήτευση και τον εξευτελισμό. Ο ξεπεσμένος κόσμος περιγράφεται σαν το αρνητικό από ένα διαφημιστικό φιλμάκι, μόνο που σε αυτή την περίπτωση το αρνητικό είναι η ίδια η πραγματικότητα, μέσα στην οποία ζουν ενήλικες με παιδικά όνειρα και παιδικές φοβίες:

«Η ζωή μας είναι σουγιάδες  
σε βρώμικα αδιέξοδα

24. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Απόντες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1986, σελ. 38.

25. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 29.

26. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 40.

27. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 30-31.

σάπια δόντια ξεθωριασμένα συνθήματα  
μπάσσο βεστιάριο  
μυροδιές από κάτουρα αντισηπτικά  
και χαλασμένα σπέρματα. Ξεσκισμένες αφίσσες.  
Πάνω-κάτω. Πάνω-κάτω, η Πατησίων.  
Η ζωή μας είναι η Πατησίων.  
Το ROL που δεν ρυπαίνει τη θάλασσα  
κι ο Μητροπάνος μπήκε στη ζωή μας  
μας τον έφαγε η Δεξαμενή κι αυτόν  
σαν τις ψηλόκωλες.  
Εμείς εκεί.  
Μια ζωή λιγούρια ταξιδεύουμε  
την ίδια διαδρομή.  
Ξεντίλα-μοναξιά-απελπισία. Κι ανάποδα.  
Εντάξει. Δεν κλαίμε. Μεγαλώσαμε.  
Μονάχα όταν βρέχει  
βυζαίνουμε κρυφά το δάχτυλό μας. Και καπνίζουμε.  
Η ζωή μας είναι  
άσκοπα λαχανητά  
σε κανονισμένες απεργίες  
ρουφιάνους και περιπολικά.  
Γι' αυτό σου λέω.  
Την άλλη φορά που θα μας ρίξουνε  
να μην την κοπανήσουμε. Να ζυγιαστούμε.  
Μην ξεπουλήσουμε φτηνά το τομάρι μας ρε.  
Μη. Βρέχει. Δόσμον τσιγάρο».<sup>28</sup>

28. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 5.

Το μοτίβο της πόλης, κυρίαρχο σε πολλά ποιήματα της Γώγου, επανέρχεται ως μετωνυμία για τη ζωή των κατοίκων της. Αυτόματα το μοτίβο παραπέμπει σε έναν τόπο, όπου οι ανθρώπινες σχέσεις χαρακτηρίζονται από έλλειψη επαφής, αγριότητα και μοναξιά. Είναι χαρακτηριστικό ότι ήδη στον πρώτο στίχο αυτό που έρχεται στο προσκήνιο είναι η αίσθηση της συλλογικότητας («Η ζωή μας») σε μια εποχή φυγής και απόσυρσης στην ατομικότητα. Η πόλη σε παρακμή στήνεται κομμάτι κομμάτι: εγκληματικότητα, συνθήματα μιας ιδεολογίας χωρίς δύναμη, θεατρικές σκηνές, βρώμικες γωνίες, πολιτισμός των διαφημίσεων. Η εικόνα αυτή χρησιμοποιείται για να φωτίσει την εξαθλίωση των ίδιων των πολιτών. Οι κάτοικοί της είναι μονίμως φοβισμένα παιδιά, πεινασμένα για ελπίδα, αξιοπρέπεια και συντροφικότητα. Αν η πόλη είναι η ζωή, οι άνθρωποί της είναι τα τρόλεϊ που διασχίζουν την Πατησίων κάνοντας τις ίδιες πάντα στάσεις στην εγκατάλειψη και στην απομόνωση. Αυτό που προτείνεται στην ποίησή της είναι να μην προδώσει κανείς τον εαυτό του, μια που ακόμα και ο θάνατος θα ήταν καλύτερος από το αίσθημα της υποκρισίας και της συναλλαγής. Όπως και να 'χει, η ζωή μοιάζει πολύ με το θάνατο, όταν κυριαρχεί η απουσία ανοχής, όταν η ανθρωπινή ύπαρξη, οι ιδεολογίες και τα πολιτικά ιδανικά απαξιώνονται. Η Γώγου έχασε σταδιακά την εμπιστοσύνη της στους φίλους της, διαπίστωνε παντού το ψέμα, αηδίαζε με την ηρωίνη, με τους εμπόρους, με την εξαπάτηση, την έθλιβε η γνώση του επερχόμενου θανάτου και τον

ξόρκιζε με τα ποιήματά της.<sup>29</sup> Η αυτοκτονία του Άσιμου και ο θάνατος από ναρκωτικά του Σιδηρόπουλου ήταν στη συνείδησή της δολοφονίες που είχαν διαπραχθεί από την κοινωνία και η μοναξιά της γινόταν ακόμα πιο βασανιστική, όταν σκεφτόταν πως η μόνη που επέζησε προσπαθώντας να μην απεμπολήσει τα ιδανικά της ήταν η ίδια: «Άκου καλά... Ελεύθερος σκοπευτής ήταν ο Νικόλας Άσιμος. Τον δολοφόνησαν κι αυτόν. [...] ο Παύλος Σιδηρόπουλος – τον φάγανε κι αυτόν... Η μόνη επιζήσασα –για να ιδώ-, εγώ...».<sup>30</sup>

### Προδοσία

Τρομοκρατημένη δεν ήταν μόνο από το θάνατο αλλά και από τους ανθρώπους που πρόδωσαν την ίδια, τη ζωή τους, τις ιδέες τους, την προσωπικότητά τους:

*«Κανείς δε θα γλιτώσει.  
Κι αυτό το μακέλεμα δε θάχει  
ούτε μισό μισοσβησμένο Όχι.  
Θα βουλιάζουμε –βουλιάζουμε–  
κατακόρυφα με 300 και βάλε  
σε συφιλιδικά νερά χωρίς τέλος*

29. Βλ. ΜΗΛΑΣ: *Ρέκβιεμ Κατερίνα Γώγου*, Περιοδικό *Οδός Πανός*, Τεύχος 83-84, Αθήνα, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1996, σελ. 28 & 30.

30. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: *Η Κατερίνα Γώγου ξανά στη Σκηνή. Η Κατερίνα Αγαπάει τα Ρόδα*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 8.6.1991.

με αφορισμούς και χτυπήματα στο κεφάλι  
 από διαμαντένιους σταυρούς τραβεστί πατέρων  
 γλείφοντας  
 υπογράφοντας  
 ικετεύοντας  
 κι ουρλιάζοντας ξεφτιλισμένα NAI NAI NAI NAI». <sup>31</sup>

Είναι αυτή την προδοσία που δεν αντέχει η ποιήτρια, καθώς και την καχυποψία που επικρατεί πια ανάμεσα σε παλιούς συντρόφους: «Σου λέω ρε Νίκο, πως κανένας δεν είναι σιγουρευμένος. / [...] ο ένας βρίζει τον άλλο χαφιέ / όλοι χαφιέδες είμαστε». <sup>32</sup> Αυτή η εξέλιξη την έθλιβε, γιατί έβλεπε ένα καλό δυναμικό έξυπνων και ικανών ανθρώπων να χάνονται: «Ναι. Είδα τα καλύτερα μυαλά της γενιάς μου να καταστρέφονται». <sup>33</sup> Η αφετηρία μπορεί να ήταν κοινή, όχι όμως και η πορεία μέχρι το τέλος. Έτσι γινόταν βασανιστικότερη η έλλειψη καταφυγίου: «Πού να σταθώ για μια ανάσα μόνο. / Από παντού μας την έχουν στημένη». <sup>34</sup> Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η καταστροφή του οράματος για ένα δίκαιο κόσμο, που θα γινόταν πραγματικότητα μέσα από μια επαναστατική πρακτική, και η διάψευση

31. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 29.

32. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 10.

33. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 82.

34. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 26.

της ελπίδας για τη δημιουργία ενός πολιτικού και κοινωνικού δικτύου αντικαθρεφτίζουν την αποδόμηση του κόσμου του Εγώ. Η αιτία του θανάτου κάτω από αυτές τις συνθήκες μπορεί κάλλιστα να έχει σχέση με την προδομένη ιδεολογία: «θ' ανάψω μια μεγάλη φωτιά / και κει θα ρίξω όλα τα Μαρξιστικά βιβλία / έτσι που να μη μάθει ποτέ η Μυρτώ / τα αίτια του θανάτου μου». <sup>35</sup> Η άρνηση της Γώγου να συμφιλιωθεί με την καθημερινότητα προστέθηκε στην ψυχική της επιβάρυνση, βασάνιζε την ψυχή της, ενδυνάμωνε την έλξη που της ασκούσε ο θάνατος και επιτάχυνε το τέλος της.

#### Απογοήτευση

Μετά το 1991 βρέθηκε πολύ συχνά έγκλειστη σε ψυχιατρικές κλινικές και ακολούθησε ένα δρόμο χωρίς γυρισμό. Ο θάνατος είναι σχεδόν πάντα παρών στα ποιήματά της. Ο τόπος του είναι η πόλη που η Γώγου αγαπούσε και ταυτόχρονα φοβόταν. Αντιθέτως η εξοχή ήταν ο τόπος της ζωής και της χαλάρωσης, που όμως δεν μπορούσε ή δεν έπρεπε να τον φτάσει κανείς όσο είχε να πολεμήσει για έναν καλύτερο κόσμο:

«Άμα ψάξεις βαθιά  
 βρίσκεις σπίτια δίπατα

35. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 9.

πούχουν στο κατώι πύλινα δοχεία  
λίγη ώρα μακρυνά απ' τη θάλασσα  
και κοφοχροσιάς.  
Και στο βοννό είν' όμορφα  
με δέντρα και ποτάμια  
[...] Μόνο που εμείς είχαμε αποφασίσει  
ν' αλλάξουμε τον κόσμο  
κι αυτό δεν γίνεται με εξοχή.  
[...] Ξέραμε  
πως όλοι πεθαίνουνε  
αλλά υπάρχουνε θάνατοι που βαραίνουνε  
γιατί διαλέγουνε οι ίδιοι τον τρόπο». <sup>36</sup>

Οι δύο τελευταίοι στίχοι αποκαλύπτουν τον τρόπο με τον οποίο σύμφωνα με την ποιήτρια, ο θάνατος μπορεί να αποκτήσει νόημα, όταν δηλαδή γίνεται πράξη ελπίδας και επιλέγεται συνειδητά ως θυσία για μια ιδανική κοινωνία. Η Γώγου έγραψε σε ένα ποίημα «Προκάλεσα με πάθος τη ζωή» <sup>37</sup> και θεωρούσε πως έπαιζε με τη ζωή ξέροντας ότι όποιος παίζει με τη ζωή παίζει και με το θάνατο. Την απασχολούσε –όπως έλεγε– πολύ ο θάνατος σαν κάτι άγνωστο που ασκεί μια ιδιαίτερη γοητεία, σαν κάτι που ήθελε οπωσδήποτε να μάθει. <sup>38</sup> Αναρωτιόταν γιατί για τους σπουδαίους ο θάνατος έρχεται τόσο άπονα και αφήνει

36. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, σελ. 21.

37. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1988, σελ. 21.

38. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: «Προκάλεσα με πάθος τη ζωή». Το

ένα τόσο μεγάλο παράπονο <sup>39</sup> και παραδεχόταν ότι αγάπησε το θάνατο περισσότερο από τη ζωή «γιατί τον πατέρα μου Θάνατο / πιο πολύ από τη μητέρα μου Ζωή / αγάπησα». <sup>40</sup> Η πρόταση αυτή έχει ενδιαφέρον, αν προσεγγίσει κανείς τη φιγούρα του πατέρα, που σε όλες τις διαστάσεις της είναι συνδεδεμένη με βία και προδοσία. Ο πραγματικός πατέρας ασκούσε βία στην κόρη, ο συμβολικός πατέρας στη γυναίκα. Το κράτος καταπίεζε τους θηλυκούς πολίτες, το κόμμα τις συντρόφισσες, η πατριαρχία τις γυναίκες. Ο πατέρας είναι ο θάνατος, που επιβεβαιώνει την απόλυτη κυριαρχία του πάνω στην ποιήτρια. Και παρ' όλα αυτά, τον αγαπάει, τον ψάχνει και τον καλεί στη ζωή της με την αυτοκαταστροφή και τα ποιήματά της. Στέκεται μπροστά στο θάνατό της, νιώθει λύπη, όχι γιατί θέλει να ζήσει περισσότερο, αλλά γιατί δεν έζησε: «Και δεν είναι που θέλω να ζήσω. / Είναι το γαμώτο που δεν έζησα». <sup>41</sup> Το τραγικό στοιχείο μιας ανυπόφορης ζωής είναι ότι μοιάζει όλο και περισσότερο στο θάνατο. Σε μια αβίωτη ζωή οι ζωντανοί μοιάζουν περισσότερο στους νεκρούς:

*Νέο Πρόσωπο της Κατερίνας Γώγου με το Μήνα των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 24.5.1988.

39. Βλ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΩΝΗΣ: *Η Κατερίνα Γώγου ξανά στη Σκηνή*. *Η Κατερίνα Αγαπάει τα Ρόδα*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 8.6.1991.

40. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Νόστος*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2004, σελ. 36.

41. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 34.

«Έχω μείνει στη θέση που μ' άφησες για να με ξαναβρείς. Όμως πρέπει νάχει περάσει πολύς καιρός γιατί τα νόγια μου μακρύνανε κι οι φίλοι με φοβούνται». <sup>42</sup> Ενδιαφέρον είναι ότι το Εγώ στο ποίημα έχει χάσει το αίσθημα του χρόνου, βρίσκεται έξω από το χώρο και το χρόνο, κάτι που δυσχεραίνει τον αυτοπροσδιορισμό του.

Πράγματι, σε πολλά ποιήματα μέσα από μεταφορές γίνεται σαφής η διάλυση της υποκειμενικότητας. Το Εγώ συγκρίνεται με μια γερμένη ιτιά: «Άρχισα να γέρνω / σαν εκείνη την ιτιούλα / που σούχα δείξει στη στροφή του δρόμου», <sup>43</sup> με ένα πεφταστέρι που εξαφανίζεται: «θα 'μαι ένα χαζό παιδικό άστρο που όλο θα πέφτω», με ένα μικρό σταλαγμίτη: «Μια στάλα σταλαγμίτης έμεινα. / Χωράω σ' αυτό το άδειο μπουκάλι», <sup>44</sup> με ένα δέντρο που του έσπασαν τα κλαδιά, γιατί τα παιδιά έπαιζαν τους κρεμασμένους σ' αυτά: «Δέντρο ήμουνα κι έσπασα / Μου σπάσαν όλα τα κλαδιά / γιατί εκεί τρέχανε τα ξεστρατισμένα παιδιά / να παίξουνε τους κρεμασμένους». <sup>45</sup> Αυτή η τελευταία μεταφορά έχει να κάνει και με την επίδραση που ασκούσε στους νέους, υπό την έννοια ότι η κοινωνία την πολέμησε, γιατί

42. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Τρία Κλικ Αριστερά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1978, οπισθόφυλλο.

43. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 34.

44. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Απόντες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1986, σελ. 29 & 40.

45. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1988, σελ. 39.

με τα ποιήματα και τις απόψεις της συνηγορούσε υπέρ της ανατροπής και μαχόταν ενάντια στην καθεστηκυία τάξη. Η αυτοκαταστροφή επανέρχεται σαν μοτίβο, καθώς η γυναίκα συγκρίνεται με ένα σκορπιό, που σκοτώνει τον εαυτό του, όταν καταλάβει ότι δεν έχει περιθώρια να ζήσει: «[...] Ο σκορπιός όταν κυκλώνεται / καρφώνει την ουρά με τη δαγκάνα του απάνω του. / Την καρφώνει στο σώμα. / [...] Το δάχτυλο μου βουτάω στο ΘΑΝΑΤΟΣ». <sup>46</sup>

Το θηλυκό Εγώ δεν είναι πια σε θέση να βρει μια διέξοδο για να γυρίσει πίσω στη ζωή: «Αυτή κλαίει / θέλει να φύγει από δω / απ' την πνιγμένη λίμνη / η άγκυρα που της κάρφωσαν στο λαιμό / δεν την αφήνει να προχωρήσει» <sup>47</sup> και βιώνει ξανά και ξανά τον ίδιο του το θάνατο «κι έκατσα κι είδα όλες τις ελληνικές ταινίες / που παίζονε την Κυριακή / και μένα ρημαγμένη αλλά ζόρικη / να πέφτω μ' ακρίβεια στις ρόδες του φορτηγού / πάλι και πάλι και πάλι και πάλι». <sup>48</sup> Αποκόπτεται από το σώμα του και αποξενώνεται από τον εαυτό του: «Υπνωτισμένη ξάπλωσα / στο μάρμαρο του νεκροτομείου / Το σώμα μου έβλεπα / οι φοιτητές / για πείραμα / να κόβουνε / πολύ λεπτές ροδέλες». <sup>49</sup> Το πραγματικό Εγώ

46. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 43.

47. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Νόστος*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2004, σελ. 34.

48. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 12.

49. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ο Μήνας των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1988, σελ. 31.

εξαφανίζεται σταδιακά και χάνει τη λογική, τα αισθήματα και τις λειτουργίες του, δηλαδή τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του, «γι' αυτό τώρα εμένα που με βλέπετε δεν τρώω δεν κλαίω δεν / φοβάμαι δεν βλέπω δεν μιλώ δεν εκκενώνω δεν αντιστέκομαι», γίνεται αόρατο, μένει δίχως είδωλο: «δεν έχω αντίκρισμα μέσα εκεί δεν έχω είδωλο / δεν είμαι πουθενά δεν με βλέπω».<sup>50</sup>

Στο ακόλουθο κείμενο περιγράφεται μια συνάντηση με το θάνατο σαν εραστή. Αυτό είναι μια αντιστροφή του παραδοσιακού μοτίβου, που εμφανίζεται εξαιρετικά συχνά στη λογοτεχνία (αλλά και γενικότερα στην τέχνη) και θέλει το θάνατο να παρουσιάζεται σαν γυναίκα, σαν ερωμένη.<sup>51</sup> Η έλξη προς το θάνατο γίνεται κατάδηλη στο κείμενο, γιατί παρουσιάζεται σαν ερωτική επιθυμία<sup>52</sup> και είναι συνδεδεμένη με τη σεξουαλικότητα. Η γυναίκα

50. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 33 & 35.

51. Ενδεικτικά αναφέρουμε έργα στα οποία αυτό το μοτίβο –που μπορούμε να συνοψίσουμε στη φράση του Heiner Müller: «Der Tod ist eine Frau» (Ο Θάνατος είναι μια Γυναίκα)– είναι κατάδηλο: *Το Μαγικό Βουνό* του Thomas Mann, *Reigen* του Arthur Schnitzler, *Υμνοι στη Νύχτα* του Novalis, *Die Jungfrau schläft in der Kammer* του Heinrich Heine, αλλά και ζωγραφικοί πίνακες όπως για παράδειγμα τα έργα «Φιλί Θανάτου» ή «Το Κορίτσι και ο Θάνατος» του Edvard Munch. (βλ. GERT KAISER: *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur*, Εκδόσεις Campus, Φρανκφούρτη/Μέιν, Νέα Υόρκη, 1995).

52. O Bataille τόνιζε τη σχέση ανάμεσα στο θάνατο και τη σεξουαλική διέγερση και συνέδεε το ερωτικό πάθος με την επιθυμία του όντος να πεθάνει ως μονάδα, να αναγεννηθεί και να ενωθεί με την ολότητα του

στο ακόλουθο κείμενο θέλει να κοιμηθεί με το θάνατο, κάτι που παραπέμπει στα πατριαρχικά μοτίβα της ερωτικής συνεύρεσης με γυναίκες που συμβολίζουν το θάνατο ή είναι οι ίδιες απεσταλμένες του:

«...Όταν με πλησίασε, έβγαλε τα μαύρα στρογγυλά γυαλιά που φορούσε. Δεν μ' αρέσουν οι τύποι που φοράνε γυαλιά μου είπε. Πάντα κάτι θέλουν να κρύψουν. Αν και το μάθανε κι αυτό κι ελέγχονε το κοίταγμά τους.

Είμαστε μόνοι μας. Το τραίνο ήταν άδειο. Ήχος κανείς π.χ. μια γιαγιά ή ένα παιδί γαριδάκια να ζητάει. Κι αντί για μηχανοδηγό, είχε φωτοστέφανο θανάτου.

Τον πρόσεξα γιατί είχε το αποφασιστικό χρώμα του πρασινοκίτρινου κι ένα χρυσαφένιο ακορντεόν που έπαιζε ένα βαλς εξιτασιόν φορτωμένο στην πλάτη. Τον ήθελα. Ήθελα να πλαγιάσω μαζί του.

Αργότερα πρόσεξα πως είχε χρώμα στο στόμα».<sup>53</sup>

Σταδιακά η ζωή γίνεται ένα μακρινό όραμα και ο θάνατος έρχεται πιο κοντά:

«Πόσο νωρίς φεύγει το φως απ' τη ζωή μας αδερφέ μου... Μέσα απ' τα αλλεργικά μας βλέφαρα αργά στα νύχια πατάει η ζωή μπας και την πάρουμε πρέφα

Είναι. βλ. GEORGES BATAILLE: *Ο Ερωτισμός*, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα, 2001, σελ. 15-43.

53. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ο Μήγας των Παγωμένων Σταφυλιών*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1988, σελ. 69.

μακραίνει χάνεται... κοίτα έγινε κονκίδα στρίβει γωνία...  
πάει...

Σκοτεινιάααα!!

[...] Μερικές φορές –μα δεν το βάζω κάτω–  
έρχονται τούμπα τα αντικαταθλιπτικά  
και γέρνει η παλάτζα  
δεν έχει άλλο μπρος  
σκύβω τότε και παίρνω στα δόντια μου  
το ματωμένο μου μυαλό και πάω πίσω πίσω  
γυρίζω πίσω να σωθώ  
κι ύστερα δε βρίσκω το δρόμο  
γιατί και κει είναι σκατά –σα να μην τόξερα–  
παντού σπασμένες σιδεριές και θραύσματα οβίδας». <sup>54</sup>

Η κατάθλιψη κυβερνά τα αισθήματα και η προσπάθεια να βρεθεί σωτηρία στο παρελθόν («γυρίζω πίσω») παραμένει δίχως επιτυχία, γιατί το ότι κυριαρχούσε τότε η χαρά αποδεικνύεται άλλη μια ψευδαίσθηση. Τα ναρκωτικά ήταν για πολλά χρόνια μέρος της ζωής της και πολύ συχνά ήταν σε διαδικασία αποτοξίνωσης. Στο βιβλίο που εκδόθηκε μετά το θάνατό της υπάρχουν μια σειρά από ποιήματα, στα οποία περιγράφονται τα στερητικά της σύνδρομα: «Σεντόνια ύπνου αργά θροίζονε / αργά με τυλίγουνε / πολύ σιγά με πάνε / διάφανα σχήματα / Νορμίζον / ρευστές μορφές / ρευστά σχήματα περνούνε / ήρεμα μεταξύ τους χαϊδεύονται / μέχρι να σταθεροποιηθούν σουβλερά σαγόνια /

54. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Ιδιώνυμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1980, σελ. 15.

σατανικών πεθαμένων». <sup>55</sup> Ασφαλώς ο εθισμός της στις ουσίες δεν θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ξεκομμένα από το γενικότερο πλαίσιο της εποχής. Η χρήση κυρίως μαλακών ναρκωτικών, αλλά και ηρωίνης ή LSD, ήταν γύρω στο '70 αρκετά διαδεδομένη είτε σαν προσπάθεια να ανακαλύψει κανείς όλες τις διαστάσεις της προσωπικότητας και να ξανακερδίσει το χαμένο Εγώ είτε σαν διαμαρτυρία ενάντια στην αστική κοινωνία και άρνηση της μηχανοποίησης της ζωής και των συντηρητικών κοινωνικών δομών. Η ποιήτρια αντιλαμβάνονταν πολύ καλά σε ποιο σημείο τα ναρκωτικά είχαν αποδυναμώσει τα πολιτικά κινήματα: «Για μένα Θεός είναι η Αλήθεια. Αυτό –πώς να το πω;– το όπλο μας είναι ισχυρότερο κι από το τελειότατης επίσης εκτέλεσης όπλο οριστικού θανάτου. Μιλώ για την ηρωίνη, γιατί αποδεκάτισε τα παιδιά» και πίστευε ακόμα ότι η γενιά της δεν κατάφερε τελικά και τόσα πολλά, γιατί αλλιώς δεν θα κατέφευγε στην ηρωίνη: «τους πολυαγαπημένους μας θνητούς / με δόλο πολύ “ήρωες” ονομάσανε / παράγωγο της ηρωίνης». <sup>56</sup> Οι ηρωικοί άντρες και γυναίκες δεν είχαν θέση στην κοινωνία, δεν μπορούσαν να αντικαταστήσουν αυτόν τον κόσμο με έναν καλύτερο παρά μόνο με έναν φανταστικό, που τους προσέφερε η ηρωίνη <sup>57</sup> και

55. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένη Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 23.

56. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένη Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 67 & 44.

57. Η ηρωίνη δημιουργεί ισχυρή ψυχική και φυσική εξάρτηση με βαριά στερητικά σύνδρομα, όπως εφίδρωση, πυρετό, ρίγη, σπασμούς,

μέσα στον οποίο πίστευαν ότι ίσως μπορούσαν να βιώσουν τον ιδανικό τους εαυτό. Αυτό όμως που δεν μπορεί να παραλείψει κανείς σε αυτή τη διαδικασία είναι το γεγονός της αυτοκαταστροφής που συνδέεται άμεσα με την ηρωίνη. Η Γώγου το έθεσε με εξαιρετική οξυδέρκεια σε ένα κείμενο που απευθυνόταν στον πατέρα της: «Και όλο στρέφω σ' εμένα το σουγιά (στην αρχή πέθανα και σηκώθηκα) που έγινε μετά σπάθα και σακάτενα κι αυτούς που αγαπούσα κι ύστερα σόριγγες και αστραφτερό σπαθί. Και κάμα. 17 Αυγούστου. Ξέρεις. Η ΑΥΤΟΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ».<sup>58</sup>

εμετό, διάρροια, ανυπόφορους πόνους, μανικό παραλήρημα. Την αρχική ευφορική επίδραση και την ψυχική διέγερση ακολουθούν ανάμεσα σε άλλα μείωση της αντίληψης και της μνήμης, αδιαφορία, παθητικότητα, μανία καταδίωξης, παραισθήσεις, σεξουαλική ανικανότητα. Σχεδόν σαράντα χρόνια από την εξάπλωση της ηρωίνης στη νεολαία μπορεί κανείς να διαπιστώσει, ότι η χρήση της συνδέεται με τεράστια οικονομικά συμφέροντα, κάτι που ουσιαστικά κάνει την ηρωίνη καταναλωτικό αγαθό ενός παράνομου εμπορίου. Παρά τη μυθοποίηση του φαινομένου σαν ένα επικίνδυνο παιχνίδι ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, που μόνο οι τολμηροί αντέχουν, δεν πρέπει να ξεχαστεί η συμβολή της στον αποπροσανατολισμό και στην πολιτική παθητικοποίηση της νεολαίας. Ήδη από το τέλος του '60 μια φαρμακευτική εταιρεία διαφήμιζε τα προϊόντα της τονίζοντας ότι ευτυχώς βρέθηκε το Librium, για να ησυχάσει τη νεολαία. Ο Mathius Huxley, γιος του συγγραφέα του *Brave New World* Aldus, υποστήριζε ότι τον 21ο αιώνα οι κυβερνήσεις θα χρησιμοποιούν ναρκωτικά για να ελέγχουν τις στρατιές των ανέργων. Βλ. ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ: *Μαρξισμός και Βιολογία. Ναρκωτικά*, Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1988, σελ. 81-117.

58. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 109.

Ονόμαζε την αυτοκαταστροφή της χόμπι, ένα παιχνίδι ισορροπίας ανάμεσα σε δύο καταστάσεις, ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο. «Αυτό το ταξίδι ξέρω. Να πεθαίνω / και ν' ανασταίνομαι», έφτασε στο σημείο να μην μπορεί να πεθάνει και να μη θέλει να ζήσει: «Γιατί έζησα πάλι;»<sup>59</sup> Αν και πίστευε ότι οι αναγνώστες της ήταν αυτοί που θα την κρατούσαν στη ζωή και δεν θα την άφηναν να αυτοκτονήσει, στο τέλος εξαντλήθηκαν οι δυνάμεις της: «Για δεν πεθαίνει ο θάνατος; Γιατί με τριγυρνάει ο δαίμονας. Απ' την πληγή γλίστρησε μέσα μου και μ' αναγκάζει να πω: πώς πάλι έτσι απάνθρωπα θα 'ρθω να ξαναζήσω;»<sup>60</sup> Η επιθετικότητα ενάντια στον εαυτό της εξαπλωνόταν και στην ποίηση, δεν μπορούσε πια να γράψει, ακόμα και αυτή η τελευταία διέξοδος έμενε κλειστή για εκείνη: «Γυρνάω σπάω τα δάχτυλά μου ανάποδα. Τα σπάω. / Ξανά. Ξανά αυτοακρωτηριασμός. / Ποτέ πια δεν θα ξαναγράψω. Τα χέρια μου γίνονται γάντζοι. / Μαρκαδόροι μεταλλικοί. ΑΠΕΒΙΩΣΕ γράφω».<sup>61</sup> Ο ψυχίατρος Αθανάσιος Αλεξαν-

59. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 22 & 122. Το ίδιο αίσθημα μεταφέρει και η ηρωίδα της Sarah Kane, όταν λέει: «Μόνο να δώσει ο Θεός ο θάνατος να είναι πραγματικά το γαμημένο τέλος. Νιώθω σα να 'μαι ογδόντα χρονών. Κοιράστηκα από τη ζωή και το μυαλό μου θέλει να πεθάνει». Βλ. SARAH KANE: 4.48 *Ψύχωση*, Εκδόσεις Κοάν, Αθήνα, 2001, σελ. 22.

60. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Με Λένε Οδύσσεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σελ. 126.

61. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΩΓΟΥ: *Το Ξύλινο Παλτό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 44.



δριδής ανέφερε σε ένα άρθρο για τη θεατρική συγγραφέα Sarah Kane ότι έγραφε μέχρι να πεθάνει και πέθανε, όπως όλοι οι ποιητές που επέλεξαν την αυτοκτονία, όταν εξέπεσε η γραφή.<sup>62</sup> Αυτό ισχύει και για τη Γώγου, για την οποία η σύνδεση ανάμεσα στη συγγραφή και στη ζωή υπήρξε πολύ έντονη κάνοντας την τέχνη της απόλυτα βιωματική. Ο θάνατός της τυπικά δεν ήταν αυτοκτονία, αλλά ο δρόμος που έφτανε στο θάνατο ήταν αυτοκαταστροφικός.

Πέθανε στις 3 Οκτωβρίου 1993, «το μήνα των παγωμένων σταφυλιών», από υπερβολική δόση αλκοόλ και χαπιών. Ένας φίλος που την επισκέφτηκε στο σπίτι της στον Κεραμεικό κάλεσε το ασθενοφόρο, ήταν όμως ήδη νεκρή όταν μετακομίστηκε στο «Ιπποκράτειο». Ο φίλος αυτός δεν έδωσε περισσότερες πληροφορίες στο νοσοκομείο και εξαφανίστηκε, γι' αυτό η Γώγου αναγνωρίστηκε από την κόρη της τρεις μέρες αργότερα. Στις 7 Οκτωβρίου 1993 στις 3.00 μ.μ. ενταφιάστηκε στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών. Ο Ρήγας Αξελός εκ μέρους του Συνδέσμου Ελλήνων Ηθοποιών είπε: «Σου αφήνω λίγα λουλούδια για να σε συντροφεύουν στο μοναχικό ταξίδι σου. Έτσι το θέλει η ψυχούλα σου. Για την ευαισθησία σου που με επιμέλεια έκρυβες, για το ταλέντο σου που κατασπατάλησες και πάνω απ' όλα για τη δύναμη, την αλύγιστη δύναμη, που είχες ν' αντιμετωπίζεις την όποια εξουσία. Μόνο η αμείλικτη εξουσία του θανάτου σε

62. Βλ. ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΔΗΣ: 448: *Η Νύχτα της Αποκάλυψης*, περιέχεται στο Sarah Kane: 448 *Ψύχωση*, Εκδόσεις Κοάιν, Αθήνα, 2001, σελ. 72.

παγίδεψε. *Αντίο Κατερίνα*». Στην νεκρώσιμη ακολουθία ήταν η μητέρα και η κόρη της ποιήτριας και ανάμεσα σε άλλους οι τραγουδιστές Γιώργος Νταλάρας και Βασίλης Παπακωνσταντίνου, η τραγουδίστρια Αφροδίτη Μάνου, οι ηθοποιοί Αντώνης Καφετζόπουλος, Σταύρος Παράβας, Μάρθα Καραγιάννη, Μάρθα Βούρτση. Παρόντες ήταν και πολλά μέλη του αντιεξουσιαστικού χώρου, η δικηγόρος Κατερίνα Ιατροπούλου, ο Μάκης Μπουκουβάλας, ο Γιάννης Φελέκης. Στεφάνια κατατέθηκαν από το Συνασπισμό, το Σύνδεσμο Ελλήνων Ηθοποιών και Σεναριογράφων, από τις εκδόσεις Καστανιώτη και τις εκδόσεις Λιβάνη, από το Θέατρο Τέχνης, από την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών.<sup>63</sup>

Ο φίλος της και ποιητής Γιάννης Πετρόπουλος την αποχαιρέτησε με το ακόλουθο κείμενο:

*«Σε γαλάζια μέρα της Κατερίνας το χαμό το μήνυμα έφερε. Και μια μεγάλη πίκρα απλώθηκε πάνω στα στήθια της ζωής. Μα πώς μπόρεσε η γη και μες στο βάθος της για πάντα το κορμί της κράτησε; Εκεί που κάθε φορά η σκέψη της πληγωμένη κατέβαινε και με στολίδια ανέβαινε. Ω! Εσύ που ήξερες τι κόσμο άφησες, τι κόσμο άραγε να βρήκες; Θα βρεις μέσα εκεί μελάνι και χαρτί να μας τον περιγράψεις; Ή τώρα με το χόμα θα σιγομιλάς και μέσα απ' τους ψίθυρούς σου θα του περιγράψεις τα όνειρά σου τα απραγματοποίητα; Τότε που σκόρπαγες το χρυσάφι*

63. Βλ. Ν.Κ.-Ρ.: *Τα Τελευταία Ρόδα... Αντίο στην Κατερίνα Γώγου*, Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 8.10.1993.

στους ανθρώπους και στο γύριναγαν σκοουριά. Τότε που το ρουμπινένιο δάκρυ την ομορφιά σου χάραξε. Απ' το παρόνοιο μιας θλίψης που ποτέ το χέρι της αγάπης δεν σ' αγκάλιασε. Κι αν κάποια πέτρα σκληρή τη σκέψη σου φράξει τότε γράψε πάνω της: ΠΟΙΗΣΗ, κομμάτια μ' αυτήν να την κάνεις...»<sup>64</sup>

Στις 26.10.1993, λίγο μετά το θάνατό της, προβλήθηκε στο κανάλι ANTENNA η εκπομπή «Made in Greece» της Σεμίνας Διγενή με αφιέρωμα στην Κατερίνα Γώγου. Για την ποιήτρια μίλησαν ανάμεσα σε άλλους ο Αντώνης Καφετζόπουλος, η Όλια Λαζαρίδου, ο Γιώργος Χρονάς, ο Νίκος Κούνδουρος και η κόρη της Μυρτώ Τάσσιου.

Στις 10.10.1995 έγινε στο ΤΕΙ Καβάλας μια εκδήλωση αφιερωμένη στην Κατερίνα Γώγου.

Το 1997 ανέβηκε στο «Αντιθέατρο» της Μαρίας Ξενουδάκη το θεατρικοποιημένο ποιητικό μοντάζ *Ρέκβιεμ Κατερίνα Γώγου* σε σκηνοθεσία του Μήλα, που βασιζόταν στην ποίησή της. Το ίδιο έργο είχε ανέβει το 1995 στο Θέατρο «Κνωσός».

Το 1998 το συγκρότημα «Magic De Spell» μελοποίησε ένα ποίημα από το πρώτο βιβλίο της ποιήτριας. Το τραγούδι και ο τίτλος του άλμπουμ είναι από το ίδιο ποίημα: *Τραμπάλα στις Ταράτσες Ετοιμόρροπων Σπιτιών*. Στην ποίηση της Γώγου βασίζεται και το τραγούδι *Η Μπαλάντα της Φωτιάς* του συγκροτήματος «Διάφανα Κρίνα».

64. Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, 19.10.1993.

Το τελευταίο κείμενο με τον τίτλο *Ντόρτια* του βιβλίου *Η Γενιά της Ηπατίτιδας* του Νίκου Παϊζή<sup>65</sup> είναι αφιερωμένο στην Κατερίνα Γώγου.

Στο θέατρο «Κορύβαντες» ανέβηκε το 2004 η παράσταση «Ένας Μακρύς Άσπρος Επίδεσμος», που βασίστηκε σε κείμενα από τη *Γένεση* και σε ποίηση της Κατερίνας Γώγου, του Μιχάλη Κατσαρού και της Σύλβια Πλαθ. Η σύνθεση των κειμένων και η ερμηνεία έγιναν από τον Αντρέα Θεοχάρη.

Στο πλαίσιο του προπτυχιακού προγράμματος σπουδών για θέματα φύλου και ισότητας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης προσφέρθηκε κατά το χειμερινό εξάμηνο 2004-2005 από την καθηγήτρια του τμήματος Φιλολογίας Χριστίνα Ντουνιά το μάθημα «Γυναικείες Φωνές στη Νεοελληνική Ποίηση: Μαρία Πολυδούρη, Μέλπω Αξιώτη, Μάτση Χατζηλαζάρου, Ζωή Καρέλλη, Κική Δημουλά, Κατερίνα Γώγου».

65. ΝΙΚΟΣ ΠΑΙΖΗΣ: *Η Γενιά της Ηπατίτιδας*, Εκδόσεις Βιβλιόπελαγος, Αθήνα, 2002.

ΕΝΑ ΠΟΙΗΜΑ ΤΗΣ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΓΩΓΟΥ  
ΕΚΤΟΣ ΠΟΙΗΤΙΚΩΝ ΣΥΛΛΟΓΩΝ

Μη με σταματάς. Ονειρεύομαι.  
Ζήσαμε σκυμμένοι αιώνες αδικίας.  
Αιώνες μοναξιάς.  
Τώρα μη. Μη με σταματάς.  
Τώρα κι εδώ για πάντα και παντού.  
Ονειρεύομαι Ελευθερία.  
Μέσα απ' του καθένα  
την πανέμορφη ιδιαιτερότητα  
ν' αποκαταστήσουμε  
του Σύμπαντος την Αρμονία.  
Ας παίξουμε. Η γνώση είναι χαρά.  
Δεν είναι επιστράτευση απ' τα σχολεία.  
Ονειρεύομαι γιατί αγαπώ.  
Μεγάλα όνειρα στον ουρανό.  
Εργάτες με δικά τους εργοστάσια  
συμβάλλουν στην παγκόσμια σοκολατοποιία.  
Ονειρεύομαι γιατί ΞΕΡΩ και ΜΠΟΡΩ.  
Οι τράπεζες γεννάνε τους «ληστές».  
Οι φυλακές τους «τρομοκράτες».  
Η μοναξιά τους «απροσάρμοστους».

Το προϊόν την «ανάγκη».  
Τα σύνορα τους στρατούς.  
Όλα η ιδιοκτησία.  
Βία γεννάει Βία.  
Μη τώρα. Μη με σταματάς.  
Είναι τώρα ν' αποκαταστήσουμε  
του ηθικού δικαίου την υπέρτατη πράξη.  
Να κάνουμε ποίημα τη Ζωή.  
Και τη Ζωή πράξη.  
Είναι ένα όνειρο που μπορώ μπορώ μπορώ  
Σ' ΑΓΑΠΩ  
και δεν με σταματάς δεν ονειρεύομαι. Ζω.  
Απλώνω τα χέρια  
στον Έρωτα στην αλληλεγγύη  
στην Ελευθερία.  
Όσες φορές χρειαστεί κι απ' την αρχή.  
Υπερασπίζομαι την ΑΝΑΡΧΙΑ.

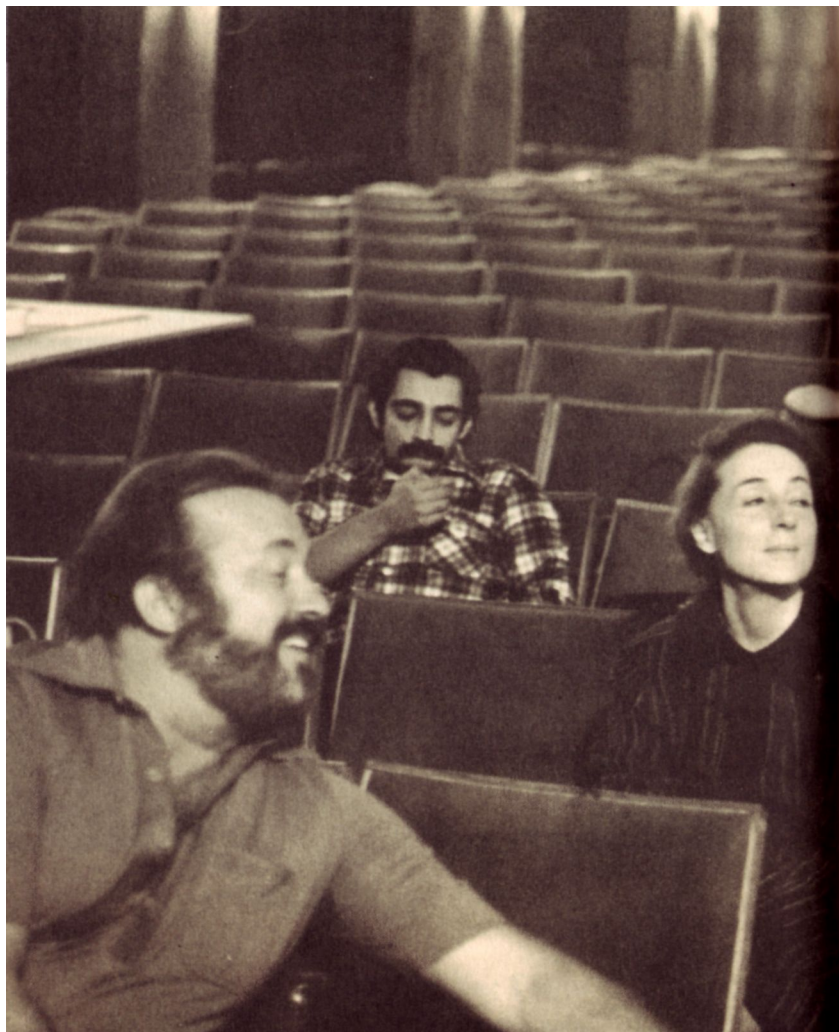
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ



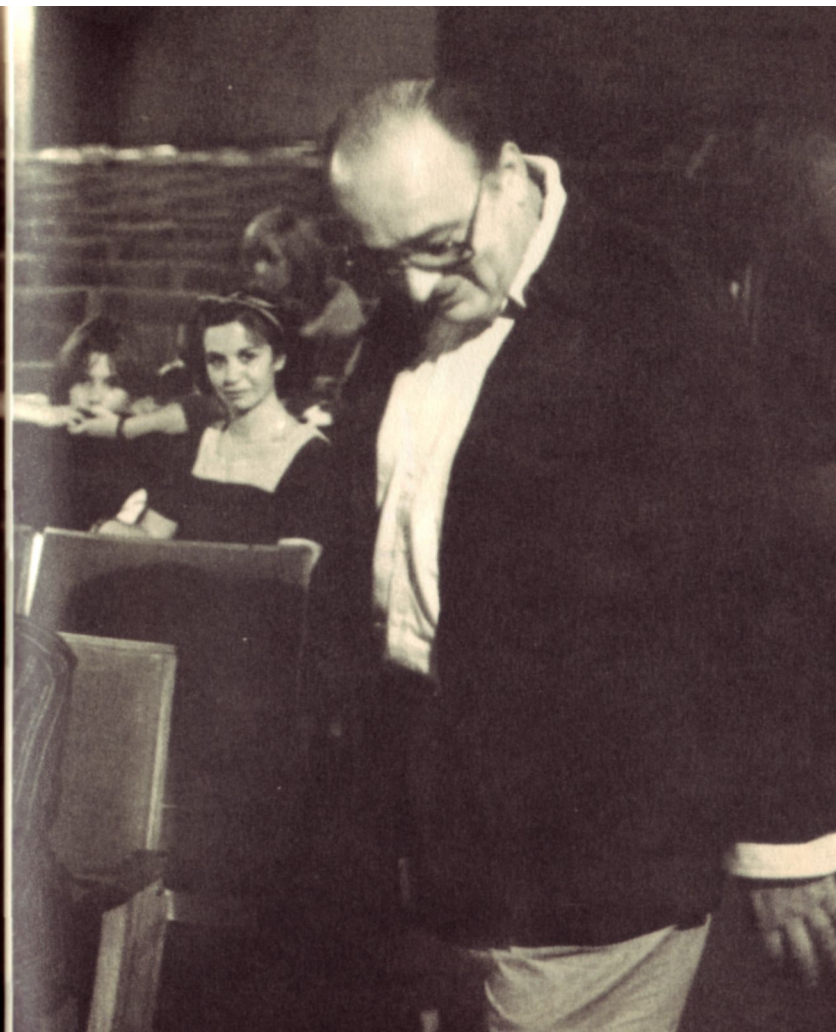
Σχέδιο με μολύβι της Κατερίνας Γώγου  
σε ηλικία 12 ετών από οικογενειακό φίλο.  
(Συλλογή Τζέμη Ευθυμίου)



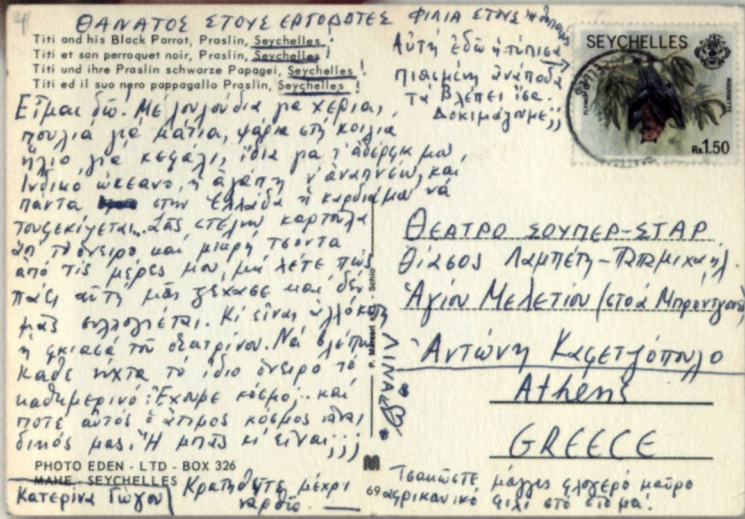
Φωτ. Γιώργος Κορδέλλας.



Από τις πρόβες για το «Φιλουμένα Μαρτουράνο»  
Έλλη Λαμπέτη, Αντώνης Καφετζόπουλος  
Όρθιος ο σκηνοθέτης Μάουρο Μπολονίνι.



στο θέατρο Μπροντγουέι (1979). Δημήτρης Παπαμιχαήλ,  
και η Κατερίνα Γώγου με την κόρη της Μυρτώ.  
(Αρχείο Λίνας Καρνασοπούλου)



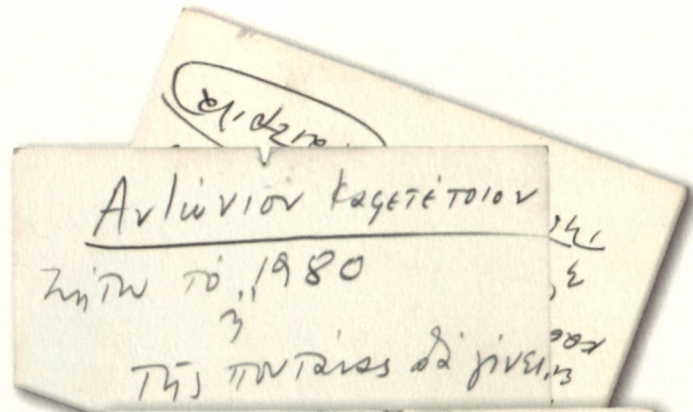
«ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΟΥΣ ΕΡΓΟΔΟΤΕΣ. ΦΙΛΙΑ ΣΤΟΥΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ»

Κάρτα της Γώγου από τις Σεϊχέλλες.

Δεξιά γράμμα της στον Α. Καφετζόπουλο παίζοντας με το σύνθημα

«ΑΠΟΨΕ ΘΑ ΓΙΝΕΙ ΤΗΣ ΠΟΥΤΑΝΑΣ» του Πολυτεχνείου του 1980.

(Αρχείο Λίνας Καρανασοπούλου)



Μάχης για! Μή ζείτε...  
 Όσοι μαζί κατ' ήναι...  
 Ο μαδ' ήας μόνος τω μόνο  
 ν' αὐτοκτομή ή ν' τραβήξω  
 μιά μαχαίρια μπορσι.

Σας γνωμογιώ σπαρωτά.  
 Καποιος: ΜΑΤΣ!  
 Φακής: ΜΟΥΤΣ.  
 Τάκης: ΜΑΤΣ-ΜΟΥΤΣ!  
 Πάνος: ματσουμάκια!  
 Αντώνης: ματσουμαάκια τω.  
 Γειά. —

Παρακαλώ ν' αλάρτηδ' ή  
 ή το Ορντινον μετ' της  
 καθερωμόνου ή πυροβολομαίς  
 ή πρεσβ' α εἰς τ' ο πεδιον  
 τη μάχης: **Κατερίνα**





Από τα γυρίσματα της ταινίας «Παραγγελιά» του Π. Τάσσιου.



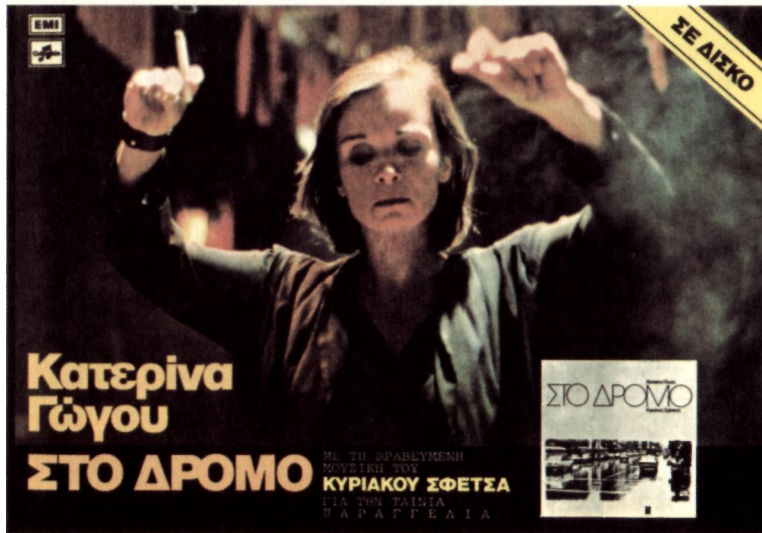
Φωτ. Κώστας Βλαχόπουλος.



Από τα γυρίσματα της ταινίας «Παραγγελιά» του Π. Τάσσιου.  
(Φωτ. Κώστας Βλαχόπουλος)



Με το Γιώργο Κορδέλλα και το Φάνη Ζουρόπουλο.  
(Αρχείο Γιώργου Κορδέλλα)



Διαφημιστικό για το δίσκο της στην EMI.



Στο Παρίσι. (Φωτ. Γιώργος Κορδέλλας)



Στο καφενείο της πλατείας Εξαρχείων. Από αριστερά: Βασίλης Λάγκος, Κατερίνα Γώγου, Νίκος Σαββίδης και Γιώργος Κορδέλλας.  
(Αρχείο Γιώργου Κορδέλλα)



Σε συναυλία αλληλεγγύης για πολιτικούς κρατούμενους.  
(Αρχείο Γιώργου Κορδέλλα)



Σε χάπενινγκ στην πλατεία Εξαρχείων, 1981.  
(Φωτ. Διονύσης Πετροτσόπουλος)



Στο σπίτι της το 1981 με τους: Παναγιώτη Παπαδόπουλο (Κάιν),  
Σοφία Κυρίτση, Βίκυ Βανίτα, Έφη Ζάμπα, Όλια Λαζαρίδου,  
Γιώργο Κορδέλλα και τη Μυρτώ. (Αρχείο Γιώργου Κορδέλλα)



Με την Όλια Λαζαρίδου και τη Βίκυ Βανίτα.  
(Φωτ. Γιώργος Κορδέλλας)



Στον Αγιόκαμπο της Λάρισας. (Φωτ. Γιώργος Κορδέλλας)



Με το σκυλί της, τη Σφήνα. (Φωτ. Γιώργος Κορδέλλας)



Με τη δικηγόρο Λίνα Καρανασοπούλου, την ηθοποιό Εύα Βλαχάκου και το δημοσιογράφο Φάνη Ζουρόπουλο στα τέλη του 1982 στο Αίγιο. (Αρχείο Λίνας Καρανασοπούλου)



Στο Αίγιο. (Φωτ. Γιώργος Κορδέλλας)



Σε σκυλάδικο της Χαλκίδας το 1982. Από αριστερά: Κ. Γώγου, Γ. Κορδέλλας, Α. Καφετζόπουλος, Λ. Καρανασοπούλου, Κ. Φέρρης, Σ. Φωκάς, Β. Βανίτα, Σωτ. Λεονάρδου και Όλ. Λαζαρίδου. (Αρχείο Γιώργου Κορδέλλα)



Καθαρά Δευτέρα στο Γαλαξίδι. (Φωτ. Λίνα Καρανασοπούλου)

Κολάζ του  
Γιώργου  
Κορδέλλα  
για το  
Ξύλινο Παλτό,  
1982.



Μακέτα  
εξωφύλλου  
για το  
Ξύλινο Παλτό.  
(Αρχείο  
Γιώργου  
Κορδέλλα)



Από τα γυρίσματα της ταινίας του Αντρέα Θωμόπουλου «Οστρια – Το Τέλος του Παιγιδιού»  
στον Λέντα στην Κρήτη (1984). Κατερίνα Γώγου, Θέμις Μπαζάκα και Rebecca Pauly.  
(Αρχείο Λίνας Καρναυασπούλου)



Από τα γυρίσματα της ταινίας «Οστρια». (Αρχείο Γιώργου Κορδέλλα)



Με το Γιώργο Κορδέλλα και την κόρη της Μυρτώ, ταξιδεύοντας για το Αγκίστρι. (Φωτ. Γιώργος Κορδέλλας)



Στο Αγκίστρι με τη Βίκυ Βανίτα. (Φωτ. Γιώργος Κορδέλλας)



Στην Αίγινα. (Φωτ. Γιώργος Κορδέλλας)





Στην Αίγινα στα μέσα της δεκαετίας του '80.  
(Φωτ. Γιώργος Κορδέλλας)



Με την κόρη της Μυρτώ, 1988.  
(Φωτ. Γιώργος Γαλαζίδης)

Καμιά φορά ανοίγει  
και μπαίνεις. Φοράς  
κουστούμι και λινά παπούτσια. Σκ  
βεις βάζεις στοργικά στη χούφτα  
72 φράγκα και φεύγεις. Έχω μείν  
στη θέση που μ'άφησες για να μέ  
βρεις. Όμως πρέπει να έχει περ  
λύς καιρός γιατί τα νύχ  
νανε κι οι φίλοι ~~μου~~ μέ  
κάθε μέρα μαγειρεύω πατ  
τήν φαντασία μου κι ότ  
τρομάζω. Νομίζω πως πε  
κάποιον.  
Έχω φυλάξει κάτι απο  
που λέγανε πως είσαι  
θέματα οι έφημερί  
σου ρίξανε στα π  
Ξέρω πως ποτέ δ  
ετό μυαλό είναι  
τό νοῦ σου ε;



μά φορά ανοίγει  
μπαίνεις. Φοράς  
κουστούμι και λινά παπούτ  
βάζεις στοργικά στη χ  
ράγκα και φεύγεις. Έχω  
ση που μ'άφησες για  
ως πρέπει να έχει π  
γιατί τα νύχια  
ίλοι ~~μου~~ μέ φο  
ειρεύω πατάτε  
ου κι όταν δ  
πως πρέπει  
αποκόμματ  
είσαι σύ. Ξ  
ίδες, γιατ  
όδια.  
σημαδεύου  
ό στόχος,

Το νου σου ε!

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	7
Εισαγωγή.....	11
«Το μήνα των κερασιών. 1 Ιουνίου γεννημένη».....	17
«Εκείνο που φοβάμαι πιο πολύ είναι μη γίνω “ποιητής”».....	29
«Όμορφη έξυπνη κι ενημερωμένη στα κοινά».....	47
«Σύρματα τεντωμένα».....	70
«Μπερδεύω πού σταματάει τ' όνειρο και πού αρχίζει η αλήθεια.....	97
«Κινούμενη άμμος».....	117
«Το δάχτυλό μου βουτάω στο ΘΑΝΑΤΟΣ».....	129
<i>Μητρότητα</i> .....	130
<i>Μοναξιά</i> .....	136
<i>Προδοσία</i> .....	147
<i>Απογοήτευση</i> .....	149
ΕΝΑ ΠΟΙΗΜΑ ΤΗΣ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΓΩΓΟΥ ΕΚΤΟΣ ΠΟΙΗΤΙΚΩΝ ΣΥΛΛΟΓΩΝ.....	165
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	169