

ΕΝΑΣ ΜΥΘΟΣ ΓΙΑ ΤΟ ΤΡΑΥΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΤΡΑΥΜΑ ΤΗΣ ΕΛΛΕΙΨΗΣ: ΔΥΟ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Αθανάσιος Δ. Ζήσης

Το βιβλίο του Αναστάση Μαδαμόπουλου *Στις μαύρες πάνω πέτρες της φυγής* είναι κυρίως ένας μύθος/αλληγορία. Η λειτουργικότητά του όμως φαίνεται πολλαπλή: παραμύθι, θα μπορούσε να πει κανείς, χρονικό-μαρτυρία, δοκίμιο, παραμυθία. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, αξίζει να εστιάσουμε στο πώς το ίδιο το κείμενο «μεταμορφώνεται» ως προς το είδος του, καθώς το φανταστικό ή το απίθανο συνδυάζονται ποικιλότροπα με όρους ρεαλισμού, για να εισάγουν στην πλοκή την ανθρώπινη παράνοια ή τρέλα ως προϋπόθεση για να εκστομιθεί η αλήθεια. Μπερδεύοντας το χρόνο του μύθου με το χρόνο παρόντος, ο συγγραφέας κατορθώνει να δημιουργήσει στον αναγνώστη μία παρ-αίσθηση για τη δική του τελικά υπαρξιακή αυτοψία.

Το κείμενο ξεκινά με μια επανάσταση, αυτήν των ωδικών πουλιών που αποφασίζουν την επιστροφή τους από το χώρο της φυλάκισης στο χώρο της φύσης. Η απόφαση αυτή δε συνιστά μόνο μια ηθική επιλογή ανάμεσα στη σκλαβιά και την ελευθερία, αλλά αντιπροσωπεύει μια βαθύτερη διχοτομία, αυτήν της φύσης με τον πολιτισμό, δηλαδή της φύσης με τον άνθρωπο.

Το αίτιο που προκαλεί την εξέγερση δεν εντοπίζεται, επομένως, στην έννοια του εγκλεισμού. Τα ευπρεπή κλουβιά προσφέρουν, εξάλλου, ασφάλεια, ιδανικές συνθήκες διαβίωσης, κλιματισμό, βρώση και πόση, καθαριότητα, γιατρούς, βιταμίνες.¹ Αλλά, πηγάζει από την άρση του νοήματος της ύπαρξης και της ματαιότητας που βιώνεται. Βαρέθησαν, δυσφορούν. Δεν αντέχουν τη μονότονη επανάληψη του δικού τους ήχου, γιατί χωρίς καμία άλλη εμπειρία ζωής πέρα από τη βεβαιότητα του ασφαλούς, η φωνή τους έχει μετατραπεί σε μονότονο κελαηδισμό ενός μόνο ηχητικού μοτίβου. Απουσία γλώσσας λοιπόν; Λέξη χωρίς σημασία; Και αυτή η επίγνωση, το συναίσθημα της αδράνειας του λόγου μετασχηματίζεται σε απελπισία που πυροδοτεί με τη σειρά της ακραίες εσωτερικές αναζητήσεις, κρίσεις αυτογνωσίας, για να πιστοποιήσει τελικά την απουσία του «εγώ» μέσα στην ύπαρξη. Τα πουλιά βιώνουν το τραύμα ανεκπλήρωτου της ωδής-δημιουργίας, με άλλα λόγια μιλάμε για το τραύμα του καλλιτέχνη.

Η συνειδητοποίηση της στέρησης οδηγεί τυπολογικά στην ανάληψη δρά-

σης για την εξάλειψή της. Η ασφάλεια του πολιτισμού θυσιάζεται και η επιστροφή στη φύση για την αναζήτηση του αρχέγονου ρεπερτορίου-ομιλίας γίνεται γεγονός.

Εξάλλου, στην ελληνική πολιτισμική παράδοση η φύση σημαίνεται ως χώρος ευδαιμονίας και πληρότητας των όντων, είναι πηγή πολιτισμικών αξιών όπου το κάλλος ταυτίζεται με το αγαθό, καλεί τον άνθρωπο στη χαρά της ζωής και επιβεβαιώνει το ομοούσιο χαρακτήρα της με το θείο, αλλά και με τον άνθρωπο σε μία σχέση αρμονίας και ενότητας.²

Ποιες είναι, όμως, οι εμπειρίες των πουλιών στον αμόλυντο χώρο της φύσης που στην αφήγηση αποσιωπώνται;

κι η φύσις ηύρε την καλή και τη γλυκιά της ώρα,
και μες στη σκιά που φούντωσε και κλει δροσιές και μόσχους
ανάκουστος κιλαΐδισμός και λιποθυμισμένος.
Νερά καθάρια και γλυκά, νερά χαριτωμένα,
χύνονται μες στην άβυσσο τη μοσχοβολισμένη,
και παίρνουνε το μόσχο της, κι αφήνουν τη δροσιά τους,
κι ούλα στον ήλιο δείχνοντας τα πλούτια της πηγής τους,
τρέχουν εδώ, τρέχουν εκεί, και κάνουν σαν αηδόνια.
Έξ' αναβρύζει κι η ζωή σ' γη, σ' ουρανό, σε κύμα.

Δ. Σολωμός, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, Γ'
(Απ. 1, 243.1-4, 244.5-13)

Κι η φύσης όλη του γελά και γένηται δική του·
ελπίδα τον αγχάλιασες και του κρυφομιλούσες,
και του σφιχτόδεσες το νου μ' όλα τα μάγια πόχεις.
Νιος κόσμος δόξας και χαράς ανθίζει στην ψυχή του.

Δ. Σολωμός, *Ο Πόρφυρας* (ΑΕ 502 Α15-18)

Αυτό το μαγευτικό θέαμα/εμπειρία μεταμορφώνει με τρόπο δραστικό τον αλλοτριωμένο τους χαρακτήρα, εξωτερικά και εσωτερικά. Τα φτερά αρχίζουν να αποκτούν άλλα, ποικίλα χρώματα, οι φωνές μεταβάλλονται, τα ξεχασμένα τραγούδια ανακαλύπτονται, ο λόγος ως σημασία αποκαθίσταται, οι αισθήσεις ενοποιούνται: «όχι απλώς άκουγαν μα και έβλεπαν τις φωνές τους. Όραση και ακοή μία».³ Τι μπορεί να σημαίνει αυτό; Ότι βιώνουν την εμπειρία του άυλου στην τέταρτη διάσταση. Στο εν αρχή ην. Στο σχίσμα. Παύουν ίσως να βιώνονται από το χρόνο. Βιώνουν το Χρόνο.

Από την πλευρά των ανθρώπων η επιλογή της φυγής αποτελεί επανάσταση που ανατρέπει το μοτίβο της καθημερινής ρουτίνας, ενώ σε επίπεδο βάθους θέτει σε αμφισβήτηση τόσο την ευδαιμονία της αυτάρκειας όσο και το περιεχόμενο του πολιτισμού τους.

Στον αυτοεξόριστο από το εγώ του άνθρωπο⁴ η αλήθεια δεν μπορεί να

αποκωδικοποιηθεί, παραμένει σε επίπεδο συμβόλου, κρυφή. Γι' αυτό και τα πουλιά θα λειτουργήσουν τελικά ως αρχέτυπο για το έλλειμμα του συλλογικού ασυνείδητου που αναδύεται αυθόρμητα σε αυτήν την κατάσταση κρίσης. Στην ουσία, όμως, αυτό το έλλειμμα αφορά την άνευ ορίων και άνευ όρων ένωση με το συμβολικό αντικείμενο της χαμένης ολότητας. Την αποδοχή, με άλλα λόγια, μιας «καταστροφής». Και είναι αυτή η αναζήτηση και το πένθος της που θα οδηγήσουν «ανεπαισθήτως» το πλήθος των ανθρώπων σε μια εισαγωγή σε αυτό που ονομάζουμε process art (τέχνη της διαδικασίας) και art of performance (τέχνη της επιτέλεσης).

Οι αντιδράσεις του πλήθους ακολουθούν μια διαδικασία κορύφωσης σε τρεις φάσεις. Στην πρώτη συστήνουν «σύλλογο» για να αντιμετωπίσουν από κοινού όχι μόνο την απελπισία, αλλά και να συντονίσουν πρακτικά τη δράση τους. Η τυπική κίνηση από το «εγώ» στο «εμείς» έστω με σαφή κίνητρα ιδιοτέλειας. Το μηδενικό αποτέλεσμα, ωστόσο, από τις πρωτοβουλίες που λαμβάνονται, οδηγεί στην απόγνωση. Οδύρονται με αναφιλητά και θρήνους αναγνωρίζοντας αδιευκρίνιστα ενοχικά σύνδρομα και η πόλη συγκλονίζεται από μουσικά μοτίβα ψυχικού πόνου. Ταυτόχρονα, η εμπειρία του κενού έρχεται να αποδομήσει την καθημερινή ζωή, συνήθειες και υποχρεώσεις για τις οποίες πλέον οι περισσότεροι αδιαφορούν.

Το σημαντικότερο πάντως είναι ότι σε αυτό το αδιέξοδο πολλοί ενεργοποιούν τη φαντασία φτάνοντας μέχρι την ψευδαίσθηση και την παραίσθηση. Πρόκειται άραγε για μία προσπάθεια αυτοϊασης που αποσκοπεί στην πληρότητα μέσα από διαδικασία του παραληρήματος; Αξίζει, ωστόσο, να ειπωθεί και η αντίθετη άποψη, ότι η παραίσθηση μιμείται, μεταμορφώνει και παραμορφώνει όσα στοιχεία του ψυχικού βίου και της πραγματικότητας δεν μπορεί να αντέξει η συνείδηση. Η έλλειψη των πουλιών, επομένως, μπορεί να εκληφθεί ως έλλειψη αυτού που η συνείδηση δεν τολμά να αναγνωρίσει. Σε κάθε περίπτωση ο άνθρωπος ακροβατεί ανασυνθέτοντας τον κόσμο αποκλειστικά με ψυχικά υλικά. Το πένθος οδηγεί σε μιμητικές λειτουργίες και σε τελετουργίες στις οποίες η τέχνη παίζει πρωτεύοντα ρόλο.

Η επόμενη φάση αποτελεί μια ανεπίγνωστη εισαγωγή στην τέχνη της διαδικασίας. Σε αυτήν την περίπτωση η τέχνη δεν κρίνεται από το τελικό αντικείμενο της δημιουργίας, αλλά η σημασία εστιάζεται στην ίδια τη διαδικασία, το δημιουργικό ταξίδι.

Στην περίπτωσή μας πάντως υπάρχει μια ειδοποιός διαφορά, ότι απουσιάζει οποιαδήποτε συνειδητή πρόθεση καλλιτεχνικής πράξης από την πλευρά του πλήθους. Ποιο βλέμμα, όμως, μπορεί να εντοπίσει εκδηλώσεις μιας ασυνείδητης τέχνης ή να αντέξει τη ζωή με μια τέτοια προοπτική;

Στους δημόσιους τοίχους οι άνθρωποι κολλούν αφίσες με εικόνες του δικού του ο καθένας ωδικού πτηνού και αγγελίες αναζήτησης. Οι εικόνες/κείμενα που σε προσωπικό επίπεδο δηλώνουν την έλλειψη, τεμαχίζονται από την απουσία σεβασμού στην εικόνα του άλλου ή από σαδιστικά ένστικτα

εκείνων που θέλουν να παίξουν με τον πόνο, όπως δηλώνει ο αφηγητής. Το αισθητικό αποτέλεσμα στο σύνολό του παραπέμπει στην τέχνη του κολάζ, στη σύγκρουση των επιφανειών, όπου η μία δίνει δικά της χαρακτηριστικά στην άλλη. Έτσι, μέσα από την καταστροφή του συγκεκριμένου, επιτυγχάνεται η αναγωγή στην ιδέα που είναι πολύ πιο ευρεία στην αλήθεια της, ενώ από την άλλη ο τεμαχισμός των κομματιών, τα θραύσματα, δηλώνουν την οδύνη/βία, εσωτερική και εξωτερική, μέσα από την οποία η ιδέα αυτή γεννήθηκε.

Η τρίτη φάση αφορά συμπεριφορές που εκδηλώνονται πάλι αυθόρμητα, και θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως performances.

Κατά τη διάρκεια θεατρικής παράστασης των Ορνίθων του Αριστοφάνη η οδύνη της απώλειας οδηγεί τους θεατές σε μια πρωτόγνωρη μύηση. Η θεατρική σύμβαση, καθώς βλέπουν «ζωντανά» τα αντικείμενα του πόθου τους, καταλύεται. Σταδιακά αρχίζουν να συμμετέχουν ενεργά στην «θεατρική πράξη» που παύει να είναι θεατρική. Οι θεατές μετασχηματίζονται σε ήρωες που δρουν και χάνονται μέσα στην ορατή αντανάκλαση της απώλειάς τους και τη μέθεξη του προσωπικού πόνου. Ο χρόνος και ο χώρος του θεάτρου γίνονται ο εναλλακτικός χώρος-λύση του ασυνείδητου βιώματος: «Μερικοί ήθελαν να πονούν, /.../ να υποφέρουν σωματικά, γιατί μόνο έτσι ένιωθαν ότι πλήρωναν ισάξιο τίμημα με το μέγεθος της απώλειας».⁵ «Δέχονταν τις επιθέσεις των οργισμένων πουλιών χωρίς να προστατεύουν τα πρόσωπά τους. /.../ Δέχονταν την οργή των ωδικών τους σαν δώρο, ήθελαν να τιμωρηθούν σκληρά, γιατί το 'ξεραν πως οι μόνοι υπαίτιοι της φυγής τους ήταν αυτοί οι ίδιοι και έπρεπε να πληρώσουν και με σωματικό πόνο τον εγωισμό και την αναλγησία τους».⁶

Στην περίπτωση του χορού μασκέ προχωρούμε ακόμη περισσότερο σε μια επιδείνωση: «Τι τους απέμενε λοιπόν να κάνουν; Μα να μεταμφιεστούν οι ίδιοι σε πουλιά και μάλιστα στα δικά τους πουλιά».⁷ «Δεν έλειψαν μάλιστα κι εκείνοι που /.../ ράψανε [τη στολή] με αραιές βελονιές πάνω στην επιδερμίδα τους»⁸ για να φέρουν «γύρω τους το σώμα του αγαπημένου τους πτηνού, που είχαν γίνει πια ένα μαζί του».⁹

Και δε σταματούν εδώ, γιατί βλέποντας τους άλλους μεταμφιεσμένους «αρπάζονταν από τη μορφή του περαστικού, /.../ παγιδεύονταν από την εικόνα του»¹⁰ ωδικού, «το άρπαζαν στην αγκαλιά τους, το φιλούσαν», «Το καθένα έψαχνε το βλέμμα του άλλου για να καρφώσει εκεί τη ματιά του, να διεισδύσει στην ψυχή του, να του δώσει να καταλάβει ότι έχει χίλιες φορές μετανιώσει»¹¹. Από τον πόθο οι στολές και τα δέρματα ξεσκίζονται, τα πρόσωπα και τα σώματα σημαδεύονται, οι πληγές αιμορραγούν.

Η τύψη, επομένως, που οδηγεί στην κακοποίηση του εαυτού ως ηθική υποχρέωση¹² και αναμφισβήτητη πράξη ειλικρίνειας. Το σώμα παρουσιάζεται ως γραφικό μέσο, ως αρχέγονο πεδίο τέχνης και οι πληγές πάνω σε αυτό ως αισθητικό υποκατάστατο της θυσιαστικής πράξης. Πρόκειται για μια

αναγωγή στο παράλογο, στο αυτογραφικό σημάδι στο πλαίσιο μίας performance, του θεάτρου της επίθεσης, για μια πράξη απόλυτης κυριαρχίας επί του εαυτού.

Ταυτόχρονα, η ελευθερία του καρναβαλικού στοιχείου, η θεσμοθετημένη κατάργηση αναστολών και κανόνων λειτουργεί ως προϋπόθεση για να εκδηλωθεί η διαδικασία του «γίγνεσθαι-ζώο», μια μεταφορά χωρίς στίγμα παλινδρόμησης. Πρόκειται ουσιαστικά για την παράδοση του εαυτού που επιθυμεί να μεταμορφωθεί, να γίνει ο «άλλος», με άλλα λόγια να ενσαρκώσει την έλλειψη και στη συνέχεια να τη μεταλάβει. Από το βιολογικό σώμα, λοιπόν, στο δημιουργικό σώμα που διεκδικεί την ολότητα και καταγγέλλει χωρίς αναστολές το ανεκπλήρωτο της ανθρώπινης μοίρας.

Η ίαση από όσους παρέμειναν ασυμβίβαστοι και δεν επιλέγουν τη λήθη, ανατίθεται τελικά σε έναν ερημίτη, ζωγράφο-εικαστικό. Παραγγέλλουν πίνακες. Στο σχετικό κεφάλαιο ο αναγνώστης εισάγεται στο εργαστήρι του καλλιτέχνη και παρατηρεί τη διαδικασία της αισθητικής σύνθεσης και δημιουργίας ενός έργου σε μία συνεχή εξέλιξη (work in progress).

Αρχικά, γίνονται πίνακες που θυμίζουν πραγματικά πουλιά ή τα εξιδανικεύουν με πρόθεση εμφανώς διακοσμητική. Στη συνέχεια, όμως, η ανάγκη για εξεικόνιση τής κατά το δυνατό μεγαλύτερης πιστότητας οδηγεί τον ζωγράφο να οργανώσει δειγματολόγια χρωμάτων, να ηχογραφήσει τις περιγραφές των πελατών του και να δημιουργήσει αρχείο ματιών. Τα μοναδικά αυτά μάτια που τοποθετούνται γύρω του και εποπτεύουν τις πράξεις του αρχίζουν να αποκτούν το σήμα της παρουσίας και της ύπαρξης, δηλώνοντας μέσα από τη διαφορετικότητά τους τη συνείδηση του εαυτού τους. Αυτή η εμπειρία, να είναι υποκείμενο της αισθητικής δημιουργίας και ταυτόχρονα να θεάται από τα αντικείμενά της, είναι που οδηγεί τον ήρωα σε μια αναγέννηση. Η ζωή νοηματοδοτείται πλέον μέσα από το βλέμμα του «άλλου», μέσα από αυτήν τη διαλογική κατάσταση της αντανάκλασης του εαυτού στον καθρέφτη του βλέμματος. Η πραγματικότητα μεταμορφώνεται, γίνεται εμπειρία αισθητικού χώρου μέσα στην οποία το στοιχείο της φύσης εξανθρωπίζεται, ενώ ο άνθρωπος «φυσικοποιείται».¹³ Αυτή η εμπειρία οδηγεί τον καλλιτέχνη στην καλλιτεχνική αφαίρεση και ταυτόχρονα στη κοινωνική σύγκρουση.

Οι άνθρωποι εκπροσωπούν τον αναγνωρισμένο και δοκιμασμένο χώρο της γνώσης, ενώ εκείνος το χώρο της αισθητικής. Τα αιτήματα είναι διαφορετικά. Μέσα, όμως, στην τέχνη νιώθει ότι μπορεί να αναγνωρίσει τα πάντα, να θυμηθεί τα πάντα: «μόνο εκείνος μπορούσε να ακούσει το κελήδισμα των πουλιών από τη στέγη του σπιτιού του κάθε φορά που έκλεινε τα μάτια». Αντίθετα, μέσα στη γνώση δεν αναγνώριζε τίποτε, δεν θυμόταν τίποτε παρά τον ορισμό του Πλάτωνα, όπως θα έλεγε ο Bachktin¹⁴.

Στην συνείδηση του δημιουργού θα γεννηθεί ως στόχευση η δημιουργία της «λαλούσας εικόνας», να καταστήσει το άυλο υλικό, να ζωγραφίσει τον

κελαηδισμό. Ακολουθεί συγκεκριμένη μεθοδολογία με συστηματική θεωρητική έρευνα για τη σημασία και τις συνυποδηλώσεις των χρωμάτων σε σχέση με τον ήχο στην ποίηση, τη ζωγραφική, τον κινηματογράφο.

Και, τέλος, φτάνει στην εμπειρία του θαύματος, τη μεταφυσική δράση πάνω στο έργο τέχνης, τη «Μαγευτική στιγμή της Ιδέας». Μοτίβα περασμένων εποχών εκσυγχρονίζονται μέσα από το δικό του έργο, αποτυπώνονται ως γραμματόσημα σε αυτό και λειτουργούν ως μυθικό πλαίσιο συγγένειας για τη καλλιτεχνική πράξη του παρόντος.

Η δημιουργία του θα γίνει ένας απόλυτος ασκητικός προορισμός. Αντιλαμβάνεται πως για να αποτυπώσει την αναζητούμενη μορφή στην α-χρονία της οφείλει να βιωθεί η απώλειά της, ώστε η μνήμη να συλλάβει τη «μη μεταλλαγμένη, μη εξελίξιμη» μορφή στην τελευταία στιγμή της ενθύμησης της. Και, τελικά, δεν είναι τυχαίο πως μέσα από την καταστροφή και τη διάλυση της δικής του μορφής θα επιτύχει την ποθούμενη ενότητα.

Στη συγκεκριμένη στιγμή, στο εδώ και το τώρα, βρισκόμαστε –ανεπίγνωστα ίσως– στο πλαίσιο μιας ακόμα σύμβασης ανάμεσα στην πραγματικότητα και το μύθο.¹⁵ Ποια προοπτική να εμπιστευτούμε; Του ενός ή των πολλών προσώπων; Ο συγγραφέας του βιβλίου Α.Μ. υπήρξε μάρτυρας όσων μας αφηγήθηκε. Εδώ βρίσκονται και τα έργα του ζωγράφου-εικαστικού που χάθηκε, ως απόδειξη για την αλήθεια του μύθου. Σε ποιο βαθμό, όμως, ο συγγραφέας ταυτίζεται με τον εικαστικό; Κι αν η ιστορία είναι ως ένα βαθμό αυτοβιογραφική, ποιος είναι τελικά ο Αναστάσης Μαδαμόπουλος και ποιο το προσωπείο της εξαφάνισής του;

Σε κάθε περίπτωση, «η επεξεργασία των δεδομένων είναι και μια αυτοπροσωπογραφία. Και το πρόσωπο που αφήνει τα ίχνη του στην εκάστοτε συνδόνη είναι βουτηγμένο στην ενοχή. Αυτή τη δική του ενοχή θέλει λοιπόν να καθαρίσει όταν επιβάλλει την κάθαρση των πράξεων, των έργων, των ανθρώπων».¹⁶

Η εικαστική αναζήτηση των πουλιών, μετωνυμία της προσωπογραφίας του και προσωπείο της ψυχής του. Και μέσα από τους αιώνες του μύθου, ο τεμαχισμένος καλλιτέχνης ή το τεμαχισμένο σώμα-έργο φαίνεται να απαντά σε πολλά:

«Στο γυρισμό, στο Αιγαίο πέλαγος, μια νύχτα με μεγάλη φουρτούνα, έσπασε το τιμόνι. Τότε αισθάνθηκα μια τρομαγμένη ελευθερία μέσα σ' αυτό το ακυβέρνητο ακριβώς. Παρατηρούσα με μίαν απίστευτη όραση μες στο σκοτάδι. Ξεχώρισα μια ναυτική κουλούρα να τινάζεται στα κύματα. Κατόρθωσα, μάλιστα, στο λίγο φέγγος των πυρσών, να διακρίνω πάνω της τη λέξη «Λάχεσις».

Κι αυτή η κουλούρα, εκείνο το όνομα, και το ότι τα είδα,

μούδωσαν μια περίεργη ισχύ και γαλήνη· κ' είπα μέσα μου:
«και μόνο αυτή η κουλούρα να σωθεί, δε χάθηκε τίποτα».

Γιάννης Ρίτσος, «Τέταρτη Διάσταση», Αγαμέμνων.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μαδαμόπουλος Αναστάσης, *Στις μαύρες πάνω πέτρες της φυγής*, Έναστρον, Αθήνα, 2009, σ. 9.
2. Καφωμένος Γ. Ερατοσθένης, *Ο Σολωμός και η Ελληνική Πολιτισμική Παράδοση*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα, 1998, σ. 17-18.
3. Μαδαμόπουλος Αναστάσης, *Στις μαύρες πάνω πέτρες της φυγής*, Έναστρον, Αθήνα, 2009, σ. 15.
4. Joyce James, *Finnegans Wake*, Faber and Faber, 1975, p. 184.
5. Μαδαμόπουλος Αναστάσης, *Στις μαύρες πάνω πέτρες της φυγής*, Έναστρον, Αθήνα, 2009, σ. 57.
6. Ό.π., σ. 61-62.
7. Ό.π., σ. 64.
8. Ό.π., σ. 72.
9. Ό.π., σ. 71.
10. Ό.π., σ. 73.
11. Ό.π., σ. 74.
12. Πρόκειται για την έννοια του ηθικού μαζοχισμού.
13. Βλ. Μπαχτίν Μιχαήλ, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ.: Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 1980, σ. 55.
14. Ό.π., σ. 56.
15. Η συγκεκριμένη μελέτη αναγνώσθηκε στην παρουσίαση του βιβλίου *Στις μαύρες πάνω πέτρες της φυγής* του Αναστάση Μαδαμόπουλου, η οποία πραγματοποιήθηκε παράλληλα με την έκθεση των σχετικών εικαστικών του έργων. Ωστόσο, σύμφωνα με το κείμενο του βιβλίου, ό,τι εκτέθηκε ήταν τα υποτιθέμενα έργα και το αρχείο του ήρωα-ζωγράφου που έχει εξαφανιστεί, ενώ ο Α.Μ. είναι ο φιλόλογος-εικαστικός στον οποίο η κοινότητα της πόλης εμπιστεύτηκε τη σχετική έρευνα.
16. Ρηγοπούλου Πέπυ, *Ο τρελλός πρόεδρος και η γυναικεία ηδονή: παράνοια, μύθος, τέχνη, Τόπος*, Αθήνα, 2008, σ. 153.