



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών

# Ερωφίλη

Νοέμβριος 2020 || Έτος 1 || Τεύχος 1 || Ετήσια επιστημονική περιοδική έκδοση

Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων Διδακτόρων Φιλολογίας ΕΚΠΑ



Αθήνα

ΕΚΠΑ

# Ερωφίλη

Νοέμβριος 2020 | Έτος 1 | Τεύχος 1 | Ετήσια επιστημονική περιοδική έκδοση

## Μέλη Επιστημονικής Επιτροπής – Blind peer reviewers

Αγγελάτος Δημήτρης, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ  
Κωστίου Κατερίνα, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών  
Μαυρέλος Νικόλαος, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΔΠΘ  
Ντουνιά Χριστίνα, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Βαρελάς Λάμπρος, Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΑΠΘ  
Βασιλείου Αρετή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικού Θεάτρου, Πανεπιστήμιο Πατρών  
Διαμαντάκου Καίτη, Αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ  
Αγάθος Θανάσης, Επίκουρος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Ιωακειμίδου Λητώ, Επίκουρη Καθηγήτρια Συγκριτικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Καρπούζου Πέγκυ, Επίκουρη Καθηγήτρια Θεωρίας Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ  
Βογιατζάκη Εύη, Δρ. Συγκριτικής, Νεοελληνικής και Αγγλική Φιλολογίας, Διδάσκουσα (ΣΕΠ) στο ΕΑΠ  
Φραγκούλη Νάντια, Εντεταλμένη Διδάσκουσα Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Λίλλη Αυγή, Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας

## Μέλη Συντακτικής Επιτροπής

Καγκελάρης Ν. Ι., Υποψήφιος διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Δαούτη Παναγιώτα, Υποψήφια διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Διαμάντης Χρήστος, Master Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Γιαννούσιου Σοφία, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Σκουρής Ιωάννης, Μεταπτυχιακός Φοιτητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Επιμέλεια: Ν. Ι. Καγκελάρης & Μαρία Ιωάννα Κουτσιουμάρη

Ηλεκτρονική σελιδοποίηση: Ν. Ι. Καγκελάρης & Κατερίνα Τσούγκα

Το επιστημονικό περιοδικό *Ερωφίλη* εκδίδεται από τον Σύλλογο Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ υπό την αιγίδα του του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Πίνακας εξωφύλλου: Μποστ, *Ερωφίλη*

© Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ, 2020  
ISSN: 2732-6748



*στη μνήμη των Γιάννη Δάλλα, Άλκη Ζέη, Κικής Δημουλά,  
Κατερίνας Αγγελάκη Ρουκ και Ντίνου Χριστιανόπουλου*



## Πίνακας περιεχομένων

<b>N. I. Καγκελάρης:</b> Λίγα λόγια για το περιοδικό <i>Ερωφίλη</i> .....	8
<b>Τριαντάφυλλος Ευαγγελιάδης – Ευγενία-Αλεξία Μιχαήλ:</b> Όταν ο λόγος “ονειρεύεται” την εικόνα: Γιώργης Παυλόπουλος και Katsushika Hokusai...10	
<b>Αγγελική Τσαγρή:</b> Μία μελέτη της προοπτικής απεικόνισης σε ποιήματα της Νανάς Ησαΐα και της Νατάσας Χατζιδάκι: Προς μία ποιητική του εικαστικού βάθους.....	22
<b>Αφροδίτη Καϊράκη:</b> Ο I. M. Παναγιωτόπουλος στη μικρή οθόνη: η τηλεοπτική διασκευή του μυθιστορήματος <i>Αστροφεγγιά</i> .....	46
<b>N. I. Καγκελάρης:</b> Το ζωτικό ψεύδος στους Henrik Ibsen ( <i>Η Αγριόπαπια</i> ), Arthur Miller ( <i>Το Τίμημα</i> ) και Δημήτρη Κεχαΐδη – Ελένη Χαβιαρά ( <i>Δάφνες και Πικροδάφνες</i> ) .....	54
<b>Χρήστος Διαμάντης:</b> Βασίλης Ζιώγας, <i>Τα επτά κουτιά της Πανδώρας</i> . Από τη διαλεκτική των αντιθέτων στην εξελικτική <i>διαλογικότητα</i> : Έρωτας και Μυθοπλασία.....	83
<b>Αθηνά Ψαροπούλου:</b> «Ο Κόρυμβος» του Ανδρέα Εμπειρικού ή μια υπερρεαλιστική επιφάνεια.....	104
<b>Γεώργιος Καλογήρου:</b> Ezra Pound – Τάκης Σινόπουλος: Προς μια συγκριτική ποιητική εξέταση .....	117
<b>Νικόλαος Σγουρομάλλης:</b> Λόγος, εικόνα, περιπλάνηση στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα: μια συγκριτική συνθεώρηση της περίπτωσης του Μιχαήλ Μητσάκη και του Emile Zola .....	144
<b>Ιωάννης Ελευθέριος Μωραΐτης:</b> Ζητήματα εγκλεισμού και επιτήρησης στην <i>Πολιορκία</i> του Αλέξανδρου Κοτζιά και στο <i>Μηδέν και το Άπειρο</i> του Arthur Koestler: Μια συγκριτική παρουσίαση.....	171
<b>Παναγιώτης Σταθάτος:</b> Το θεωρητικό υπόβαθρο και η γενετική στιγμή της τέχνης στο πεζογράφημα <i>Ο αδελφός</i> του Γιώργου Χειμωνά: Μελέτη στο πεζογράφημα και στα χειρόγραφα της πρώιμης μορφής.....	190
<b>Κωνσταντίνα-Αϊσέ Γιλμάζ-Μπουκουβάλα:</b> Ο λόγος της μαρτυρίας στην <i>Κάθοδο των εννιά</i> του Θανάση Βαλτινού: αυθεντικότητα και επεξεργασία .....	217
<b>Παναγιώτα Δαούτη:</b> Ψυχάρης – Σουρή: <i>Ο Σουρής</i> του Ψυχάρη και η όξυνση της γλωσσικής διαμάχης .....	230



N. I. Καγκελάρης

### Λίγα λόγια για το περιοδικό *Ερωφίλη*

Ήταν χειμώνας του 2016 όταν ως μέλη του Συλλόγου μεταπτυχιακών φοιτητών και υποψήφιων διδασκτόρων δουλεύαμε πυρετωδώς για την οργάνωση του 9ου Συνεδρίου, το οποίο τότε συμπλήρωνε 15 χρόνια ζωής και αποτελούσε ήδη έναν παγιωμένο θεσμό. Παρά τις δύσκολες συνθήκες και τους (πολλές φορές απροσδόκητους) σκοπέλους που έπρεπε να υπερβούμε, είχε αρχίσει να γίνεται σαφές ότι έφτασε η στιγμή για το επόμενο επιστημονικό βήμα του Συλλόγου μας. Τότε γεννήθηκε η ιδέα για τη δημιουργία ενός μη κερδοσκοπικού επιστημονικού περιοδικού με κριτές, που θα έδινε αμερόληπτα βήμα σε νέους επιστήμονες να παρουσιάσουν στη φιλολογική κοινότητα τη δουλειά τους. Έτσι από την αμέσως επόμενη χρονιά το νέο ΔΣ του Συλλόγου ξεκίνησε τις διεργασίες για την υλοποίηση της συγκεκριμένης ιδέας. Αρχικά οι υποστηρικτές ήταν ευάριθμοι, ωστόσο η καλοπροαίρετη κριτική που μας ασκήθηκε μας βοήθησε, καθώς πλέαμε σε εντελώς καινούρια για μας ύδατα, να συνειδητοποιήσουμε τις – αρκετές είναι η αλήθεια– αδυναμίες του αρχικού σχεδιασμού μας και αποτέλεσε το έναυσμα να εντρυφήσουμε βαθμιαία στον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας των διεθνών επιστημονικών φιλολογικών περιοδικών.

Μετά από πολλές διαβουλεύσεις καταλήξαμε ότι δεν θα ήταν –για πολλούς λόγους– ορθό να δημιουργήσουμε ένα περιοδικό κοινό για όλους τους επιστημονικούς κλάδους της Φιλολογίας, αλλά να προχωρήσουμε σταδιακά και σε βάθος χρόνου στην έκδοση ισάριθμων περιοδικών με τους εν λόγω κλάδους. Η αρχή αποφασίστηκε να γίνει από τη Νεοελληνική Φιλολογία, καθώς αφενός είδαμε ότι υπήρχε πρόσφορο έδαφος συνεργασίας με την πλειοψηφία των μελών ΔΕΠ του οικείου Τομέα, αφετέρου τα (ελληνικά και ξένα) περιοδικά Νεοελληνικής Φιλολογίας με αμιγώς επιστημονικό χαρακτήρα είναι λιγότερα σε σύγκριση με εκείνα π.χ. της Κλασικής Φιλολογίας. Έτσι γεννήθηκε η *Ερωφίλη*.

Έχοντας την εμπειρία από μια παλαιότερη εσωστρεφή και όχι και τόσο επιτυχημένη προσπάθεια περιοδικής έκδοσης, που σήμερα είναι σχεδόν άγνωστη ακόμα και για μέλη του Τμήματός μας (κάτι που θα προσπαθήσουμε να ανατρέψουμε με την ψηφιοποίηση των τευχών και την ανάρτησή τους στη σελίδα του Συλλόγου), η *Ερωφίλη* δεν συνιστά ένα περιοδικό για εσωτερική κατανάλωση, αλλά απευθύνεται στο σύνολο της επιστημονικής κοινότητας της Νεοελληνικής Φιλολογίας διττά: από τη μία πλευρά θεωρεί τους νέους επιστήμονες (μεταπτυχιακούς φοιτητές, υποψήφιους διδάκτορες και μεταδιδακτορικούς ερευνητές) των Πανεπιστημίων της Ελλάδας και του εξωτερικού ως δυνητικούς συγγραφείς κι από την άλλη όλα τα μέλη της κοινότητας δυνητικούς αναγνώστες. Επιπλέον η *Ερωφίλη* έχει ως στόχο να γίνει ο καθρέπτης των νέων τάσεων του κλάδου μας και να καθιερωθεί ανάμεσα στα έγκυρα επιστημονικά περιοδικά Νεοελληνικής Φιλολογίας. Γι' αυτό η ύλη της θα περιλαμβάνει μόνο πρωτότυπα και στέρεα τεκμηριωμένα επιστημονικά άρθρα. Για να μπορέσουμε να το διασφαλίσουμε αυτό ήδη από το πρώτο τεύχος, ζητήσαμε βοήθεια από έμπειρους ακαδημαϊκούς αλλά και εξειδικευμένους επιστήμονες, οι οποίοι συγκρότησαν την Επιστημονική Επιτροπή και αξιολόγησαν τα άρθρα που μας κατατέθηκαν (double blind peer review).

Στο σημείο αυτό θα ήθελα εκ μέρους του Συλλόγου να ευχαριστήσω όλα τα μέλη της Επιστημονικής και Συντακτικής Επιτροπής τους περιοδικού, τους νέους επιστήμονες που μας εμπιστεύτηκαν και μας έστειλαν τα άρθρα τους και όλους όσους βοήθησαν για την έκδοση του παρόντος τεύχους. Ειδικές ευχαριστίες οφείλουμε στον καθηγητή και Διευθυντή της Συντονιστικής Επιτροπής του Π.Μ.Σ. Κοραής, Δημήτριο Αγγελάτο, ο οποίος από την πρώτη στιγμή στάθηκε αρωγός στο φιλόδοξο εγχείρημά μας.

Ως πρώην πρόεδρος του Συλλόγου και επικεφαλής της Συντακτικής Επιτροπής του πρώτου τεύχους θα ήθελα να ευχηθώ καλό ταξίδι στην *Ερωφίλη* και να εκφράσω την πίστη μου ότι κάθε τεύχος θα είναι καλύτερο από το προηγούμενο, κάτι που φυσικά εξαρτάται τόσο από το μεράκι που θα δείξουν με την πάροδο του χρόνου τα (νέα και παλιά) μέλη του Συλλόγου όσο –αυτό είναι, κατά τη γνώμη μου, το σημαντικότερα– και από την ανατροφοδότηση που θα λαμβάνουμε από τα μέλη της επιστημονικής κοινότητας.

*Αθήνα, 26 Οκτωβρίου 2020*

Τριαντάφυλλος Ευαγγελιάδης – Ευγενία-Αλεξία Μιχαήλ

### Όταν ο λόγος “ονειρεύεται” την εικόνα: Γιώργης Παυλόπουλος και Katsushika Hokusai

Πώς «επανέρχονται» στα όνειρα οι «εικόνες της ύπαρξής μας» και –κυρίως– πώς «τυπώνονται» (για την ακρίβεια, πώς ερμηνεύονται) αυτές –στο χαρτί, όχι μόνο στον ύπνο– κατόπιν επεξεργασίας;<sup>1</sup> Τον τρόπο προσπαθεί να δείξει σ’ όλη την ποίησή του ο Γιώργης Παυλόπουλος (1924-2008) με βασικό άξονα τη διασάλευση και τη διαπλοκή των ρόλων μεταξύ των συντελεστών τους. Η προμετωπίδα, άλλωστε, της τρίτης του συλλογής, *Τα Αντικλείδια* (1988), αντλημένη από το Χ της *Ιλιάδας* (Ὡς δ’ ἐν ὄνειρῳ οὐ δύναται φεύγοντα διώκειν· Οὐτ’ ἄρ’ ὁ τὸν δύναται ὑποφύγειν, οὐθ’ ὁ διώκειν),<sup>2</sup> υποβάλλει το θόλωμα των ορίων των σχέσεων μεταξύ των διακριτών, κανονικά, ρόλων (ποιήματος-ποιητή, αλλά και ποιητή-αναγνώστη). Στη συλλογή αυτή περιλαμβάνεται και το ποίημα «Ὁ Χοκουζάι καὶ ἡ Γυναῖκα τοῦ Ψαρᾶ»,<sup>3</sup> το οποίο θα μας απασχολήσει στην παρούσα μελέτη:

Ίσως ὁ Χοκουζάι στ’ ὄνειρό του  
εἶδε τὴ Γυναῖκα τοῦ Ψαρᾶ  
νὰ ὀνειρεύεται πὼς τὴ ζωγράφιζε γυμνὴ  
καθὼς τὴν τύλιγε ὀλοένα καὶ τὴν ἔγλειφε  
τὸ χταπόδι τοῦ ὄνειρου της.

Ίσως ἡ Γυναῖκα τοῦ Ψαρᾶ  
εἶδε τὸν Χοκουζάι στ’ ὄνειρό της  
νὰ ὀνειρεύεται πὼς τὴ ζωγράφιζε γυμνὴ  
καθὼς τὴν τύλιγε ὀλοένα καὶ τὴν ἔγλειφε  
τὸ χταπόδι τοῦ ὄνειρου της.

<sup>1</sup> Βλ. ὅσα αναφέρει σε συνέντευξή του Γιώργη Παυλόπουλου (1998: 26): «Πιστεύω ὅτι στα ὄνειρα επανέρχονται ἐναργέστερα οἱ σημαντικὲς» εἰκόνες «του κόσμου καὶ τῆς ζωῆς μας. Γιατί ὁ ὕπνος εἶναι ὁ σκοτεινὸς θάλαμος ὅπου τυπώνονται τὰ ἀρνητικὰ τῶν αὐθεντικῶν εἰκόνων τῆς ὕπαρξής μας.»

<sup>2</sup> Βλ. ἐπίσης ὅσα αναφέρει σχετικὰ ὁ Μαρωνίτης (1992: 140): «Ὁ Ἀχιλλέας τὸν παίρνει [τὸν Ἐκτορα] στο κατόπιν, καὶ αὐτὸς ὁ δίδυμος κυκλικὸς δρόμος τοῦ κυνηγημένου καὶ τοῦ κυνηγοῦ, ὅπου ἀπὸ ἓνα σημεῖο καὶ πέρα δὲν μπορεῖς νὰ ξεχωρίσεις ποιὸς εἶναι ποιὸς, μεταφράζεται σ’ ὀνειρικὸ ἐφιάλτη: ὅπως στο ὄνειρο, λοιπὸν, ὅπου ὁ κυνηγὸς δὲν μπορεῖ νὰ προφτάσει τὸν κυνηγημένο· μήτε ὁ ἓνας γίνεται νὰ ξεφύγει, μήτε ὁ ἄλλος νὰ τὸν φτάσει. Ποιὸς κυνηγᾷ ποιόν; ὁ Ἀχιλλέας τὸν Ἐκτορα; ὁ Ἐκτορας τὸν Ἀχιλλέα; Καὶ σε ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ μεταφορὰ τῆς ἰλιαδικῆς παρομοίωσης στὸν ὀνειρικὸ ἐφιάλτη τοῦ Παυλόπουλου: ὁ ποιητὴς τὸ ποίημα; τὸ ποίημα τὸν ποιητή;»

<sup>3</sup> Παυλόπουλος (2017) 126.

Ίσως ἔμεῖς κοιτάζοντας τὴ ζωγραφιὰ τοῦ Χοκουζάι  
βλέπουμε δυὸ ὄνειρα τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο  
δίχως νὰ τὸ ξέρουμε.

Το παραπάνω ποίημα του Παυλόπουλου διαλέγεται –κάτι, που όσο γνωρίζουμε, δεν έχει μέχρι στιγμῆς επισημανθεί ἀπὸ τὴν ἔρευνα– με τὸ χαρακτηριστικὸ «Τὸ ὄνειρο τῆς γυναίκας τοῦ Ψαρά» (βλ. ἐπίμετρο) τοῦ Katsushika Hokusai (1760-1849),<sup>4</sup> τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ τὸ πιο δημοφιλὲς δείγμα shunga τοῦ Ιάπωνα καλλιτέχνη καὶ περιλαμβάνεται στὸ τρίτομο ἔργο του σε μορφή βιβλίου, *Kinoe no Komatsu*.<sup>5</sup> Αντικείμενο, λοιπόν, τοῦ παρόντος ἀρθροῦ ἀποτελεῖ ἡ συνεξέταση τοῦ συγκεκριμένου ποιήματος με τὸ ἐν λόγω χαρακτηριστικὸ. Βέβαια, στὸ ἐπίκεντρο τῆς μελέτης μας βρίσκεται τὸ νεοελληνικὸ ποίημα· ἔτσι θα δοθεῖ ἔμφαση, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θεματικὸ διάλογο τῶν δύο ἔργων, καὶ στὶς μορφολογικὲς ἐπιλογές (τίτλος, *mise en abyme*, γραμματικο-συντακτικὰ σχήματα λόγου, ἐπαναλήψεις), οἱ ὁποῖες στὸ πλαίσιο τοῦ ποιήματος μαρτυροῦν τὴ δημιουργικὴ διαδικασία πρόσληψης τοῦ χαρακτηριστικοῦ ἀπὸ τὸν Ἕλληνα ποιητῆ.

Καταρχὰς θα πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι τὸ *Kinoe no Komatsu* ἀποτελεῖται ἀπὸ μία κεντρικὴ ἀφήγηση στὴν ὁποία παρεμβάλλονται ξυλογραφίες, που σχετίζονται μ' αὐτὴν, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ δευτερεύουσες ἱστορίες που δεν ἔχουν κάποια σχέση με τὴν πρωτεύουσα ἀφήγηση, ἀλλὰ ὑπάρχουν ἀφ' εαυτῆς καὶ ἀφοροῦν ἀποκλειστικὰ τὴν ἐπεξήγηση τοῦ χαρακτηριστικοῦ που τὶς συνοδεύει. Μία τέτοια περίπτωση ἀποτελεῖ τὸ ἐρωτικὸ περιεχομένου χαρακτηριστικὸ που ἐπονομάζεται «Tako to ama»<sup>6</sup> (=Τὸ χταπόδι καὶ ἡ δύτριά) καὶ τὸ ὁποῖο ἐγένετο ευρέως γνωστὸ ὡς: «Τὸ ὄνειρο τῆς γυναίκας τοῦ Ψαρά».

Αξίζει νὰ αναφερθεῖ στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ ἀυξανόμενη σημασία που ἀποδόθηκε στὸ γραπτὸ κείμενο που συνόδευε τὰ ἔργα shunga κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα,<sup>7</sup> κάτι που καθίσταται ἰδιαίτερα ἐμφανὲς με βάση τὸ συγκεκριμένον χαρακτηριστικὸ. Ενδεικτικὲς τῆς σημασίας τοῦ κειμένου που στὴ συγκεκριμένη περίπτωση βρίσκεται στὸ φόντο τῆς εἰκόνας ἀποτελοῦν,

<sup>4</sup> Ὁ Katsushika Hokusai (1760-1849) ἦταν Ιάπωνας καλλιτέχνης που γεννήθηκε στὸ Edo. Ἀπὸ τὸ 1773-1774 υπῆρξε μαθητευόμενος ξυλουργός. Εξάσκησε τὸ ἐπάγγελμα μέχρι τὰ 18 τοῦ χρόνιου, ὅταν ἀποφάσισε νὰ εγκαταλείψει τὴν ξυλουργικὴ καὶ νὰ γίνῃ ζωγράφος. Τὸ εἰκαστικὸ τοῦ ἔργο διακρίνεται ἀπὸ μεγάλη ποικιλομορφία ξεκινώντας ἀπὸ surimono (=κάρτες) καὶ εἰκονογραφήσεις σε «κίτρινα βιβλία» (=kibiyoshi) καὶ ἰαπωνικὰ μυθιστορήματα, μέχρι ἐρωτικὸ κυρίως περιεχομένου *egojomi* (=εἰκονογραφημένα ἡμερολόγια) καὶ shunga (=ανοιξιὰτικὲς εἰκόνες). Ἐνα ἀπὸ τὰ διασημότερα ἔργα τοῦ ἀποτελεῖ ἡ τοπογραφία *Οἱ τριάντα ἔξι προοπτικὲς τοῦ βουνοῦ Φίτζι*.

<sup>5</sup> Κυριολεκτικὰ, ὁ τίτλος σημαίνει *Νεαρὸ Πεύκο* καὶ ἔτσι τὸ ἀποδίδουν στὰ ἀγγλικά οἱ περισσότεροι μελετητές (βλ.: Uhlenbech – Winkel [2005], Goncourt [2009]), ὅπως ἀποδεικνύει ὁμοίως ἡ Talerico (2001) στὴ δική της μελέτη ὁ τίτλος με βάση τὴν ἠχητικὴ ἀποτύπωση τῶν λέξεων προκαλεῖ σεξουαλικὲς συνδηλώσεις, γι' αὐτὸ τὸν μεταφράζει ὡς: *Old True Sophisticates of the Club of Delightful Skills*.

<sup>6</sup> Ἡ λέξη «ama» προσδιορίζει τὶς γυναῖκες που ψάρευαν κἀνοντας καταδύσεις.

<sup>7</sup> Uhlenbech – Winkel (2005) 149.

κατά τους Uhlenbech και Winkel (2005: 161) οι πολυάριθμες παραναγνώσεις της ως σκηνής βιασμού μίας γυναίκας από δύο χταπόδια,<sup>8</sup> από μελετητές που αγνοούν το ενοφθαλμισμένο στην εικόνα κείμενο. Η μετάφραση του κειμένου αυτού όπως αποδίδεται από την Talerico (2001: 37) αποκαλύπτει μία σκηνή αμοιβαίας απόλαυσης, μέσα από τους εναλλάξ μονολόγους της γυναίκας και των χταποδιών.<sup>9</sup> Παρ' όλ' αυτά, και η ίδια η εικόνα καθ' αυτή, όπως απέδειξε, η μελετήτρια υποβάλλει τη συγκεκριμένη ανάγνωση της εικόνας.<sup>10</sup>

Το στοιχείο που πραγματικά καταδεικνύει τη σημασία του κειμένου που κατέχει σχεδόν ολόκληρο το φόντο της εικόνας είναι η αποκάλυψη ενός κρυφού νοήματος που δεν θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό χωρίς τη συνδρομή του λόγου· το θρυλικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η συγκεκριμένη σκηνή, άγνωστο στον αμύητο θεατή. Πρόκειται για μία σκηνή από την ιστορία των *Tamatori* (= κοσμήματα των κυμάτων), κάτι που δεν μπορεί να αποτυπωθεί στην εικόνα, λόγω των μεταλλαγών που έχουν προκληθεί στην παραδοσιακή αφήγηση του θρύλου, αλλά μόνο στο κείμενο που τη συνοδεύει και την υπομνηματίζει με την αναφορά στη μυθική φιγούρα του θαλάσσιου «Dragon King» και του παλατιού του.<sup>11</sup>

Φαίνεται δηλαδή πως η εικόνα χρειάζεται τη συνδρομή του λόγου, ώστε αυτός να αποκαλύψει όσα εκείνη δεν μπορεί να δείξει, στοιχείο που απαντά και στο ποίημα του Παυλόπουλου. Όπως έχει παρατηρήσει ο Rilke, με αφορμή τα σχόλια του για την ιαπωνική

<sup>8</sup> Βλ. ενδεικτικά: Goncourt (2009) 238.

<sup>9</sup> Παρότι το κείμενο φαίνεται να δομείται εν είδει διαλόγου, αφού το μεγάλο χταπόδι, η γυναίκα και το μικρό χταπόδι λαμβάνουν διαδοχικά τον λόγο, δεν απευθύνονται ο ένας στον άλλον, όπως μαρτυρά η έλλειψη β' ενικού προσώπου και η κυριαρχία του γ' ενικού στον λόγο των χταποδιών και της γυναίκας στα περισσότερα σημεία. Όλα τα πρόσωπα δηλαδή απευθύνονται στον αναγνώστη-θεατή (π.χ. Μεγάλο Χταπόδι: «[...] επιτέλους την αιχμαλώτισα. [...] είναι πιο νόστιμη κι από πατάτα»). Μοναδική εξαίρεση στην τάση που αποκλείει οποιαδήποτε επικοινωνία μεταξύ των χαρακτήρων, δημιουργώντας περισσότερο μονολόγους παρά διαλόγους, αποτελούν οι ρήσεις της γυναίκας που δηλώνουν την οργανωτική κατάσταση στην οποία βρίσκεται και λειτουργούν ως προτροπές προς το μεγάλο χταπόδι να συνεχίσει όσα κάνει «Ξανά! Ωω ναι! ναι! [...] Σχεδόν τελείωσα, ωωω ναι! Έτσι! Έτσι!». Βλ.: Talerico (2001) 37 [η μετάφραση από τα αγγλικά δική μας].

<sup>10</sup> Η απόλαυση της γυναίκας είναι εμφανής, δεδομένης της απεικόνισης της χαλαρής έκφρασης του προσώπου της, με τα κλειστά μάτια, χάρη στην οποία φαίνεται να χάνεται τόσο στο παρατεταμένο στα χείλη του στόματος φιλί από το μικρό χταπόδι προς το οποίο κλίνει ο λαιμός της όσο και στο ακόμη βαθύτερο φιλί στα χείλη του αιδού (στο οποίο ο θεατής εύκολα μπορεί να εικάσει ότι διεισδύει η γλώσσα) από το μεγάλο, τη στιγμή που η μία θηλή της φαίνεται διογκωμένη από το άγγιγμα του πλοκαμιού του. Η στάση του σώματος της δεν φαίνεται καθόλου αμυντική, αν κρίνουμε από τους χαλαρούς ώμους της που καταλήγουν στα χέρια της, τα οποία σφίγγουν απαλά τα πλοκάμια του μεγάλου χταποδιού, κάτι που δίνει την αίσθηση ότι ενστικτωδώς τα τραβά προς το μέρος της μέσα στην έκστασή της, σαν να ωθεί τον χταπόδι, όχι μακριά της, αλλά ακόμη πιο κοντά της επιθυμώντας τη συνέχεια της πράξης. Ταυτόχρονα, η ανασηκωμένη λεκάνη της με φορά προς το μεγάλο χταπόδι είναι επίσης ενδεικτική απόλαυσης, προμηνύοντας ενδεχομένως τη στιγμή του οργασμού και προκαλώντας βαθύτερη διείσδυση. Όλα αυτά, εμφανή στην εικόνα, επιβεβαιώνονται ακόμη περισσότερο από το γραπτό κείμενο στο φόντο του χαρακτηριστικού που αποκαλύπτει σεξουαλικού περιεχομένου μονολόγους. Ειδικά ο λόγος της γυναίκας είναι διάστικτος από επιφωνήματα που αποδίδουν ακουστικά ήχους ερωτικής απόλαυσης· η παρωδία του παραδοσιακού θρυλικού πλαισίου είναι εμφανής. Βλ. Talerico (2001) 35-6. Για τη μετάφραση του κειμένου της ξυλογραφίας στα αγγλικά, βλ.: Talerico (2001) 37.

<sup>11</sup> Talerico (2001) 26.

ποίηση, «[...] [η ποίηση] φαίνεται αναγκασμένη να σημαίνει το αόρατο»,<sup>12</sup> το κρυφό δηλαδή “υπόστρωμα” όσων η εικόνα αδυνατεί να αποδώσει.

Στο ποίημα «Ο Χοκουζάι και ή Γυναίκα του Ψαρᾶ» εμπεριέχονται βασικά θέματα και μοτίβα της ποίησης του Γιώργη Παυλόπουλου, με πιο εξόφθαλμο το μοτίβο του ονείρου, το οποίο κάνει την εμφάνισή του από τον πρώτο κιόλας στίχο και συνέχει ολόκληρο το ποίημα από την αρχή ως το τέλος του, καθώς διαπλέκεται αξεχώριστα με την ποίηση και την καλλιτεχνική δημιουργία.<sup>13</sup> Αυτό που γίνεται εύκολα αντιληπτό, καθώς διαβάζει κανείς το ποίημα, είναι η εκφραστική επαναληπτικότητα από τη μία στροφή στην επόμενη. Πιο συγκεκριμένα, ειδικά στις δύο πρώτες στροφές το μόνο που αλλάζει είναι όχι λεξιλογικής (και οι δύο στροφές περιέχουν τις ίδιες ακριβώς λέξεις), αλλά γραμματικο-συντακτικής τάξης: το υποκείμενο του ρήματος «είδε», και κατ’ επέκταση του επόμενου «ὄνειρεύεται».<sup>14</sup> Στην πρώτη περίπτωση αυτός που βλέπει (έστω στο όνειρο του) είναι ο «Χοκουζάι» και αυτή που «ὄνειρεύεται» είναι «ή Γυναίκα», ενώ στη δεύτερη στροφή συμβαίνει το αντίστροφο. Και στις δύο περιπτώσεις καθένα από τα υποκείμενα φέρεται να «ὄνειρεύεται» το όνειρο του άλλου, το οποίο, όπως μαρτυρά το απαράλλαχτο λεκτικό ιδίωμα, είναι το ίδιο και το αυτό όνειρο· πρόκειται για το μοτίβο του ονείρου μέσα στο όνειρο. Η τρίτη στροφή είναι η μοναδική που διαφοροποιείται λεκτικά και μορφολογικά –αποτελείται από τρεις μόνο στίχους– από τις προηγούμενες, παρ’ όλ’ αυτά φαίνεται να τις εμπεριέχει συμπεκνωμένες στη φράση «δυὸ ὄνειρα τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο».

Βρισκόμαστε, δηλαδή, αντιμέτωποι με μία περίπτωση *mise en abyme*, κατά την οποία η επόμενη στροφή φαίνεται να περιέχει την αμέσως προηγούμενή της, τη στιγμή που η τρίτη και τελευταία στροφή του ποιήματος περιέχει και τις δύο προηγούμενες στροφές, χρησιμοποιώντας μία περισσότερο “προωθημένη” τεχνική, δεδομένου ότι για να πετύχει το καθρέφτισμα των προρρηθέντων –ολόκληρου δηλαδή του ποιήματος– δεν χρειάζεται να τις μιμηθεί αυτολεξεί, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της δεύτερης στροφής, αλλά αντίθετα αρκεί να τις συμπεκνώσει. Το καθρέφτισμα λειτουργεί φυσικά και σε γραμματικο-συντακτικό επίπεδο, αφού και οι τρεις στροφές ξεκινούν με τη σύνταξη «ἴσως + Υποκείμενο» (αντίστοιχα: Χοκουζάι, η γυναίκα και οι αποδέκτες του καλλιτεχνικού προϊόντος), που βλέπει/κοιτάζει είτε

---

<sup>12</sup> Rilke (1950) 490.

<sup>13</sup> Όπως σημειώνει ο Αγγελάτος (1994: 12-3): «Αναδεικνύεται [...] ένα τριγωνικό σχήμα που φαίνεται να διατρέχει την ποίηση του Παυλόπουλου: Όνειρο-Ποίηση-Ποιητής. Μέσα σ’ αυτό το τρίγωνο δεσπόζει το αδιάλυτο ζεύγος Έρωσ-Θάνατος».

<sup>14</sup> Το δίπολο των ρημάτων «ονειρεύομαι» και «βλέπω» διατρέχει άλλωστε όλο το ποίημα με αποκορύφωμα την τελευταία στροφή, όπως θα δούμε παρακάτω.

κατά τη διάρκεια του ύπνου του (δύο πρώτες στροφές) είτε σε κατάσταση εγρήγορσης (τρίτη στροφή).

Το ενδιαφέρον μάλιστα έγκειται στο γεγονός πως παρά την κατά λέξη επανάληψη της διατύπωσης της περιγραφής της εικόνας, στην πραγματικότητα δεν τίθεται αυτή καθ' αυτή στο κέντρο του ποιήματος, κάτι που αποδεικνύει πως δεν είναι σκοπός η δημιουργία κάποιου είδους έκφρασης. Η περιγραφή άλλωστε του εικαστικού έργου κάθε άλλο παρά λεπτομερής είναι, αφού αυτό που αποτυπώνεται στο γραπτό κείμενο δεν είναι το ίδιο το χαρακτηριστικό, αλλά το όνειρο που εικάζει το ποιητικό υποκείμενο ότι βρίσκεται στην απαρχή της σύλληψής του, γι' αυτό άλλωστε και τα δύο ζωγραφισμένα χταπόδια έχουν αφαιρετικά συγχωνευθεί σε μία μορφή στο πλαίσιο του ποιήματος. Η προσφυγή στο όνειρο ως όχημα της εικαστικής σύλληψης καταδεικνύει πως ζητούμενο του λογοτεχνικού κειμένου είναι η αποκάλυψη της διεργασίας κατά τη σύνθεση του έργου του Hokusai,<sup>15</sup> η ποιητική του θα λέγαμε, η οποία δεν είναι ορατή στο θεατή. Η εικόνα δηλαδή παρότι δείχνει, αδυνατεί να σημάνει, ρόλο που μόνο ο λόγος της ποίησης –στη συγκεκριμένη περίπτωση– μπορεί να αναλάβει.<sup>16</sup>

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα στοιχειοθετείται κατά κάποιον τρόπο η υπεροχή του λόγου έναντι της εικόνας, αφού εκείνος καλείται να καλύψει και να αποκαταστήσει την αδυναμία της οπτικής αναπαράστασης, η οποία δεν δύναται να αποκαλύψει την ποιητική της δημιουργίας της. Η διαπλοκή δημιουργού και δημιουργήματος («Χοκουζάι» και «γυναίκα του Ψαρά»), πάγιο στοιχείο της ποίησης του Παυλόπουλου, γίνεται ιδιαίτερα έκδηλη από τη διαφοροποίηση των δύο πρώτων στροφών σε συντακτικό επίπεδο, όπως αναφέραμε παραπάνω, αφού στην πρώτη περίπτωση ο «Χοκουζάι» φέρεται να ονειρεύεται το όνειρο της γυναίκας για τη δημιουργία της, ενώ στη δεύτερη η γυναίκα φαίνεται να ονειρεύεται το όνειρο του «Χοκουζάι», που συνίσταται επίσης στη διαδικασία ζωγραφικής της εικόνας. Παρατηρούμε, δηλαδή, μία πλήρη διαπλοκή των ρόλων δημιουργού-δημιουργήματος,<sup>17</sup> τη στιγμή που καθένας εναλλάξ μπορεί να θεωρηθεί δημιουργός του άλλου, αφού συλλαμβάνει το όνειρο του άλλου –τον κατασκευάζει δηλαδή– και κατ' επέκταση την ίδια την εικόνα. Ο παραγωγός του πρωτεύοντος ονείρου γίνεται δηλαδή ο εκάστοτε δημιουργός του άλλου, ενώ ο δευτερεύων ονειρευόμενος καθίσταται το δημιούργημα του πρώτου. Στην πρώτη στροφή, δηλαδή,

<sup>15</sup> Σύμφωνα με τον Αθανασόπουλο (2007: 553), ο Παυλόπουλος από τη συλλογή *Τα Αντικλείδια* και έπειτα «[...] επιχειρεί να καθορίσει τη σχέση του, όχι πλέον με την ιστορική μνήμη, αλλά με την ποιητική έκφραση στις δύο διακριτές φάσεις ή όψεις της: εκείνη της διαδικασίας και αυτή του αποτελέσματος».

<sup>16</sup> «Οι τέχνες του λόγου φαίνονται αντίθετα [με τις τέχνες της εικόνας] να συλλαμβάνουν την αβέβαιη εντύπωση που προκαλεί μέσα μας μια ψυχολογική κατάσταση πριν αυτή φτάσει στην κατάσταση απλοποίησης που θα τη συμφιλιώσει με τον χώρο και θα την καταστήσει οπτική εικόνα»: Praz (1970) 58.

<sup>17</sup> Για τη σχέση δημιουργού-δημιουργήματος στην ποίηση του Παυλόπουλου, βλ. ενδεικτικά: Καραγεωργίου (2004), Αθανασόπουλος (2007).

δημιουργός είναι ο «Χοκουζάι» που πλάθει στον ύπνο του τη «γυναίκα», για να καταλήξει στη δεύτερη στροφή να γίνει δικό της πλάσμα.

Είναι φανερό πως το όνειρο με όχημα τους συνεχείς αντικατοπτρισμούς του ενέχει το αποκαλυπτικό φορτίο που φανερώνει την *ενδεχόμενη* ονειρική αφετηρία του χαρακτηριστικού του Hokusai, αλλά και του ίδιου του ποιήματος που τον περιλαμβάνει, δηλαδή του ποιήματος που διαβάζουμε, αφού μόνο ο λόγος και όχι η εικόνα μπορεί να αναπαραστήσει το όνειρο αυτό. Υπ’ αυτήν την έννοια η εικασία ότι η ποιητική δημιουργία της εικόνας βασίζεται σε όνειρο, εδράζεται στον τίτλο του χαρακτηριστικού («Το όνειρο της Γυναίκας του Ψαρά»), αφού χωρίς τη λεκτική αυτή σήμανση το ονειρικό στοιχείο θα παρέμενε αόρατο. Το αντίθετο ακριβώς ισχύει στο υπό εξέταση ποίημα του Παυλόπουλου, κάτι που επιτυγχάνεται με τη μετατόπιση της λέξης «όνειρο» από τον τίτλο στο εσωτερικό του· έτσι, από τη μια ο τίτλος προβάλλει τη σχέση του καλλιτέχνη («Ο Χοκουζάι») με το έργο τέχνης («ή Γυναίκα του Ψαρά») και από την άλλη το «όνειρο» λειτουργεί ως το σκηνοθετικό πλαίσιο μέσα στο οποίο η εν λόγω σχέση προβάλλεται· επιπρόσθετα, με μία μόνο λέξη («έγλειφε») καταφέρνει να ανακαλέσει το ερωτικό στοιχείο που διαπνέει την ξυλογραφία. Καθίσταται έτσι εμφανές, μέσω της καταλυτικής σημασίας του λεκτικού περικειμενικού στοιχείου, ότι το ίδιο το χαρακτηριστικό φαίνεται από μόνο του υπόλογο στην αποκαλυπτική δύναμη του λόγου, για να του προσφέρει το κλειδί της επιτυχούς πρόσληψης-ανάγνωσής του.

Επομένως, ο Παυλόπουλος φαίνεται να “παίζει” με τα επίπεδα ερμηνείας: αφενός αφογκράζεται το νόημα του τίτλου που εισαγάγει το ονειρικό στίγμα της οπτικής αναπαράστασης και το αναγάγει σε δεσπόζουσα της δικής του ποιητικής, δημιουργώντας «δυό όνειρα τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο» σε επίπεδο μορφών (*mise en abyme*) και περιεχομένου (περιγραφές ονείρων), αφετέρου μεταγράφει στο ιδίωμα της λογοτεχνίας την υπομνηματικού τύπου λειτουργία της γλώσσας που πλαισιώνει την ξυλογραφία, τόσο με τη μορφή του τίτλου όσο και με το γραπτό κείμενο που υπάρχει στο φόντο του.

Η εικασία στην οποία εδράζεται η δημιουργία του ποιήματος εισαγάγει μία αμετάκλητη αβεβαιότητα που διατρέχει το κειμενικό υλικό και θεματοποιείται μέσω της διαρκούς επανάληψης της λέξης «ἴσως» στην αρχή κάθε στροφής, μία λέξη που φαίνεται να εσωκλείει τον αποκαλυπτικό λόγο της ποίησης στο επίπεδο της πιθανολογίας, μετριάζοντας την υπεροχή του έναντι της εικόνας. Υπ’ αυτήν την έννοια, το «ἴσως», ως ρητή εκδήλωση της αβεβαιότητας, αποτελεί τον πυρήνα της ελεγειακότητας<sup>18</sup> του ποιήματος και επιβιώνει στο διηνεκές, σε κάθε

---

<sup>18</sup> Ο Γιάννης Δάλλας (2014: 21) είναι ο πρώτος που επισημαίνει τον ελεγειακό χαρακτήρα της ποίησης του Παυλόπουλου. Για μια συστηματικότερη ανάλυση της ελεγειακής φοράς της ποίησης του Παυλόπουλου, βλ.: Αγγελάτος (2012). Για μια πιο συστηματική εξέταση της ελεγειακής ποίησης του Παυλόπουλου, βλ.:

καθρέφτισμα της προηγούμενης στροφής μέσα στην επόμενη με αποκορύφωμα<sup>19</sup> την τελευταία στροφή που “χωνεύει” τις δύο προηγηθείσες εικόνες μέσα στο λόγο της.<sup>20</sup> Το ίδιο το «ἴσως» άλλωστε –παρόν σε ολόκληρο το ποίημα– ως φορέας της *δυνατότητας* απόδοσης ενός (ενδεχόμενου) μη ορατού νοήματος, που αντιτίθεται στην αδυναμία της εικόνας να *σημαίνει* αυτό το οποίο *δείχνει* φανερά, αποτελεί προνόμιο του λόγου, ο οποίος δηλώνοντας την παρουσία του στην αρχή κάθε στροφής διακηρύττει διακριτικά την κυριαρχία του έναντι της εικόνας που εισαγάγει. Αυτό ακριβώς το *δυνάμει*, με τη συνακόλουθη αβεβαιότητα που το συνοδεύει –ως προς το αν αυτό που η ποίηση ισχυρίζεται ότι αποκαλύπτει είναι πράγματι ακριβές– ή, καλύτερα, η απώλεια της βεβαιότητας για τη μυστηριακής κοπής αλήθεια που προσφέρει η ποίηση, αποτελεί ένα βασικό ελεγειακό στοιχείο του ποιήματος, το οποίο εντείνεται παρακάτω όταν αγγίζει ακόμη και το δημιουργό της. Επιπλέον η λέξη «ἴσως» συναρτάται με τη λογοτεχνική αποτύπωση του χαρακτηριστικού, που βασίζεται όχι στην εικόνα αυτή καθ’ αυτή, δηλαδή το περιεχόμενο της, αλλά στην κεκρυμμένη ποιητική δημιουργίας της, την οποίο αποκαλύπτει το ποιητικό ιδίωμα.

Η τελευταία στροφή του ποιήματος διαφοροποιείται από το υπόλοιπο τόσο σε επίπεδο μορφών όσο και περιεχομένου. Ειδικότερα, είναι ενδεικτική η έκταση της σε σχέση με τις δύο προηγηθείσες στροφές, αφού καταλαμβάνει μόλις τρεις στίχους σε αντίθεση με τις απόλυτα συμμετρικές πεντάστιχες προηγούμενες στροφές. Επιπλέον, παρότι γραμματικο-συντακτικά διατηρεί το στυλ των προηγούμενων με την έναρξη της να ορίζεται από το σχήμα «ἴσως + Υποκείμενο», το οποίο βλέπει ένα όνειρο μέσα στο άλλο, δεν υπάρχει ανάπτυξη του περιεχομένου των ονείρων που βλέπει ο αναγνώστης «τὸ ἕνα μέσα στὸ ἄλλο· η συμπτωνωμένη αυτή έκφραση ουσιαστικά καταλήγει να περιέχει τα προαναφερθέντα όνειρα, ενοφθαλμίζει δηλαδή ολόκληρο το πρώτο μέρος του ποιήματος. Συνεπώς, η τεχνική της *mise en abyme* συνεχίζει να υφίσταται στην τελευταία στροφή περισσότερο υπαινικτικά αυτήν τη φορά, αφού, ενώ προηγουμένως η επόμενη στροφή αντικατόπτριζε απολύτως την προηγούμενη (μορφή και περιεχόμενο), η τρίτη στροφή καταλήγει να ενοφθαλμίζει και τις δύο προηγηθείσες με την εγγενή αβεβαιότητα του «ἴσως» να ενισχύεται από την καταληκτική φράση του κειμένου «δὶχως νὰ τὸ ξέρουμε».

Ευαγγελιάδης (2020). Γενικότερα για το είδος της ελεγείας και τη μοντέρνα, αντι-παρηγορητική, “ανοιχτή” τροχιά της, βλ. ενδεικτικά: Ramazani (1994), Kennedy (2007), Spargo (2010).

<sup>19</sup> Το «αποκορύφωμα» που αναφέρουμε συνίσταται αποκλειστικά στο ελεγειακό πρόσημο της συγκεκριμένης στροφής και δεν στοιχειοθετεί κάποια προνομιακή θέση της τρίτης στροφής και κατ’ επέκταση της προοπτικής της σε σχέση με τις άλλες δύο στροφές. Προς την κατεύθυνση αυτή, βλ.: Δάλλας (2014: 212): «[...] ο Παυλόπουλος δεν λειτουργεί με μονάδες λέξεων ή εικόνων· λειτουργεί με ολοκληρώματα. Όλες οι λέξεις, εικόνες, εντυπώσεις είναι ισοβάθμιες στην ποίησή του».

<sup>20</sup> Βλ. και: «[...] καθώς οι αντικατοπτρισμοί είναι πολλαπλοί [...] η αμφιβολία εντείνεται και διαστέλλεται καταλαμβάνοντας ολόκληρη την ανθρώπινη ύπαρξη»: Φιλοκύπρου (2016) 567.

Το αέναο καθρέφτισμα δεν αποτελεί πλέον τη δεσπόζουσα της στροφής, αλλά δίνει τη θέση του στην ελεγειακότητα που σπερματικά είχε διαφανεί στα προηγηθέντα με την αναδίπλωση του «ΐσως». Θα λέγαμε μάλιστα ότι η υφή της ελεγείας στο ποίημα συνίσταται στη συμπίκνωση του νοήματος, αφού αποδίδεται με βάση ελεγειακά φορτισμένα λεκτικά σύνολα («ΐσως έμεις », «δίχως νὰ τὸ ξέρουμε») σε συνδυασμό με τα μορφολογικά στοιχεία της *mise en abyme* και της κυκλικής σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, το α΄ πληθυντικό πρόσωπο εισαγάγει τον εξωτερικό αναγνώστη-θεατή του ποιήματος και του χαρακτηριστικού ως συντελεστή του ποιήματος, τοποθετώντας τον σ' ένα σύνολο («έμεις») μαζί με τον ποιητή. Τόσο ο ποιητής –παρά την προνομιακή του θέση ως δημιουργός– όσο και ο αναγνώστης «ΐσως» –και πάλι– να βλέπουν ένα όνειρο μέσα στο άλλο κάθε φορά που κοιτάζουν το χαρακτηριστικό του Hokusai, όπως αποκάλυψαν οι δύο πρώτες στροφές.

Η τρίτη στροφή, μάλιστα, φαίνεται να τίθεται σε διαφορετικό επίπεδο από τις προηγούμενες, εκτός δηλαδή του ονειρικού πεδίου, εφόσον ποιητής και αναγνώστης –το αξεδιάλυτο «έμεις»– δεν ονειρεύονται, όπως παραπάνω «ὁ Χοκουζάι» και «ἡ Γυναῖκα τοῦ Ψαρᾶ», αλλά πλέον κοιτάζουν σε κατάσταση εγρήγορσης την ξυλογραφία του Hokusai, έχοντας αποκτήσει «δίχως νὰ τὸ ξέρου[ν]», μετά τη μνητική-αποκαλυπτική διαδικασία ανάγνωσης του ποιήματος, τη δυνατότητα να βλέπουν πίσω από την εικόνα και όσα εκείνη δεν μπορεί να σημάνει, “διαβάζοντας” τη διαδικασία δημιουργίας του. Τα δύο όνειρα δεν ισοδυναμούν δηλαδή με την οπτική αναπαράσταση, αλλά συνιστούν μια πιθανή νοηματοδότηση αυτής της αναπαράστασης.<sup>21</sup>

Το στοιχείο της ελεγείας με βάση τα παραπάνω εντοπίζεται δηλαδή στην αδυναμία απόδοσης ενός βέβαιου νοήματος εκ μέρους της ποιητικής γλώσσας και της λογοτεχνίας γενικότερα, με αποτέλεσμα να υποσκάπτεται σταδιακά η υπεροχή της έναντι της αδιαμφισβήτητα απτής εικόνας. Αυτή η αίσθηση της απώλειας του νοήματος που συνεχώς διαφεύγει καθίσταται ιδιαίτερα εντεταμένη όταν δεν αγγίζει μόνο τον εξωτερικό θεατή-αναγνώστη, αλλά και τον ίδιο τον ποιητή που –με μία δόση ειρωνείας– καταλήγει και ο ίδιος δέσμιος της αβεβαιότητας θεραπεύοντας την τέχνη του αποκαλυπτικού μεν, πιθανολογικού δε ποιητικού λόγου· ο ποιητής δηλαδή αναδεικνύεται σε κατεξοχήν ελεγειακό ον. Η αβεβαιότητα άλλωστε φαίνεται να παγιδεύει τον ποιητή, τον αναγνώστη και το ποίημα στο αδιέξοδο που

---

<sup>21</sup> Για μια αντίθετη άποψη, βλ.: Αθανασόπουλος (2007: 578): «Τελικώς, αυτό που ο ποιητής προτείνει ως αδιαμφισβήτητα πραγματικό δεν είναι η μία από τις δύο πραγματικότητες, αλλά η διαδικασία και η σχέση της αλληλοαναφοράς και της αμοιβαίας αντανάκλασης τους».

σηματοδοτεί η κυκλική σύνθεση τόσο της τελευταίας στροφής όσο και ολόκληρου του ποιήματος.<sup>22</sup>

Το ζήτημα κατά μία έννοια δεν είναι να στοιχειοθετηθεί η υπεροχή του λόγου έναντι της εικόνας, η αναπαράσταση της οποίας στην πραγματικότητα δεν είναι το κέντρο βάρους του ποιήματος, όπως αποδείξαμε παραπάνω. Αντίθετα, ο ίδιος ο λόγος φαίνεται να συνδυάζει δύο αντιμαχόμενες τάσεις του, κάτι που τον καθιστά διττό, αφού από τη μία αναδεικνύεται αποκαλυπτικός-μυητικός και από την άλλη αμφίσημος και πιθανολογικός, τοποθετώντας την ερμηνεία της εικόνας στην περιοχή του ελεγειακού «ΐσως». Όσο αβέβαιες όμως και αν είναι οι ερμηνείες, τόσο ο αναγνώστης όσο και ο ποιητής, μνημένοι πλέον στις δυνατότητες του λόγου μετά το πέρας του ποιήματος είναι σε θέση να *αναγνωρίζουν* –έστω και «δίχως νὰ τὸ ξέρου[ν]»– την πιθανότητα της αποκάλυψης που προσφέρει το ποιητικό ιδίωμα. Ο λόγος πράγματι κάτι αποκάλυψε.

E.K.Π.A.

email.: [triadafillos90@hotmail.com](mailto:triadafillos90@hotmail.com)

[eugeniamixahl18@gmail.com](mailto:eugeniamixahl18@gmail.com)

---

<sup>22</sup> Η πρώτη λέξη της πρώτης και της τελευταίας στροφής είναι το «ΐσως» και η καταληκτική φράση είναι το «δίχως νὰ τὸ ξέρουμε» που ανακαλεί το ίδιο σημασιολογικό φορτίο.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

Goncourt, E. (2009), *Hokusai*, New York: Parkstone Press [1η εκδ.:1898].

Rilke, R. M. (1950), *Briefe II. 1924-26*, Weimar: Insel-Verlag.

Παυλόπουλος, Γ. (1998), «Ο Γιώργης Παυλόπουλος μιλάει για την ποίηση και το έργο του»,  
*Γράμματα και Τέχνες* 83: 24-8.

Παυλόπουλος, Γ. (2017), *Ποιήματα 1943-2008*, (επιμ.: Κριτσέλη, Γ.), Αθήνα: Κίχλη.

### Δευτερογενής

Kennedy, D. (2007), *Elegy*, London-New York: Routledge.

Praz, M. (1970), *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, London:  
Oxford University Press.

Ramazani, J. (1994), *Poetry of mourning. The modern elegy from Hardy to Heaney*, Chicago-  
London: The University of Chicago Press.

Spargo, R. Cl. (2010), «The contemporary anti-elegy», στο Weisman, K. (ed.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press, pp. 413-429.

Talerico, D. (2001), «Interpreting Sexual Imagery in Japanese Prints: A Fresh Approach to  
Hokusai's "Diver and Two Octopi"», *Impressions* 23: 24-41.

Uhlenbech, C. – Winkel, M. (2005), *Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo  
Period*, (ed.: Reigle Newland, A.), Amsterdam: Hotei Publishing.

Αγγελάτος, Δ. (1994), «Ταξίδι στο "Μεγάλο Σκοτάδι": η ποιητική σοφία του Γιώργη  
Παυλόπουλου», *Ελί-τροχος* 2: 9-21.

Αγγελάτος, Δ. (2012), «Αφήγηση και λυρική ποίηση. Ειδολογικές ανιχνεύσεις στην ποιητική  
του Γιώργη Παυλόπουλου», στο Σιαφλέκης, Ζ. Ι. - Σταυροπούλου, Ε. Λ. (επιμ.),  
*Τριαντάφυλλα και Γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*,  
Αθήνα: Gutenberg, σσ. 277-90.

Αθανασόπουλος, Β. (2007), *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ού</sup> αιώνα*, τ. Γ', Αθήνα:  
Καστανιώτης.

Δάλλας, Γ. (2014), «Με τις σταθερές του Σεφέρη (*Το Κατώγι*)», στο *Σύμμεικτα. Μελετήματα-  
Δοκίμια-Κριτικές*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 209-16 [= *Το Βήμα* (9/11/1971)].

- Ευαγγελιάδης, Τ. (2020), *Από το Κατώγι στο Νά μη τούς ξεχάσω: η ελεγειακή ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου*, Διπλωματική Εργασία, ΕΚΠΑ.
- Καραγεωργίου, Τ. (2004), «Γιώργης Παυλόπουλος, “Το άγαλμα και ο τεχνίτης” – Η αυτονόμηση του έργου τέχνης από το δημιουργό του», *Φιλολογική* 86: 16-20.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1992), «Τα Αντικλείδια της Ποίησης» (1989), στο *Διαλέξεις*, Αθήνα: Στιγμή, σσ. 135-51.
- Φιλοκύπρου, Ε., (2016), «“Ανάμεσα στη σιωπή και τον καθρέφτη”: Η ποιητική πραγματικότητα του Γιώργη Παυλόπουλου», στο *Αγάθος, Θ. – Ντουνιά, Χ. – Τζούμα, Α. (επιμ.), Λογοτεχνικές διαδρομές: ιστορία, θεωρία, κριτική. Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 558-68.

## ΕΠΙΜΕΤΡΟ



Katsushika Hokusai. «Το όνειρο της γυναίκας του Ψαρά», *Kinoe no komatsu*, vol. 3. (1814). Αντλημένο από το: <https://www.katsushikahokusai.org/Dream-Of-The-Fishermans-Wife.html>

Αγγελική Τσαγρή

## Μία μελέτη της προοπτικής απεικόνισης σε ποιήματα της Νανάς Ησαΐα και της Νατάσας Χατζιδάκι: Προς μία ποιητική του εικαστικού βάθους

Αντικείμενο του παρόντος μελετήματος αποτελεί η διερεύνηση των αφηγηματικών διεργασιών<sup>1</sup> που συντείνουν στη *μορφοποίηση*<sup>2</sup> του πολύμορφου κειμενικού, εικαστικά προσδιορισμένου, *βάθους*.<sup>3</sup> μελετώνται δηλαδή εκείνες οι διεργασίες που συντελούν στη *σχηματοποίηση*<sup>4</sup> της *προοπτικής απεικόνισης* των αφηγηματο-ποιημένων μορφών – “όγκων” (βλ. παρακάτω), σε δύο, απολύτως παραδειγματικές περιπτώσεις, από τη θεωρούμενη ως μεταπολεμική και μεταπολιτευτική ποίηση. Ειδικότερα, μέσα από αυτό το πρίσμα, μελετάται το ποιητικό έργο της Νανάς Ησαΐα και της Νατάσας Χατζιδάκι, ενώ ως σκοπός του μελετήματος ορίζεται η ανάδειξη της αφηγηματικής λειτουργίας αυτής της διανοητικής, ψευδαισθητικά αποδιδόμενης, καλλιτεχνικής ιδιότητας (της τρίτης διάστασης, του *βάθους*), σε μονοδιάστατες επιφάνειες και σε κειμενικά συμφραζόμενα, στις εικαστικές-διαπλαστικές της συνεπαγωγές, χωρίς όμως να μας ενδιαφέρουν οι ιλουζιονιστικές της προεκτάσεις.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Τονίζεται, όμως, ότι ο σκοπός του μελετήματος δεν είναι ο λεπτομερής εντοπισμός των αφηγηματικών στρατηγικών του εκάστοτε κειμένου· συνιστά απλώς έναν άξονα για τη διερεύνηση του ζητήματος.

<sup>2</sup> Για την έννοια της *μορφοποίησης* ως *αναπαράσταση* απόντων, μη παριστώμενων μεγεθών, βλ.: Marin (2001). Για μία προσέγγιση, στον άξονα της Συγκριτικής Ποιητικής, συγκλίνουσα με τη θεώρηση του Marin, με την οποία και η παρούσα μελέτη συντονίζεται, πβ. την πλέον πρόσφατη σχετική μονογραφία: Αγγελάτος (2017), απόρροια μίας σειράς προγενέστερων μελετημάτων στον άξονα της *(ανα)παράστασης*. Καθώς το θεωρητικό πλέγμα της μελέτης, είναι αρκετά πυκνό, επισημαίνονται μόνο δύο βασικές βιβλιογραφικές αναφορές, όσον αφορά στο συγκεκριμένο ζήτημα.

<sup>3</sup> Για τις έννοιες *βάθος* και *προοπτική απεικόνιση*, οι οποίες εδώ εκλαμβάνονται ως απολύτως ταυτόσημες, όπως και για τις διάφορες κατηγορίες *προοπτικοποίησης*, στις διαπλαστικές τέχνες, βλ. σύντομα: Ντίνια-Μπούνταλη (2011) 49–70, Μπουλώ (2002) 128–63, 190–290. Για μία θεωρητική προσέγγιση της *προοπτικοποίησης* της εικόνας, μέσα από τη *σχεδιαστική* της οργάνωση, με τη διάρθρωση αυτής σε τρία επίπεδα και με τον ενοποιητικό-οργανωτικό ρόλο του αναπαριστώμενου θεάματος να εναπόκειται σε έναν από τους εικονιζόμενους χαρακτήρες, βλ.: Foucault (1986) 27–44. Από την εν λόγω προσέγγιση, στον άξονα της *γραμματικής-σχεδιαστικής* απόδοσης του *βάθους*, της διάταξης των *αναπαριστώμενων* μεγεθών και των εύτακτων φωτοσκιάσεων, αντλείται η συλλογιστική για την ανάγνωση της εικόνας, μέσα από τη διαρρύθμιση των εικαστικών επιπέδων, όπως και των πεδίων ορατότητας.

<sup>4</sup> Για την έννοια της *σχηματοποίησης* βάσει της Καντιανής κριτικής, πβ. κυρίως: Kant (2013<sup>3</sup>) 294–5. Για την τέχνη, ως *σχηματοποίηση* και όχι δημιουργία εκ νέου, βλ.: Merleau-Ponty (1991) 99–100. Στην περίπτωση της Ησαΐα και στη κατεξοχήν “φιλοσοφική” της συλλογή, *Συναίσθηση λήθης*, πβ. ενδεικτικά από το τρίτο μέρος του ποιήματος «Χρόνος και σώμα», τους στ. «'Αν καί πολλές φορές/ **προτρέχει ο νοῦς τοῦ ἀπείρου.** / **Καί τότε σχηματοποιῶ.** / **Τό ὅποιον μόλις ὑπαρκτό ὄνειρο.**»: Ησαΐα (1982) 57. Βεβαίως, είναι χαρακτηριστική εν προκειμένω και η τυπογραφική απόδοση των στίχων, στο πλαίσιο της σύμπλευσης μορφής-περιεχομένου, κάτι που δε δύναται να αποδοθεί κατά τον πρέποντα τρόπο εδώ. Έτσι, όλοι οι στίχοι των ποιημάτων που θα εξετάσουμε, παραδίδονται στη στερεότυπη τυπογραφική τους απόδοση. Σημειώνεται ότι η έντονη γραφή σε όλα τα παρατιθέμενα χωρία στο προκείμενο άρθρο, είναι δική μου.

<sup>5</sup> Για το *βάθος* ως συμβατική ιδιότητα με “συμφυείς” *ψευδαισθητικές* διαστάσεις, στις οποίες δε θα επιμείνουμε ιδιαίτερω, βλ.: Gombrich (2018) 290–340. Για μία σύντομη αναδρομή στη ψευδαισθητική του *βάθους* και στην αναίρεσή της μέσα από τη διαμόρφωση μίας νέας εικαστικής ψευδαισθητικής συνθήκης, βλ.: Malraux (2007) 27–46. Για το Malraux η αμφισβήτηση των τριών διαστάσεων, άρα του «μυθοπλαστικού» χαρακτήρα της τέχνης, δεδομένου του διανοητικού χαρακτήρα αυτής της ιδιότητας, που αποδιδόταν πιο συστηματικά από το 11<sup>ο</sup> αιώνα

Επομένως, δε θα ασχοληθούμε με τις πρόσθετες παραισθητικές διαστάσεις αυτής της ιδιότητας, υπό τη μορφή λ.χ. του *trompe l'oeil* ή με τη μορφή της *ψευδαισθητοποίησης* της κατεξοχήν *ψευδαίσθησης*, δηλαδή δε μας ενδιαφέρει αποκλειστικά η διαδικασία αμφισβήτησης της ψευδαίσθησης του *βάθους*: μία διαδικασία, η οποία, παρόλη την τεχνική της διάψευση και τη ρήξη της στερεοτυπικής της απόδοσης, επανεμφανίζεται, υπό μία άλλη όμως μορφή, στις διδιάστατες εικόνες, ως ο *βαθμός μηδέν* αυτής.<sup>6</sup>

Πιο συγκεκριμένα στο παρόν μελέτημα διερευνώνται αφενός η εικαστική οργάνωση καθόλα ενδεικτικών ποιητικών παραδειγμάτων, αφετέρου επιλέγεται μία επιμέρους καλλιτεχνική ιδιότητα, αυτή του *βάθους*, με στόχο την ανάδειξη της μορφικής της πολυτυπίας: έτσι μέσα από αυτή τη μελέτη *βάθους* θα σκιαγραφηθεί η μετακίνηση από τη *γεωμετρική, σχεδιαστική προοπτική* ανακατανομή του ποιητικού χώρου, στην *ατμοσφαιρική, χρωματική* του διευθέτηση, με αποτέλεσμα να *μορφοποιείται* και η μετάβαση από την *(ανα)παράσταση* στην *παράσταση της αναπαράστασης*. Κατά την πραγμάτευση των ποιημάτων, θίγονται δηλαδή, επιπλέον ζητήματα *(ανα)παράστασης* και *πραγματικότητας*.

Σε αυτό το σημείο τονίζεται ότι η έννοια του *βάθους*, για μεθοδολογικούς λόγους, περιορίζεται στη συνεξέταση του λογοτεχνικού πεδίου με το πεδίο της ζωγραφικής (έναντι λ.χ. της γλυπτικής, η οποία απαντάται επίσης στο έργο των προαναφερθέντων): επιπλέον, παρόλο που κινούμαστε στο χώρο των διακαλλιτεχνικών συναρτήσεων των κειμένων, η παρούσα μελέτη δεν περιορίζεται στη λεπτομερή ανάδειξη των κειμενικών *επιδράσεων*. Επομένως, παρά τις σχετικές παρατηρήσεις, δεν επιδιώκεται η συνεξέταση των λογοτεχνικών μεγεθών με συγκεκριμένα λογοτεχνικά ρεύματα ή και με ευρύτερες καλλιτεχνικές (λογοτεχνικές, εικαστικές) κινήσεις, στο πλαίσιο μίας ταυτοτικής λογικής.

---

και μετά στη δυτική τέχνη, συντελείται υπό τη μορφή της *ταυτοχρονίας*, δηλαδή μέσα από τη *σύγχρονη* αναπαράσταση του *βάθους* και της τεχνικής διάψυσής του, ενώ συνδέεται με την εμφάνιση της *μοντέρνας τέχνης*. Πάνω στο ίδιο ζήτημα, για τη μεταβολή της συγκινησιακής αντιμετώπισης του χώρου, όπως *πραγματώνεται* μέσα από τη τροποποίηση της *προοπτικής* και της φωτοσκίασης, πβ.: Read (1960) 51–73.

<sup>6</sup> Για την *ατμοσφαιρική προοπτική*, η οποία μολονότι μειωμένη, υπάρχει πάντα στα εικαστικά έργα, πβ.: Ντίνια–Μπούνταλη (2011) 63. Αυτό το σημείο θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα στη Χατζιδάκι, η οποία είναι εμφανώς επηρεασμένη από τις εικαστικές κινήσεις της εποχής της, με αποτέλεσμα το χρωματικό *βάθος* στα ποιήματά της να συνάδει με τη μειωμένη *προοπτική* αυτών. Για την αφηγηματο–ποίηση της επίπεδης, *ατμοσφαιρικής προοπτικής*, μέσα από μία *αμβλυγώνια-ευρυγώνια προοπτική*, πβ. το ποίημα «Προβολή οριζόντια», από τη συλλογή «Στις εξόδους τῶν πόλεων» (όλες οι εξεταζόμενες συλλογές, οι οποίες προέρχονται από συγκεντρωτικές εκδόσεις, θα παρατίθενται εντός κατωφερών εισαγωγικών, ώστε να διακρίνονται από τις αυτοτελείς): «Ένα τοπίο/ πού ν' άντέχει τήν παρουσία σου/ και μία θάλασσα/ πού νά σηκώνει τό βάρος σου/ Ύστερα/ μιλησέ μου/ γιά ὄ, τι δέν ἄκουσα/ και ὄ, τι δεν εἶδα.»: Χατζιδάκι (2008) 26. Επισημαίνεται ότι η Χατζιδάκι έχει γράψει κείμενο για την Pop art, για τους θεωρούμενους ως βασικούς εκπροσώπους της, τον Andy Warhol και τον Roy Lichtenstein· βλ.: «Ο Δάφνης και ἡ Χλόη παρακολουθοῦν μαζικές ἐκτελέσεις OR IN MEMORIAM»: Χατζιδάκι (1994 [1993<sup>2</sup>]) 189–208 (το εξώφυλλο της έκδοσης κοσμείται από πολύ γνωστή σύνθεση του Lichtenstein, η οποία επενεργεί ως *παρακειμενικός-μετακειμενικός δείκτης* ανάγνωσης). Στην «παραβατική», *επίπεδη*, «προκάτ» ζωγραφική του Lichtenstein, αναφέρεται και ο Χρηστάκης, μία από τις πλέον γνωστές, πολυσχιδείς φυσιογνωμίες του ελληνικού “Underground”· βλ.: Χρηστάκης (2007) 58-9.

Ειδικότερα, ως ερευνητικό πεδίο ορίζεται η διερεύνηση των αφηγηματικών διεργασιών που συντελούν στη *μορφοποίηση* και *στερεομετρική* απόδοση μορφικά απόντων μεγεθών, σε καλλιτεχνικά προσδιορισμένα κειμενικά συμφραζόμενα, με τη διαμόρφωση μίας “νέας” *εκφωνηματικής επικράτειας*, μέσα από την *ανάδυση* “καινούργιων” (διασχεσιακών) *θετικότητων-κανονικότητων*· ως εκ τούτου, ως βασική ερευνητική κατεύθυνση, τίθεται ο τρόπος της αφηγηματικής *μορφοποίησης* απόντων εικαστικών μεγεθών, εστιάζοντας κατ’ επέκτασιν στην *τροπικότητα* των αφηγηματικών μέσων, ιδίως του *αφηγείσθαι*. Στρεφόμεστε συνεπώς στο *ποιόν* της κατεξοχήν αφηγηματικής *πράξης*, με σκοπό την ανάδειξη της μορφικής απόδοσης μίας (δια)νοητικής, ιδιότητας, όπως είναι το εικαστικό *βάθος*, στην αφηγηματική επιφάνεια των κειμένων· προς αυτή την ερευνητική κατεύθυνση μάλιστα συντείνει και ο αφηγηματικός χαρακτήρας του εξεταζόμενου ποιητικού έργου, ο οποίος έχει ήδη επισημανθεί και αποτιμηθεί, από τη κριτική.<sup>7</sup>

Έτσι, αφού πρώτα διευρενήσουμε το *δημιουργημένο* και εικαστικά *διευθετημένο*<sup>8</sup> *χωρόχρονο* των εξεταζόμενων ποιημάτων, όπως αυτός *αποτυπώνεται-υποτυπώνεται*<sup>9</sup> αφηγηματικά, μέσα από τη διαπλοκή *παρακειμενικών-μεταδιακειμενικών*<sup>10</sup> *δεικτών* και *αφηγείσθαι*,<sup>11</sup> με στόχο τη *χωρομέτρηση*<sup>12</sup> του ποιητικού τοπίου, η οποία *εκφράζεται*<sup>13</sup> μέσα από την *εκπτώχωση*<sup>14</sup> του *αναπτωχόμενου* χώρου (*αποτυπώνεται* δηλαδή στο *μορφοποιημένο βάθος*, στην *προοπτική απεικόνιση* των ποιημάτων), τότε θα κινηθούμε αντίστροφα· θα περάσουμε

<sup>7</sup> Για την αφηγηματικότητα της Ησαΐα, για να μην παραπέμψουμε στις εύστοχες κριτικές του Καραντώνη σχετικά με τον αφηγηματικό τόνο στην ποίηση της, πβ. ενδεικτικά τη κριτική παρέμβαση της ίδιας, με αφορμή τη κριτική του Κοροβέση για το *Διπλό βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή, όπου διαφαίνεται και η στάση της προς τη πεζογραφία, την ποίηση και τη ζωγραφική· πβ.: Ησαΐα (1978) 75–80. Για τη σύναψη λόγου και εικόνας στη Χατζιδάκι, πβ.: Αρσενίου (2006) 281–6, Αγγελάτος [2018].

<sup>8</sup> Για την έννοια της *διευθέτησης*, *συσχετικά* (από κοινού) με το *χώρο* και τον *τόπο*, ως *εν έργο γίνεσθαι* ιδιότητες των *αναπαριστώμενων* αντικειμένων, δηλαδή ο *χώρος*, ο *τόπος*, ως *υπαρκτικά* χαρακτηριστικά που *εκδιπλώνονται* και δεν τοποθετούνται απλώς, με εφαρμογή κυρίως στη γλυπτική, πβ.: Heidegger (2006). Εδώ η *διάνοιξη*, *διαπλάτνωση* στο χώρο διαμέσου των αφηγηματικών υλικών, αξιοποιείται στα θεωρούμενα ως εικαστικά συμφραζόμενα των ποιημάτων.

<sup>9</sup> Πβ. το ρητορικό σχήμα της *υποτύπωσης*, όπως ορίζεται λ.χ. από το Κοϊντιλιανό, μέχρι και το Καντ· βλ.: Quintilianus (1959, 1968), libri VII–XII και Kant (2013<sup>3</sup>) 294–5.

<sup>10</sup> Για την *παρακειμενικότητα*, τη *μετακειμενικότητα*, ως μορφές *μεταδιακειμενικότητας*, βλ.: Genette (2018) 27–38.

<sup>11</sup> Στην παρούσα μελέτη δεν αξιοποιείται αποκλειστικά το τυπολογικό σχήμα του Genette· αντιθέτως με *δεσπόζον* το παραπάνω σχήμα, πραγματοποιείται μία συνδυαστική χρήση αφηγηματικών θεωριών, η οποία, όμως, δε δηλώνεται συστηματικά. Για ζητήματα *Φωνής*, βλ. συνοπτικά: Genette (2017<sup>2</sup>) 285–339.

<sup>12</sup> Για την έννοια και τη λειτουργία της *χωρομέτρησης*, στο *σχηματισμό λόγου* και στην ανάδυση νέων *θετικότητων-κανονικότητων*, μέσα από τον ορισμό των *εκφωνηματικών συνθηκών*, εδώ από κοινού με την *τροπικότητα* του *αφηγείσθαι* για την *ανάδυση*, αλλά και τη σύσταση μίας *ποιητικής, πρακτικής*, του *βάθους*, βλ.: Foucault (2017). Άλλωστε για το Foucault, η ζωγραφική συνιστά ήδη μία *θετικότητα*: Foucault (2017) 293–4· για αυτό υποστηρίζουμε την ανάδυση μίας νέας *εκφωνηματικής επικράτειας*, μίας νέας *θετικότητας*, μέσα από το *συμπλησιασμό* των δύο διακριτών μεγεθών–*θετικότητων*, λόγου και εικόνας.

<sup>13</sup> Για το ρητορικό σχήμα της *έκφρασης* και για μία συνοπτική επισκόπηση στην πορεία των χρόνων, πβ.: Mitsi (1991) 1–33, Αγαπητός (επιμ.) (2006), Karastathi (2013) 163–76. Βλ. επίσης το ρητορικό σχήμα της *υποτύπωσης*, υποσημ. 9.

<sup>14</sup> Για τους όρους *πτώχωση*, *εκπτώχωση*, *αναπτώχωση* και *διαπλάτνωση*, βλ.: Deleuze (2006).

από τον αφηγηματικό χώρο στα αφηγηματικά υλικά και στους αφηγηματο-ποιημένους “όγκους”.

Ως εκ τούτου, αυτή τη φορά δε θα μελετήσουμε μόνο την *εκπτώχωση* του χώρου, αλλά και την *εκπτώχωση*, *διαπλάτυνση* των αφηγηματικών υλικών στην εκάστοτε καλλιτεχνικά προσδιορισμένη κειμενική επιφάνεια. Σε αυτή την περίπτωση, θα διερευνήσουμε τη διαδικασία μετατροπής των αφηγηματικών υλικών σε αφηγηματικούς “όγκους”, όπως αυτή η διαδικασία *πραγματώνεται* στο εσωτερικό των ποιητικών δομών. Θα εξετάσουμε δηλαδή *ad hoc* την *ογκηροποίηση-ιερογλυφοποίηση*, στο αφηγηματικό της περιβάλλον,<sup>15</sup> αφού και με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται η εντύπωση της *προοπτικοποίησης*,<sup>16</sup> δίχως, όμως, η ψευδαισθητική εντύπωση της τρίτης διάστασης να αποκτά κατ’ ανάγκην πρόσθετες ιλουζιονιστικές διαστάσεις, πέραν της γνώριμης παραισθητικής, εικαστικής συνθήκης.

Συνεπώς, διαγράφοντας σταθερά αυτή τη συνεχή, διακαλλιτεχνική τροχιά, από και προς το κείμενο, θα συγκροτήσουμε μία αφηγηματική *ποιητική* του *βάθους*, η οποία από τη μία πλευρά έγκειται στη χωρική ανακατανομή του ποιητικού τοπίου, ενώ από την άλλη πλευρά ερείδεται στην *ιερογλυφοποίηση* των αφηγηματικών μορφών· βασιίζεται δηλαδή στην *εκπτώχωση*, ανακατανομή και ανάδειξη των “όγκων”, στην αφηγηματική επιφάνεια των εξεταζόμενων ποιημάτων.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Τα “ιερογλυφικά” και η “ιερογλυφική τέχνη”, χρησιμοποιούνται από το Baudelaire μέχρι τον Paul Klee, ως ένα μέσο *υλοποίησης* άμορφων μεγεθών· εδώ, όμως, ο όρος αξιοποιείται, όπως διατυπώθηκε από το Walter Benjamin, και στη συνέχεια όπως πέρασε, μεταξύ άλλων, και στο Derrida. Επομένως ως *ιερογλυφοποίηση* νοείται μία *μορφοποιητική* διαδικασία, η οποία συναρτάται με τους όρους *διαφορά* (*differance*) και *ίχνος* (*trace*) του Derrida· έτσι τα *ιερογλυφικά* χρησιμοποιούνται εδώ για μία *στιγμαία*, κατά Benjamin, *ιερογλυφοποίηση-ογκηροποίηση* των υλικών συμβόλων, θεωρούμενα ως το *ίχνος* μίας *διαφεύγουσας* και *μεταβαλλόμενης* ουσίας. Μάλιστα το γεγονός ότι η προλεχθείσα διαδικασία κινείται συγχρόνως *εντός* και *εκτός* (*dedans*) και (*dehors*) ενός εικαστικού έργου, με καθοριστικό, όμως, τρόπο για την ερμηνεία του περιεχομένου του, δύναται να συνδεθεί και με τους *παρακειμενικούς δείκτες-ενδείκτες* που αναφέρονται παρακάτω. Για την *ιερογλυφοποίηση*, βλ.: Derrida (1987) 9–13, 175–82. Πβ. και το ολιγόστιχο ποίημα «Στιγμές και σκιές», της Ησαΐα: «Στιγμές όταν οί σκιές/ είναι πίο ισχυρές από τίς λάμπεις. / Λές καί κάθε έννοια φωτός/ **έχει ύποχωρήσει** σέ κάθε άλλη. / Είναι οί δικές σου σκιές/ **τών κινήσεων** καί των λεπτομερειών. / Τών ύποκρισιών τής πτώσης. / Τίποτα δέν σου έμαθε τό φώς. / Μαθητής του θανάτου/ **έχεις έφεύρει νεκρά/ τά σύμβολα τής έποχής.** / **Ύπόθεση μόνο αδιόρατης βροχής/ Και άυλης λάσπης.**»: Ησαΐα (1982) 59.

<sup>16</sup> Για την *προοπτικοποίηση*, όπως εκπληρώνεται διαμέσου της αφήγησης, τις ζωγραφικές, κινηματογραφικές ή φωτογραφικές συνιστώσες της, εκ παραλλήλου με τη χωροχρονική διευθέτηση των αφηγηματικών υλικών, βλ.: Stanzel (1999) 189–205.

<sup>17</sup> Πάντως, οι *ογκηρές*, *ιερογλυφικές* λέξεις, εντοπίζονται και στις δύο ποιήτριες που εξετάζουμε, όσον αφορά στην εικονοποιία των ποιημάτων τους τόσο σε μακροδομικό όσο και σε μικροδομικό επίπεδο, ενώ η επικοινωνιακή *απόβλεψη* και στις δύο παραμένει η ίδια· η *στερεοποίηση* των όγκων μέσω της εικονοποιίας. Για την Ησαΐα, πβ. κυρίως το καταστατικό κείμενο ποιητικής της, με αφορμή τη Sylvia Plath: Ησαΐα (1982) 164–79· ιδιαίτερα 177–9. Βλ. επίσης για την ογκηροποίηση του φευγαλέου, σε συνδυασμό με τον *τόνο* και τη *χρωματική αξία* – *αρμονία* (*ψυχρά* χρώματα) της σκηνογραφίας: « [...] Έλέγχει **τούς τόνους του μπλέ** στό δωμάτιο. / Σου έχω πεί ποτέ ότι αγαπώ **τούς μαθηματικούς κήπους**; / Όχι δέν είπα **τούς τύπους**. / Μās λείπει τό **γαλάζιο** πουλί από την τελετή των φύλλων. / **Ένα άλλο φώς στό λαβύρινθο.** / **Αυτό έδω είναι πολύ χαμηλό καί πέφτει στόν τοίχο.** / Μή μέ διακόπτεις. / **Είσαι ένας ίσκιος. Ίσόβιος. Τό ίδιο κι έγώ.** / Διακόπτει ποτέ τό όνειρο τόν έναντό του;», από το ποίημα: «Μπλε»: Νανά Ησαΐα (1977) 10· το ζήτημα, βεβαίως, των μαθηματικών, της αριθμητικής και της γεωμετρίας στους Μεταπολεμικούς, όπως λ.χ. στον Αναγνωστάκη ή στην Αραβαντινού, σε κάθε περίπτωση με διαφορετική *απόβλεψη*, δε μπορεί να μελετηθεί εδώ εξ’ ολοκλήρου. Στη Χατζιδάκι, η λεκτική ογκηρότητα,

Αναλυτικότερα, το βάθος εδώ συνάπτεται με την *πύκνωση*,<sup>18</sup> και *διαπλάτυνση*, των αφηγηματο-ποιημένων μορφών στα διάφορα συμφραζόμενα, με απώτερο σκοπό την απόδοση ενός απολύτως προσδιορισμένου σκηνικού τοπίου, όπως αυτό αφηγηματο-ποιείται, προσλαμβάνοντας ένα πρόσθετο, κατά την εκτίμησή μας, καλλιτεχνικό πρόσρημο. Αυτό συμβαίνει επειδή το βάθος συνδέεται με το ευρύτερο “πλαίσιο” της *πύκνωσης*, αλλά και *εκπτώχωσης* των αφηγηματικών του υλικών, δεδομένου ότι το αφηγηματικά οργανωμένο σκηνικό των ποιημάτων, περιβάλλεται από πρόσθετους *δείκτες-ενδείκτες*.<sup>19</sup> επομένως οι *δείκτες, προοπτικοποιούν* επιπλέον τον αφηγηματικά διαρθρωμένο χώρο, συστήνοντας κατά αυτόν τον τρόπο μία *ποιητική του κάδρου*,<sup>20</sup> με τη καλλιτεχνικά προσδιορισμένη αφήγηση, να θεάται κατόπιν μέσω αυτών.

Έτσι διαμορφώνεται το *προβολικό επίπεδο*<sup>21</sup> της εικαστικά οργανωμένης αφήγησης, ορίζονται δηλαδή *σημεία όρασης*, όπως και *σημεία φυγής*<sup>22</sup> για τα *αναπαριστώμενα* θεάματα, με αποτέλεσμα οι μεταδιηγητικοί, ταυτοχρόνως *παρακειμενικοί*, ευρύτερα *μεταδιακειμενικοί δείκτες*, που εκλαμβάνονται ως τα *περιγράμματα* (κατά Alberti) αυτών των *αναπαριστώμενων* μεγεθών ή διαφορετικά των εν απουσία καλλιτεχνικών, *μορφοποιημένων* “όγκων”, να ορίζουν και την προσήκουσα φορά θέασης για τη κατάλληλη σύλληψη του ποιητικού χώρου.

---

εκφράζεται μέσω των *οπτικών ποιημάτων* της, της *concrete* και *visual, poetry*: πβ. την *απτή ογκηρότητα* με τον παράλληλο ορισμό του προβολικού σημείου της εικόνας, λ.χ. στην: «Αρίθμηση» από τη συλλογή: «Στις εξόδους τών πόλεων», στην εύγλωττη ποιητική ενότητα «Αποσύνθεση» ή τη «Θαλασσογραφία», από τη συλλογή «Ακρυλικά». Για τα δύο ποιήματα, βλ.: Χατζιδάκι (2008) 64 και 88, αντίστοιχα. Για τη Χατζιδάκι και την *οπτική ποίηση*, βλ. εδώ και την υποσημ. 34 .

<sup>18</sup> Η έννοια της *πύκνωσης* σχετίζεται εδώ, αφενός με την *ογκηροποίηση* των *αναπαριστώμενων* μεγεθών, με την *εκπτώχωση* και τη *στερεοποίηση* των αφηγηματικών υλικών, αφετέρου με την αφηγηματική *μορφοποίηση* μίας *διδιάστατης* εικαστικά προσδιορισμένης, αφηγηματικής επιφάνειας, όπως αυτή απαντάται κάθε φορά, στο έργο των ποιητριών που εξετάζουμε. Για την *ογκηροποίηση-ερογλυφοποίηση* των αφηγηματικών υλικών, βλ. υποσημ. 17.

<sup>19</sup> Εδώ ο *ενδείκτης*, ως ειδική κατηγορία μεταξύ *συμβόλου* και *εικόνας*, σύμφωνα με το Charles Sanders Peirce, συνδέεται με τη *δείξη* κατά Marin: πβ.: Greenlee (1973) 84–93 και Marin (2001) 352–72.

<sup>20</sup> Για το *κάδρου* ως το «περίγραμμα» νοηματοδότησης μίας «σύνθεσης» (εικαστικής-αφηγηματικής), όπως και για τα διάφορα είδη *περιγράμματος*, σε συνάρτηση με το *βάθος*, βλ.: §31: Αλμπέρτι (1994) 115-7. Για τους οπτικούς περιορισμούς του *κάδρου*, κυρίως για τη διαμόρφωση καθοριστικών συνθηκών θέασης, με τη «μεταμόρφωση (μέσω αυτών) του αισθήματος που μας εμπνέουν τα έργα τέχνης», πβ.: Malraux (2007) 192–8. Για τη καλύτερη κατανόηση της σύναψης *προοπτικής* και *δεικτών* αναπαράστασης (*πλαίσιου*) με τη συγκρότηση μίας ποιητικής του *κάδρου*, άρα μίας ποιητικής του *βάθους*, πβ. το (*μετακειμενικό*) αυτοσχόλιο της Παυλίνας Παμπούδη, η οποία μολονότι αναγνωρίζει την έλλειψη θεωρητικού υποβάθρου στις διατυπώσεις της, αναδεικνύει εύστοχα τη συναρμογή εικόνας και λόγου στην εργογραφία της: « [...] **Κυρίως γράφω ζωγραφίζοντας. § Καθάρω στην αρχή. Ορίζω το χώρο. Οι πρώτες λέξεις και οι προεκτάσεις τους στο μέσα διάστημα είναι σαν το ελάχιστο, νοητό μαύρο, κάθετα και οριζόντια που περιορίζει τα όρια. [...] Ενώ στη (μονοδιάστατη) εικόνα η προοπτική περιορίζεται στο χώρο, στην ποίηση ανοίγεται και σε άλλες διαστάσεις: ο λόγος κάνει να αστράφτουν όλες οι έδρες της εικόνας γιατί την προεκτείνει στο χρόνο- ως τη διαίσθηση/ προαίσθηση/ συναίσθηση/ παραίσθηση. § Συνεχίζοντας το ποίημα, μετά, δημιουργώ ένα τοπίο, ένα σκηνικό για να ζήσει αυτό που έχω συλλάβει.**»: Παμπούδη (2019).

<sup>21</sup> Για τον όρο *προβολικό επίπεδο*, σε συνάρτηση με τη *γεωμετρική, σχεδιαστική προοπτική απεικόνιση*, βλ.: Ντίνια-Μπούνταλη (2011) 58.

<sup>22</sup> Για τα δυνατά *σημεία φυγής*, ανάλογα με το *προοπτικό* και το *προβολικό επίπεδο*, βλ.: Ντίνια-Μπούνταλη (2011) 59-62.

Ως εκ τούτου η θέαση προς την *αναπαριστώμενη-δημιουργημένη, χωροθετημένη* ποιητική εικόνα, συστήνεται αφηγηματικά, με αφηγηριακό *σημείο προβολής* τη μεταδιηγητική βαθμίδα, η οποία λειτουργεί ως το *πλαίσιο-κάδρο* των αφηγηματο-ποιημένων όγκων, και με *σημείο φυγής*,<sup>23</sup> κατ' επέκτασιν με εκτεινόμενη, αφηγηματική επιφάνεια του σημείου οράσεως, το εσωτερικό των μεταδιηγητικών επιπέδων, δηλαδή το *χωροποιημένο* περιεχόμενο των εκάστοτε εξεταζομένων ποιημάτων,<sup>24</sup> όπως αυτό *εκφράζεται* μέσα από τη μετατροπή των αφηγηματικών υλικών σε εικαστικούς “όγκους” (όγκοι που *αναδύονται* στην αφηγηματική επικράτεια, νοητικά μεγέθη που *στερεοποιούνται*, μέσα από τη σχέση *επαλληλίας* των δεικτών, με το αναλόγως αφηγηματικά διαρθρωμένο κείμενο).

Συνεπώς, εξετάζοντας τις σχέσεις *επαλληλίας* των καλλιτεχνικά προσδιορισμένων σημείων με το αφηγηματικό τους περιβάλλον,<sup>25</sup> σε συμφραστικό πλαίσιο, μελετάται και η εγγενής, “συμφυής” *τροπικότητα* αυτών των υλικών· έτσι μέσα από την εξέταση αυτών των κειμενικών σχέσεων, μελετώνται οι *δυνάμει* καλλιτεχνικές διαστάσεις των εν λόγω στοιχείων, κατά την *εκδίπλωση, εκπτώχωση* τους (πβ. παραπάνω: *χωρομέτρηση, διαπλάτυνση*).<sup>26</sup> Βάσει, λοιπόν, αυτής της λογικής, θα προχωρήσουμε σε σύντομες *παραδειγματικές* εφαρμογές, σε ποιήματα της Νανάς Ησαΐα και της Νατάσας Χατζιδάκι, ενθέτοντας, στα προβλεπόμενα όρια, χωρία από το συνολικό ποιητικό τους έργο,<sup>27</sup> καθώς και από άλλους ποιητές.

Πιο συγκεκριμένα, στην ποιητική περίπτωση της Ησαΐα, αναφορικά με το ζήτημα της *χωροποίησης-ακινητοποίησης* του χρόνου,<sup>28</sup> και της *σχεδιαστικής* ανακατανομής του

---

<sup>23</sup> Το *σημείο φυγής*, σε συνδυασμό με την *προοπτική* διευθέτηση της εικόνας, θεματοποιείται ποικιλοτρόπως στις δύο ποιήτριες· βλ. το σύντομο ποίημα: «Προοπτική λήθης», της Νανάς Ησαΐα. Πβ.: «Μά αυτό είναι τό τέλος/ είπα στή μέση τής τελετής. / Καί άγνωστο άν ήταν κι αυτό. / Γιατί αυτό καθεαυτό/ δέν θά τελειώσει ποτέ αυτό τό τέλος. / Πρόκειται για κάποιο διαρκές μέλλον. / “Όπου όλο και θά πλησιάζει και όλο θά εγκαταλείπει/ κανείς τή σιωπή: τήν προοπτική στιγμή τής λήθης.»: Ησαΐα (1982) 98.

<sup>24</sup> Ο όρος χρησιμοποιείται στις Μπερξονικές, όπως και Μπαχτινικές του συνεπαγωγές. Η έννοια του *χωροποιημένου* χρόνου, αποτελεί τη βασική θεματική και στη ποιητική σύνθεση της Ησαΐα, *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*· βλ.: Ησαΐα (1977). Όμως, παρόλο το ερευνητικό ενδιαφέρον που το συγκεκριμένο σύνθεμα παρουσιάζει, λόγω έκτασης, δε θα τό εξετάσουμε συστηματικά.

<sup>25</sup> Εδώ νοείται η *επαλληλία* ως ένα *δίκτυο* σχέσεων *υπέρθεσης* και *σύμπτωσης*.

<sup>26</sup> Για τη σχέση των ποιητριών που εξετάζουμε, με τη ζωγραφική, πβ.: για τη Νανά Ησαΐα, τις δηλώσεις της ίδιας: Παταλέξης (1984) 20–3, όπως και τη κριτική του Καραντώνη για την προσδιοριζόμενη *αλλού* ως «προηγμένη αισθητική» της Ησαΐα: Καραντώνης (1981) 550–2. Για τη Χατζιδάκι, βλ. ακόμα το αφιερωματικό ποίημα στη μνήμη του Γιώργου Χειμωνά, όπου συνυπάρχουν στοιχεία τόσο της δικής της ποιητικής όσο και του πεζογράφου: Χατζιδάκι (2000) 19.

<sup>27</sup> Διευκρινίζεται ότι και στις δύο περιπτώσεις έχει πραγματοποιηθεί αντιβολή των ποιημάτων που εξετάζουμε στη συγκεντρωτική τους έκδοση, με τις αρχικές τους δημοσιεύσεις ή με τις πρώτες τους εκδόσεις, αφού στην Ησαΐα δεν υπάρχει συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων της, με το ποιητικό της έργο, εξαιρώντας ένα τμήμα του πεζογραφικού και μεταφραστικού της έργου, να είναι *εξαντλημένο*· βεβαίως τα αποτελέσματα της προλεχθείσας αντιβολής, έχουν ληφθεί υπόψιν στην προσέγγισή μας. Ωστόσο, επειδή η παρούσα υπόθεση εργασίας, δεν επικεντρώνεται στη μελέτη των παραδόσεων του εκάστοτε κειμένου, παραπέμπουμε στις πιο πρόσφατες ή και συγκεντρωτικές εκδόσεις, των εκάστοτε ποιημάτων.

<sup>28</sup> Στην περίπτωση της Ησαΐα, η *ακινητοποίηση* του χρόνου, διαμέσου της *χωροποίησής* του, αποτελεί πάγιο ποιητικό αίτημα· πβ. ενδεικτικά τους στίχους: «Στήν άκρη/ έκτός τόπου και χρόνου/ αυτή γραφή/ θά έχω πλησιάσει/ πρόσ τή μυθική: / τήν άυλη πράξη.», από το ποίημα: «Στάση και πράξη»: Ησαΐα (1982) 75.

αφηγηματικού χώρου, συναρμογή της σύστασης μίας *ατμοσφαιρικής προοπτικής* στο ποιητικό τοπίο, μέσα από την ιδιαίτερη χρήση του χρωματικού στοιχείου,<sup>29</sup> θα εξετάσουμε τα ποιήματα: «Δωμάτιο»,<sup>30</sup> «Οι μαγικές εικόνες»,<sup>31</sup> «Ανυπόστατα χέρια», «Διατήρηση νεκρή»,<sup>32</sup> και «Persona»,<sup>33</sup> επιλέγοντας μόνο ορισμένα από τα ποιήματά της, στα οποία δύναται να διερευνηθεί το εικαστικό βάθος.

Στην περίπτωση της Χατζιδάκι μας ενδιαφέρει η ολοκληρωτική μετάβαση από τον *σχεδιαστικά* ανακαταμεμημένο ποιητικό χώρο, στη *χρωματική* απόδοση των *αναπαριστώμενων* μεγεθών, διαμέσου της *ατμοσφαιρικής προοπτικής*: ειδικότερα εξετάζουμε το οριστικό πέρασμα, εν συγκρίσει με την Ησαΐα, σε μία διδιάστατη, μειωμένη *προοπτική* απόδοση, όπως αυτή *πραγματώνεται* αφηγηματικά, μετάβαση που οφείλεται, στη *χωροποίηση* του ποιητικού χρόνου. Η *απομειωμένη ατμοσφαιρική* προοπτική, συναρτώμενη με τη χρήση των χρωμάτων, καθώς και στοιχείων της (*μετα*)*υπερρεαλιστικής* (ο όρος είναι συζητήσιμος, όπως όλοι οι «μετά-» προσδιορισμοί), *πρωτοποριακής, οπτικής ποίησης*<sup>34</sup> διερευνάται, αξιοποιώντας τα παρακάτω ποιήματα: «Νά πέφτεις», «Εικόνα χωρίς εικόνα», «Δελτίον ατμοπλοϊκῶν συγκοινωνιῶν», «Μιά γυναίκα κοιτάζει τόν κῆπο ἀπό τό παράθυρό της ἀφηρημένη» και «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων τῆς Ἀναγέννησης».<sup>35</sup> Σε αυτά τα ποιήματα, η *εγγύτητα* του *αναπαριστώμενου* θεάματος, η οποία καθίσταται πλέον φανερή μέσω των υλικῶν *δεικτῶν*, συνθέτει ασφυκτικές, *εκρηκτικές* εικαστικές επιφάνειες,<sup>36</sup> οι οποίες προβάλλουν *έκτυπα* τους αφηγηματικούς τους “όγκους”, στην επιφάνεια των κειμένων.

<sup>29</sup> Ένα αρκετά χαρακτηριστικό, *συναισθητικό* παράδειγμα, της διαπλοκής ζωγραφικής και μουσικής, ιδίως *χρoιάς, αποχρώσεων, τονικότητας* και *αξίας*, στο πλαίσιο της διαγραφόμενης *ατμοσφαιρικής προοπτικής*, συναντάται στους στ.: «Μπλέ παντοῦ/ Τὰ μάτια μου θά εἶναι μπλέ. / Καί βλέπω μιά μπλέ κάμπια. / Εἶναι τόσο μεγάλη ὅσο εἶμαι κι ἐγώ. / Δηλαδή πολύ μικρή. / Κι ἀκούω μιά μπλέ φωνή. / Ὁ τόνος της θά εἶναι μπλέ. / Καί τήν ἀκούω νά λέει: πές μου ποιά εἶσαι ἐσύ. / Δέν μπορῶ νά σοῦ πῶ τῆς λέω. Γιατί κι ἐγώ δεν μπορῶ να πῶ στόν ἑαυτό μου/ γιά τόν ἑαυτό μου. / Καί δεν εἶναι λίγο περίεργο ν’ ἀλλάζει κανεῖς *χρῶμα*. / Ἦχο. / Ὑψος. [...]», από τη συλλογή *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*: Ησαΐα (1977) 12. Πβ. επίσης τις αναφορές στη «ζωγραφική και μουσική» ποίηση της Ησαΐα, καθώς και τις παρατηρήσεις για την εντυπωσιακή της εικονοποιία: Καραντώνης (1978) 962–4.

<sup>30</sup> Για το ποίημα «Δωμάτιο», βλ.: Ησαΐα (1972) 59–62.

<sup>31</sup> Για το ποίημα «Οι μαγικές εικόνες», βλ. στην ποιητική ενότητα: «1967»: Ησαΐα (1969) 67.

<sup>32</sup> Για τα ποιήματα: «Ανυπόστατα χέρια» και «Διατήρηση νεκρή», βλ.: Ησαΐα (1982) 28 και 36, αντίστοιχα.

<sup>33</sup> Για το ποίημα «Persona», βλ.: Ησαΐα (1972) 27–31.

<sup>34</sup> Για την *οπτική ποίηση* στη Χατζιδάκι, σε ποιητές της ελληνικής *πρωτοπορίας* και της *underground* ποιητικής κοινότητας, από τη γενιά του ’70, όπως λ.χ. στο Μήτρα, στους Έλληνες “beat”, καθώς και στο κύκλο του Πάλι, πβ.: Νικολοπούλου (2015) 263–82 (ιδίως σελ. 270–9).

<sup>35</sup> Παραπέμπουμε στη συγκεντρωτική έκδοση: Χατζιδάκι (2008). Για τα ποιήματα : «Να πέφτεις» και «Εικόνα χωρίς εικόνα», βλ. στην ποιητική ενότητα: «Αποσύνθεση», της συλλογής «Στις εξόδους τῶν πόλεων»: Χατζιδάκι (2008) 23 και 49, αντίστοιχα. Για το ποίημα: «Δελτίον ατμοπλοϊκῶν συγκοινωνιῶν», από τη συλλογή «Ακρυλικά», βλ.: Χατζιδάκι (2008) 79. Για τα ποιήματα: «Μιά γυναίκα κοιτάζει τόν κῆπο ἀπό τό παράθυρό της ἀφηρημένη» και «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων τῆς Ἀναγέννησης», από τη συλλογή «Άλλου», βλ. Χατζιδάκι (2008) 147 και 168–9, αντίστοιχα.

<sup>36</sup> Για τις έννοιες της *έκρηξης* και του *σοκ*, απόρροια της «*memoire involuntaire*» και μίας ανάλογα προσδιορισμένης, *ακαριαίας παροντικότητας*, (πβ. ἐδὼ τις *παραδειγματικές* τομές και την *εγγύτητα*, τη διδιάστατη, επίπεδη *ατμοσφαιρική* αφηγηματική – εικαστική επιφάνεια), βλ.: Benjamin (1994) 121–74, 226–9, 318–9.

Για την πληρέστερη πραγμάτευση του κεντρικού ερωτήματος, η μελέτη διακρίνεται σε δύο μέρη, εκκινώντας από την Ησαΐα και καταλήγοντας στη Χατζιδάκι· στο τέλος, πραγματοποιούνται συγκεντρωτικές παρατηρήσεις στην παρούσα ερευνητική κατεύθυνση.

### **1. Η χωρομέτρηση του ποιητικού τοπίου στη Νανά Ησαΐα· Προς την ατμοσφαιρική προοπτική απόδοση του βάθους.**

Η ψευδαισθητική εντύπωση του βάθους, *μορφοποιείται* σε μεγάλο βαθμό στην «απεικονιστική» και συνάμα «εσωτερική ποιητική» της Ησαΐα,<sup>37</sup> η οποία διαθλάται στη σκηνική περιγραφή του αφηγηματικού χώρου, όπως αυτή ορίζεται μέσα από την *εκπτώχωση* των αφηγηματικών “όγκων” στο κειμενικό περιβάλλον· τα χρώματα και το φως, συντελούν στην περαιτέρω *χωρομέτρηση* του ποιητικού τοπίου, καθώς με αυτόν τον τρόπο *σχηματοποιείται* πληρέστερα το πεδίο, εντός του οποίου λαμβάνουν χώρα ποικίλες ιδιωτικές συναντήσεις.

Στο «Δωμάτιο» η σκηνογραφία του ποιήματος ορίζεται με απόλυτη λεπτομέρεια,<sup>38</sup> ενώ ο αφηγηματικός καμβάς, το φόντο ιδιωτικών «σκηνη[ών]» (βλ. «Δωμάτιο», Π. 11, V. 1, σσ. 60 και 62, αντίστοιχα), με τον τρόπο που παραδίδεται στο ποίημα, βάλλεται κάθε φορά από διαφορετικές και ποικίλες, εστίες φωτός και σκιάς,<sup>39</sup> αφού «σ’ αὐτὸν τὸν ἐναλλασσόμενο χωρὸ ὅπου/ οἱ ἀποστάσεις παίζουν με τὴ διάσταση/ ἀνάμεσα σ’ ἓνα ἐγὼ [...] / κι ἓνα ἐσύ [...] καθὼς ἐντείνονται σὲ στάσεις καθρέφτη [...]» (Π. 11–14, 16 και 21, σ. 60), ενώ πέφτει «Μιὰ σκιά. / Στὰ κόκκινα. / Στὰ ἀφηρημένα τίποτα τοῦ δωματίου.» (I. 1–3, σ. 59), προσδίδοντας στη σκηνογραφία « [...] τὸν ὄγκο αὐτὸ τοῦ μαθηματικοῦ κενοῦ/ ἀπὸ τὸ πάτωμα ὡς τὴν καταπίεση τῆς κάθε πρόσθετης στιγμῆς- / Μιὰ ἐπίθεση χρόνου– Γιατὶ τὸ μέλλον εἶναι σὰν νὰ μὴν ἔρχεται/ πιὰ/ κανεὶς ἀπὸ μᾶς ὡς/ τὴ ζωή- » (Π. 2-10, σ. 60), τα πρόσωπα περιβαλλόμενα διαδοχικά από τις διάφορες φωτοσκιάσεις στο δωμάτιο, προσπαθούν να *ογκηροποιήσουν-χωροποιήσουν* τόσο την άυλη, φευγαλέα στιγμή όσο και τη σιωπή, τα κενά διαστήματα της ζωής τους (I. V. 1-13, σ. 61) και της μεταξύ τους σχέσης.

<sup>37</sup> Πβ. την εύστοχη παρατήρηση της Λάλου: «Η ποίησή της, με αρκετά στοιχεία από τη ζωγραφική– με τα χρώματα και τις σκηνικές λεπτομέρειες ή τις αναλυτικές περιγραφές- , είναι παράλληλα έντονα απεικονιστική αλλά και αρκετά εσωτερική, σαν μια προσωπική αφήγηση που διαβάζεται και ως μικρές αυτοτελείς ιστορίες – καθημερινά επεισόδια ημερολογιακού χαρακτήρα, με τις υπαρκτικές αγωνίες της να πρωταγωνιστούν.»: Λάλου (2019) 104.

<sup>38</sup> « [...] Κουράστηκα σ’ αὐτὴ τὴ στάση με τὴν ἴδια ἀπόσταση ἀπὸ δῶ/ ὡς ἐκεῖ/ εἶναι τὰ ἴδια δυσδιάκριτα ὄρια ἐνὸς τίποτα ἀγάπης- [...] Τὶ γυρεύουν ἀπὸ τὴν ὄραση τ’ ἀντικείμενα; / Ἀπὸ δῶ ὡς/ ἐκεῖ βαλμένα με τάξη/ με προσοχή/ τοποθετήθηκε στὸ ράφι κι αὐτὸ τώρα ποὺ εἶναι λίγο/ ἀόριστο- Ἔτσι δὲν εἶναι; / Πήγαινε το λίγο πιὸ κεῖ- / Πιὸ κεῖ- / Ἀκόμα- »[I. 31–39]: «Δωμάτιο»: Ησαΐα (1972) 60.

<sup>39</sup> Πβ. τη σχετική επισήμανση της Ησαΐα για τη διαφορετική χρήση του φωτός και του σκοταδιού στην ποίησή της, συγκριτικά με τη (μέχρι τότε) δημοσιευμένη ποίηση του Τάκη Παυλοστάθη, παρά τις εκλεκτικές συγγενειές τους, σε ζητήματα ποιητικής: Ησαΐα (2000) 420.

Σε ένα χώρο, λοιπόν, ο οποίος ανατέμνεται με ένα σχεδόν γεωμετρικό, σχεδιαστικό τρόπο, η περαιτέρω εικαστική διευθέτησή του (αδρομερώς, το παιχνίδι με τις αποχρώσεις, τις φωτοσκιάσεις και η σκηνική οργάνωση του κειμένου, με τη συνολική προοπτικοποίηση της σκηνής) τέμνει και επαναπροσδιορίζει, τις σχέσεις των προσώπων· η αναδιάρθρωση, επομένως, του ποιητικού τοπίου, μέσω της σχηματικής απόδοσης και της ζωγραφικής του διόρθωσης, προωθεί και την αναδιοργάνωση των σχέσεων των χαρακτήρων, εφόσον ο χώρος, όπως σκιαγραφείται αφηγηματικά, ενέχει τη θέση φόντου, λειτουργώντας κατά συνέπεια, ως μετωνυμική έκφραση των «άσαφ[ών]» (III. 1–3, σ. 61), ακαθόριστων, δίχως περιγράμματα, ακριβώς όπως και οι εξεταζόμενες εικόνες, διαπροσωπικών σχέσεων.

Ειδικότερα η απουσία υλικών οριοθετήσεων στο παριστανόμενο θέαμα, συνδέεται με τις άτακτες, διάχυτες στο χώρο φωτοσκιάσεις της παραδιδόμενης σκηνής, οι οποίες με τη σειρά τους διαμορφώνουν διαδοχικές φωτεινές και σκιερές επιφάνειες, καλύπτοντας έτσι ολοκληρωτικά τα ποιητικά υποκείμενα.<sup>40</sup> ως εκ τούτου το ρευστό, ατμοσφαιρικό θέαμα που προκύπτει, αποτελεί σημείο δείξης (κατά Margin) προς τα περιβαλλόμενα από τις φωτοχυσίες πρόσωπα,<sup>41</sup> αφού το περίγραμμα της αφηγηματο–ποιημένης εικόνας, τά αφομοιώνει στο εσωτερικό του. Έτσι αναλογικά με το φόντο, τα πρόσωπα του ποιήματος, τοποθετούνται σε ένα δεύτερο εικαστικό επίπεδο, μέσα σε αυτό το ποιητικό κάδρο, το οποίο, όμως, δε διακρίνεται πλήρως από το αφηγηματικό πλαίσιο, τη μεταδιηγητική βαθμίδα της εικόνας, καθώς τα πρόσωπα αναπτύσσουν μία συνεχή, διαδραστική σχέση με το περιβάλλον τους, με το μετασηματισμό του τοπίου, όπως προκύπτει από αυτή την επικοινωνία με το χώρο, να υποτυπώνει το αίτημα αλλαγής στη ζωή τους (βλ.: IV. στ. 1–17, V. 1–15, σσ. 61–2).

Οι ήδη επισημασμένες παιγνιώδεις φωτοσκιάσεις, από κοινού με τη διαρκή εκπτώχωση των εικόνων, εντοπίζονται και στο ποίημα «Οι μαγικές εικόνες», μέσα από τη φαινομενικά παράταιρη συρραφή και εκδίπλωση μίας σειράς εικόνων,<sup>42</sup> με απώτερο σκοπό όμως, την

<sup>40</sup> Βλ.: «Κύτταξε: / εκεί/ κάθομαι. / Σκοτεινή πάνω σε τόσα πολλά κοκκινωπά μαξιλάρια κρατάω ένα/ ποτήρι κρυστάλλινο. / Σκιά και ύλη. / Στιγμή και ιστορία ζωής/ μελετάω τόν θάνατο σ' ένα κενό τετράδιο αριθμητικής- / Κύτταξε: -δεν υπάρχουν οι αριθμοί- Και ποιός άραγε να μάς έδίδαξε αυτό το δωμάτιο- / Της τόσης απόστασης και της τόσης σιωπής- / Και σε τί σχέση να βρίσκεται άραγε με το αύριο- »[II. στ. 22–34]: «Δωμάτιο»: Ησαΐα (1972) 60–1.

<sup>41</sup> Πβ.: «'Αν και ή ατμόσφαιρα/ είναι υποβλητική από τόν καπνό- / Σχεδόν δέν μ' αφήνει να σε δώ από δώ πού κάθομαι ως/ εκεί πού έσθ άνακατατάσσεσαι- / Χωρίς συνέχεια- » [III. 12–16]: «Δωμάτιο»: Ησαΐα (1972) 61.

<sup>42</sup> «Οι μαγικές εικόνες», ως όρος, τόσο παρακειμενικά, στον τίτλο του ποιήματος, συνοδευόμενος από οριστικό άρθρο, όσο και στο στ. 3, μπορούν να ερμηνεύσουν τη καταγιστική παράθεση των φαινομενικά ετερόκλητων εικόνων που ακολουθούν στο ποίημα, ιδίως αν συνδυαστούν με τη σκηνογραφία της μόνωσης, η οποία σχολιάζεται παρακάτω· πβ. τους στ. 4–9, «Οί κινήσεις είναι κρυμμένες/ στίς πτυχές/ τά κεφάλια στίς γλάστρες/ ή άγάπη δέν είναι πουθενά/ άν και είχε ύποθεθεί κάποτε/ μέσα στα φύλλα.»: «Οι μαγικές εικόνες»: Ησαΐα (1969) 67. Πβ. το εν λόγω ποίημα της Ησαΐα, με τη «Μαγική εικόνα» της Χατζιδάκι, όπου επίσης μέσα από μία συρραφή εικόνων, μορφοποιείται ψευδαισθητηριακά η εικόνα της έλευσης της άνοιξης, από την ποιητική συλλογή «Δυσσάρεσκεια»: Χατζιδάκι (2008) 103.

(ανα)παράσταση των καλλιτεχνικών αποτελεσμάτων που συνεπάγεται η ψευδαισθητική (λόγω της ενασχόλησης με τις μαγικές εικόνες) εκτέλεση της στιγμής στο προκαθορισμένο, εικαστικά οργανωμένο, περιβάλλον, δεδομένου ότι «ό τόπος είναι τὸ ἀληθινὸ σχέδιο/ καὶ ἐξετελέσθηκε.» («Οἱ μαγικὲς εἰκόνες», στ. 10–11, σ. 67). Ἡ εἰκόνα τῆς ἀπόλυτης σκηνογραφικῆς μόνωσης τοῦ χώρου, ὅπου κάτι συντελεῖται στο βάθος αὐτοῦ τοῦ αφηγηματικὰ διαγραφόμενου τοπίου, καθίσταται εμφανῆς ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ποιήματος, ἀφοῦ: «Οἱ κουρτίνες εἶναι σκοτεινές. Στὸ μοναδικὸ δωμάτιο παίζω/ μὲ μαγικὲς εἰκόνες.» (στ. 1–3), ἐνῶ ἡ ψευδαισθητικὴ ἐντύπωση τοῦ βάθους, ὅπως σχηματοποιεῖται μέσα ἀπὸ ἕναν περικλειστο, στενὰ οριοθετημένο αφηγηματικὸν χῶρο, μορφοποιεῖται σε ὅλο το ποίημα: « [...] Μόνον ἡ σιωπὴ μὲ φοβίζει. Τὰ μακρόστενα παράθυρα/ δὲν μὲ ἐπιβεβαιώνουν/ ἂν καὶ τὸ φῶς εἶχε ὑποτεθεῖ/ κάποτε- /// Ἀπὸ μακρὰ ετοιμαζότανε/ αὐτὴ ἡ στιγμὴ/ γιὰ νὰ ἐκπληρωθεῖ στὸν φόβο.» (στ. 10–19). Ἐτσι στο κέντρο τῆς ἐν λόγῳ εἰκονοποιίας τίθεται ἀφενὸς τὸ παιχνίδι μὲ τὶς μαγικὲς, ἐξ ὀρισμοῦ ἱλουζιονιστικὲς, εἰκόνες, ἀφετέρου ὁ ἴδιος ὁ ποιητικὸς χῶρος, ὁ ὁποῖος μετέχει τοῦ ψευδαισθητικὸυ στοιχείου, μέσω τοῦ τεχνητοῦ σκοταδιοῦ, τῶν ἀδιόρατων κινήσεων ποὺ ἐκπυχώνονται («Οἱ κινήσεις εἶναι κρυμμένες/ στίς πτυχές [...]»), στ. 4-5), μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δημιουργεῖται μίᾳ ποιητικὴ εἰκόνα ἀνάλογη ψευδαισθητικῆς υφῆς.

Τὸ συγκεκριμένο ποίημα μάλιστα, ὡς πρὸς αὐτὸ τὸ σημεῖο, σε συνάρτηση μὲ τὴν παρακειμενικὴ πλαισίωση, ἡ ὁποία λειτουργεῖ ὡς ἡ κατεξοχὴν δειξὴ τοῦ ποιήματος, συνδέεται καὶ μὲ τὴν «Ἀποκρηάτικη κάμαρα»,<sup>43</sup> ποὺ ἐπίσης συναντᾶται στὴν ἐνότητα «1967» τῆς ἴδιας ποιητικῆς συλλογῆς. Καὶ ἐδῶ, στο βάθος τῆς κυρίαρχης εἰκόνας τοῦ ποιήματος, ἀνιχνεύεται μίᾳ σύστοιχη (πβ. παρακάτω τὸν ὄρο *correspondance*, μίᾳ *correlation*)<sup>44</sup> μυστηριακῆ, διαδραστικῆ κατάστασι· τὰ καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα, τὰ ὁποῖα περιγράφονται λεπτομερῶς στο ποίημα (ἐνδεικτικὰ οἱ φασουλήδες καὶ οἱ πολύχρωμες κόλλες γκλασέ, δεδομένης τῆς χρονικῆς συγκυρίας), μετακενώνουν τὶς ψευδαισθητικὲς τοὺς ιδιότητες στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ δωματίου, μεταδίδοντας τὸν παρᾱισθητικὸν τοὺς χαρακτήρα, στὸν ευρύτερο χῶρο («Ἀποκρηάτικη κάμαρα», στ. 1–11, σ. 33).<sup>45</sup> Ὡστόσο, τὸ ποιητικὸν ὑποκείμενον εἶναι πάλι αὐτὸ ποὺ ὀρίζει τὴν κατάλληλη ποιητικὴ θέασι τοῦ σκηνοῦ τοπίου, ὑπὸ τὴν μορφή μίᾳς

<sup>43</sup> Γιὰ τὸ ποίημα «Ἀποκρηάτικη κάμαρα», βλ.: στὴν ἐνότητα «1967»: Ἡσαΐα (1969) 33.

<sup>44</sup> Στὴν «Objective correlative» τοῦ T. S. Eliot ἀναφέρεται καὶ ὁ Ἀλέξης Τραϊάνος, σε μίᾳ σειρά ἀπὸ εὐστοχες παρατηρήσεις γιὰ τὴν ποιητικὴ τῆς Ἡσαΐα, διαπλέκοντας τὴν παραπάνω ἐννοια μὲ τὶς εἰκαστικὲς καὶ φιλοσοφικὲς συναρτήσεις τοῦ ἔργου τῆς, ἰδιαίτερα μὲ τὸ *χωρόχρονο* τῶν ποιημάτων τῆς (πβ. ἐπίσης τὶς ἀναφορὲς τοῦ σε: Baudelaire, Bergson, Proust, T.S. Eliot, Heidegger, Sartre, Herbert Read, κλπ.)· βλ. τὶς ἐπιστολὲς 9, 10, 15, 16: «Πρὸς τὴ Νανά Ἡσαΐα»: «Ἐπιστολὲς μίᾳς δεκαετίας»: Τραϊάνος (1991) 215–21, 221–30, 239–45, 246, ἀντίστοιχα. Σημειώνεται ὅτι ἡ Ἡσαΐα εἶχε ἀσχοληθεῖ συστηματικὰ καὶ μὲ τὸν Eliot.

<sup>45</sup> Πβ.: «Ἡ καρὲκλα κοκκίνησε μὲ τὶς κόλλες/ γκλασέ- / Ἐνας φασουλῆς γέλασε κάτω/ ἀπὸ τὸ κόκκινον μὲ ἕνα ἄσπρο δάκρυ στὴν ἄκρη/ ἀπὸ χαρτί/ μίᾳ γκριμάτῃ τριγώνη/ τετράγωνη καὶ κόκκινη καὶ γυάλινη-/// Μασκαρεύτηκε ἡ καρὲκλα στὴν κάμαρα/ τυχαῖα γέμισε μικροσκοπικὰ ὄντα. / Μεγάλᾳ μπλὲ γυαλιά/ ποδαράκια ἀπὸ γκροτέσκ σπύρτα.», [στ. 1-11]: «Ἀποκρηάτικη κάμαρα»: Ἡσαΐα (1969) 33.

μπωντλαιρικής *correspondance*, προβάλλοντας τις ψυχικές του διαθέσεις στο κειμενικό περιβάλλον και *προοπτικοποιώντας* (ψευδαισθητοποιώντας) αναλόγως τον περιβάλλοντα χώρο (στ. 12–17),<sup>46</sup> χωρίς όμως να επιμείνουμε εδώ ιδιαίτερος στις οπτικές αμφισημίες του παραδιδόμενου εικονικού θεάματος,<sup>47</sup> όπως *μορφοποιούνται* και σε αυτό το ποίημα.

Το στοιχείο των φαινομενικών διπολικών αντιθέσεων,<sup>48</sup> το οποίο έχει σχολιαστεί ως προς την τεχνική της φωτοσκίασης (πβ. παραπάνω τις αναφορές σε σκιά και ύλη ή ύλη και κενό),<sup>49</sup> συναρτώμενο με την *προοπτική* διαβάθμιση του χώρου, *μορφοποιείται* περαιτέρω και στα ποιήματα «Ανυπόστατα χέρια» (σ. 28) και «Διατήρηση νεκρή» (σ. 36), γεγονός το οποίο, άλλωστε, καθίσταται έκδηλο ήδη από τους τίτλους. Αυτό που μας ενδιαφέρει εν προκειμένω στον άξονα της *χωροποίησης* του χρόνου και της *μορφοποίησης* άυλων *εκρηκτικών στιγμών* σχετικά με το *βάθος* είναι η ακινητοποίηση αυτών των στιγμών, με την εύτακτη χωρική τους *διευθέτηση*, ιδίως μέσα από την απόδοση ομαλών εστιών φωτός και σκιάς, στις αφηγηματικές εικόνες, με στόχο την *ογκηροποίηση* του διαφεύγοντος χρόνου.<sup>50</sup>

Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν, στα «Ανυπόστατα χέρια», σε μία σχεδόν ενύπνια απόδοση του ποιητικού τοπίου, με απηγήσεις από το πεζογραφικό και συνάμα φιλοσοφικό έργο του Herman Hesse,<sup>51</sup> ένας απaráλλαχτος κήπος («**Πάντα** ό κήπος αυτός», στ. 1) με ένα συντριβάνι και ένα άγαλμα, τοποθετείται στο φόντο του κύριου μεταδιηγητικού επιπέδου, ενώ σύμφωνα με το ποιητικό υποκείμενο: «Μιά μεγάλη σκιά πέφτει/ από τά κλαδιά στό χῶμα. / Σκύβω να μαζέψω/ τή μαύρη παρουσία τοῦ φωτός/ καί στά ανυπόστατα χέρια μου/ βλέπω ὅτι ὁ κήπος

<sup>46</sup> Πβ.: «**Ἄν και ἐγὼ θὰ εἶναι πού τὰ βλέπω αὐτά.** / Πού **σηκώνω** ἀποφασιστικά τὸν τόνο μιᾶς κάμαρας/ **ἀνακατωμένης- / Κόλλες γκλασέ και πολύχρωμες ιδέες.** / **Εἶναι δικές μου ὅλες- / Λαμπερές θέες τῆς μοναξιάς μου.**» [στ. 12–17]: Ησαΐα (1969) 33.

<sup>47</sup> Σαφώς η εν λόγω στάση συνάδει με τις θεωρητικές αντιλήψεις της *Gestalt psychology*, οι οποίες αξιοποιούνται συστηματικά από την Ησαΐα και –από ένα σημείο και έπειτα– απαντώνται στο έργο της (ποιητικό, πεζογραφικό, κλπ.)· ως προς αυτό το ζήτημα, από κοινού με τον εικαστικό χαρακτήρα, η περίπτωση της παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες, αλλά και επιμέρους διαφορές, με την ποιήτρια και τεχνοκριτικό Ελένη Βακαλό, γεγονός που ερμηνεύεται και βάσει πραγματολογικών στοιχείων. Για παρόμοια ζητήματα στη Βακαλό, πβ.: Κακαβούλια (2004).

<sup>48</sup> Για την «αντιθετική ποίηση» της Ησαΐα, σε σχέση με το *βάθος*, την *προοπτικοποίηση* του χώρου και την τεχνική της *φωτοσκίασης*, πβ. τα IV. - VII. μέρη από την ποιητική της σύνθεση «Αντικειμενικό ποίημα»: Ησαΐα (1982) 89–90.

<sup>49</sup> Πβ. και μία παρατήρηση συναφή με τα παραπάνω: « [...] [με αφορμή «μία σειρά σύντομων ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου.»] **Όλα πραγματοποιημένα πλέον στο ἄδειο, σέ ὀρατή/ ἀδιόρατη ἀφαίρεση. Μικρή βουβή κινηματογραφική μηχανή –τό μάτι– περιφέρεται, καταγράφει ἄσκοπα. Αἴσθηση τῶν διαστάσεων τοῦ «κενοῦ», τῆς «σιωπῆς» πού περιβάλλει τ' ἀντικείμενα στό χῶρο.** Ἔτσι– περιέργη ἐντύπωση- ἀφαίρεση **ὕλικότητας καί βάρους, ὄχι ἀναίρεση τῆς πραγματικότητας τῶν πραγμάτων.** Ποιήματα χωρίς καμιά ιδιαίτερη «σημασία». Ὅχι ὅμως καί χωρίς «ἐνέργεια». »: «Νυχτολόγιο»: Σινόπουλος (2012) 312.

<sup>50</sup> Για να ορίσουμε την αφηγηματική κατάσταση του ποιήματος διαφορετικά, πβ.: «Ἐνσωματῶν τὸ διαφεύγον ἔλασσον ὄνειρο.»: Αραβαντινού (1964) 14.

<sup>51</sup> Επισημαίνεται ότι η Νανά Ησαΐα έχει ασχοληθεί συστηματικά με το Herman Hesse, ενώ την ίδια εποχή με την έκδοση της ποιητικής της συλλογής *Συναίσθηση λήθης*, ασχολείται με την έκδοση κειμένων του και αρθρογραφεί σχετικά. Ωστόσο, το ζήτημα της συνύφανσης φιλοσοφίας και ζωγραφικής στον Hesse, σε συνάρτηση με την ποιητική της Ησαΐα, καθώς και η χρήση υλικού από τις παραπάνω ασχολίες της, ως *προκείμενο* για την ποίησή της, δε δύναται να σχολιαστεί εδώ λεπτομερώς.

αυτός/ ποτέ πιά δέν ὑπάρχει.» (στ. 8–14), με αποτέλεσμα να αποκαλύπτεται η απατηλή λειτουργία της φωτοσκίασης. Ωστόσο, η *από-υλοποίηση* του χώρου με την αμφισβήτηση του “όγκου” των αφηγηματικών υλικών, οδηγεί εν ταυτώ και στην υλοποίηση της *στιγμής*, διαμέσου της *ογκηροποίησης* της *εκρηκτικής*, αναδυόμενης *παροντικότητας*: η χωρική διαφύλαξη του διαφεύγοντα, μεταβαλλόμενου χρόνου, *υποτυπώνεται* μάλιστα, τόσο *παρακειμενικά* (πβ. τον τίτλο «Ανυπόστατα χέρια») όσο και *κειμενικά–μετακειμενικά* (βλ. *κειμενικούς δείκτες*, όπως λ.χ. «Πάντα» που *εκφράζει* την εμμονή στη στασιμότητα, αλλά και την ενύπνια ατμόσφαιρα ή πβ. τη κατανομή τμημάτων φωτός και σκιάς στην εικόνα ή την τελική διαπίστωση «**βλέπω** ὅτι ὁ κῆπος αὐτός/ **ποτέ πιά δέν ὑπάρχει.**», στ. 14).

Ο αποτελεσματώμενος επίσης χρόνος, με την ομοιότροπη χωροχρονική ανακατανομή του ποιητικού τοπίου, *εκφράζεται* μέσα από ακόμα πιο έντονα αντιστικτικά δίπολα και στη «Διατήρηση νεκρή», αφού όπως δηλώνεται εξαρχής: «**Στατικές οί μορφές τοῦ ὄνειρου/ σέ σχέσεις μαύρου καί κρυστάλλου/ και διπλοῦ λουλουδιοῦ/ ὑπό πλήρη ἄνθηση/ ἂν καί διατήρηση νεκρή.**» (στ. 1-5), με την ακινητοποιημένη *στιγμή* στην παρούσα περίπτωση, να αποτελεί προϊόν ενός συνόλου διαδοχικών *στιγμών*, οι οποίες *εκρήγνυνται* μαζικά («**Ἀστράφτουν** οί σκιές/ **καί αὐτή εἶναι ἡ στιγμή.**», στ. 6–7), χωρίς, όμως, αυτές οι στιγμές να διακρίνονται απολύτως μεταξύ τους ή να δύνανται να εκληφθούν αποκομμένες από το ευρύτερο σύνολο, στο *punctum temporis* αυτών,<sup>52</sup> με όλες τις φιλοσοφικές συνεπαγωγές βεβαίως, που υπολανθάνουν του ποιήματος εν συνόλω ή που συνάγονται από στίχους, όπως οι παρακάτω: «Πάντα ἐκεῖ. / Ἄν καί ποτέ ἐκεῖ. / Στήν ἄκρη τοῦ καιροῦ. / Αὐτή εἶναι ἡ ζωή. / Ἄν καί κάποτε ἦταν/ μιά αἴσθηση διάρκειας.» (στ. 8–13).

Μέσα από αυτό, λοιπόν, το πρίσμα το ποίημα «Persona», στην ομώνυμη ποιητική συλλογή (σσ. 27–31), μετασχηματίζεται πολύ γρήγορα από ένα ποίημα ποιητικής σε ένα ποίημα αυτοπαρατήρησης του ποιητικού υποκειμένου, λαμβάνοντας μάλιστα εικαστικές διαστάσεις, εφόσον ο αφηγητής του ποιήματος τίθεται στο *βάθος* της περιγραφόμενης εικόνας, ως μία ένθετη, κεκαλυμμένη μορφή, με ποικίλα, εναλλασσόμενα προσωπεία (πβ. την αρχή και το τέλος από το: «Persona», 1. σσ. 27-8, 7. σσ. 30-1), που ενορχηστρώνει το θέαμα.

Το ποιητικό υποκείμενο δηλαδή, το οποίο αποτελεί σχεδόν μία συγγραφική μάσκα βάσει του ποιήματος,<sup>53</sup> απολήγει σε μία ακινητοποιημένη, καθότι αποτυπωμένη μορφή στο

<sup>52</sup> Για τη *κινητή στιγμή*, σε συνάρτηση με την *προοπτική απεικόνιση*, πβ.: «III. [...] Ἐδῶ εἶναι τὸ σημεῖο φυγῆς τοῦ ἀπειρου. / **Και ἡ στιγμή εἶναι ὑποθετική.**» [στ. 4–5]: «Μνήμη νεκρή»: Ησαΐα (1982) 78.

<sup>53</sup> Πβ. λ.χ.: «2. [...] Διαθλάσεις/ θαλάσσης – Διαθέσεις φυγῆς/ πὸν γράφει κανεῖς/ πὸν γράφει κανεῖς/ μιὰ κάσκα/ γιὰ τὸ ταξίδι/ [...] Συχνὰ μὸυ μιλάει γιὰ τοὺς στίχους μου. / Λέει ὅτι φορᾶω τὴ μάσκα/ μιᾶς ἄλλης μου ζωῆς. / Κι ἐγὼ συμφωνῶ. / Καὶ τὴν ἀποβάλλω. /// 3. Ἀμέσως δημιουργεῖται ἓνα **χάσμα**/ ἐκεῖ/ πὸν/ ἤμουνα/ ἐγὼ-Λέξεις πὸν πέφτουν/ στὸ/ κ/ ε/ ν /ὄ/ οἱ εἰκόνες ξεκολλᾶνε/ ἀπὸ τὴν ὄραση/ τοῦ παντός. [...] σ’ ἓνα κλάσμα δευτερολέπτου/ μὸυ δίνει/ πίσω/ τὴ μάσκα.» και «5. [...] Τώρα/ ξέρω πὸς γράφει κανεῖς. Καὶ πὸς αὐτὸ τὸ ποίημα/

χαρτί,<sup>54</sup> η οποία παρατηρεί και οργανώνει το ποιητικό της περιβάλλον με εικαστικούς όρους, από μία *προοπτική* απόσταση,<sup>55</sup> σε ένα *χωροχρονικό* συνεχές.<sup>56</sup> για αυτό μάλιστα και ο χρόνος εφόσον συνυφαίνεται με το χώρο, ως αυτόνομη μονάδα, είναι αδιάφορος («6. [...] Ό χρόνος στην ποίηση είναι αδιάφορος πολλές φορές. / Ό άνεμος σάν νά τόν παίρνει με την παλίρροια χωρίς / νά τόν έπιστρέφει πίσω— Σήμερα τò πρωί πάντως ήμουνα [...] και είμαι/ και αυτή/ τή στιγμή [...]», στ. 11–17, σ. 30), αφού η ανάμνηση με τη βίωση των γεγονότων συμφύρονται, με αποτέλεσμα αυτή η αδιάλυτη μνήμη, το κράμα αναμνήσεων και βιωμένων εμπειριών, να *σχηματοποιεί* εικόνες, οι οποίες “χωνεύονται” στη ποίηση. Έτσι προκύπτει ένα «χάσμα» ανάμεσα στο πραγματικό και στο ποιητικό βίωμα, το οποίο διαρκώς προοπτικοποιεί, κατά συνέπεια παραλλάσσει τα γεγονότα, ιδίως από τη στιγμή που αυτά δε συγκροτούν ένα σταθερό, αμετάθετο, αυθύπαρκτο σύνολο, αλλά αντιθέτως υπόκεινται στις διαθέσεις των προσώπων.

Επομένως το ποιητικό υποκείμενο μεταφέρει διάφορα γεγονότα στην ποίηση από την πολύεδρη πραγματικότητα, μέσα από μία *ενική* θεώρηση της μνήμης, η οποία διατέμνει και ανακατατάσσει αυτό το υλικό, προοπτικοποιώντας κατόπιν τις διάφορες συνθήκες και καταστάσεις, δίνοντας *βάθος* στην εκλαμβανόμενη ως *στιγμαία* εμπειρία, με τη μνημονική εικόνα να μεταφέρεται στο φόντο της σκηνογραφίας του ποιήματος (πβ. τη σύνοψη της εν λόγω σύνθεσης, 7. σ. 30–1· βλ. παρακάτω στη Χατζιδάκι τη μετάβαση από την παρατήρηση στην αυτοπαρατήρηση ή τη διαπλοκή αυτών, όπως και στην παρούσα περίπτωση).

Έτσι λοιπόν, εφόσον προσδίδονται συμπληρωματικές διαστάσεις στα εκάστοτε γεγονότα, συγκροτείται μία ορισμένη ποιητική συνθήκη, η οποία απέχει από τη κοινή αντίληψη

γράφεται σαφώς στὸν Ἰούνιο. [...] Ἄν κάποιος μὲ συναντήσει ξανὰ/ σὲ αὐτές τὶς συγγραφικὲς μου περιπλανήσεις/ δὲν θὰ τοῦ ξαναδώσω τὸν λόγο. / Ἄλλωστε ὁ ἄλλος μπορεῖ πάντοτε νὰ εἶναι πάλι ἐγὼ/ σ' ἕναν ἀντίθετο ρόλο. /// 6. Γράφει λοιπὸν κανεὶς- / Ὑπογράφει κάτω ἀπὸ μικρὰ κομμάτια/ ζωῆς/ σάν νὰ ἦταν αὐτὴ ἡ ἱστορία.» [οἱ στίχοι δὲν παραδίδονται με τὴ μορφή του ποιήματος, ὅπως αὐτὸ ἀπαντᾶται στὴν ἔκδοση]: «Persona»: Ησαΐα (1972) 28–29 καὶ 30, ἀντίστοιχα.

<sup>54</sup> Βλ. λ.χ.: «4. Εἶμαι τόσο ὠραία! / Πιάνω τὸ μέτωπό μου καὶ θυμίζει χαρτί. / Ἀνοίγω τὸ στόμα μου καὶ τὰ δόντια μου μοιάζουν/ μὲ κεφαλαῖα. / Ἀναμφισβήτητα μέσα στὰ μάτια μου ἔχω κι ἀπὸ/ μία τελεία. / **Εἶμαι πραγματική.** / Ἐπιτέλους! / Φοράω καὶ κάσκα!»: Ησαΐα (1972) 29. Μία ἀνάλογη ταύτιση, ὡς ἐμβάθυνση-*αυτοανάκλαση*, μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο τέχνης που σμιλεύει, βιώνει καὶ ὁ τεχνίτης στὸ ποίημα «Τὸ ἄγαλμα καὶ ὁ τεχνίτης» [«Τὰ ἀντικείμενα»]: Παυλόπουλος (2017) 117-8. Στὸν Παυλόπουλο υπάρχουν πολλές ἀνάλογες δομές *βάθους*, “εγκιβωτισμού” στὸ δημιούργημα, ἐνῶ ἡ ἔννοια του πολὺμορφου *βάθους*, κατέχει σημαίνουσα θέση στὴν ποιητικὴ του.

<sup>55</sup> Πβ.: «1. [...] Πρέπει νὰ κυττάει κανεὶς αὐτὸν ποὺ ἦταν ἐκεῖ καὶ ἦταν/ ὁ ἑαυτὸς του. / Τώρα δὲν εἶναι κανεὶς- Ὁ χρόνος/ εἶναι ἄδειος πίσω ἀπὸ/ τὸ προσωπεῖο του— [...] Εἶναι ρομαντικὴ ἢ ζωὴ. / **Ἰδιαίτερα ὅταν περιγράφεται ἀπὸ μακρυνά.** / Ὅταν τὰ παράθυρα σχεδὸν/ ἀνοίγουν/ **καὶ ἴσως νὰ φαίνομαι στὸ βάθος ἀναβλητικὴ/** νὰ κυττάω/ νὰ κυττάω τὴ βροχή- Σὲ λίγο νά: σχηματίζεται ὁ περίπατος [...]» [στ.15–19, 30–34]:«Persona»: Ησαΐα (1972) 27.

<sup>56</sup> Για μίαν διακριτὴν περίπτωση *χωροχρονικῆς* ἐνότητας, ἐν συγκρίσει με τὶς ἐξεταζόμενες, ὥστε νὰ καταστεί περαιτέρω κατανοητὴ ἡ παρούσα ἐρμηνευτικὴ πρόταση, πβ. τὸ ποίημα: «Χωροχρονικὸ συνεχές» του Ἀλεξάνδρου, ἀπὸ τὴ συλλογὴ «Εὐθύτης ὁδῶν», τὸ ὁποῖο ἐρμηνεύεται πληρέστερα βάσει του πρώτου ποιήματος τῆς συλλογῆς, λαμβάνοντας δηλαδὴ ὑπόψιν καὶ τὴν «Εἰσήγηση», ἡ ὁποία φέρει ὡς διευκρινιστικὴ προμετωπίδα τὴ φράση: «à la manière de Jdanov»: γιὰ τὰ δύο ποιήματα, βλ. κατὰ σειράν παράθεσης ἐδῶ: Ἀλεξάνδρου (1972) 91 καὶ 85-6, ἀντίστοιχα.

περί *φυσικότητας* και *παραστατικής διαφάνειας*, στην αφηγηματική απόδοση των γεγονότων, με την “*παραλλαγμένη*” όμως μορφή του ποιητικού υποκειμένου και ένα τμήμα του συγγραφικού εαυτού, σύμφωνα με το ποίημα, στο *σημείο σύγκλισης*<sup>57</sup> αυτών των διακριτών μεγεθών,<sup>58</sup> να βρίσκεται πάντα στο κέντρο του πίνακα, όταν τό επιλέγει, οργανώνοντας εν συνεχεία εικαστικά, τη κειμενική *αναπαράσταση*. Κατά συνέπεια η ποιητική θέαση που προκύπτει ορίζεται τόσο από το ποιητικό υποκείμενο όσο και από ευρύτερους κειμενικούς *δείκτες* του ποιήματος, οι οποίοι ενέχουν θέση, επιπλέον *δείξης* στο εσωτερικό του, *πλαισιώνοντας* και ρυθμίζοντας ομοιότροπα, την *προοπτική* προβολή των *αναπαριστώμενων* εικόνων.

## **2. Οι ανάγλυφες, διδιάστατες επιφάνειες στην ποίηση της Νατάσα Χατζιδάκι· η ποιητική μορφοποίηση της ατμοσφαιρικής προοπτικής, η ταυτόχρονη διάψευση του εικαστικού βάθους.**

Μολονότι δε θα εξετάσουμε συστηματικά τα *ψευδαισθητικά* αποτελέσματα μίας επίπεδης, διδιάστατης εικόνας, δοσμένης σε *ατμοσφαιρική προοπτική*, όπως έχει ήδη λεχθεί, στην περίπτωση της Χατζιδάκι είναι χαρακτηριστική η πρόσδεση των υλικών ορίων στα *αναπαριστώμενα* μεγέθη· επομένως, σε αντίθεση με την Ησαΐα, όπου παρά τις χρωματικές διαβαθμίσεις, την τεχνική της φωτοσκίασης, επιδιωκόταν μία ορισμένη *απόσταση* (*προοπτική*) από το εικονιζόμενο θέαμα, μέσα από τη χρήση της *γεωμετρικής προοπτικής*, με τη *σχεδιαστική* ανακατανομή του χώρου, στη Χατζιδάκι η εικόνα προβάλλεται εμφαιτικά στην υλική της επιφάνεια, καθώς τήν εγγράφει στα *αναπαραστατικά* της όρια, γεγονός που ενισχύεται κυρίως *παρακειμενικά*.

Πιο συγκεκριμένα, οι τίτλοι των ποιημάτων της, ως πρόσθετοι *δείκτες* της καλλιτεχνικής εικόνας, κυρίως ως σαφείς προσδιορισμοί του *αναπαριστώμενου* ποιητικού θεάματος, ενέχουν τη θέση επιπλέον *μετακειμενικού* σχολίου προς αυτές, δημιουργώντας με τον πλέον υλικό τρόπο, μία «*πυκνή αδιαφάνεια*»,<sup>59</sup> απόρροια της έλλειψης *φυσικότητας* και *παραστατικότητας*, άρα “*εμβάθυνσης*”. Η συγκεκριμένη έλλειψη, όμως, δε σχετίζεται με αυτή

<sup>57</sup> Πβ. εδώ το ποίημα «Γραφή ερήμου»: Ησαΐα (1982) 83.

<sup>58</sup> Πβ. τη “λύση” του ποιήματος: «7. [...] Δέν νομίζω ότι θα ξαναέρθω ούτε και στο ποίημα/ γι’ άκόμα/ μία φορά— Σέ ποιά ποίημα; / Θά μπορούσα νά ρωτήσω/ είτε/ για αύριο/ είτε για τόν Θεό/ ή και άκόμα για τόν όποιοιδήποτε έαυτό μου. / Δέν ρωτάω έγώ. / Ναί ήταν μέγάλος ό πειρασμός νά έξαφανιστώ. / Πάρτε και τήν κάσκα.» (στ.11–21): «Persona»: Ησαΐα (1972) 31. Πβ. εδώ υποσημ. 53 (ιδίως το 3).

<sup>59</sup> Η συγκεκριμένη φράση προέρχεται από το πεζόμορφο ποίημα: «Αλληγορίες της ημέρας», της ποιητικής συλλογής «Άλλοι»: Χατζιδάκι (2008) 197· πβ. επίσης: Σόνταγκ (1983<sup>2</sup>), σχετικά με τα σύγχρονα έργα τέχνης.

καθεαυτή την ποιητική *αναπαράσταση*: αντιθέτως συνάπτεται με τη διακαλλιτεχνική *μορφοποίηση-έκφραση* του *αναπαριστώμενου* θεάματος.

Ἡ διαφορετικά, η προλεχθείσα «αδιαφάνεια», οφειλόμενη στη μειωμένη *φυσικότητα*, που εντοπίζεται κατά την αφηγηματική απόδοση των ποιητικών εικόνων, η οποία εν προκειμένω προωθείται κυρίως *παρακειμενικά*, διαμορφώνεται από την *εγγύτητα*<sup>60</sup> των θεαμάτων· ερείδεται δηλαδή στη μειωμένη χρήση του *ατμοσφαιρικού*, “μεταφυσικού” *βάθους* και στην *απαλοιφή* της *προοπτικοποίησης* των αφηγηματο-ποιημένων όγκων. Συνεπώς, η έλλειψη κατανομής τους στη κειμενική επιφάνεια και η υψηλή *πυκνότητα* αυτών στην εκλαμβανόμενη ως διδιάστατη αφήγηση (άρα η *συμπαρουσία* τους στα ίδια ζωγραφικά επίπεδα), δημιουργεί την εντύπωση μίας οπτικής συσσώρευσης, την αίσθηση μίας αφηγηματικής *πύκνωσης*, γεγονός που οδηγεί στη *χωροχρονική* σύμπτωση των διακαλλιτεχνικών μεγεθών.<sup>61</sup>

Στα ποιήματα «Νά πέφτεις» και «Εικόνα χωρίς εικόνα» (Χατζιδάκι, σσ. 23 και 49, αντίστοιχα), *μορφοποιείται* η ελαχιστοποίηση της *ατμοσφαιρικής* προοπτικής, με τη διαμόρφωση μίας διδιάστατης, *αναγώγιμης* (από την (ανα)παράσταση στην παράσταση της *αναπαράστασης*, με την εμφατική προβολή της υλικότητας του θεάματος) εικαστικής επιφάνειας· αίσθηση, η οποία εκμεγεθύνεται *παρακειμενικά* (πβ. τίτλους), καθιστώντας *ανάγλυφους*<sup>62</sup> τους αφηγηματικούς “όγκους” των ποιημάτων. Έτσι στο «Νά πέφτεις», η *εγγύτητα* των αφηγηματικών υλικών, ως απόρροια μίας μειωμένης *προοπτικής*, με τη σύσταση μίας *ανάγλυφης*, διδιάστατης επιφάνειας, σχεδόν *ψηλαφητής*,<sup>63</sup> αποκτά απτικές διαστάσεις, καθώς σύμφωνα με το ολιγόστιχο ποίημα, το ποιητικό υποκείμενο «Γλιστρ[ᾱ]/ στὸν ἀπολυμασμένο κόσμο σας/ καὶ ξέρ[ει] τώρα/ τί σημαίνει «γαλάζιο» / **Νά πέφτεις/ γιά νά μπορεῖς νά ψηλαφήσεις/ τά πράγματα/ ἀκέραια/ στήν προοπτική τους.**» Διαμέσου λοιπόν της *απομείωσης*, ἐπ’ ουδενί απουσίας της *αιθέριας προοπτικής*, βασικό γνώρισμα, άλλωστε, των νεότερων εικαστικών κινήσεων, *μορφοποιείται, αισθητοποιείται, κατ’ επέκτασιν*

<sup>60</sup> Για τη σύναψη *εγγύτητας* και *εκρηκτικής παροντικότητας*, όπως προκύπτει από την υψηλή *χωροχρονική πυκνότητα* των αφηγηματικών μεγεθών και τη *στερεοποίηση* αυτών σε υλικούς – εικαστικούς “όγκους”, πβ. ορισμένες αρχικές παρατηρήσεις: «Το παράδειγμα της παροντικότητας: Τάδε»: Αγγελάτος (2017) 465–9.

<sup>61</sup> Πβ. την οπτική *πυκνότητα* που δημιουργείται στο ποίημα: «Εἰσοδοχές» [«Στίς ἐξόδους τῶν πόλεων»]: Χατζιδάκι (2008) 46· ιδίως τους στίχους: «Σέ τί συρτάρι θα φυλαχτεῖ/ ἡ **διαδρομική μας ἀνάταξη**/ Ὁ κουρέας λαδώνει τούς τροχούς/ ὁ **ἀκονιστής καυτηριάζει τά μῆλα/ στοὺς καθρέφτες**/ ὁ ὄπωροπόλης πειραματίζεται/ **προοπτικές βάθους**/ **Στήν τρίτη ἰσημερία μας/ εἶναι ἀνάρμοστο/ πού κρατήσαμε μάτια.**» (στ.8–17).

<sup>62</sup> Ο συγκεκριμένος όρος προέρχεται από τη γλυπτική, χρησιμοποιείται εναλλακτικά των όρων *έξεργος* και *έκτυπος* (όροι με επιμέρους διαφοροποιήσεις μεταξύ τους, οι οποίοι εκλαμβάνονται ως ταυτόσημοι εδώ), ενώ αναφέρεται στις επίπεδες, εικαστικές επιφάνειες· γνωρίζει συστηματική χρήση και στη ζωγραφική, από τον Ιμπρεσιονισμό και μετά, για λόγους, όμως, χώρου, οι θεωρητικές καταβολές του όρου, δε σχολιάζονται περαιτέρω.

<sup>63</sup> Χρησιμοποιείται όπως ορίζεται από το Ροϊδή· πβ.: «[...] **περιβάλλον ἐκάστην ἰδέαν δι’ εἰκόνας, οὕτως εἰπεῖν, ψηλαφητής**, [...]», από τον [πρόλογο] «ΤΟΙΣ ΕΝΤΕΥΞΟΜΕΝΟΙΣ»: Ροϊδης (1993) 71.

αναπαρίσταται, μία «εϊκ[όνα] οὔτως εἰπεῖν ψηλαφητ[ῆ]», όπου τα αποτελέσματα της καλλιτεχνικής *αναπαράστασης*, καθίστανται απτά, καθώς παρουσιάζονται ως *έκτυποι* “όγκοι”, ως “στάμπα”, στην αφηγηματική επιφάνεια του κειμένου.

Η διέδρη εικαστική επιφάνεια, στις αφηγηματικές της διαστάσεις, σε συνδυασμό με την *ογκηροποίηση* των υλικών μορφών του ποιήματος, απαντάται και στην «Εικόνα χωρίς εικόνα», με την αναδυόμενη εικόνα, η οποία περιβάλλεται από μία άλλη εικόνα–*πλάισιο*, να ακινητοποιείται και συνάμα να μνημειώνεται «σέ μιά πυκνή ἀδιαφάνεια» (ό.π.)· έτσι η εικαστική *πυκνότητα* της παραδιδόμενης νύχτας στην πόλη, με τα ζωηρά, ευδιάκριτα, “χτυπητά” χρώματα, («Τ’ ἀγόρια μέ τίς κίτρινες ζακέτες/ καπνίζουν filter king size/ καί περνοῦν/ τό δρόμο μέ τίς ἀφίσεις/ [...]» (στ. 1–4) ), ως μία *προοπτικοποιημένη* εικόνα, εντιθέμενη στο *βάθος* μίας άλλης, περιβάλλεται από τα υλικά όρια της δεύτερης εικόνας, η οποία και τελικώς μνημειώνει το θέαμα, σε μία ειρωνική ομοιοκαταληξία, με ένα εύχρηστο, καθώς και αδιαπέραστο υλικό («sanitas foil»), ισάξιο του *αναπαριστώμενου* θεάματος («Αὐτές τίς νύχτες/ πρέπει/ κάποιος νά τίς ἐλέγχει/ Κι ἀφοῦ ὑπάρχουν/ δρομοφύλακες/ ἄς διατηρηθεῖ ἡ νύχτα/ **μές στήν πόλη**/ πουλιέται ἄλλωστε παντοῦ/ **sanitas foil**» (στ. 5-13).

Βεβαίως, με αυτό το φθινό υλικό μέσο, η εικονική *αναπαράσταση* δε μνημειώνεται απλώς ή διατηρείται, αλλά συνάμα καθίσταται αδιαπέραστη, εμποδίζοντας την οπτική διήθηση στο *βάθος* της αρχικώς παραδιδόμενης ποιητικής εικόνας, με αποτέλεσμα να ποιητικοποιείται εν τέλει μία αδιάτρητη «εικόνα χωρίς εικόνα», εφόσον η “εισδοχή” (πβ. το ομώνυμο ποίημα της Χατζιδάκι), μέσω της όρασης και των λοιπών αισθήσεων, στο *βάθος* της συγκεκριμένης, πρωταρχικής εικόνας, είναι πλέον αδύνατη. Από τη μία εικόνα λοιπόν, προκύπτει η άλλη, ως μία μορφή *mise en abyme*, εμποδίζοντας όμως, παράλληλα τη *μεταληπτική* επανεισδοχή στην προηγούμενη εικόνα, στην εικόνα προέλευσης, εφόσον αυτή “καλύπτεται” τη *στιγμή* που “αιχμαλωτίζεται” από το ποιητικό υποκείμενο, που παρατηρεί πανοπτικά (βλ.: «δρομοφύλακες»), καταγράφει και εκθέτει την επίπεδη και *αβαθή* σκηνογραφία του ποιήματος.

Μεταβαίνοντας από την παρατήρηση στην αυτοπαρατήρηση, το χρονικό μίας εγχείρησης («Τό μπλέ ἰστιοφόρο τοῦ στήθους μου/ ὑμένιο στά χέρια τῶν παραχαρακτῶν», στ. 1–2) παραδίδεται στο «Δελτίον ἀτμοπλοϊκῶν συγκοινωνιῶν» (σ. 79) με στοιχεία *οπτικής* *ποίησης* και έντονες χρωματικές εικόνες, οι οποίες αποβλέπουν στην *παραστατική* εκφορά, καλύτερα *μορφοποίηση*, *σηματοποίηση*, του αφηγούμενου γεγονότος, με το κατεξοχήν συμβάν να κατακερματίζεται σε επιμέρους περιστατικά, όπως υποδηλώνεται από την *ανοικειωτική*<sup>64</sup> χρήση τεσσάρων “εξεζητημένων” ρημάτων στο ποίημα, κατά τη *κινητή αποτύπωση*,

<sup>64</sup> Για την *ανοικειώση*, τεχνική προσοίκεια ἄλλωστε, στην Πρωτοπορία και στον Υπερρεαλισμό, βλ.: Σκλόφσκι (1995<sup>3</sup>) 90-111.

αφηγηματική-εικαστική εκτέλεση<sup>65</sup> των γεγονότων· τα ρήματα με τις προσδιοριζόμενες ως (μετα)υπερρεαλιστικές διαστάσεις (αν και η διάταξη και η νοηματική διευθέτηση του ποιήματος, μόνο ενδεχομένως μέσα από την ανοικείωση, σε κάποιο βαθμό, μπορεί να νομιμοποιήσει έναν τέτοιο προσδιορισμό, σε συνδυασμό με πραγματολογικά στοιχεία) και τις ιατρικές *συνδηλώσεις* (βλ. ενδεικτικά: «Παρακεντοῦμαι», «Αποστειροῦμαι»), παραδίδονται σε μία πομπώδη, ειρωνική καθαρεύουσα, με το αρκτικό γράμμα του κάθε ρήματος να αποδίδεται σε κεφαλαιογράμματη γραφή.<sup>66</sup> Έτσι η αρχική *εκφωνηματική συνθήκη* του ποιήματος επιμερίζεται, *προοπτικοποιείται* περαιτέρω, μέσα από την αξιοποίηση των παραπάνω ρημάτων που εισάγουν τέσσερις, διαδοχικές, *ανοίκειες* εικόνες, με ιατρικές, όμως, *συνδηλώσεις*,<sup>67</sup> εμβαθύνοντας κατά αυτόν τον τρόπο στο κατεξοχήν θέμα του ποιήματος.

Η τελική λύση του αφηγούμενου συμβάντος,<sup>68</sup> ακολουθείται από την ανάδυση μίας ακόμη εικόνας, της καταληκτικής, η οποία εφόσον παραδίδεται με κεφαλαιογράμματη γραφή, επιδιώκει να οπτικοποιήσει περαιτέρω τη βασική *αναπαριστώμενη* εικόνα ή μάλλον να εντείνει την οπτική αίσθηση που δημιουργείται από τη κεντρική εικόνα, η οποία τοποθετείται στο βάθος του κειμένου, περιβαλλόμενη από τα προαναφερθέντα επιμέρους περιστατικά. Όσον αφορά στην απομόνωση της λέξης «Νύχτα», μεταξύ δύο σημείων στίξης, αυτή επιτείνει την εντύπωση του καταληκτικού θεάματος, αφού αποδίδεται, πέραν του αρκτικού γράμματος, σε μικρογράμματη γραφή, συμβιβάζοντας έτσι τους υψηλούς με τους χαμηλούς τόνους της σκηνης.<sup>69</sup> Ισχυριζόμαστε δηλαδή πως η συγκεκριμένη λέξη, με αυτόν τον τρόπο γραφής και οπτικής απόδοσης, συμπληρώνει νοηματικά τις προηγηθείσες ζωνρές εικόνες του ποιήματος, μετριάζοντας, όμως, τους “κραυγαλέους” (λόγω των κεφαλαίων, της χρήσης στοιχείων από την *οπτική ποίηση*) ηχητικούς και ζωγραφικούς τόνους, όπως αυτοί *εκφράζονται* μέσω της επισημασμένης παράθεσης των τεσσάρων ρημάτων και πρωτίστως *υποτυπώνονται*, μέσα από την *ακαριαία ανάδυση* των “κυφορούμενων” εικόνων τους, υπό τη μορφή των *παραδειγματικών* μεταδιηγήσεων.

<sup>65</sup> Για την οπτικοποίηση της κινητής *αποτύπωσης, εκτέλεσης* των εικόνων, πβ. λ.χ. τον τίτλο: «[...] ἀτμοπλοϊκῶν συγκοινωνιῶν» ή «Τό μπλέ ιστιοφόρο τοῦ στήθους μου [...]», στον πρώτο στίχο: «Δελτίον ἀτμοπλοϊκῶν συγκοινωνιῶν»: Χατζιδάκι (2008) 79.

<sup>66</sup> Πβ.: «**Παρακεντοῦμαι**/ γιά ἕνα αἰμόρρευμα/ **Προεκτείνομαι** γιά μιά καμπύλη ἐλπίδα/ **Αποστειροῦμαι** γιά μιά ἐπίτευξη φωτοδιάθλασης/ **Καταστρατηγοῦμαι** γιά μιά πυλαία ἀκτίνοση/ [...]» (στ. 3–10): Χατζιδάκι (2008) 79.

<sup>67</sup> Για το ιατρικό ή και ιατρικοφανές λεξιλόγιο στη Χατζιδάκι, την *ανοικειωτική* λειτουργία του, σε συνδυασμό με το μειωμένο λυρικό στοιχείο στην ποίησή της, πβ.: Αρσενίου (2006) 286. Για το τεχνικό λεξιλόγιο της Χατζιδάκι και τα υφογλωσσικά χαρακτηριστικά των πρώτων εκδόσεών της, σε σχέση με τη συγκεντρωτική της έκδοση *Άηλος Αναπνοή*, αλλά και με τη μεταθανάτια συγκεντρωτική συλλογή διαφόρων δημοσιευμένων ποιημάτων της, δηλαδή τη *Via dolorosa*, βλ.: Παναγιώτου (2019) 79–82.

<sup>68</sup> Βλ.: «**ΛΥΣΗ** ΣΠΑΣΜΟΥ ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΡΤΗΣΕΙΣ ΨΥΧΡΩΝ ΥΦΑΣΜΑΤΩΝ/ Επίτευξη: / φωτοδιάθλαση μέ ξεσχισμένα χεῖλη.» (στ. 11–3): Χατζιδάκι (2008) 79.

<sup>69</sup> Βλ.: «**ΕΝΑ ΚΙΤΡΟ ΣΑΠΙΖΕΙ ΑΡΓΑ Σ’ ΕΝΑ ΤΕΡΑΣΤΙΟ ΒΑΖΟ ΜΕ ΓΛΥΚΟΖΗ. Νύχτα.**» (στ. 14–5): Χατζιδάκι (2008) 79.

Στο «Μιά γυναίκα κοιτάζει τον κήπο από τό παράθυρό της άφηρημένη» (σ. 147) και στο «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων της Αναγέννησης» (σσ. 168-9) οι παρακειμενικές οδηγίες ανάγνωσης των ποιημάτων είναι σαφείς: ο προσανατολισμός των τίτλων τους προς το οπτικό στοιχείο, μέσω της χρήσης του ρήματος «κοιτάζω»,<sup>70</sup> ορίζει το δέοντα τρόπο θέασης των ποιημάτων, με αποτέλεσμα ο τίτλος να λειτουργεί ως το *δεικτικό πλαίσιο* για τα εξεταζόμενα ποιήματα, ως το “κάδρο” των *αναπαριστώμενων* αφηγηματικά, εικόνων. Ως εκ τούτου και στα δύο ποιήματα οι όροι προσέγγισης του περιεχομένου τους τίθενται εξαρχής *παρακειμενικά*, παρόλο που το στοιχείο της όρασης ή παρατήρησης αφηγηματο-ποιείται επιπλέον, κατά τη παράθεση των αφηγηματικών εικόνων, με στόχο τη *σηματοποίηση* της εκρηκτικής *ανάδυσης* της *στιγμής*, δηλαδή την ομοιότροπη, προσήκουσα αισθητηριοποίηση-οπτικοποίηση των εντυπώσεων που παράγουν τα φευγαλέα θεάματα, όπως αυτά καθίστανται εμφανή, σε μία εικαστική επιφάνεια με *απομειωμένη-αναγώγιμη*, άρα συμπτυκνωμένη και επίπεδη, *προοπτική*.

Αναλυτικότερα, στην πρώτη περίπτωση το «παράθυρο» στον τίτλο λειτουργεί ως το “κάδρο” των αφηγηματο-ποιημένων εικόνων του ποιήματος, το *πλαίσιο* μέσα από το οποίο *προοπτικοποιείται* στη συνέχεια η σκηνή, έτσι όπως συντίθεται από το ποίημα, ενώ ο προσδιορισμός του ποιητικού υποκειμένου, μια γυναίκα (σύμφωνα με τον τίτλο, αφού στο ποίημα δεν αποκαλύπτεται η έμφυλη ταυτότητα του υποκειμένου), ως «άφηρημένη», συνδέεται με τον τρόπο παράθεσης των εικόνων, εφόσον ορίζει τη συνθήκη θέασης και *εντύπωσης των κινητών στιγμών*, τις *αντικειμενοποιημένες παραστάσεις* του ποιήματος.<sup>71</sup> Και οι δύο, όμως, όροι («παράθυρο» και «άφηρημένη») αποβλέπουν στην *απεικόνιση* ή αλλιώς στην ενεργητική, κινητή *αποτύπωση* ενός *αναπαριστώμενου* θεάματος, το οποίο χαρακτηρίζεται από *μεγάλη πυκνότητα* στην αφηγηματική του επιφάνεια, λόγω της σύμπτωσης των “όγκων” στα ίδια εικαστικά επίπεδα, αποτέλεσμα της *στιγμαίας* και κατ’ επέκτασιν *δαισθητικής*, *καλλιτεχνικής μορφοποίησης* της σκηνής.<sup>72</sup>

Επομένως, οι συγκολλημένες εικόνες του ποιήματος αποσκοπούν, αφενός στη ρήξη της διάκρισης μεταξύ *παριστάμενου-αναπαριστάμενου* θεάματος, εφόσον το *πλαίσιο* της εικόνας συνάπτεται με το πεδίο οράσεως, λόγω της επίπεδης αφηγηματικά διαγραφόμενης,

<sup>70</sup> Πβ. και τη συλλογή: *Ένα βλέμμα*: Ησαΐα (1974).

<sup>71</sup> Πβ. και το ποίημα «Αντικειμενοποίηση» [«Στις εξόδους τών πόλεων»]: Χατζιδάκι (2008) 47.

<sup>72</sup> Πβ. τις δύο πρώτες, πολύ χαρακτηριστικές, στροφές του ποιήματος: «Κρύο πρωϊνό που τό δέντρο στεφανώνει/ άνθισμένο αϊφνίδιο που μέ τραβάει/ *άλλά δέν είναι παρά λίγη όμίγλη/ κουρέλια που έπικάθονται γκρίζα εικόνων/ τραγούδια πουλιών τό φώς έξοστρακίζει/ Τό φώς πίσω από τίς άραιές συστοιχίες/ έκπηγάζουν άναθάλλοντα όράματα/ διστακτικές εικόνες πάλλονται/ γλιστρούν πλουτοφόρες του τοπίου πυκνόφυλλου/ και είναι ήσυχες σαν κορυδαλλός που ξεδιψάει/ σέ πηγή κάθετη [...]*» (στ. 1–11): «Μιά γυναίκα κοιτάζει τον κήπο από τό παράθυρό της άφηρημένη», Χατζιδάκι (2008) 147.

εικαστικής επιφάνειας,<sup>73</sup> αφετέρου στοχεύουν, σε άμεση σχέση με το προαναφερθέν, στην *απεικόνιση* μίας δίδεξης, διδιάστατης σκηνής, η οποία προκύπτει από την *ταυτόχρονη*<sup>74</sup> (*ταυτοχρονία*-ρήξη της *ψευδαισθήσης*, κατά Malraux) *παρουσία* – *συμπαρουσία* των αφηγηματικών όγκων στα ίδια επίπεδα, λόγω της μειωμένης απόστασης μεταξύ προβολικού πεδίου και σημείου φυγής· αυτό έχει ως αποτέλεσμα το κατεξοχήν *ψευδαισθητικό* στοιχείο (το *σχεδιαστικό, προοπτικό βάθος*) να αμφισβητείται, ενώ τα αντικείμενα προς θέαση να καθίστανται σχεδόν απτά, *ψηλαφητά*,<sup>75</sup> μέσα από την προλεχθείσα συρραφή – *σύγκλιση* των «παλλόμενων», “τεταγμένων” (*παραδειγματικά* αποδιδόμενων) εικόνων, της *αναπαριστώμενης* φύσης.

Η αμφισβήτηση της ψευδαισθητικής ιδιότητας του *βάθους*, άρα των παραισθητικών ιδιοτήτων μίας *προοπτικοποιημένης* σκηνής, προβάλλεται εμφατικά και στο ποίημα: «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων τής Αναγέννησης», αφού και εδώ θίγονται διαρκώς, οι αναλόγως *μετατοπισμένες* (πβ. εδώ τον προσδιορισμό «*άφηρημένη*» στον τίτλο του προηγούμενου ποιήματος), υλικές διαστάσεις της εικόνας.<sup>76</sup> έτσι το θέαμα προς *αναπαράσταση*, περιορίζεται από τις υλικές συμβάσεις του *πλαisiού* του, οι οποίες δε δύνανται να διαχωριστούν από την ποιητική θέαση του «*πιο μεσαιωνικού τοπίου*», διαμορφώνοντας επομένως μία νέα αισθητική θεώρηση των Αναγεννησιακών έργων, η οποία αναδεικνύει το στοιχείο της οπτικής *προβολής, πρόσληψης*,<sup>77</sup> στη κατανόηση των πινάκων.

Ως εκ τούτου, με βάση το συγκεκριμένο ποίημα, εγείρονται ερωτήματα πρώτον, για τα ακριβή όρια της *αναπαράστασης*, εφόσον προκύπτει η αδυναμία διάκρισης αυτού καθαυτού του θεάματος, από τα όρια του υλικού του *πλαisiού*, εφόσον το θέαμα και τα τεχνητά όρια “*διαπλέκονται*”–“*συνυφαίνονται*” (πβ. τις αναφορές στο *καμβά*, στο *ύφασμα-φόντο* της σκηνής, στο οποίο το θέαμα *υποτυπώνεται*): δεύτερον τίθενται ερωτήματα για το

<sup>73</sup> Βλ.: «**Οί γρύλιες** [του παραθύρου που αναφέρεται στον τίτλο, αλλά όχι στο κυρίως σώμα του ποιήματος] **ραμφίζουν τό Πάν και τό Τίποτε/ πεινούν και κλαίνε για νά τά χορτάσουν** [τις ποικίλες εικόνες που παρατίθενται στις δύο προηγούμενες στροφές του ποιήματος]» [στ. 12–13]: Χατζιδάκι (2008) 147.

<sup>74</sup> Η *ταυτόχρονη* δηλώνεται με τη μορφή των κάθετων, *παραδειγματικών* τομών στην αφήγηση· πβ.: «[...] **Τό φως πίσω από τίς άραιές συστοιχίες/ έκπηγάζουν άναθάλοντα όράματα/ διατακτικές εικόνες πάλλονται/ γλιστρούν πλουτοφόρες τοῦ τοπίου πυκνόφυλλου/ και είναι ήσυχες σαν κορυδαλλός πού ξεδιψάει/ σέ πηγή κάθετη [...]**» (στ. 6–11): Χατζιδάκι (2008) 147.

<sup>75</sup> Πβ.: «**Άλλη μιά Άνοιξης ήμέρα Άνοιξης/ ή πρώτη τοῦ Καλοκαιριοῦ/ ένας δειροβάτης οὐρανός άπλώνει πάνω μου τά δύο του χεῖλη/ σαν νεῦμα άστρικό θ’ άναχωρήσει, ώσαν έξωγαμία άναστρέψιμη. / κι όλη τήν παγωνιά/ μέ μιά δαγκωματιά/ θά έξορύξει**» [στ. 14–20]: Χατζιδάκι (2008) 147.

<sup>76</sup> Πβ.: «**Τό πίο μεσαιωνικό τοπίο/ μέσα στό έκθαμβο τής Αναγέννησης ύπάρχει/ γεμάτο τροχιές και κουρελιασμένες μαῦρες σημαίες/ καταφύγια πτωμάτων μέ τή νίκη τής πανούκλας χαραγμένη.**» (στ. 1–4), «**Και τό τοπίο πού έρχεται μπροστά τους/ έγκαταλείπει στά διάτρητα πόδια τους/ τά θλιβερά σφάγια/ τών τελευταίων έπεξεργαστών δέρματος. / Σύροντας και παρατεινοντας τήν άχρηστία τους, / στίς άναπαγωγικές φωλεές/ τών ύφαντουργών μετάξης. / Τό πίο μεσαιωνικό τοπίο τέλος δέν έχει. / Άκόμη κι άν ψευδαισθησιακά/ σ’ ένα άκρο ύφασματος/ γυαλιστερό σηκώνει τό κεφάλι του/ ένα δεινράκι τής Αναγέννησης.**» (στ.12–23): «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων τής Αναγέννησης»: Χατζιδάκι (2008) 168.

<sup>77</sup> Πβ. και τη μελέτη της Κακαβούλια για τη Βακαλό, βλ. την υποσημ. 47.

αναπαριστώμενο θέαμα, από τη στιγμή μάλιστα που το ίδιο μοιάζει να ενδοβάλλεται, υπονομεύοντας κατά συνέπεια τα τυπικά, ψευδαισθητικά του όρια, τις εικαστικές του συμβάσεις, αφομοιώνοντας ακόμα και το ποιητικό παρόν, υπό τη μορφή ενός μεταληπτικού παιχνιδιού<sup>78</sup> (ως μία μορφή *trompe l'oeil*, απόρροια της σύστασης μίας διέδρης πραγματικότητας, με την έξοδο στην εξωδιηγητική “πραγματικότητα”, να αμφισβητεί και τη κατεξοχήν εικαστική ψευδαίσθηση).

Συμπερασματικά, λαμβάνοντας υπόψιν τις επιμέρους συγκλίσεις, όπως και τις ουσιώδεις τεχνοτροπικές αποκλίσεις της Ησαΐα και της Χατζιδάκι, με αφορμή τη διερεύνηση του εικαστικού *βάθους*, μίας περιφερειακής, παρόλα αυτά κομβικής, καλλιτεχνικής ιδιότητας, και για τα εικαστικά οργανωμένα ποιήματα που εξετάσαμε, υποστηρίζεται ότι στις συγκεκριμένες περιπτώσεις τίθενται ζητήματα πραγματικότητας και (ανα)παράστασης. Συγκεκριμένα, μεταβαίνοντας από την Ησαΐα στη Χατζιδάκι, το αναπαριστώμενο θέαμα ενδοβάλλει τα αναπαραστατικά του όρια και παράλληλα ενδοβάλλεται, μέσω της προσκόλλησής του στα τεχνητά, υλικά όρια της *δείξης* (θέση, που ενέχει κυρίως ο τίτλος, κατά τη διαπλοκή του με το περιεχόμενο του εκάστοτε ποιήματος)· ως εκ τούτου η *δείξη*, προσκολλημένη στο θέαμα, καθώς συμπίπτει πλήρως με τη κεντρική *αναπαράσταση*, κατά την αφηγηματική *μορφοποίηση*, όπως τήν *πλαισιώνει παρακειμενικά-μετακειμενικά*, διαμορφώνει *ταυτόχρονα* μία επίπεδη, ανάγλυφη εικόνα, ορίζοντας το κατάλληλο τρόπο προσέγγισης, *προοπτικής* δηλαδή θέασης, της *αναπαριστώμενης* εικόνας.

E.K.Π.Α.

email.: agtsagri@gmail.com

---

<sup>78</sup> Πβ. τους τελευταίους στίχους του ποιήματος: «*Στή θάλασσα τῆς Ἀναγέννησης μᾶλλον θά πέσει/ στό ποτάμι πού διασχίζει ἤρεμο/ Μιά Πόλη τοῦ Εἰκοστοῦ αἰώνα. / Μιά Πόλη Ἀράχνη.*» (στ.24–7): «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων τῆς Ἀναγέννησης»: Χατζιδάκι (2008) 169.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## Πρωτογενής

Quintilianus, M. F. (1959), *The Institutio Oratoriae of Quintilian* (Loeb Classical Library), vol. III, (transl.: Butler, H. E.), London: Harvard University Press.

Quintilianus, M. F. (1968), *The Institutio Oratoriae of Quintilian* (Loeb Classical Library), vol. IV, (transl.: Butler, H. E.), London: Harvard University Press.

Αλεξάνδρου, Α. (1972), *Ποιήματα (1941 – 1971)*, Αθήνα: Κείμενα.

Αραβαντινού, Μ. (1964), *Γραφή Β΄*, Αθήνα: Πάλι.

Ησαΐα, Ν. (1969), *Ποιήματα 1969*, Αθήνα: Λωτός.

Ησαΐα, Ν. (1972), *persona*, Αθήνα: Ερμείας.

Ησαΐα, Ν. (1974), *Ένα βλέμμα*, Αθήνα: Ερμείας.

Ησαΐα, Ν. (1977), *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*, Αθήνα: Πολυπλάνο.

Ησαΐα, Ν. (1977), *Μέρες και νύχτες χωρίς σημασία*, Αθήνα: Πολυπλάνο.

Ησαΐα, Ν. (1978), «Πάνω στο άρθρο του Π. Κοροβέση· “Το τέλος της μικρής μας λογοτεχνίας”», *Το Δέντρο* 2: 75–80,

[www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=40513&code=4413](http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=40513&code=4413)

[ανακτήθηκε: 30/09/2019].

Ησαΐα, Ν. (1982), «Σκέψεις για την έκδοση των γραμμάτων της Σύλβια Πλάθ· “Γράμματα στο σπίτι”», *Νέα Εστία* 1331: 164–79,

[www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=138389&code=6016](http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=138389&code=6016)

[ανακτήθηκε: 30/09/2019].

Ησαΐα, Ν. (1982), *Συναίσθηση λήθης*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Ησαΐα, Ν. (2000), «Η “φύση του φωτός”», *Πλανόδιον* 31: 419–20,

[www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=22534&code=4551](http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=22534&code=4551),

[ανακτήθηκε: 30/09/2019].

Καραντώνης, Α. (1978), «Νανάς Ησαΐα: “Μέρες και νύχτες χωρίς σημασία”», *Νέα Εστία* 1225: 962–4, [www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=128839&code=6477](http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=128839&code=6477)

[ανακτήθηκε: 30/09/2019].

Καραντώνης, Α. (1981), «Νανάς Ησαΐα: “Μορφή”», *Νέα Εστία* 1291: 550-2

[www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=135079&code=1641](http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=135079&code=1641),

[ανακτήθηκε: 30/09/2019].

- Παμπούδη, Π. (2019), «Ποίηση και Εικόνα», *Περί ου*, <http://www.periou.gr/παυλίνα-παμπούδη-ποίηση-και-εικόνα/> [ανακτήθηκε: 30/09/2019].
- Παταλέξης, Η. (1984), «Νανά Ησαΐα», *Διαβάζω* 87: 20–3, [https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa45\\_issue\\_87](https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa45_issue_87) [ανακτήθηκε: 30/09/2019].
- Παυλόπουλος, Γ. (2017), *Ποιήματα 1943–2008*, (επιμ.: Κριτσέλη, Γ.), Αθήνα: Κίχλη.
- Ροΐδης, Ε. (1993), *Η Πάπισσα Ιωάννα*, (επιμ.: Αγγέλου, Α.), Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας [1<sup>η</sup> έκδ. 1866].
- Σινόπουλος, Τ. (2012), *Συλλογή II· 1965 – 1980*, Αθήνα: Ερμής [1<sup>η</sup> έκδ. 1997].
- Τραϊάνος, Α. (1991), *Φύλακας ερειπίων. Τα ποιήματα*, (επιμ.: Ζήρας, Α. – Μπεκατώρος, Σ.), Αθήνα: Πλέθρον.
- Χατζιδάκι, Ν. (1994), *Ξένοι στην πόλη· διηγήματα 1969 – 1991*, Αθήνα: Κέδρος [2<sup>η</sup> έκδ. 1993].
- Χατζιδάκι, Ν. (2000), «Λίγα λόγια στον Γιώργο Χειμωνά», *Οδός Πανός* 109: 19 [www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=11910&code=2743](http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=11910&code=2743) [ανακτήθηκε: 30/09/2019].
- Χατζιδάκι, Ν. (2008), *Άδηλος αναπνοή. Ποιήματα [1971 – 1990]*, Αθήνα: Ύψιλον.

## Δευτερογενής

- Benjamin, W. (1994), *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του Καπιταλισμού*, (μτφρ.: Γκουζούλης, Γ., επιμ.: Λιβιεράτος, Κ., Αναγνώστου, Λ.), Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Deleuze, G. (2006), *Η πτύχωση, ο Λάϊμπνιτς και το Μπαρόκ*, (μτφρ.: Ηλιάδης, Ν.), Αθήνα: Πλέθρον.
- Derrida, J. (1987), *The truth in painting*, (transl.: Bunnington, G., McLeod, I.), Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1986), *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, (μτφρ.: Παπαγιώργης, Κ.), Αθήνα: Γνώση.
- Foucault, M. (2017), *Η αρχαιολογία της γνώσης*, (μτφρ.: Παπαγιώργης, Κ., επιμ.: Πατσογιάννης, Β.), Αθήνα: Πλέθρον.
- Foucault, M. (2017<sup>2</sup>), *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, (μτφρ.: Λυκούδης, Μ., επιμ.: Καψωμένος, Ε.), Αθήνα: Πατάκης.
- Genette, G. (2018), *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δεύτερου βαθμού*, (μτφρ.: Πατσογιάννης, Β., επιμ.: Στεφανοπούλου, Μ. – Τσιριμώκου, Λ.), Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Gombrich, H. E. (2018), *Τέχνη και Ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης*, (μτφρ.: Παππάς, Α.), Αθήνα: Πατάκης.

- Greenlee, D. (1973), *Peirce's Concept of Sign*, Hague - Paris: Mouton.
- Heidegger, M. (2006), *Η τέχνη και ο χώρος*, (μτφρ.: Τζαβάρας, Γ.), Αθήνα: Ίνδικτος.
- Kant, I. (2013<sup>3</sup>), *Κριτική της κριτικής δύναμης*, (μτφρ.: Ανδρουλιδάκης, Κ.), Αθήνα: Σμίλη [1<sup>η</sup> έκδ. 1790].
- Karastathi, S. (2013), «Prose Ekphrasis. Attending to Description in Contemporary Fiction», στο Αγγελάτος, Δ. – Γαραντούδης, Ε. (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα: Καλλιγράφος και Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, σσ. 163–76.
- Malraux, A. (2007), *Το φανταστικό μουσείο* (μτφρ.: Ηλιάδης, Ν., επιμ.: Μακροπούλου, Α.), Αθήνα: Πλέθρον.
- Marin, L. (2001), *On representation*, (transl.: Porter, C.), California: Stanford University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1991), *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, (μτφρ.: Μουρίκη, Α.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Mitsi, E. (1991). *Writing Against Pictures. A study of Ekphrasis in Epics by Homer, Virgil, Ariosto, Tasso and Spencer*, PhD Thesis, New York University.
- Read, H. (1960), *Η τέχνη σήμερα. Εισαγωγή στη θεωρία της μοντέρνας ζωγραφικής και γλυπτικής*, (μτφρ.: Κούρτοβικ, Δ.), Αθήνα: Κάλβος.
- Stanzel, F. K. (1999), *Θεωρία της αφήγησης*, (μτφρ.: Χρυσομάλλη–Henrich, K.), Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Αγαπητός, Π. (επιμ.) (2006), *Εικόν και λόγος. Έξι βυζαντινές περιγραφές έργων τέχνης*, (μτφρ.: Αγαπητός, Π. – Hinterberger, M.), Αθήνα: Άγρα.
- Αγγελάτος, Δ. (2017), *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Αγγελάτος, Δ. [2018], «Η εικαστική ποιητική στο έργο της Νατάσας Χατζιδάκι» [https://www.academia.edu/37552268/Η\\_εικαστική\\_ποιητική\\_στο\\_έργο\\_της\\_Νατάσας\\_Χατζιδάκι.pdf](https://www.academia.edu/37552268/Η_εικαστική_ποιητική_στο_έργο_της_Νατάσας_Χατζιδάκι.pdf) [ανακτήθηκε: 30/09/2019].
- Αλμπέρτι, Λ. Μ. (1994), *Περί ζωγραφικής*, (μτφρ.: Λαμπράκη – Πλάκα, Μ.), Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αρσενίου, Ε. (2006), «Η ποιητική γοητεία του αίματος», *Ποίηση* 27: 281-6.
- Βιτσαράς, Γ. Σ. (2019), «Η ποιήτρια Νατάσα Χατζιδάκι», *Εμβόλιμον* 87–88: 73-7.
- Ιωακειμίδου, Λ. (2013), «Η γυναικεία αφήγηση της ζωγραφικής: Ρέα Γαλανάκη, Νίκη Αναστασέα, Έλενα Μαρούτσου», στο Αγγελάτος, Δ. – Γαραντούδης, Ε. (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα:

- Καλλιγράφος και Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, σσ. 231–54.
- Κακαβούλια, Μ. (2004), *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Κανελλιιάδου, Β. (2013), «Η ζωγραφική αφηγούμενη: Ένα θεωρητικό πλαίσιο για την αφήγηση στις εικαστικές τέχνες», στο Αγγελάτος, Δ. – Γαραντούδης, Ε. (επιμ.) *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα: Καλλιγράφος και Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, σσ. 177–83.
- Λάλου, Α. (2019), «Νανά Ησαΐα», *Εμβόλιμον* 87–88: 104–13.
- Μπουλώ, Σ. (2002), *Η κρυφή γεωμετρία των ζωγράφων. Εσωτερικές δομές*, (μτφρ.: Δήμου, Σ.), Αθήνα: Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών μαθημάτων.
- Νικολοπούλου, Μ. (2015), «Η αμήχανη ανάδυση του underground και το αίτημα της διπλής πρωτοπορίας στο λογοτεχνικό πεδίο της μεταπολίτευσης», στο Αυγερίδης, Μ. – Γαζή, Έ. – Κορνέτης, Κ. (επιμ.), *Μεταπολίτευση· Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα: Θεμέλιο, σσ. 263–82.
- Ντίνια–Μπούνταλη, Ε. (2011), *Ζωγραφική: Τέχνη και Επιστήμη*, Αθήνα: Κοντύλι.
- Παναγιώτου, Ε. (2019), «[Κρήνη Rimondi]», *Εμβόλιμον* 87–88: 79–82.
- Σκλόφσκι, Β. (1995<sup>3</sup>), «Η τέχνη ως τεχνική», στο *Θεωρία της Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών*, (μτφρ.: Νικολούδης, Η. Π., επιμ.: Τζούμα, Ά.), Αθήνα: Οδυσσέας, σσ. 90–111.
- Σόνταγκ, Σ. (1983<sup>2</sup>), *Η αισθητική της σιωπής*, (μτφρ.: Ησαΐα, Ν.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Χρηστάκης, Λ. (2007), *Παράβαση*, Αθήνα: Τυφλόμυγα.
- Ψάχου, Μ. Ν. (2011), *Η ποιητική γενιά του '70· ιδεολογική και αισθητική διερεύνηση*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Αφροδίτη Καϊράκη

### Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος στη μικρή οθόνη: η τηλεοπτική διασκευή του μυθιστορήματος *Αστροφεγγιά*

Προς το τέλος του 1969 λήγει και η πρώτη πειραματική περίοδος της ελληνικής τηλεόρασης. Το 1972 δημιουργούνται πλήρως οργανωμένα τηλεοπτικά στούντιο και μαζί με αυτά διάφορες εταιρίες παραγωγής, με αποτέλεσμα να εισχωρήσουν δυναμικά τα πρώτα ελληνικά σίριαλ<sup>1</sup> στο ήδη υπάρχον τηλεοπτικό πρόγραμμα. Η μυθοπλασία στρέφεται σε κορυφαία λογοτεχνικά έργα, με αποτέλεσμα τις επόμενες δεκαετίες να κυριαρχήσουν οι τηλεοπτικές σειρές ως η ισχυρότερη μορφή της σύγχρονης μυθολογίας με “βαρύνουσα” σημασία ως προς την κοινωνικο-πολιτική επιρροή.<sup>2</sup>

Το πρώτο μυθιστόρημα που διασκευάζεται για την τηλεόραση είναι *Οι έμποροι των εθνών* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη σε σκηνοθεσία Κώστα Φέρρη (1973). Ακολουθεί ένα πλήθος διασκευών σημαντικών λογοτεχνικών έργων (*Η Γυφτοπούλα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* του Νίκου Καζαντζάκη, *Γιούγκερμαν* του Μ. Καραγάτση, *Η Δασκάλα με τα χρυσά μάτια* του Στράτη Μυριβήλη, *Ο συμβολαιογράφος* του Αλέξανδρου Ραγκαβή κ.α.),<sup>3</sup> που θα αποτελέσουν τον κορμό του νέου τηλεοπτικού προγράμματος.<sup>4</sup> Τα έργα των πεζογράφων της Γενιάς του '30 είναι εκείνα που διασκευάζονται κατά κόρον για τη μικρή οθόνη.<sup>5</sup> «Αν όμως οι διασκευές λογοτεχνικών έργων αποτελούσαν τον πιο ενδιαφέροντα και φιλόδοξο κορμό του τηλεοπτικού προγράμματος, οι μεγάλες επιτυχίες της εποχής ανήκουν στο είδος της κοινωνικής σειράς» με χαρακτηριστικά παραδείγματα τον *Μεθοριακό σταθμό* (1974) του Γιώργου Πετρίδη και το *Λούνα Παρκ* (1974-1981) του Γιάννη Διαλιανίδη.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Το πρώτο ελληνικό σίριαλ είναι *Το σπίτι με τον Φοίνικα* (1970).

<sup>2</sup> Δοξιάδης (1993) 23.

<sup>3</sup> Χαρακτηριστικός σκηνοθέτης έργων εποχής αναδεικνύεται ο Ερρίκος Ανδρέου. Σκηνοθετεί έξι έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου μέσα σε λίγα χρόνια.

<sup>4</sup> Το ποιοτικό αυτό άλμα γίνεται με την ανάληψη της ηγεσίας του ΕΙΡΤ από τον Ροβήρο Μανθούλη το 1975.

<sup>5</sup> «Έτσι, η ελληνική τηλεόραση, ήδη από τα σπάργανά της, έρχεται να καλύψει, στο πεδίο της λογοτεχνικής μεταφοράς, το κενό του ελληνικού κινηματογράφου, ο οποίος, για κάποιον ανεξήγητο λόγο, δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την πεζογραφία της Γενιάς του '30, με ελάχιστες εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα (*Γαλήνη*, 1958, του Gregory Markopoulos · *Eroica*, 1961, του Μιχάλη Κακογιάννη · *1922* του Νίκου Κούνδουρου)» Αγάθος (2014) 181. Η λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου 1929-1936 κατηγοριοποιείται σε τρεις ομάδες, την «Αιολική Σχολή» όπου αποτυπώνονται οι μνήμες της Μικρασιατικής Καταστροφής, «η σχολή του αστικού ρεαλισμού», όπου ανιχνεύονται οι αλλαγές στην αστική κοινωνία του '30 και η «Σχολή της Θεσσαλονίκης» με σαφές επιρροές από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, βλ.: Αγάθος (2014) 22-3.

<sup>6</sup> Βαλούκος (2008) 93.

Το 1980 ο σκηνοθέτης Διαγόρας Χρονόπουλος μεταφέρει στην τηλεοπτική οθόνη την *Αστροφεγγιά* (1946) του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου σε διασκευή Βαγγέλη Γκούφα.<sup>7</sup> Πρόκειται για μια αστική ηθογραφία που παρουσιάζει τις κοινωνικές εξελίξεις που ακολούθησαν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, και που εγκαινίασαν μία νέα εποχή, την εποχή του Μεσοπολέμου. Το μυθιστόρημα αποτελεί μια κοινωνική τοιχογραφία της Αθήνας των χρόνων 1918-1925, εποχή κατά την οποία η αστική τάξη επιβάλλει την κυριαρχία της στον πολιτικό στίβο και ο ελληνικός λαός συνθλίβεται από τη ματαίωση της Μεγάλης Ιδέας αλλά και όλων των προσδοκιών που εκείνη έφερε. Στο προσκήνιο της αφήγησης βρίσκονται οι παράλληλες ιστορίες μια ομάδας νέων με κοινά βιώματα αλλά διαφορετική καταγωγή. Ο Άγγελος Γιαννούζης, παιδί πολύ φτωχής οικογένειας, συναναστρέφεται συμμαθητές του που είναι παιδιά εύπορων οικογενειών, με κυρίαρχη μορφή τον Νίκο Στέργη, του οποίου ο πατέρας είναι ιδιοκτήτης εργοστασίου. Ο Νίκος ενδιαφέρεται ερωτικά για την όμορφη Δάφνη, η οποία και ανταποκρίνεται, ενώ ο Άγγελος είναι κρυφά ερωτευμένος μαζί της αλλά διστάζει να τη διεκδικήσει.<sup>8</sup>

Δεδομένης της παρουσίας της Μικρασιατικής Καταστροφής στο ιστορικό γίνεσθαι της *Αστροφεγγιάς* το έργο κατατάσσεται στην «Αιολική Σχολή». Ο Θανάσης Αγάθος κατηγοριοποιεί τα έργα της σχολής ανάλογα με τις περιόδους στις οποίες τοποθετείται η αφήγηση, σημειώνοντας ότι τα όρια μεταξύ των κατηγοριών δεν είναι διακριτά (Καταστροφή και αιχμαλωσία, επιστροφή στρατιωτών και εγκατάσταση προσφύγων, ζωή πριν την Καταστροφή).<sup>9</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα η περίπτωση της *Αστροφεγγιάς*, όπου οι χρονικές φάσεις συμπλέκονται, με την αφήγηση να σταματά στον απόηχο της Μεγάλης Ιδέας.<sup>10</sup> Η διαδικασία μετάβασης από το μυθιστόρημα στον τηλεοπτικό λόγο ακολουθεί σε γενικές γραμμές το πρωτότυπο με κάποιες αλλαγές στην αφήγηση, στην ιστορία και στα πρόσωπα.

---

<sup>7</sup> Η σειρά ξεκίνησε στις 30 Απριλίου του 1980 και ολοκληρώθηκε στις 12 Νοεμβρίου 1980. Το μυθιστόρημα αποτελείται από δεκατέσσερα κεφάλαια και η σειρά από 26 επεισόδια.

<sup>8</sup> Στη σειρά έκαναν την εμφάνισή τους μια σειρά αγνώστων τότε ηθοποιών, τους οποίους η μεγάλη επιτυχία έχρισε πρωταγωνιστές. Μοναδική εξαίρεση η Νόρα Βαλσάμη, η οποία αν και ήδη καταξιωμένη ηθοποιός και αρκετά μεγαλύτερη από τους συμπρωταγωνιστές της, καταφέρνει να πείσει ως το ερωτικό αντικείμενο του πόθου κάθε άντρα που τη συναντά. Ο Γιώργος Κιμούλης υποδύεται το πλουσιόπαιδο Στέργη, ο Αντώνης Καφετζόπουλος τον Άγγελο, ενώ στην παρέα τους συμμετείχαν η Μιμή Ντενίση, ο Γιώργος Πετρόχειλος, η Αριέττα Μουτούση, η Μίνα Αδαμάκη και ο Γρηγόρης Βαλτινός. Από τη σειρά θα περάσει όλο το τότε πολλά υποσχόμενο ελληνικό θέατρο: Ράνια Οικονομίδου, Δάνης Κατσανίδης, Γιάννης Μποσαντζόγλου, Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, Μιχάλης Μητρούσης, Αλίκη Αλεξανδράκη, Κώστας Τσιάνος και άλλοι πολλοί. Τους γονείς του Άγγελου υποδύονται η Νέλλη Αγγελίδου και ο Σταύρος Ξενίδης, ενώ αφηγητής είναι ο Γιώργος Μοσχίδης. Με την ερμηνεία του ξεχωρίζει ο Άρης Ρέτσος, που το κοινό της εποχής έμελλε να τον ταυτίζει για πολλά χρόνια αργότερα με τον φυματικό Πασπάτη. Η σειρά ήταν έγχρωμη και γυρίστηκε σε στούντιο, με εξαίρεση ορισμένα εξωτερικά γυρίσματα, τα οποία να σημειωθεί ότι είναι γυρισμένα σε φιλμ.

<sup>9</sup> Αγάθος (2014) 29.

<sup>10</sup> Ο Βαλούκος (2008: 92) επισημαίνει τον πεσιμισμό και την κυνική ματιά της *Αστροφεγγιάς*, που, όπως και στην επίσης αστική ηθογραφία *Λούμπεν* (1981) της Έλλης Αλεξίου σε σκηνοθεσία Φράνσις Κάραμποτ, εξιστορούνται οι κοινωνικές εξελίξεις που ακολούθησαν τη Μικρασιατική Καταστροφή και σηματοδότησαν την περίοδο του Μεσοπολέμου.

Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, όταν επεξεργάστηκε εκ νέου το έργο το 1971, πρόσθεσε τον υπότιτλο *Η ιστορία μιας εφηβείας*.<sup>11</sup> Σημαντικοί συγγραφείς, ιδίως της Γενιάς του '30, έχουν ασχοληθεί με την εφηβεία και τη νεότητα, όπως ο Γιώργος Θεοδοκάς, ο Άγγελος Τερζάκης, η Μαργαρίτα Λυμπεράκη και ο Κοσμάς Πολίτης. Η Καστρινάκη σημειώνει ότι η εφηβεία, μια “τυπική” και “αυτοβασανιζόμενη” εφηβεία, αποτελεί και τον κεντρικό άξονα της αφήγησης. Μέσα από το αντιθετικό σχήμα πλούσιοι-φτωχοί εκφράζεται μια σοσιαλίζουσα, αλλά όχι κομμουνιστική τοποθέτηση, η οποία σε συνδυασμό με την επιθυμία φυγής που διέπει τον κεντρικό ήρωα καθιστά την *Αστροφεγγιά* ένα άκρως απαισιόδοξο μυθιστόρημα.<sup>12</sup> Η τηλεοπτική μεταφορά επικεντρώνεται ακριβώς σε αυτό το σημείο, στις εμπειρίες, και κυρίως τις δυσάρεστες, που αντιμετωπίζουν οι ήρωες ταυτίζοντας την ωρίμανση με τη συνειδητοποίηση της σκληρής κοινωνικής πραγματικότητας. Στο μυθιστόρημα εφηβείας η μύηση στον κόσμο των ενηλίκων δεν αφορά μόνο στον έρωτα και στην εμπειρία του θανάτου, αλλά και σε μία γενικότερη ιδεολογική ζύμωση.

Σε κάθε περίπτωση βέβαια διαφαίνεται η εξελικτική πορεία του ήρωα, ο οποίος και ανδρώνεται μέσα από απογοητεύσεις ερωτικές, επαγγελματικές, ιδεολογικές.<sup>13</sup> Τα πρόσωπα της ιστορίας είναι αρκετά, υπάρχει ωστόσο η αίσθηση ότι στο βιβλίο αφιερώνεται περισσότερος χώρος στην περιγραφή κάποιων από αυτούς. Στην τηλεοπτική σειρά δίνεται βαρύτητα στο ερωτικό τρίγωνο της Δάφνης με τον Νίκο και τον Άγγελο και στην ανάδειξη αυτών ως πρωταγωνιστών. Οι γονείς του Άγγελου εμφανίζονται καταχρηστικά ίσως σε κάθε επεισόδιο. Ισοβαρείς είναι οι ρόλοι της Έρσης και του Πασπάτη στο βιβλίο και στη διασκευή του. Η σκιαγράφηση των υπολοίπων, του Πετρόπουλου, του Αργύρη, της Στέλλας, της Λένας, του κ. Νικολάκη, μπαίνει σε δεύτερη μοίρα. Απεναντίας υπάρχει ο ρόλος του Σκαμπαβιά που διευρύνεται.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Πρόκειται λοιπόν για ένα *μυθιστόρημα διάπλασης*, ένα Bildungsroman, βλ.: Τσιαμπάση (2012) 10. Όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του είδους απαντώνται στην *Αστροφεγγιά*: α. η εστίαση στην εσωτερική ιστορία του κεντρικού ήρωα, στην εξέλιξη και διάπλάσή του, β. η εσωτερικότητα-κινητικότητα, δηλαδή η αφήγηση μιας περιόδου διαρκούς αναζήτησης, γ. η συγκρουσιακή σχέση δύο στοιχείων, των ατομικών δυνατοτήτων και της κοινωνικής πραγματικότητας, δ. η ειρωνεία, που πηγάζει μέσα από την ποικίλη εξάρτηση το ήρωα, ε. ο διδακτισμός, που καθιστά το είδος μορφωτικό μέσο, στ. η αυτοαναφορικότητα, καθώς τα περισσότερα μυθιστορήματα περιέχουν αυτοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα, ζ. το επιστημολογικό υπόβαθρο, εφόσον εκφράζονται οι αισθητικές αρχές του Διαφωτισμού, βλ.: Τσιαμπάση (2012) 34-44.

<sup>12</sup> Καστρινάκη (1994) 135-52.

<sup>13</sup> Και εδώ φαίνεται η επιρροή της εποχής με έμμεση αναφορά στους Καρυωτάκη και Άγρα. «Οι ποιητές και οι πεζογράφοι της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας χαρακτηρίζονται ως εκφραστές της “παραίτησης”, της “φυγής”, της “απιστίας”, της “εγωπάθειας”, της “απαισιοδοξίας”, της “παρακμής”, της “μικροαστικής μιζέριας”, του “κοινωνικού περιθωρίου”, της “παραδοσιακής στιχουργίας”, αλλά και της “στρατευμένης”»: Ντουνιά (2000) 25-6.

<sup>14</sup> Πρόκειται για έναν συμπολεμιστή του Άγγελου, τον οποίο ενώ στη σειρά υποδύεται χαρακτηριστικά ο ηθοποιός Γιάννης Μποστάντζόγλου.

Η *Αστροφεγγιά* είναι ένα ρεαλιστικό μυθιστόρημα, γι' αυτό και ο συγγραφέας του το εντάσσει σε συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο.<sup>15</sup> Ο Βαγγέλης Γκούφας, ωστόσο, και χωρίς να προσβάλει τη συλλογική μνήμη,<sup>16</sup> επικεντρώνει στην αίσθηση ματαιότητας και ματαιώσης που πλημμυρίζει τους ήρωες, νέα παιδιά που πίστεψαν στην αλλαγή και που η αθέτηση των υποσχέσεων που τους δόθηκαν γκρέμισε όλα τους τα όνειρα.<sup>17</sup>

Στο μυθιστόρημα *Αστροφεγγιά* ο συγγραφέας προσδιορίζει διαρκώς και επισταμένα τον ιστορικό χρόνο, έναν άξονα πάνω στον οποίο κινείται και η τηλεοπτική αφήγηση. Διακρίνονται κάποιες ενδείξεις είτε με ημερολογιακές αναφορές είτε μέσα από την αναφορά σε ιστορικά γεγονότα. Στη τηλεοπτική διασκευή ο ιστορικός χρόνος προσδιορίζεται μέσα από την αφήγηση του Γιώργου Μοσχίδη, ο οποίος αναλαμβάνει χρέη *συγγραφέα*. Σχεδόν σε κάθε επεισόδιο ακούγεται με τη μορφή του *voice over* συνοδευόμενου από φωτογραφίες και ντοκουμέντα εποχής η παράθεση ιστορικών γεγονότων, στοιχείο που στερεί την αφήγηση από την όποια λογοτεχνικότητά της. Πρόκειται για ένα μάλλον ατυχές τέχνασμα σε μια αγωνιώδη προσπάθεια του σκηνοθέτη να συμπορευτεί με το πνεύμα του βιβλίου (ιστορικό μυθιστόρημα) και, ενώ η κύρια πρόθεσή του είναι να επικεντρώσει στον ιδιωτικό χρόνο των ηρώων, εκ του αποτελέσματος τα ιστορικά γεγονότα αντιμετωπίζονται απλά ως το σκηνικό δράσης τους.

Οι αναδρομές που αφορούν στα παιδικά χρόνια του Άγγελου έχουν ως στόχο προφανώς να φωτίσουν πτυχές του χαρακτήρα του. Πρόκειται για γεγονότα (περιστατικό κατά τη σχολική εκδήλωση, θάνατος αδελφού, θάνατος αδελφής) που τοποθετούνται πιθανότατα το 1911-1912. Στην τηλεοπτική *Αστροφεγγιά* οι προαναφερθείσες αναληπτικές αφηγήσεις παρουσιάζονται μέσα από flash back τα οποία είναι αρκετά σύντομα σε σχέση με τον χώρο που τους αφιερώνεται στο βιβλίο. Στο βιβλίο, για παράδειγμα, και με την έκταση που καταλαμβάνει η αφήγηση, δίνεται βαρύτητα στη σκηνή του θανάτου του αδερφού, αφήνοντας τον αναγνώστη

---

<sup>15</sup> Στο εισαγωγικό σημείωμα της νεότερης έκδοσης ο Θεοδόσης Πυλαρινός γράφει: «Σήμερα [...] και ενώ δεν υφίσταται πια ζήτημα συγχρονικότητας ή βιωματικής σύνδεσης του αναγνώστη με το κείμενο, όταν αυτός μπορεί να αποφύγει τους συναισθηματικά φορτισμένους όρους “γενιά του ‘20”, “σφραγίδα της εποχής”, “μεσοπόλεμος”, η *Αστροφεγγιά* αποδεικνύεται εξίσου επίκαιρη όσο πριν. Τον σημερινό αναγνώστη –και ιδίως τους νέους– λίγο τον εμπνέουν οι όποιοι ιστορικοί σύνδεσμοι, εφόσον τα γεγονότα τα παρατηρεί εξ απόπλου και δε συσχετίζει υποσυνείδητα τους ήρωες με αυτοβιογραφικά ή άλλα πραγματικά στοιχεία. Τον ενδιαφέρει όμως το όλο ηθικό και πνευματικό κλίμα που εκλύει ανασφάλεια, πόνο και μοναξιά». Πυλαρινός (2017) 8.

<sup>16</sup> Ο Θανάσης Αγάθος (2014: 183) σημειώνει ότι «μέσα από την τηλεοπτική μεταφορά ενός κλασικού μυθιστορήματος –δηλαδή μυθιστορήματος που έχει περάσει στη συλλογική μνήμη– δεν αναπαράγεται μόνο το συγκεκριμένο έργο αλλά και η ιστορική περίοδος στην οποία τοποθετείται».

<sup>17</sup> Ανέκαθεν ο πεζός λόγος συνέβαλε δημιουργικά στην κατανόηση ιστορικών φαινομένων. Το ζήτημα είναι σε ποιο βαθμό το ιστορικό γίνεσθαι αποτελεί δείκτη κατανόησης των ηρώων και της πλοκής του έργου. Στην περίπτωση της *Αστροφεγγιά* μπορούσαμε να πούμε ότι σε αυτό το σημείο είναι που εντοπίζεται και η πρώτη ειδοποιηρή διαφορά του μυθιστορήματος με την τηλεοπτική του μεταφορά. Η ιστορική πραγματικότητα αποτελεί και τη ραχοκοκαλιά της διήγησης κάτι που θα μπορούσε να καταστήσει την *Αστροφεγγιά* ιστορικό μυθιστόρημα. Το μόνο που μπορούμε να πούμε με σιγουριά είναι ότι ο Γκούφας, ο οποίος και διασκεύασε το μυθιστόρημα, δεν το αντιμετώπισε ως τέτοιο.

να συμπεράνει ότι αυτό το συμβάν είναι που ρίζωσε και αυτήν την ανείπωτη, περιρρέουσα θλίψη στο σπίτι.

Ένα σημείο στο οποίο συμπίπτουν οι δύο εξιστορήσεις είναι η αφήγηση της Μικρασιατικής Καταστροφής— και στα δύο έργα δίνεται αρκετός χώρος στο ιστορικό γεγονός. Στην τηλεοπτική μεταφορά συγκεκριμένα επινοείται το σχήμα της αφήγησης προσωπικών μαρτυριών από πρόσφυγες, σχεδόν αυτόνομων καθώς κοιτούν την κάμερα κατά την αφήγησή τους.

Στο βιβλίο οριοθετείται με ακρίβεια ο χώρος που κινούνται οι ήρωες μέσα από συνεχείς αναφορές σε αθηναϊκές οδούς. Και ενώ στις περιγραφές του βιβλίου κυριαρχούν τα σεργιανίσματα των ηρώων στους αθηναϊκούς δρόμους, στην τηλεοπτική σειρά αυτές οι σκηνές απουσιάζουν. Ένας λόγος είναι ότι προφανώς τα εξωτερικά γυρίσματα στο κέντρο της πόλης θα πρόδιδαν την εποχή των γυρισμάτων, γι' αυτό και οι σκηνές αυτές παραλείπονται. Για παρόμοιους λόγους παραλείπεται εντελώς και το ταξίδι της Έρσης και του Άγγελου στην Αίγινα. Εξάλλου, τα εξωτερικά γυρίσματα σε ένα περιβάλλον εκτός Αθηνών θα αύξαναν σημαντικά το κόστος της παραγωγής. Το κόστος παραγωγής φαίνεται να είναι επίσης ο λόγος απουσίας σκηνών από το μικρασιατικό μέτωπο.<sup>18</sup> Σχετικά με τα εσωτερικά γυρίσματα, υπάρχει μια προσπάθεια να αποδοθούν τα σκηνικά όπως ακριβώς περιγράφονται οι τοποθεσίες, ωστόσο, εξαιτίας της ελλιπούς υποδομής των τηλεοπτικών στούντιο της εποχής, το αποτέλεσμα είναι μάλλον φτωχό. Άξιο παρατήρησης είναι το ότι στα εξωτερικά γυρίσματα χρησιμοποιείται φιλμ, κάτι που ενώ όταν γίνεται είναι ευχάριστο στο μάτι μιας και θυμίζει κινηματογραφική ταινία —όπως για παράδειγμα στη τελευταία σκηνή της σειράς— πρόκειται ωστόσο για μια πρακτική που αφενός προκαλεί σύγχυση αφετέρου διασπά την ενότητα του τηλεοπτικού αφηγήματος. Σε κάθε περίπτωση αυτή ακριβώς η απουσία εξωτερικών πλάνων και φυσικών χώρων μαζί με την επανάληψη των ίδιων γνωστών σκηνικών σε κάθε επεισόδιο αποπνέει ένα αίσθημα κλειστοφοβικό και σχεδόν αποπνικτικό.

Στην τηλεοπτική σειρά η δράση αφορά στον κόσμο των νέων, έναν κόσμο γεμάτο όνειρα και ανησυχίες, και τον κόσμο των μεγάλων, στον οποίο κυριαρχούν οι μικροσκοπιμότητες και η φαυλοκρατία. Πρόκειται για ένα σημείο το οποίο ξεκάθαρα επιλέγει να τονίσει ο σκηνοθέτης, στην προσπάθειά του ενδεχομένως να σκιαγραφήσει μέσα από μια τέτοια αντίθεση την κοινωνική τοιχογραφία της εποχής του Μεσοπολέμου.

<sup>18</sup> Ο Θ. Αγάθος (2014: 182) σημειώνει ότι έργα που αποτυπώνουν τη Μικρασιατική Καταστροφή δεν μεταφέρονται, με εξαίρεση τη *Δασκάλα με τα χρυσά μάτια* του Μυριβήλη, πιθανότατα λόγω του υψηλού κόστους παραγωγής αλλά και του φόβου διατάραξης των ελληνοτουρκικών σχέσεων.

Η προβολή της τηλεοπτικής σειράς συνέπεσε με την προπαρασκευαστική περίοδο της νέας εποχής που θα σήμανε η εκλογική νίκη του ΠΑ.ΣΟ.Κ. Την περίοδο λίγο πριν τις εκλογές, τον Οκτώβριο του 1981, οπότε και προβάλλεται η σειρά, η τηλεόραση έγινε αντικείμενο χλευαστικών δημοσιεύσεων και οι ιθύνοντες κατηγορήθηκαν ως εκφραστές των κυβερνητικών ανακοινώσεων της δεξιάς κουλτούρας. Το ενδεχόμενο ανάληψης της εξουσίας από μια σοσιαλιστική κυβέρνηση γεννούσε προσδοκίες ότι η αλλαγή θα σηματοδοτούσε και την αποκατάσταση του κοινωνικοπολιτικού ρόλου της τηλεόρασης.<sup>19</sup> Η τηλεοπτική *Αστροφεγγιά* αποτέλεσε μία μεγάλη επιτυχία της περιόδου της Μεταπολίτευσης. Αυτό ίσως και να μην είναι τυχαίο, καθώς το τηλεοπτικό κοινό του είναι πιθανόν να ταυτίστηκε με τα προβλήματα και την κοινωνική πραγματικότητα των ηρώων του έργου. Οι ήρωες του αφηγήματος αναζητούν μια σανίδα σωτηρίας σε μία κοινωνία βουτηγμένη στην πολιτική νοθεία και τη ρουσφετολογία. Με αυτό το αίτημα για αλλαγή ίσως είναι που ταυτίστηκε το τηλεοπτικό κοινό και η σειρά γνώρισε τέτοια επιτυχία.

Ο αφηγητής στο μυθιστόρημα είναι εξωδιηγητικός, παντογνώστης και η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο. Υπάρχουν δε ισχυρές ενδείξεις ότι πρόκειται για αυτοβιογραφικό έργο. Στην τηλεοπτική σειρά την τριτοπρόσωπη αφήγηση αναλαμβάνει ο ηθοποιός Γιώργος Μοσχίδης. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο ηθοποιός αναλαμβάνει τον ρόλο του ιστορικού ανταποκριτή αλλά όχι μόνο. Μας διαβάξει κατά τη διάρκεια του επεισοδίου αυτούσια χωρία από το μυθιστόρημα, τα οποία αποδίδονται με τη μορφή του *voice over*, πρακτική που συναντάται συχνά στις πρώτες απόπειρες τηλεοπτικών μεταφορών λογοτεχνικών έργων. Η συγκεκριμένη πρακτική υποχωρεί τις επόμενες δεκαετίες και ο σκηνοθέτης πλέον αντιλαμβάνεται τη δύναμη της κάμερας αναδεικνύοντας τις αφηγηματικές δυνατότητες του τηλεοπτικού μέσου. Σε μεγάλο βαθμό ο ρόλος του διασκευαστή έγκειται στην «αντικατάσταση» της ρηματικής εκφοράς από μια γραφή εικονοαναπαραστατική.

Η τηλεοπτική μεταφορά σαφώς και προτείνει μία γλώσσα επικοινωνίας με στοιχεία της την εικόνα και τους ήχους. Στην *Αστροφεγγιά* ωστόσο η χρήση της γλώσσας είναι ένα από τα βασικά σημεία του ύφους του έργου ενώ στη διασκευή της οι γλωσσικοί προβληματισμοί του συγγραφέα παραλείπονται. Ο λυρισμός του ύφους «εμφανώς επηρεασμένος από το δημοτικό τραγούδι, τον Σολωμό, τον Παλαμά και τον Βαλαωρίτη», όπως προλογίζει ο Πυλαρινός,<sup>20</sup> σε συνδυασμό με τη χρήση μιας στέρεης δημοτικής γλώσσας, αναδεικνύει το έργο σε έναν λεκτικό θησαυρό. Γι' αυτό και στη νεότερη έκδοση του Ιδρύματος Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος παρατίθεται στο τέλος του αναγνώσματος γλωσσάριο, ώστε να καταδειχθεί αυτή ακριβώς η γλωσσική

---

<sup>19</sup> Βαλούκος (2008) 97-8.

<sup>20</sup> Πυλαρινός (2017) 9.

πολυμορφία. Απεναντίας, στην τηλεοπτική σειρά οι περισσότερες από τις λέξεις του γλωσσαρίου δεν ακούγονται. Συγκεκριμένα, πέρα από τη χρήση κάποιων ιδιωματισμών από μεριάς των γονιών του Άγγελου, απαλείφονται πλήρως λέξεις σπάνιες του λογοτεχνικού έργου που του αποδίδουν μια γλυκιά μουσικότητα.

Ο Θανάσης Αγάθος σημειώνει ότι «τα μυθιστορήματα της Γενιάς του '30 έχουν μάλλον βγει κερδισμένα από τις όποιες, καλές ή μέτριες, τηλεοπτικές τους διασκευές».<sup>21</sup> Σε κάθε περίπτωση, η τηλεοπτική της διασκευή δίνει στην *Αστροφεγγιά*, μισό σχεδόν αιώνα μετά τη συγγραφή του έργου, έναν αέρα ανανέωσης, μία δυναμική που στρέφει κοινό και κριτικούς σε μία εκ νέου ανάγνωση του έργου. Ο Ζαχαρίας Σιαφλέκης σημειώνει ότι η τηλεοπτική διάσταση ενός λογοτεχνικού έργου μεταβάλλει τους όρους αξιολόγησής του –πρόκειται για ένα είδος εκμοντερνισμού του έργου—<sup>22</sup> και καταλήγει ότι «όσο κι αν η τηλεοπτική λογοτεχνία φαίνεται να αυτονομείται σε σχέση με τη γραπτή, πάντα θα υπάρχει μια τροφοδοτική σχέση μεταξύ τους».<sup>23</sup>

E.K.Π.Α.

email.: afroditikairaki@gmail.com

---

<sup>21</sup> Αγάθος (2014) 184.

<sup>22</sup> Σιαφλέκης (1988) 178-96.

<sup>23</sup> Σιαφλέκης (1988) 194.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

- Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ. (2017), *Αστροφεγγιά: η ιστορία μιας εφηβείας* (προλογ. – επιμ.: Πυλαρινός, Θ), Αθήνα: ΙΜΠ.
- Χρονόπουλος, Δ. (1980), *Αστροφεγγιά*, Αρχείο Τηλεοπτικού Προγράμματος της ΕΡΤ, <https://archive.ert.gr/?s=%CE%B1%CF%83%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%86%CE%B5%CE%B3%CE%B3%CE%B9%CE%AC&cat=256> [ανακτήθηκε: 9/10/2019].

### Δευτερογενής

- Αγάθος, Θ. (2014), *Η εποχή του μυθιστορήματος*, Αθήνα: Γκοβόστη.
- Βαλούκος, Σ. (2008), *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Δοξιάδης, Κ. (1993), *Ιδεολογία και τηλεόραση: για τη διασκευή ενός μυθιστορήματος*, Αθήνα: Πλέθρον.
- Καστρινάκη, Α. (1994), *Οι περιπέτειες της νεότητας: Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*, Διδακτορική Διατριβή, Α.Π.Θ.
- Καψωμένος, Ε. (2003), *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης.
- Ντουνιά, Χ. (2000), *Κ.Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Αθήνα: Καστανιώτη.
- Πυλαρινός, Θ. (2017), «Εισαγωγικό σημείωμα», στο Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ., *Αστροφεγγιά: η ιστορία μιας εφηβείας* (προλογ. – επιμ.: Πυλαρινός, Θ), Αθήνα: ΙΜΠ, σσ. 7-9.
- Σιαφλέκης, Ζ. (1988), *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Τσιαμπάση, Φ. Γ. (2012), *Η αναγνωστική διαδικασία υπό το πρίσμα της θεωρίας της «Αισθητικής Ανταπόκρισης» στο σύγχρονο ελληνικό εξελικτικό μυθιστόρημα (Bildungsroman) της Λογοτεχνίας για Παιδιά και Νέους*, Διδακτορική Διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.
- Χατζίνης, Γ. (1974), «Κριτική: Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου: “Αστροφεγγιά” Η ιστορία μιας εφηβείας, Δεύτερη έκδοση ξαναπλασμένη», *Νέα Εστία* 1059: 1106-7.
- Χριστοφόρου, Μ. (2017), *Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, Αστροφεγγιά, Η ιστορία μιας εφηβείας, Βιβλίο εκπαιδευτικού*, Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου.

N. I. Καγκελάρης

**Το ζωτικό ψεύδος στους Henrik Ibsen (*Η Αγριόπαπια*), Arthur Miller (*Το Τίμημα*) και Δημήτρη Κεχαΐδη – Ελένη Χαβιαρά (*Δάφνες και Πικροδάφνες*)**

«Αν αφαιρέσετε το ζωτικό ψέμα από έναν άνθρωπο, ταυτόχρονα θα του στερήσετε και την ευτυχία του»: Ibsen (2009) 192.

**Εισαγωγή**

Ένα από τα θεματικά μοτίβα που ο Δημήτρης Κεχαΐδης χρησιμοποιεί σταθερά στα θεατρικά του έργα, ήδη από το μονόπρακτο *Προάστιο Νέου Φαλήρου* (1960), είναι η διαφυγή από τη σκληρή πραγματικότητα μέσω της ψευδαίσθησης και του ονείρου.<sup>1</sup> Χαρακτηριστικά επί του προκειμένου είναι τα όσα έχει παρατηρήσει ο Γ. Μιχαηλίδης:

Σ' αυτό το μονόπρακτο, για πρώτη φορά παρουσιάζεται το στοιχείο που κυνηγάει σαν έμμονη ιδέα τους ήρωες του Κεχαΐδη [...] η ανάγκη να θέλουν να αντικαταστήσουν την πραγματικότητα με την ψευδαίσθηση.<sup>2</sup>

Βέβαια, αν κανείς διατρέξει τις σχετικές μελέτες και κριτικές, θα παρατηρήσει ότι ως επί το πλείστον το παραπάνω μοτίβο εξετάζεται μόνο στα έργα του Κεχαΐδη, χωρίς –έστω– να θίγεται το γεγονός πως το μοτίβο αυτό δεν είναι ιδιον του εν λόγω θεατρικού συγγραφέα, αλλά εγγράφεται –όπως θα δούμε στη συνέχεια– σε έναν γνωστό δραματουργικό τόπο. Στον αντίποδα αυτής της τάσης ο Δ. Τσατσούλης, σε μία από τις αρκετές κριτικές<sup>3</sup> που έχει γράψει κατά καιρούς για τα έργα του Κεχαΐδη, παρατηρεί ότι στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* απαντά «[μ]ια, επί το κωμικόν, εκδοχή του “ζωτικού ψεύδους” του Ίψεν».<sup>4</sup> Η διαπίστωση αυτή, αν και μένει ατεκμηρίωτη από τον Τσατσούλη, είναι, κατά τη γνώμη μου, οξυδερκής και, όπως θα προσπαθήσω να δείξω στη συνέχεια, ορθή.

Εν πρώτοις, όμως, είναι απαραίτητο να γίνει μια σύντομη αναφορά στον όρο ζωτικό ψεύδος. Το ζωτικό ψεύδος καθιερώθηκε στη δραματουργία το 1884 με το έργο του Henrik Ibsen *Η Αγριόπαπια*.<sup>5</sup> Χρησιμοποιώ τον όρο «καθιερώθηκε» και όχι «εγκαινιάστηκε», καθώς

\* Θέλω να ευχαριστήσω θερμά τις καθηγήτριές μου Κ. Διαμαντάκου, Α. Βασιλείου και Ε. Σταυροπούλου για τα χρήσιμα σχόλιά τους.

<sup>1</sup> Βλ. ενδεικτικά: Χατζησυμεών (2000) 20.

<sup>2</sup> Μιχαηλίδης (1975) 78.

<sup>3</sup> Βλ. ενδεικτικά: Τσατσούλης (1997), Τσατσούλης 2004), Τσατσούλης (2005).

<sup>4</sup> Τσατσούλης (2005) 524.

<sup>5</sup> Ibsen (1884). Στο εξής τα παραθέματα από το εν λόγω έργο του Ibsen θα προέρχονται από τη μετάφραση του Ερρίκου Μπελιέ [: Ibsen (2009)].

εκφάνσεις του ζωτικού ψεύδους εμφανίζονται ήδη στην αρχαία ελληνική τραγωδία με κατεξοχήν παράδειγμα, όπως θα δούμε και στην συνέχεια, την τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή. Ωστόσο θεωρείται ότι καθιερώθηκε από τον Ibsen κυρίως επειδή χρησιμοποιείται ο συγκεκριμένος όρος σε μία από τις πιο κομβικές σκηνές της *Αγριόπαπιας*, στον διάλογο του γιατρού Ρέλλινγκ με τον Γκρέγκερς στην αρχή της πέμπτης πράξης και λίγο πριν από την αυτοκτονία της Έντβιγκ. Επιπλέον ο Ibsen απέδωσε διαφορετικές εκφάνσεις του ζωτικού ψεύδους στους χαρακτήρες του εν λόγω έργου, με αποτέλεσμα αυτό να αποτελεί πηγή άντλησης υλικού για τους μετέπειτα δραματουργούς που χρησιμοποίησαν ζωτικά ψεύδη στα έργα τους.

Τι είναι, όμως, το ζωτικό ψεύδος; Ακριβώς αυτή την απορία έχει ο Γκρέγκερς, όμως, ο γιατρός αρνείται, όπως λέει, να «προδ[ώσει] τέτοια μυστικά σε αγύρτες» (σελ. 190) και περιορίζεται στο να αναφέρει ότι είναι μια θεραπευτική «μέθοδος [...] αλάνθαστη» (σελ. 190), την οποία εφαρμόζει τώρα σε δύο ασθενείς, τον Γιάλμαρ και τον Μόλβικ, ενώ ο τρίτος ασθενής, ο γερο-Έκνταλ «κατάφερε και βρήκε μόνος του τη θεραπεία του» (σελ. 191) κατασκευάζοντας ο ίδιος ένα ζωτικό ψεύδος. Με άλλα λόγια ο Ibsen αποφεύγει να δώσει κάποιον συγκεκριμένο ορισμό στους θεατές για το ζωτικό ψεύδος, αλλά τους αφήνει να το αποκωδικοποιήσουν εξετάζοντας τα ζωτικά ψεύδη των ηρώων του έργου.

Ο E. Becker, εξετάζοντας το ζωτικό ψεύδος από την οπτική της ψυχανάλυσης, το ορίζει ως την «αναγκαία και βασική ανειλικρίνεια»,<sup>6</sup> που έχοντας ως κίνητρο το φόβο, μας προστατεύει από τη συνειδητοποίηση της «δυσάρεστης ή επικίνδυνης αλήθειας»<sup>7</sup> και μας επιτρέπει να ζήσουμε με ηρεμία και ασφάλεια.<sup>8</sup> Με τη σειρά του ο A. S. Abbott (στην κλασική μονογραφία του για την παρουσία του ζωτικού ψεύδους στη νεότερη δραματουργία, η οποία έχει ως βάση τη θεωρία του Becker) υποστηρίζει ότι η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους κάνει το υποκείμενο να υποφέρει.<sup>9</sup>

Όπως ήδη σημειώθηκε, στην *Αγριόπαπια* ο Ibsen παρουσιάζει διάφορες εκφάνσεις του ζωτικού ψεύδους, από τις οποίες θα εξεταστούν οι δύο κυριότερες, που, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, απαντούν και στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* των Κεχαΐδη – Χαβιαρά. Συγκεκριμένα η πρώτη έκφανση αφορά το σκοτεινό παρελθόν και η δεύτερη το υποτιθέμενο λαμπρό μέλλον ενός ή περισσότερων ηρώων· έτσι στο εξής η πρώτη θα αποκαλείται ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος και η δεύτερη ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος. Πάντως σκοπός μου εδώ δεν είναι

---

<sup>6</sup> Becker (1975) 55.

<sup>7</sup> Becker (1975) 52.

<sup>8</sup> Becker (1975) 55.

<sup>9</sup> Abbott (1989) xi.

να κάνω μια απλή καταγραφή, αλλά να αναδείξω τον μετασχηματισμό που υφίστανται οι δύο βασικές εκφάνσεις του ζωτικού ψεύδους στις *Δάφνες* και *Πικροδάφνες*.

Στο σημείο, βέβαια, αυτό προκύπτει το ερώτημα αν οι Κεχαΐδης – Χαβιαρά γνώριζαν το ιψενικό αυτό μοτίβο ή απλώς χρησιμοποιούν έναν ούτως ή άλλως γνωστό δραματουργικό (και εν γένει λογοτεχνικό) τόπο. Η απάντηση είναι ότι η Ελένη Χαβιαρά, όπως καταδεικνύεται από τη διδακτορική της διατριβή, όχι μόνο γνώριζε το υπό εξέταση μοτίβο, αλλά υποστήριζε ότι αυτό έχει περάσει και στο αμερικανικό θέατρο του εικοστού αιώνα και ιδίως στη δραματουργία των Eugene O'Neill και Arthur Miller· χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα της διατριβής:

Ο O'Neill [...] χρησιμοποιεί τον Hickey ως άγγελο της αλήθειας και του θανάτου προκειμένου να δείξει την τραγική αδυναμία του ανθρώπου να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα. Έτσι, ακολουθώντας το πρότυπο του Ibsen στην *Αγριόπαπια*, υποστηρίζει τη ζωτική ανάγκη της αυταπάτης. Ο Miller από την άλλη πλευρά συνθέτει και χρησιμοποιεί τον χαρακτήρα του Biff όχι μόνο για να αντιπαραθέσει στις ολέθριες για τον άνθρωπο συνέπειες της αυταπάτης τη ζωτική ανάγκη της αλήθειας, αλλά και για να εκφράσει την πίστη του στη δύναμη του ανθρώπου να δει την αλήθεια και να βρει μέσω αυτής το πραγματικό νόημα της ύπαρξής του [...] Η παραπάνω θέση του Miller φαίνεται ότι υπήρξε προϊόν μιας μακρόχρονης φιλοσοφικής αναζήτησης. Σύμφωνα δηλαδή με μια δήλωσή του στο περιοδικό *Harper's*, τον Αύγουστο του 1958, ο Miller από τα εφηβικά του χρόνια αναζητούσε τον βράχο πάνω στον οποίο θα μπορούσε να σταθεί κανείς, χωρίς ψευδαισθήσεις, ένας ελεύθερος άνθρωπος.<sup>10</sup>

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο Arthur Miller, κατά την Ελένη Χαβιαρά, προσλαμβάνει το ιψενικό αυτό μοτίβο τροποποιώντας το φιλοσοφικό υπόβαθρό του. Με δεδομένο, όμως, αυτό, συνάγεται ότι για την εξέταση του μετασχηματισμού των δύο βασικών εκφάνσεων του ζωτικού ψεύδους στις *Δάφνες* και *Πικροδάφνες* είναι μεθοδολογικά πρόσφορο να συμπεριληφθεί στην “εξίσωση” και ο Arthur Miller, ο θεατρικός συγγραφέας που, κατά τη Χαβιαρά, είχε νωρίτερα από εκείνη και τον σύζυγό της τροποποιήσει το υπό εξέταση μοτίβο. Για το σκοπό αυτό επέλεξα ως ενδιάμεσο σταθμό ανάμεσα στην *Αγριόπαπια* και τις *Δάφνες* και *Πικροδάφνες*, *Το Τίμημα* του Arthur Miller. Εδώ πρέπει να τονιστεί ότι η επιλογή αυτή κάθε άλλο παρά τυχαία είναι· αντίθετα (πέρα του ότι *Το Τίμημα* έχει ήδη συνδεθεί από την έρευνα

<sup>10</sup> Χαβιαρά (1987) 186. Ας σημειωθεί ότι η Χαβιαρά έχει ασχοληθεί ερευνητικά με τον Miller και σε άλλες μελέτες της, βλ. ενδεικτικά: Χαβιαρά (1988), Χαβιαρά (1991).

διακειμενικά με την *Αγριόπαπια* κυρίως ως προς τους συμβολισμούς<sup>11</sup>) η επιλογή έγινε με βάση τα εξής κριτήρια:

1. την παρουσία και στο έργο αυτό και των δύο εκφάνσεων του ιψενικού ζωτικού ψεύδους που απαντούν στις *Δάφνες και Πικροδάφνες*·
2. τα ανάλογα επιμέρους (θεματικά και λεκτικά) μοτίβα που συνθέτουν το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος (βλ. παρακάτω)·
3. το κοινό είδος: αναλυτικότερα, σύμφωνα με την έρευνα, η *Αγριόπαπια* είναι ένα από τα πρώτα χαρακτηριστικά παραδείγματα της μοντέρνας (ρεαλιστικής) *τραγικωμοδίας*.<sup>12</sup> Ακριβώς στο είδος της (ρεαλιστικής) *τραγικωμοδίας* (με εντονότερο βέβαια το κωμικό στοιχείο απ' ό,τι στην *Αγριόπαπια*) εγγράφονται τόσο *Το Τίμημα* όσο και οι *Δάφνες και Πικροδάφνες* (βλ. παρακάτω).

### 1. Henrik Ibsen: *Η Αγριόπαπια*

Η *Αγριόπαπια*, ένα από τα σημαντικότερα και γνωστότερα έργα του Henrik Ibsen, ανέβηκε στη σκηνή στις 9 Ιανουαρίου του 1885 στο Den Nationale Scene, το μεγαλύτερο θέατρο του Bergen.<sup>13</sup> Το κεντρικό ιδεολογικό δίπολο του έργου συνιστούν αφενός η ιδεαλιστική απαίτηση για την επικράτηση της αλήθειας στη ζωή των ανθρώπων (η οποία εκπροσωπείται από τον Γκρέγκερς), αφετέρου η ρεαλιστική παραδοχή της επιτακτικής ανάγκης να ζουν οι άνθρωποι μέσα στα ζωτικά τους ψεύδη (που εκπροσωπείται από τον γιατρό Ρέλλινγκ).<sup>14</sup> Όπως ήδη σημειώθηκε, ο Ibsen αποφεύγει να δώσει κάποιον συγκεκριμένο ορισμό για το ζωτικό ψεύδος, αλλά αφήνει τους θεατές να το αποκωδικοποιήσουν εξετάζοντας τα ζωτικά ψεύδη των ηρώων του έργου. Από αυτή την εξέταση προκύπτει ότι τα περισσότερα πρόσωπα του έργου –ακόμα και οι δευτερεύοντες χαρακτήρες, όπως ο θεολόγος Μόλβικ, που έχει την ψευδαίσθηση ότι είναι δαιμονισμένος (σελ. 190-1)<sup>15</sup>– συνδέονται (είτε ως δημιουργοί είτε ως αποδέκτες) με ζωτικά ψεύδη. Εδώ, βέβαια, δεν θα εξετάσω όλα τα ζωτικά ψεύδη, αλλά θα εστιάσω σε εκείνα που θα αξιοποιηθούν στη συνέχεια, ήτοι στα σχετιζόμενα: i. με το παρελθόν της Γκίνα και ii. με το υποτιθέμενο λαμπρό μέλλον του Γιάλμαρ.

<sup>11</sup> Carson (1982) 134.

<sup>12</sup> Βλ. ενδεικτικά: Hoy (1964) 95 κ.ε., Guthke (1966) 144 κ.ε., Van Laan (1968) 25, Haugen (1979) 81-2, Foster (1995) 287, Foster (2016) 119 κ.ε. Περισσότερα για το είδος της *τραγικωμοδίας*, βλ. ενδεικτικά: Orr (1991), Stanton – Banham (1996) s.v.: tragicomedy [σελ. 385-6] (για ειδική αναφορά στον Ibsen και στην *Αγριόπαπια*, βλ. σελ. 386), Pavis (2006) s.v. τραγικωμικό [= σελ. 495-6], s.v. τραγικωμοδία [σελ. 496], Mukherji – Lyne (eds) (2007), Abrams (2008) s.v. τραγικωμοδία [σελ. 470-1].

<sup>13</sup> de Figueiredo (2019) 466-7.

<sup>14</sup> de Figueiredo (2019) 467.

<sup>15</sup> Για το δαιμονικό στοιχείο στην *Αγριόπαπια*, βλ.: Crompton (1959) 96-103.

### 1.1 Το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος

Καταρχάς το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος –μία από τις δύο εκφάνσεις του μοτίβου που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια– είναι ίσως η πιο αρχαία και συνήθης έκφανση του μοτίβου. Ο D. Goleman –ο οποίος εξετάζει το ζωτικό ψεύδος, όπως και ο E. Becker, από την οπτική της ψυχανάλυσης– υποστηρίζει ότι οι καταστροφικές επιπτώσεις που έχει η αποκάλυψη των παλιών καλά κρυμμένων μυστικών είναι σύνηθες μοτίβο στη λογοτεχνία και δίνει ως χαρακτηριστικά παραδείγματα την τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, το μυθιστόρημα *Ο καλός στρατιώτης* του Ford Madox Ford και τα περισσότερα έργα του Ibsen, στα οποία τα μυστικά αυτά παίρνουν την ονομασία ζωτικό ψεύδος.<sup>16</sup>

Στην *Αγριόπαπια* το καλά κρυμμένο μυστικό, που είναι ζωτικό, καθώς όσο “μένει στο σκοτάδι” η οικογενειακή γαλήνη στο σπίτι των Έκνταλ δεν διαταράσσεται, αφορά το παρελθόν της Γκίνα. Συγκεκριμένα ο εργοστασιάρχης και μεγαλοεπιχειρηματίας Βέρλε, κανονίζει ώστε η πρώην υπηρέτρια και ερωμένη του, η Γκίνα, επειδή κυφορεί το παιδί του, την Έντβιγκ, να παντρευτεί τον Γιάλμαρ, τον γιο του γερο-Έκνταλ, στον οποίο είχε παλιότερα φορτώσει όλη την ευθύνη για την «παράνομη υλοτομία» (σελ. 33) σε δημόσια κτήματα, με αποτέλεσμα να μπει στη φυλακή. Ο Γιάλμαρ, όχι μόνο δεν τρέφει εχθρικά αισθήματα κατά του Βέρλε, λόγω της ευθύνης του για τη φυλάκιση του πατέρα του, αλλά αντίθετα αισθάνεται ευγνωμοσύνη προς αυτόν τόσο για την οικονομική του στήριξη προκειμένου να σπουδάσει φωτογραφία<sup>17</sup> (σελ. 18) όσο και για τον γάμο του με τη Γκίνα («σ’ αυτόν χρωστάω ότι μπόρεσα να παντρευτώ», σελ. 19), την οποία θεωρεί ιδανική γυναίκα («ΓΚΡΕΓΚΕΡΣ: [...] Κι είσαι ευχαριστημένος από το γάμο σου; ΓΙΑΛΜΑΡ: Ω ναι! Είναι θαυμάσια κοπέλα και πολύ ικανή, είναι ό,τι καλύτερο θα ήθελε στη ζωή του ένας άντρας.»), σελ. 19).

Η Γκίνα είχε συνηγορήσει στην απόκρυψη της αλήθειας και τη δημιουργία του ζωτικού ψεύδους πάνω στο οποίο θεμελιώνεται ο γάμος της με τον Γιάλμαρ, λόγω έλλειψης δύναμης<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Goleman (1985) 16. Για μια νεοελληνική μετάφραση του *Ο καλός στρατιώτης*, βλ.: Ford (2017). Η έρευνα μέχρι στιγμής έχει εστιάσει εν πολλοίς στα ζωτικά ψεύδη που απαντούν σε λογοτεχνικά έργα της δυτικής γραμματείας. Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει ότι αντίστοιχα ζωτικά ψεύδη δεν απαντούν και σε έργα της ανατολικής γραμματείας. Κάθε άλλο. Ενδεικτικά εδώ αναφέρω τη νουβέλα *Η Πύλη του Ηλίου* (1998) του σημαντικού Λιβανέζου συγγραφέα Elias Khoury [βλ.: Khoury (2006: 438 κ.ε.)], όπου ο Khalil αφηγείται την ιστορία της Sarah Rimsky, η οποία, αν και αρχικά ήταν Γερμανίδα Εβραία, όταν μετανάστευσε στην Παλαιστίνη, έγινε Μουσουλμάνα, ώστε να μπορέσει να παντρευτεί τον Άραβα που είχε ερωτευτεί και να μείνει μαζί του στη Γάζα. Εκεί, για να επιβιώσει και να γίνει αποδεκτή από την αραβική κοινωνία, απέκρυψε απ’ όλους –ακόμα κι από τα παιδιά της– την καταγωγή της. Τελικά κατά τον Αραβοϊσραηλινό πόλεμο του 1967 και λίγες μέρες πριν πεθάνει –λόγω της εσωτερικής σύγκρουσης των δύο ταυτοτήτων της που ο πόλεμος προξενεί και γνωρίζοντας ότι δεν έχει πια να χάσει απολύτως τίποτα– αποκαλύπτει το ζωτικό ψεύδος στα παιδιά της.

<sup>17</sup> Για την αλληγορική σημασία του συμβόλου της φωτογραφίας στο πλαίσιο του έργου, βλ.: Han (2015) 173-6.

<sup>18</sup> Για το ότι η δύναμη αποτελεί μία από τις δεσπόζουσες του έργου, βλ.: Bredsdorff (1988) 159-62.

σε συνδυασμό με την εγκυμοσύνη της.<sup>19</sup> Με τον γάμο, λοιπόν, στοχεύει στη δημιουργία ενός προστατευτικού περιβάλλοντος για την ίδια και το παιδί που κυοφορεί, κάτι που, όμως, θα αποδειχτεί πρόσκαιρο. Πράγματι, ο Γκρέγκερς επιστρέφοντας από το μακρινό οικογενειακό εργοστάσιο (κοντά στο Χιόνταλ), ανακαλύπτει, την ημέρα του επίσημου δείπνου<sup>20</sup> που οργάνωσε ο πατέρας του προς τιμήν του, το ψέμα πάνω στο οποίο έχει βασιστεί ο γάμος του παιδικού του φίλου. Έτσι αποφασίζει αρχικά να επισκεφθεί το ίδιο βράδυ τον Γιάλμαρ (σελ. 67) και στη συνέχεια να γίνει νοικάρης του με στόχο να του φανερώσει την αλήθεια.<sup>21</sup> Εντούτοις σκοπός του δεν είναι να πάρει διαζύγιο ο φίλος του από τη Γκίνα, η οποία άλλωστε έπειτα από σχεδόν δεκαπέντε χρόνια (σελ. 71-2) φαίνεται να έχει δεθεί μαζί του. Αντίθετα, κινούμενος από το φιλοσοφικό του δόγμα, την «αναζήτηση του ιδεώδους» (σελ. 123), ευελπιστεί ότι μετά την αποκάλυψη της αλήθειας το ζευγάρι θα θέσει στον γάμο του νέες αληθινές βάσεις· χαρακτηριστικά είναι τα όσα τους λέει μετά την πρώτη αποκάλυψη για την παλιά σχέση της Γκίνα με τον Βέρλε: «Ξεκαθαρίσατε επιτέλους τα πράγματα και τώρα είστε έτοιμοι να θεμελιώσετε μια καινούργια ζωή, μια ειλικρινή συμβίωση, που δεν την βαραίνει κανένα ψεύδος» (σελ. 152).

Ωστόσο το “φως της αλήθειας”<sup>22</sup> όχι μόνο δεν έχει τα αποτελέσματα που περίμενε ο Γκρέγκερς, αλλά και επιβεβαιώνει την πρόβλεψη του Ρέλλινγκ: «Αν αφαιρέσετε το ζωτικό ψέμα από έναν άνθρωπο, ταυτόχρονα θα του στερήσετε και την ευτυχία του» (σελ. 192). Πράγματι, η αποκάλυψη των μυστικών της Γκίνα είχε σαν αποτέλεσμα τη διατάραξη της γαλήνης της οικογένειας και τελικά την αυτοκτονία της Έντβικ.

Στο τέλος του εισαγωγικού σημειώματος είχα υποστηρίξει ότι τα επιμέρους (θεματικά και λεκτικά) μοτίβα που συνθέτουν το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος στην *Αγριόπαπια* είναι ανάλογα με εκείνα του αντίστοιχου ψεύδους που απαντά στο *Τίμημα* και τις *Δάφνες και Πικροδάφνες*. Ειδικότερα εδώ, βάσει της ανωτέρω ανάλυσης, προκύπτει ότι: α) το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος είναι αυτό πάνω στο οποίο στηρίζεται για χρόνια η αρμονική συμβίωση κάποιων σχετικά φτωχών ανθρώπων (του Γιάλμαρ και της Γκίνα)· β) η αποκάλυψη της αλήθειας γίνεται από έναν επισκέπτη (τον Γκρέγκερς), ο οποίος έρχεται από ένα σαφώς πλουσιότερο και ανώτερης κοινωνικής τάξης σπίτι (εκείνο του Βέρλε)· γ) η αποκάλυψη της αλήθειας οδηγεί σε σύγκρουση· δ) οι ήρωες χρησιμοποιούν λέξεις και φράσεις με τις οποίες αναφέρονται ή σχολιάζουν το ψεύδος του παρελθόντος· τέτοιες φράσεις –πέρα από τον

<sup>19</sup> Finney (1994) 99.

<sup>20</sup> Για τη σημασία του φαγητού τόσο στην *Αγριόπαπια* όσο και στο *Κουκλόσπιτο*, βλ.: Boeninger (2014) 451-68.

<sup>21</sup> Όπως παρατηρεί ο Π. Μαυρομούστακος (2006α: 64): «Στον Ίψεν συμβαίνει σχεδόν πάντα ο κεντρικός ήρωας να ορίζει την αντίθεσή του απέναντι σε έναν κόσμο που στηρίζεται στο ψέμα και στη συναλλαγή».

<sup>22</sup> Halsey (1970) 54.

Ρέλλινγκ που μεταχειρίζεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, τον ίδιο τον όρο «ζωτικό ψέμα» (σελ. 190)– χρησιμοποιεί κυρίως ο Γιάλμαρ (πβ. λ.χ. «το δίκτυ της απάτης που ύφανες γύρω μου σαν αράχνη», σελ. 148-9· «μέσα σ' αυτό το τέλμα της απάτης», σελ. 150· «Τι αυταπάτη!», σελ. 150· «και τώρα τέρμα οι απάτες!», σελ. 174)· σε μικρότερη κλίμακα απαντούν και στον λόγο του Γκρέγκερς (πβ. λ.χ. «Ξεκαθαρίσατε επιτέλους τα πράγματα και τώρα είστε έτοιμοι να θεμελιώσετε μια καινούργια ζωή, μια ειλικρινή συμβίωση, που δεν την βαραίνει κανένα ψεύδος», σελ. 152).<sup>23</sup>

## 1.2 Το ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος

Σύμφωνα με τον E. Becker, ο άνθρωπος για να μπορέσει να αποφύγει την απελπισία και την απόγνωση που προκαλεί η σκληρή πραγματικότητα αλλά και για να αποκτήσει αυτοπεποίθηση κατασκευάζει, μέσω αμυντικών μηχανισμών, ζωτικά ψεύδη με τα οποία φαντάζεται «ότι είναι κάποιος»<sup>24</sup> ή ότι θα γίνει κάποιος στο μέλλον. Μάλιστα οι αυταπάτες και η αισιοδοξία που προκύπτουν από τις υποτιθέμενες καλές προοπτικές που έχει κάποιος για επιτυχία στην προσωπική του ζωή ή στην επαγγελματική του καριέρα οδηγούν τον ίδιο (ή στους οικείους του) να αποκτήσει ελπίδα και να βρει ένα νέο νόημα στη ζωή.<sup>25</sup>

Εν προκειμένω ο Γιάλμαρ μετά την καταστροφή του πατέρα του, παρά το ότι εθεωρείτο ένας από τους καλύτερους φοιτητές και προδιαγραφόταν γι' αυτόν λαμπρό μέλλον, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τις σπουδές του («Δεν το διανοήθηκα να συνεχίσω τις σπουδές μου στο πανεπιστήμιο. Δεν είχαμε ούτε δεκάρα, και τα χρέη μας ήταν μεγάλα.», σελ. 18) και έγινε φωτογράφος. Ωστόσο στην προσπάθειά του α) να αντιμετωπίσει τον οικογενειακό και προσωπικό ξεπεσμό, β) να αποδεχτεί το επάγγελμα του φωτογράφου, που δεν του αρέσει και (κυρίως) γ) να τον θαυμάζουν τα μέλη της οικογένειάς του και οι φίλοι του, οραματίζεται ψευδαισθητικά πως στο μέλλον θα γίνει μεγάλος εφευρέτης· αναλυτικότερα υποστηρίζει πως «όταν αφιερώθηκ[ε] στη φωτογραφία, δεν το έκαν[ε] για ν' απαθανατίζ[ει] τη μούρη του ενός και του άλλου ασήμαντου» (σελ. 114), αλλά για εξυψώσει με μια μελλοντική εφεύρεσή του τόσο πολύ αυτό το επάγγελμα «που να γίνει και τέχνη κι επιστήμη» (σελ. 114)· έτσι θα «αναστή[σει] την πεθαμένη [...] αυτοπεποίθηση» στον πατέρα του «χαρίζοντας ξανά στ' όνομα Έκνταλ τιμή και υπόληψη» (σελ. 115).

<sup>23</sup> Εδώ πρέπει να διευκρινιστεί ότι κι άλλοι ήρωες, όπως η κυρία Σαμπρύ (σελ. 162), χρησιμοποιούν ανάλογες φράσεις, με τη διαφορά, όμως, ότι αυτοί αναφέρονται στην έννοια του ψεύδους πιο γενικά κι όχι ειδικά στο συγκεκριμένο ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος.

<sup>24</sup> Becker (1975) 55.

<sup>25</sup> Martin (1999) s.v.: Vital lie [= σελ. 962].

Θύματα του εν λόγω ψεύδους είναι τόσο η οικογένεια του Γιάλμαρ (χαρακτηριστικά είναι τα όσα λέει η Γκίνα: «Καταλαβαίνετε κι εσείς [...] πως ο άντρας μου δεν ειν' ένας συνηθισμένος φωτογράφος», σελ. 109) όσο και ο Γκρέγκερς (πβ λ.χ. τα όσα λέει ο Γκρέγκερς στον Γιάλμαρ: «Ένας συνηθισμένος άνθρωπος, όχι. Άλλα κάποιος σαν κι εσένα...», σελ. 153). Η αποκάλυψη του ψεύδους γίνεται: α) αρχικά από τον Ρέλλινγκ, που λέει στον Γκρέγκερς ότι ο Γιάλμαρ δεν είναι, όπως πιστεύει, ένας άνθρωπος που προορίζεται να γίνει σπουδαίος, αλλά ένας «άρρωστος» (σελ. 190), στον οποίο χορηγεί ως θεραπεία το ζωτικό ψεύδος και β) στη συνέχεια από τον ίδιο τον Γιάλμαρ, ο οποίος μετά τη μεγάλη οικογενειακή σύγκρουση, λόγω της αποκάλυψης του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος, παραδέχεται στον Γκρέγκερς:

Χριστέ μου! Τι περίμενες να εφεύρω; Υπάρχουν άλλοι που έχουν εφεύρει σχεδόν τα πάντα πριν από μένα. Κάθε μέρα γίνεται όλο και πιο δύσκολο. [...] Αυτός ο απαίσιος, ο Ρέλλινγκ, που έβαλε την ιδέα [...] ήταν ο πρώτος που μ' έπεισε πως θα ήμουν ικανός να εφεύρω κάτι σπουδαίο στον τομέα της φωτογραφίας. [...] Κι εγώ ένιωσα πραγματικά ευτυχισμένος. Όχι τόσο με την ιδέα της ίδιας της εφεύρεσης όσο επειδή η Έντβικ την πίστευε – και την πίστευε μ' όλη τη δύναμη και την ορμή της παιδικής ψυχής της. Έτσι κι εγώ, ο ανόητος, συνέχιζα να νομίζω πως η Έντβικ την πίστευε. (σελ. 207).

## 2. Arthur Miller: *To Τίμημα*

*To Τίμημα*<sup>26</sup> είναι ένα από τα μείζονα θεατρικά έργα του Arthur Miller, το οποίο ανέβηκε στη σκηνή του Morosco Theatre (ένα από τα τότε θέατρα του Broadway) στις 7 Φεβρουαρίου του 1968 σε σκηνοθεσία Ulu Grosbard.<sup>27</sup> Ένα από τα κεντρικότερα ζητήματα που το έργο θίγει και το οποίο θα μας απασχολήσει στη συνέχεια, είναι οι ψευδαισθήσεις.<sup>28</sup> Όπως σημειώθηκε και στην εισαγωγή, ανήκει στο ίδιο είδος με την *Αγριόπαπια*, δηλαδή σε αυτό της *τραγικωμωδίας*. Πράγματι, πληροί και τα τρία βασικά –όπως τα κωδικοποιεί ο P. Pavis<sup>29</sup>– κριτήρια στα οποία ανταποκρίνονται τα έργα του εν λόγω είδους: συγκεκριμένα: α) άλλοι ήρωες ανήκουν στα λαϊκά στρώματα (Βίκτορ, Έστερ) και άλλοι στα ανώτερα (Γουόλτερ), β) η δράση είναι σοβαρή, δεν καταλήγει στην καταστροφή και ο ήρωας δεν χάνεται (βλ. παρακάτω), γ) το ύφος δεν είναι ενιαίο, αλλά άλλοτε προσεγγίζει αυτό της κωμωδίας και άλλοτε αυτό της τραγωδίας.

<sup>26</sup> Στο εξής τα παραθέματα από το εν λόγω έργο του Miller θα προέρχονται από τη μετάφραση του Μ. Μαρσέιγ [: Miller (2017)].

<sup>27</sup> Περισσότερες πληροφορίες για την πρώτη παράσταση του έργου, βλ.: Abbotson (2007) s.v.: The Price (1968) [σελ. 283].

<sup>28</sup> Balakian (1997) 130, 134.

<sup>29</sup> Βλ.: Pavis (2006) s.v.: τραγικωμικό [= σελ. 495-6], s.v.: τραγικωμωδία [σελ. 496]. Για μια αντίστοιχη παρατήρηση, βλ.: Abrams (2008) s.v.: τραγικωμωδία [σελ. 470]. Περισσότερα το είδος της *τραγικωμωδίας*, βλ. παραπάνω υποσημ. 12.

Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στη σοφίτα του πατρικού του αστυνομικού Βίκτορ Φρανζ, ο οποίος ετοιμάζεται να πουλήσει όλα τα παλιά πράγματα που υπάρχουν εκεί στον γέρο παλαιοπώλη Γκρέγκορι Σόλομον (είναι η κατεξοχήν κωμική φιγούρα του έργου και το χιούμορ του πηγάζει, σύμφωνα με τον J. N. Balakian, από τις τραγικές εμπειρίες της ζωής του και κυρίως την αυτοκτονία της κόρης του<sup>30</sup>). Τα άλλα δύο πρόσωπα του έργου είναι η γυναίκα του Βίκτορ, η Έστερ και ο μεγάλος του αδελφός, ο μεγαλογιατρός Γουόλτερ Φρανζ. Η πρώτη ισχυρίζεται συνεχώς ότι ενδιαφέρεται πια στη ζωή της μόνο για τα χρήματα (βλ. παρακάτω) και πιέζει τον σύζυγό της να κάνει παζάρια στον Σόλομον για να πετύχει την καλύτερη δυνατή τιμή<sup>31</sup> ο δεύτερος, αν και καταξιώθηκε επαγγελματικά, απέτυχε στην προσωπική του ζωή, καθώς από μικρός κυνηγούσε το αμερικανικό όνειρο.<sup>32</sup> Η απροσδόκητη έλευσή του στη σοφίτα και η επακόλουθη λεκτική σύγκρουσή του με τον Βίκτορ θα οδηγήσουν στην αποκάλυψη των δύο ζωτικών ψευδών που –εκ πρώτης τουλάχιστον όψεως– στηρίζουν τον γάμο του Βίκτορ και της Έστερ· μάλιστα, όπως και στην περίπτωση της *Αγριόπαπιας*, έτσι κι εδώ τα ψεύδη μπορούν βάσει του χρονικού κριτηρίου να χωριστούν σε: i) ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος (που κι εδώ είναι το σημαντικότερο) και ii) ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος.

## 2.1 Το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος

Όπως στα περισσότερα έργα του Miller, έτσι και εδώ οι ήρωες έρχονται αντιμέτωποι με το παρελθόν.<sup>33</sup> Μέσα, όμως, από αυτή τη διαδικασία γίνεται η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος. Αναλυτικότερα ο Γουόλτερ επιθυμεί τη συμφιλίωση με τον αδελφό του –γι' αυτό αρχικά είναι εγκάρδιος μαζί του και του προσφέρει δουλειά με υψηλό μισθό στην «καινούρια πτέρυγα του νοσοκομείου» του «στον τομέα της Διοίκησης» (σελ. 76)<sup>34</sup>– πράγμα που γνωρίζει ότι δεν θα επιτευχθεί αν προσπαθήσουν να λύσουν όλα τα μακροχρόνια προβλήματα που τους κρατάνε τόσα χρόνια σε απόσταση· έτσι προσπαθεί να αποφύγει μια τέτοια συζήτηση:

Με ξαφνιάζεις, Βίκτορ. Δεν φαντάζομαι να περιμένεις ύστερα από τόσα χρόνια να τα λύσουμε όλα με μία και μοναδική συζήτηση. Απλά σκέφτηκα ότι με λίγη καλή θέληση θα... θα μπορούσαμε... (σελ. 78).

<sup>30</sup> Balakian (1997) 134-5

<sup>31</sup> Περισσότερα για την Έστερ και τις γυναίκες, που δεν εμφανίζονται στη σκηνή, αλλά αναφέρονται σε αυτές οι τέσσερις ήρωες, βλ.: Bigsby (2005) 285.

<sup>32</sup> Dey (2014) 325.

<sup>33</sup> Carson (1982) 122.

<sup>34</sup> Όπως έχει παρατηρήσει η S. C. W. Abbotson ο Γουόλτερ προσφέρει στον Βίκτορ «μόνο πράγματα τα οποία εκείνος καταλαβαίνει- λεφτά και μια άνετη δουλειά»: Abbotson (2007) s.v.: *The Price* (1968) [σελ. 285].

Ωστόσο ο Βίκτορ, είναι καχύποπτος –χαρακτηριστικό είναι ότι τον ρωτάει συνεχώς: «Τι θέλεις λοιπόν από μένα;» (σελ. 79)– και φαίνεται να μην μπορεί να ξεχάσει το παρελθόν. Έτσι η Έστερ –που πάντα πίστευε ότι μια συζήτηση ανάμεσα στα δύο αδέρφια θα έλυνε τις διαφορές τους και θα οδηγούσε στην «τεράστια συγχώρεση» (σελ. 98)– παίρνει την πρωτοβουλία να κάνει την αρχή:

Ωραία, τότε θα το πω εγώ, που να με πάρει ο διάολος. Όταν ήρθε σ' εσένα, Γουόλτερ, και σου ζήτησε πεντακόσια δολάρια που χρειαζόταν για να πάρει το πτυχίο του... [...] Είναι ή δεν είναι ένα εμπόδιο που βρίσκεται ανάμεσά σας; Ίσως ο Γουόλτερ να μπορέσει να σ' το εξηγήσει αυτό. Εννοώ... αχ, Θεέ μου, δεν θα μπορέσει να τελειώσει ποτέ αυτή η ιστορία; [...] Έχασε τη γη κάτω από τα πόδια του. Δεν θα το παραδεχτεί ποτέ, αλλά... δεν είχε την παραμικρή αμφιβολία ότι θα του τα δάνειζες, και γι' αυτό όταν αρνήθηκες... (σελ. 83).

Από το σημείο αυτό αρχίζει η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος. Ενώ, όμως, στην *Αγριόπαπια* η αποκάλυψη γίνεται σε δύο στάδια (αποκάλυψη: α) της σχέσης του Βέρλε με τη Γκίνα, β) του ότι η Έντβικ είναι κόρη του Βέρλε και όχι του Γιάλμαρ) εδώ γίνεται σε τρία:

α) Αρχικά ο Γουόλτερ λέει ότι μετανιωμένος πήρε τηλέφωνο έπειτα από «[δ]ύο τρεις μέρες» (σελ. 83) τον πατέρα τους και τον ενημέρωσε ότι θα δώσει στον Βίκτορ τα χρήματα, τονίζοντας ότι είναι αντίθετος στην εγγραφή του στην αστυνομία, καθώς αυτό θα του στερούσε την επιστημονική του καριέρα (σελ. 84)· όμως, ο γέρο- Φρανζ απέκρυψε από τον Βίκτορ το τηλεφώνημα αυτό.

β) Ο Γουόλτερ, αφού του θυμίζει ότι τον είχε τότε συμβουλεύσει να ζητήσει από τον πατέρα τους χρήματα για να πάρει το πτυχίο του, περνάει στη μεγάλη αποκάλυψη: ο γέρο-Φρανζ –ενώ στο σπίτι, λόγω της χρεοκοπίας του, «έτρωγαν σκουπίδια» (σελ. 89) και λίγο καιρό πριν στείλει τον Βίκτορ στον Γουόλτερ για δανεικά (σελ. 89)– εκμυστηρεύθηκε στον μεγάλο του γιο πως είχε «σχεδόν τέσσερις χιλιάδες δολάρια» (σελ. 88), τα οποία του ζήτησε «να επενδύσ[ει] για λογαριασμό του» (σελ. 89). Έτσι αποκαλύπτεται αφενός ότι αυτός ήταν ο λόγος που ο Γουόλτερ έστειλε τον μήνα μόλις πέντε δολάρια, αφετέρου ότι ο γέρο-Φρανζ «ζούσε κυρίως μέχρι να πεθάνει» (σελ. 89) από τις τέσσερις χιλιάδες, μιας και αυτά που του έδιναν τα παιδιά του «δεν ήταν αρκετά» (σελ. 89). Μάλιστα ο Γουόλτερ ισχυρίζεται ότι «[τ]ου πρότεινε τότε να [...] αφήσει» τον Βίκτορ «να σπουδάσει, κι» εκείνος θα τον «βοηθούσε κανονικά» (σελ. 89)· ο πατέρας, όμως, αυτό, όχι μόνο το απέρριψε, αλλά και το απέκρυψε από τον μικρό του γιο. Το κίνητρό του για όλα αυτά φαίνεται πως ήταν ο φόβος του ότι θα τον εγκαταλείψει ο Βίκτορ (σελ. 89).

γ) Ως εδώ απαντά μια τυπική ψενική αποκάλυψη ενός ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος. Ωστόσο ο Miller δεν είναι απλώς ένας καλός μιμητής του Νορβηγού θεατρικού συγγραφέα. Έτσι αποφεύγει να παρουσιάσει τον Βίκτορ ως έναν άλλο Γιάλμαρ, δηλαδή ως ένα αφελές θύμα του ζωτικού ψεύδους που έχει κατασκευάσει κάποιος ηλικιωμένος “επιτήδειος”. Χαρακτηριστική επί του προκειμένου είναι η έντονα ειρωνική φράση του Γουόλτερ προς τον Βίκτορ: «Αυταπάτες, Βίκτορ! Άφραγκος πατέρας, κάθαρμα αδελφός, κι εσύ θύμα, εντελώς αμέτοχος» (σελ. 91). Στην πραγματικότητα ο Βίκτορ, σε αντίθεση με τον Γιάλμαρ, μετέχει στο ζωτικό ψεύδος ή –για την ακρίβεια– το χρησιμοποιεί, όπως θα δούμε, ως άλλοθι. Αναλυτικότερα, όταν –ακολουθώντας τη συμβουλή του Γουόλτερ– ζήτησε τα απαιτούμενα χρήματα για το πτυχίο του απ’ τον πατέρα του κι εκείνος αντί για απάντηση «[γ]έλασε» αινιγματικά (σελ. 93), πήγε μια βόλτα στο Bryant Park, όπου στο γρασίδι κάθονταν «χρεοκοπημένοι επιχειρηματίες, δικηγόροι, κορυφαίοι μηχανικοί που τους ήξερ[ε]» (σελ. 93) και οι οποίοι τα είχαν χάσει όλα «[μ]έσα σε μια νύχτα» (σελ. 93). Η εικόνα αυτή τον σημάδεψε και, όπως του λέει ο Γουόλτερ, υποσυνείδητα τη συνδύασε με την κατάσταση που επικρατούσε στο σπίτι τους, δηλαδή την «απουσία αγάπης» (σελ. 95), την «ξεκάθαρη οικονομική συμφωνία μεταξύ» (σελ. 95) των γονιών τους και την έλλειψη αλληλεγγύης. Έτσι παρ’ όλο που είχε καταλάβει (όπως παραδέχεται πάνω στον λόγο του) ότι ο πατέρας του έχει κάποιες οικονομίες,<sup>35</sup> χωρίς βέβαια να υποψιαστεί ποτέ ότι έχει τέσσερις χιλιάδες δολάρια (σελ. 91), χρησιμοποιεί την άρνηση του Γουόλτερ να του δανείσει καθώς και το γέλιο του γέρο-Φρανζ, ως άλλοθι για την επιλογή του να παρατήρει τις σπουδές του και να γραφτεί αμέσως στην αστυνομία. Πράγματι, σε ένα πρώτο επίπεδο ο Βίκτορ φαίνεται, όπως του τονίζει ο Γουόλτερ, ότι «απαρνήθηκ[ε] [...] τον εαυτό του» (σελ. 96) και «επινόησ[ε] μια ζωή γεμάτη αυτοθυσία» (σελ. 95), γιατί δεν μπόρεσε ποτέ να δεχτεί ότι η διάλυση της οικογένειάς του μετά τη χρεοκοπία ήταν φαινομενική, καθώς έτσι κι αλλιώς «δεν υπήρχε απολύτως τίποτα για να διαλυθεί» (σελ. 95). Σε ένα δεύτερο επίπεδο, όμως, αποκαλύπτεται ότι τόσο η εικόνα στο πάρκο όσο κι εκείνη της μητέρας του που «ξέρασε [...] πάνω» (σελ. 94) στον πατέρα, όταν της ανακοίνωσε τη χρεοκοπία του, τον έκαναν να φοβηθεί, όχι απλώς την κατάληξη του πατέρα του στο πάρκο (σελ. 97), αλλά κατά βάση την πιθανή δική του κατάληξη εκεί, κάτι που θα συνέβαινε αν τελικά αποτύγχανε κι εκείνος στην επαγγελματική και προσωπική ζωή του, στην περίπτωση που ακολουθούσε τη σταδιοδρομία που μέχρι τότε ονειρευόταν. Με άλλα λόγια, τόσο η άρνηση να αποδεχτεί την οικογενειακή τους κατάσταση όσο και η δειλία,

<sup>35</sup> Balakian (1997) 132.

οδήγησαν τον Βίκτορ να αδιαφορήσει για τα πλούτη και το κύρος και να προτιμήσει μια σταθερή δουλειά και μια ζωή λιτή, που, όμως, θα διέπεται από αληθινή αγάπη. Γι' αυτό, παρά τις υποψίες του ότι ο γέρο-Φρανζ είχε κάποιες οικονομίες, δεν αναζήτησε ποτέ την αλήθεια και αφέθηκε να πιστέψει στο ζωτικό ψεύδος, έτσι ώστε να καλύψει τη δειλία του και να παρουσιάσει τον εαυτό του, όπως του λέει ειρωνικά ο Γουόλτερ, ως το «θύμα» (σελ. 91), που θυσίασε το μέλλον του εξαιτίας του πατέρα και του αδελφού του.

Ο Miller πάντως έχει διατηρήσει τα βασικά επιμέρους μοτίβα (θεματικά και λεκτικά) που συνθέτουν το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος, όπως τα εντοπίσαμε νωρίτερα στην *Αγριόπαπια*: βέβαια, όπως θα δούμε, και σε ορισμένα απ' αυτά έχει επιχειρήσει ορισμένες τροποποιήσεις. Αναλυτικότερα κι εδώ:

- α. Το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος είναι αυτό πάνω στο οποίο (φαίνεται να) στηρίζεται για χρόνια η αρμονική συμβίωση του Βίκτορ και της Έστερ, οι οποίοι, όπως και οι Έκνταλ στην *Αγριόπαπια*, είναι σχετικά φτωχοί. Ωστόσο εδώ παρατηρείται μια ακόμη τροποποίηση που επιχειρεί ο Miller: ενώ στην *Αγριόπαπια* μόνο ο ένας από τους συζύγους είναι θύμα του ψεύδους (ο Γιάλμαρ), στο *Τίμημα*, πέρα από τον Βίκτορ, θύμα είναι και η Έστερ. Μάλιστα, καθώς εκείνη –σε αντίθεση με τον Βίκτορ, που είναι «ένοχος»<sup>36</sup>– είναι πράγματι αμέτοχη στο ψεύδος, μόλις συνειδητοποιεί την αλήθεια, παθαίνει σοκ και επαναλαμβάνει συνεχώς (με ποικίλες συνώνυμες φράσεις) πως «[η] ζωή» τους «είναι όλη ένα ψέμα» (σελ. 92) και πως οι “αιματηρές” θυσίες τους για τον πεθερό της ήταν μάταιες, καθώς αυτός «[έ]παιζε θέατρο» και ήταν «[έ]νας ψεύτης» (σελ. 92). Με άλλα λόγια φαίνεται ότι το αντίστοιχο του ιψενικού Γιάλμαρ (όσον αφορά τουλάχιστον το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος) στο *Τίμημα* δεν είναι ο Βίκτορ, αλλά η Έστερ. Πράγματι και οι δύο (Γιάλμαρ – Έστερ) αφενός είναι αμέτοχα και ανυποψίαστα θύματα του ψεύδους, αφετέρου μόλις συνειδητοποιούν την αλήθεια λένε συνεχώς σοκαρισμένοι ότι ζούσαν μέσα σε ένα ψέμα. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί ότι ο Βίκτορ δεν αποτελεί το αντίστοιχο της Γκίνα, καθώς εκείνη γνώριζε πλήρως την αλήθεια, ενώ αυτός είχε μόνο κάποιες υποψίες, τις οποίες προτίμησε να μην διερευνήσει περαιτέρω.<sup>37</sup>
- β. Η αποκάλυψη της αλήθειας γίνεται από έναν επισκέπτη, τον Γουόλτερ, ο οποίος ανήκει σε ανώτερη κοινωνική και οικονομική τάξη από τα θύματα του ψεύδους.

<sup>36</sup> Balakian (1997) 133.

<sup>37</sup> Με άλλα λόγια ο Βίκτορ βρίσκεται στον αντίποδα του Οιδίποδα, ο οποίος επιδιώκει να μάθει την αλήθεια για το ζωτικό ψεύδος στην τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος*, βλ. εισαγωγή.

- γ. Η αποκάλυψη της αλήθειας οδηγεί σε ένταση και σύγκρουση ανάμεσα στα δύο αδέρφια και ο Γουόλτερ έξαλλος φεύγει από τη σοφίτα (σελ. 98).<sup>38</sup> Μικρότερης κλίμακας ένταση υπάρχει και μεταξύ του Βίκτορ και της Έστερ, η οποία, όμως, δεν οδηγεί σε ρήξη (βλ. παρακάτω).
- δ. Όπως ήδη σημειώθηκε, η Έστερ χρησιμοποιεί λέξεις και φράσεις με τις οποίες αναφέρεται στο ψεύδος του παρελθόντος (πβ. «Φάρσα! Όλα τελικά ήταν μια άθλια φάρσα», σελ. 92· «Επαιζε θέατρο [...] Ένας ψεύτης ήταν! [...] Η ζωή μας όλη ήταν ένα τεράστιο ψέμα», σελ. 92· ) κάτι, βέβαια, που κάνει και ο Γουόλτερ (πβ. «Εάν όμως θέλεις να συνεχίσεις να ζεις με αυταπάτες, δεν με πειράζει καθόλου», σελ. 91· «Και αυτό είναι το μόνο πράγμα που στέκεται ανάμεσά μας – μια ψευδαίσθηση. [...] Είναι όλα μια ψευδαίσθηση», σελ. 96).

## 2.2 Το ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος

Ανωτέρω υποστηρίχθηκε ότι η Έστερ αποτελεί το αντίστοιχο του Γιάλμαρ όσον αφορά το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος. Σε ό,τι αφορά, όμως, το ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος το αντίστοιχο του Γιάλμαρ είναι ο Βίκτορ και της Γκίνα η Έστερ. Αναλυτικότερα, τόσο ο Γιάλμαρ όσο και ο Βίκτορ, αν και όταν ήταν φοιτητές φαινόταν πως θα είχαν λαμπρή σταδιοδρομία, τελικά διέκοψαν, λόγω της οικογενειακής καταστροφής και της έλλειψης χρημάτων, τις σπουδές τους: έτσι αναγκάστηκαν να ασκήσουν ένα επάγγελμα που δεν τους άρεσε (χαρακτηριστικά είναι τα όσα λέει για τη δουλειά του ο Βίκτορ: «Μισώ το κάθε δευτερόλεπτο», σελ. 19). Εντούτοις αμφότεροι καλλιεργούν την ψευδαίσθηση στους οικείους τους ότι στο μέλλον θα σημειώσουν στροφή στην καριέρα τους κι έτσι θα καταξιωθούν· συγκεκριμένα ο Γιάλμαρ οραματίζεται ότι κάποια στιγμή θα γίνει μεγάλος εφευρέτης (βλ. ανωτέρω) και ο Βίκτορ ότι, μόλις πάρει σύνταξη, θα συνεχίσει τις σπουδές του και θα γίνει ο σπουδαίος επιστήμονας που από μικρός ονειρευόταν. Άμεσα θύματα αυτού του ψεύδους είναι οι γυναίκες τους. Σε αντίθεση, όμως, με τη Γκίνα, που φαίνεται ολιγαρκής (βλ. σελ. 48-9) και βοηθάει τον Γιάλμαρ στη δουλειά του, η Έστερ αρχικά: α) εμφανίζεται αγανακτισμένη με τον σύζυγό της που, ενώ εδώ και τρία χρόνια έχει καταθέσει τα χαρτιά του, δεν δηλώνει παραίτηση για να βγει στη σύνταξη, ώστε να «επιστρέψει στο κολέγιο», να «πάρει το πτυχίο» (σελ.17) του και να αρχίσει μια νέα καριέρα, β) δηλώνει ότι ενδιαφέρεται μόνο για τα λεφτά («Θέλω μόνο τα

<sup>38</sup> Όπως έχει υποστηριχθεί, ο Γουόλτερ, παρά την επιθυμία του, είναι ανίκανος πια να συνάψει πραγματικές ανθρώπινες σχέσεις, βλ.: Willett (1971) 308.

λεφτά!», σελ. 20) και γ) του ζητάει να μην φορέσει τη στολή του αστυνομικού στο σινεμά, αλλά το κουστούμι του, για να μην καταλάβουν «όλοι το μισθό» (σελ. 13) που παίρνει.

Ενώ, όμως, ο Γιάλμαρ στην *Αγριόπαπια* διατηρεί το ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος μέχρι και την αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος, ο Βίκτορ από την αρχή του έργου προσπαθεί να προϊδεάσει την Έστερ ότι οι ελπίδες της για κοινωνική ανέλιξη μέσω της νέας του καριέρας είναι φρούδες (πβ. «Δεν αρχίζει κανείς μια εντελώς καινούρια καριέρα σε αυτή την ηλικία» σελ. 17), παραδεχόμενος ότι ίσως «όλο αυτό δεν ήταν παρά ένα φανταστικό σενάριο» (σελ. 17). Η διαφορετική στάση του Βίκτορ σε σχέση με τον Γιάλμαρ οφείλεται στο ότι αυτός έχει πια φτάσει στο σημείο που πρέπει να πάρει αποφάσεις και όπως χαρακτηριστικά λέει: «Είναι διαφορετικό όταν φτάσεις στο σημείο να αποφασίσεις. Δεν έχει κανένα νήμα τώρα πια» (σελ. 17). Φαίνεται ότι ο Βίκτορ, όχι μόνο στη νεότητά του (βλ. ανωτέρω), αλλά και τώρα στα πενήντα του αντιμετωπίζει με δειλία την προοπτική της μεγάλης καριέρας. Η Έστερ θα συνειδητοποιήσει την πλάνη στην οποία βρισκόταν τόσα χρόνια κατά την προαναφερθείσα σύγκρουση του άντρα της με τον αδελφό του.

Αυτό, όμως, που ματαιώς ήλπιζε ο Γκρέγκερς στην *Αγριόπαπια*, δηλαδή ότι μετά την αποκάλυψη της αλήθειας το ζευγάρι θα θέσει στον γάμο του νέες βάσεις, θα γίνει πράξη στο *Τίμημα*. Αναλυτικότερα η Έστερ κατά τη διάρκεια της επίσκεψης του Γουόλτερ, έρχεται ταυτόχρονα αντιμέτωπη με την αποκάλυψη των δύο ψευδών που στήριζαν τον γάμο της, και ενώ αρχικά αντιδρά έντονα επαναλαμβάνοντας συνεχώς ότι η ζωή της με τον Βίκτορ ήταν ένα ψέμα (βλ. ανωτέρω), τελικά δείχνει στην πράξη όχι μόνο την αγάπη της για εκείνον, αλλά και ότι τον αποδέχεται γι' αυτό που πραγματικά είναι: έτσι, όταν στο τέλος του έργου<sup>39</sup> ο Βίκτορ της προτείνει να πάνε στο σινεμά, όπως είχαν αρχικά σχεδιάσει, εκείνη του λέει να αφήσει το κουστούμι στη σοφίτα και να βγει με τη στολή του (σελ. 99).<sup>40</sup>

Όπως φαίνεται, λοιπόν, η Έστερ όχι μόνο δεν είναι, όπως έχει υποστηριχθεί, μια απλή καρικατούρα,<sup>41</sup> αλλά αντίθετα είναι ο μόνος εξελισσόμενος χαρακτήρας του έργου. Μάλιστα, ακολουθώντας τα πορίσματα των στρουκτουραλιστικών προσεγγίσεων περί του ζητήματος των λογοτεχνικών χαρακτήρων, θα λέγαμε ότι η εξέλιξή της γίνεται με τον έναν από τους δύο συνηθέστερους τρόπους, ήτοι «είναι αιφνίδια και παρουσιάζεται σαν αποτέλεσμα μιας μεγάλης κρίσης που προκλήθηκε από κάποιο συγκλονιστικό γεγονός»<sup>42</sup> (εν προκειμένω το γεγονός είναι

<sup>39</sup> Περισσότερα για το τέλος του έργου, βλ.: Chaikin (1981) 40-4.

<sup>40</sup> Abbotson (2007) s.v.: *The Price* (1968) [σελ. 284].

<sup>41</sup> Bigsby (1970) 25.

<sup>42</sup> Αθανασόπουλος (2005) 45. Για μια περιεκτική παρουσίαση των σχετικών με τον λογοτεχνικό χαρακτήρα στρουκτουραλιστικών προσεγγίσεων, βλ.: Margolin (1989) 1-24· ειδικότερα περί της αιφνίδιας εξέλιξης του χαρακτήρα, βλ. σ. 19.

η συνειδητοποίηση ότι ο γάμος της στηριζόταν τόσα χρόνια σε δύο ψεύδη). Η επιλογή της βίαιης αλλαγής του τρόπου με τον οποίο η Έστερ αντιλαμβάνεται τα πράγματα, κάθε άλλο παρά τυχαία είναι· για την ακρίβεια συνδέεται με αυτό που η Ελένη Χαβιαρά αναγνώρισε, όπως σημειώθηκε στην εισαγωγή, ως την τροποποίηση του φιλοσοφικού υποβάθρου του ιψενικού ζωτικού ψεύδους, που επιχειρεί στα έργα του ο Miller, στα οποία εκφράζει «την πίστη του στη δύναμη του ανθρώπου να δει την αλήθεια και να βρει μέσω αυτής το πραγματικό νόημα της ύπαρξής του».<sup>43</sup> Έτσι η Έστερ βλέποντας την αλήθεια, συνειδητοποιεί ότι το πραγματικό νόημα της ύπαρξής της δεν είναι τα λεφτά, όπως διατεινόταν στην αρχή του έργου («Θέλω μόνο τα λεφτά!», σελ. 20), αλλά η αγάπη της για τον σύζυγό της· αυτό την οδηγεί στο να τον αποδεχτεί γι' αυτό που πραγματικά είναι και όχι γι' αυτό που ονειρευόταν ότι θα γίνει.

### 3. Δημήτρη Κεχαΐδη – Ελένη Χαβιαρά: *Δάφνες και Πικροδάφνες*

Το *Δάφνες και Πικροδάφνες*,<sup>44</sup> το πρώτο έργο που υπογράφει ο Δημήτρης Κεχαΐδης μαζί με τη σύζυγό του Ελένη Χαβιαρά, ανέβηκε για πρώτη φορά στη σκηνή το 1979<sup>45</sup> στο *Θέατρο Τέχνης* σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν. Το θεατρικό αυτό έργο αποτελεί ένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά δείγματα της *μεταπολιτευτικής λογοτεχνίας* και, σύμφωνα με την κριτική, είναι μια πολιτική κωμωδία<sup>46</sup> με έντονα σατιρικά<sup>47</sup> και ηθογραφικά<sup>48</sup> στοιχεία (υπό την έννοια ότι καυτηριάζει καίρια τα «μικροπολιτικά ήθη»<sup>49</sup> της επαρχίας) και ταυτόχρονα πυρήνα τραγικό· για την ακρίβεια, θα υποστήριζα ότι το είδος στο οποίο εγγράφεται δεν είναι ούτε η κωμωδία ούτε η τραγωδία, αλλά η *τραγικωμωδία*, αφού πληροί και τα τρία προαναφερθέντα κριτήρια στα οποία ανταποκρίνονται τα έργα του εν λόγω είδους: α) τα επί σκηνής πρόσωπα ανήκουν στα λαϊκά στρώματα, ενώ εκείνο που παρασκηνιακά «διευθύνει το παιχνίδι» και είναι ο «τελικός ρυθμιστής»<sup>50</sup> του (η Νόρα), προέρχεται από την ανώτερη κοινωνική τάξη (βλ. παρακάτω)· β) η δράση είναι σοβαρή, δεν καταλήγει στην καταστροφή κι ο ήρωας δεν χάνεται·

<sup>43</sup> Χαβιαρά (1987) 186.

<sup>44</sup> Κεχαΐδης (1980) [=Κεχαΐδης (1996)]. Εφεξής οι σελίδες που θα αναγράφονται παρενθετικά μετά το εκάστοτε παράθεμα θα αναφέρονται στην πρώτη έκδοση του έργου (1980), ενώ θα δηλώνονται και εντός αγκύλης οι αντίστοιχες σελίδες της όγδοης έκδοσης (1996), λόγω του ότι η πρώτη είναι πια δυσεύρετη.

<sup>45</sup> Η επίσημη πρεμιέρα έγινε την 1<sup>η</sup> Νοεμβρίου του 1979, βλ.: [ανυπόγραφο] (1/11/1979) 4. Λίγους μήνες αργότερα και συγκεκριμένα από 12 έως 30 Μαρτίου του 1980 το έργο ανέβηκε και στη Θεσσαλονίκη (θέατρο Χατζώκου), βλ.: [ανυπόγραφο] (27/2/1980) 2.

<sup>46</sup> Βλ. ενδεικτικά: [ανυπόγραφο] (21/10/1979) 2, Κοιλάκου (1984) 27.

<sup>47</sup> Βλ. ενδεικτικά: [ανυπόγραφο] (12/5/1997) 85, Δρομάζος (1986) 168-9, Μοσχοχωρίτου (6/12/2003) 30, Τσατσούλης (2005) 524, Πεφάνης (2005) 138-9.

<sup>48</sup> Βλ. ενδεικτικά: Ηλιάδης (10/1/1989), 4, Παγιατάκης (16/1/1994), Βαρβέρης (2010) 50. Σύμφωνα με τον Θ. Γραμματά (1990: 47) στο μεταπολεμικό θέατρο επικρατεί ένα νέο θεατρικό είδος, η “νεοηθογραφία”, ανάμεσα στους εκπροσώπους της οποίας είναι κι ο Κεχαΐδης.

<sup>49</sup> Μοσχοχωρίτου (6/12/2003) 30.

<sup>50</sup> Τσατσούλης (2004) 484.

γ) το ύφος δεν είναι ενιαίο, αλλά άλλοτε προσεγγίζει αυτό της κωμωδίας και άλλοτε αυτό της τραγωδίας.

Τόπος δράσης<sup>51</sup> (όπως και σε άλλα έργα του Κεχαΐδη) είναι η επαρχία, εν προκειμένω η Τρίπολη, και ειδικότερα ένας κλειστός χώρος,<sup>52</sup> το «επαρχιώτικο σπίτι»<sup>53</sup> ενός εργένη, του Κώστα (κάτι που φέρνει αμέσως στο νου του θεατή τη *Βέρα*<sup>54</sup>) και χρόνος δράσης οι παραμονές κάποιων βουλευτικών εκλογών λίγα χρόνια μετά την πτώση της Χούντας. Επί σκηνής εμφανίζονται τέσσερα πρόσωπα, οι κομματάρχες<sup>55</sup> Κώστας, Αλέκος, Τάσος και Βασίλης. Πίσω από τη βασική πλοκή του έργου, δηλαδή την προσπάθεια των τεσσάρων κομματάρχων να βάλουν με κάθε μέσο στον συνδυασμό του ίδιου κόμματος τον δικό τους υποψήφιο, κρύβεται μια παλιά ερωτική ιστορία<sup>56</sup> με πρωταγωνιστές τον Κώστα και δύο πρόσωπα που δεν εμφανίζονται στη σκηνή, τον Στρατηγό Λεωνίδα<sup>57</sup> (τον γηραιό πολιτικό που έχει ως έμπιστό του τον Κώστα) και τη Νόρα (πρόσωπο με μεγάλη πολιτική δύναμη,<sup>58</sup> που διατηρούσε στο παρελθόν σχέση με τον Στρατηγό και τώρα προσπαθεί να τον εκτοπίσει από τον συνδυασμό, ώστε το χρίσμα του υποψήφιου βουλευτή να λάβει ο ανιψιός της, Αθανάσιος (Σάκης) Δροσόπουλος, ο οποίος έχει ως κομματάρχη τον Βασίλη). Ακριβώς αυτή η ιστορία αποτελεί το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος, η αποκάλυψη της οποίας, θα αποτελέσει την αφορμή για τη δημιουργία του ζωτικού ψεύδους του μέλλοντος.

<sup>51</sup> Για τους τόπους δράσης των έργων του Κεχαΐδη, βλ.: Χατζησυμεών (2000) 18.

<sup>52</sup> Όπως παρατηρεί η Γ. Καλαϊτζή, ο Κεχαΐδης ήδη από τη *Βέρα* «αλλάζει εμφανώς δραματουργικό προσανατολισμό, εγκαταλείπει τον ανοικτό χώρο της υπαίθρου, όπου κυριαρχούσαν οι λυρικές εικόνες και το νοσταλγικό χρώμα, [...] στρέφεται σε πιο ρεαλιστικές καταστάσεις» κι έτσι «όλα σχεδόν» τα έργα του στο εξής «διαδραματίζονται μέσα σ' ένα δωμάτιο [...] [μ]έσα [...] σ' έναν ιδιωτικό και προστατευμένο χώρο»: Καλαϊτζή (2000) 29-30. Για τα διαδραματιζόμενα σε ανοικτό χώρο έργα του Κεχαΐδη, βλ.: Πεφάνης (2001) 316-7.

<sup>53</sup> Βακαλοπούλου (4/2/1989) 37.

<sup>54</sup> Χατζησυμεών (2000) 27.

<sup>55</sup> Για το ιστορικο-πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται το έργο, βλ.: Αθηναίος (17/3/1994).

<sup>56</sup> Όπως υποστήριξα σε μια πρόσφατη εισήγησή μου, η ερωτική αυτή ιστορία διαλέγεται διακειμενικά με την ηρωδότητα νουβέλα του Κανδαύλη (Ηρόδ. 1.7-13), βλ.: Καγκελάρης (2019).

<sup>57</sup> Το όνομά του αναφέρεται στη σελ. 33 [= σελ. 39]. Το όνομα και η ιδιότητά του φέρνουν αμέσως στο μυαλό του αποδέκτη (θεατή και αναγνώστη) τον Σπαρτιάτη Στρατηγό Λεωνίδα. Κάθε άλλο παρά τυχαίο είναι αυτό. Πράγματι, όπως η προδοσία του Εφιάλτη στέρησε από τον Σπαρτιάτη βασιλιά τις οποίες ελπίδες του να συντρίψει τον περσικό στρατό στις Θερμοπύλες και συνάμα τον οδήγησε (μαζί με τους 300 Σπαρτιάτες, τους 700 Θεσπιείς και τους –χωρίς τη θέλησή τους– 400 Θηβαίους) στον θάνατο, έτσι και στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* η προδοσία του Κώστα προξένησε τον χωρισμό του Στρατηγού με τη Νόρα, γεγονός που, όπως συνεχώς επαναλαμβάνεται κατά τη διάρκεια του έργου (βλ. ενδεικτικά: σελ. 44 [= 51]), του στέρησε τη λαμπρή πολιτική σταδιοδρομία, που φαινόταν ότι θα είχε, και αποτέλεσε την αιτία του πολιτικού του “θανάτου”. Ταυτόχρονα η πιθανότητα αποκάλυψης της προδοσίας του Κώστα είναι επίφοβη, μιας και μπορεί να προκαλέσει και τον βιολογικό θάνατο του ογδονταδύαχρονου (σελ. 30 [= σελ. 36]) Λεωνίδα, του οποίου η υγεία είναι βαριά κλονισμένη.

<sup>58</sup> «έχει δύναμη η Νόρα. Μη γελιόμαστε», σελ. 28 [= σελ. 33]. Όπως σημειώνει η Γ. Καλαϊτζή (2000: 36), η «Νόρα [...] βρίσκεται πίσω» από «κάθε σημαντικό πολιτικό πρόσωπο του νομού, τόσο της παλιάς όσο και της νέας φουρνιάς» και «ελέγχει ουσιαστικά το πολιτικό παιχνίδι».

### 3.1 Το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος

Καταρχάς, σύμφωνα με μελετητές και κριτικούς, η βασική πλοκή του έργου αναπτύσσεται με τεχνική ανάλογη με εκείνη που χρησιμοποίησε ο Κεχαΐδης για πρώτη φορά στο *Τάβλι* (*Θέατρο Τέχνης* 1972), δηλαδή τη μίμηση των κωδίκων του *παιγνίου* και ειδικότερα εδώ της πόκας.<sup>59</sup> Ενώ, όμως, στο *Τάβλι* ο Φώντας και ο Κόλιας (όπως υπαγορεύεται εξ αρχής από τις σκηνικές οδηγίες<sup>60</sup>) παίζουν πράγματι τάβλι επί σκηνής, στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* τα πράγματα είναι συνθετότερα· αναλυτικότερα ένα παιχνίδι με την κυριολεκτική σημασία, η πόκα, και ένα με τη μεταφορική, το πολιτικό, συνδυάζονται αλληγορικά και έτσι οι τέσσερις κομματάρχες-παίκτες αντικαθιστούν τα συμβατικά παιγνιόχαρτα με πολιτικούς και επιδιώκουν να επιτύχουν τον ωφελιμότερο για τον εαυτό τους συνδυασμό υποψήφιων βουλευτών με αποτέλεσμα να επιδίδονται συνεχώς σε “κάτω από το τραπέζι” συνεργασίες (Κώστας-Αλέκος, Βασίλης-Τάσος), αιφνιδιασμούς και μπλόφες (κυρίως ο Βασίλης), ώστε να αναγκάσουν τους αντιπάλους τους να αποκαλύψουν τα κρυφά “φύλλα” τους. Κατεξοχήν παράδειγμα αποτελεί ο Κώστας, που παρασύρεται κι αποκαλύπτει σε λάθος στιγμή<sup>61</sup> το δυνατό “χαρτί” του, τις φωτογραφίες των υποψηφίων που υποστηρίζουν ο Βασίλης κι ο Τάσος με ανθρώπους της Χούντας, τις οποίες απειλεί να δώσει στις εφημερίδες. Ωστόσο η απειλή αυτή θα πυροδοτήσει την αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος. Όπως και στο *Τίμημα*, έτσι κι εδώ η αποκάλυψη του ψεύδους θα γίνει σε τρία στάδια:

α) Από την αρχή σχεδόν του έργου οι κομματάρχες αναφέρονται στην ημέρα εκείνη που ο Στρατηγός «έπιασε επ’ αυτοφώρω» (σελ. 29 [=σελ. 34]) τη Νόρα να τον απατάει με κάποιον, που όμως η ταυτότητά του έμεινε για πάντα άγνωστη, αφού κατάφερε να διαφύγει έγκαιρα μέσα από τις πικροδάφνες. Στην αρχή, όμως, του δεύτερου μέρους ο Βασίλης, επιστρέφοντας στο σπίτι του Κώστα, με ειρωνικό και συνάμα θριαμβευτικό ύφος λέει ότι, όταν φανέρωσε στη Νόρα τις προθέσεις του Κώστα σχετικά με τις φωτογραφίες, εκείνη του αποκάλυψε πως ο μυστηριώδης άνθρωπος που είχε διαφύγει μέσα από τις πικροδάφνες ήταν ο Κώστας (σελ. 76-8 [=σελ. 88-90]). Ο Κώστας, όμως, αρνείται τα πάντα και ισχυρίζεται ότι ο

<sup>59</sup> Βλ. ενδεικτικά: Γεωργουσόπουλος (1984) 296-8, Χατζημηχαλίδης (23/2/1989), 21, Πολενάκης (1997) 32, Χατζησυμεών (2000) 27, Μαυρομούστακος (2006β) 217-26, Μουντράκη (2008) s.v. *Δάφνες και Πικροδάφνες* [=σελ. 464].

<sup>60</sup> «Στή μέση τῆ αὐλῆς, σ’ ἓνα τραπέζι, ὁ ΦΩΝΤΑΣ ὡς 52 κι ὁ ΚΟΛΙΑΣ ὡς 54, παίζουν τάβλι.»: Κεχαΐδης (1973) 59.

<sup>61</sup> Ο Κώστας θα συνειδητοποιήσει το λάθος του εκ των υστέρων: «Τ’ ήταν αυτό πάπαθα! Τ’ ήταν αυτό πάπαθα! Αλλά δε φταίει κανένας άλλος. Εγώ φταίω! Εγώ φταίω που παρασύρθηκα. Παρασύρθηκα και άνοιξα το στόμα μου» (σελ. 83 [=σελ. 97]).

Βασίλης και η Νόρα του στήνουν μια εκβιαστική «πλεκτάνη» (σελ. 80 [= σελ. 92]) με σκοπό να τον αποτρέψουν από τη δημοσίευση των φωτογραφιών («Εκβιασμός δηλαδή. Καθαρός εκβιασμός. Για να μη δώσω τις φωτογραφίες», σελ. 80 [= σελ. 93]).

β) Ο Βασίλης, αφού αφήνει τον Κώστα για λίγο να ωρύεται πως είναι θύμα πλεκτάνης, του αποκαλύπτει ότι η Νόρα δεν έμεινε μόνο στα λόγια, αλλά του έδειξε το ερωτικό γράμμα που εκείνος της είχε στείλει, το οποίο μάλιστα απειλεί ότι θα δείξει, αν δημοσιευθούν οι φωτογραφίες, και στον Στρατηγό (σελ. 81 [= σελ. 93-4]).

γ) Ο Κώστας αμέσως παγώνει, σιωπά και τελικά παραδέχεται ότι «είχ[ε] κάνει το λάθος» (σελ. 82 [= σελ. 95]) να στείλει το γράμμα στη Νόρα. Έτσι μετά από τόσα χρόνια αναγκάζεται να σπάσει τη σιωπή του και να ομολογήσει με λεπτομέρειες –εδώ αξιοποιείται η δραματουργική τεχνική της *έκθεσης* (*exposition*)<sup>62</sup>– το καλά κρυμμένο για χρόνια μυστικό.<sup>63</sup>

Αναλυτικότερα, σύμφωνα με τον Κώστα, ο Στρατηγός όσο διατηρούσε σχέση με τη Νόρα του εκθείαζε εμμονικά τα κάλλη της και του περιέγραφε με λεπτομέρειες τις ερωτικές τους συνενυρέσεις («Πήγαινε κάθε βράδι σπίτι της κι όταν γύριζε μ' άρχιζε... «[...] Και μούκαν' αυτό και μούκανε τ' άλλο...» Ωρες ολόκληρες!... Με λεπτομέρειες!...», σελ. 85 [= σελ. 98-99]). Οι λεπτομερείς, όμως, αυτές περιγραφές του Στρατηγού γέννησαν τον πόθο του Κώστα για τη Νόρα.<sup>64</sup> Με άλλα λόγια εδώ απαντά αυτό που ο René Girard έχει εντοπίσει σε νεότερα μυθιστορήματα κι έχει ονομάσει *τριγωνική επιθυμία*, σύμφωνα με την οποία το υποκείμενο δεν επιθυμεί απευθείας το αντικείμενο, αλλά μέσω ενός τρίτου, του διαμεσολαβητή.<sup>65</sup> Εν προκειμένω το υποκείμενο που επιθυμεί είναι ο Κώστας, το αντικείμενο του πόθου είναι η Νόρα κι ο διαμεσολαβητής είναι ο Στρατηγός. Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Girard, «[π]ρέπει [...] να κρύβει κανείς την επιθυμία για να αποκτήσει το επιθυμητό αντικείμενο» και μάλιστα η «απόκρυψη πρέπει να είναι τέλεια διότι η οξυδέρκεια του Διαμεσολαβητή είναι απόλυτη».<sup>66</sup> Αυτό ακριβώς κάνει κι ο Κώστας για τέσσερα χρόνια («ήταν τέσσερα χρόνια που με παίδευε με το σώμα της Νόρας», σελ. 86 [= σελ. 101]). Ωστόσο, παρά τις προσπάθειες απόκρυψης, «η

<sup>62</sup> Βλ. Pavis (2006) s.v. έκθεση [= σελ. 132-3].

<sup>63</sup> Όπως παρατηρεί η Γ. Καλαϊτζή (2000: 32), σε αρκετά έργα του ο Κεχαΐδη «[υ]πάρχουν [...] στιγμές, όπου ένα πρόσωπο υφίσταται ισχυρή συντονισμένη πίεση. Ως αποτέλεσμα της πίεσης, αναδύεται συνήθως ένα μυστικό, που σχετίζεται, άλλοτε με το παρόν κι άλλοτε με το παρελθόν, εκείνου που δέχεται την πίεση»

<sup>64</sup> «Αλλά φταίει κι αυτός! Φταίει κι αυτός! [...] Με είχε τρελάνει!... Με το σώμα της... Και με το δέρμα της... Και με τα νάζια της... [...] «Κι αυτή η φλόγα που βγαίνει απ' τα μάτια της, κι αυτό το μέλι που τρέχει απ' το στόμα της, κι άμα έχεις αυτή τη γυναίκα έχεις τον ουρανό... Και μούκαν' αυτό και μούκανε τ' άλλο...» Ωρες ολόκληρες!... Με λεπτομέρειες!... [...] Ωρες ολόκληρες!... Κι ήρθα εγώ πια και φούντωσα!.. Κοιμόμουνα, ξυπνούσα, τη Νόρα έβλεπα μπροστά μου!» (σελ. 84-85 [= σελ. 98-99]).

<sup>65</sup> Girard (2001).

<sup>66</sup> Girard (2001) 187.

επιθυμία είναι δυναμική», όπως επισημαίνει ο Γάλλος μελετητής, και «συγγέεται σχεδόν με τον ενθουσιασμό που προκαλεί». <sup>67</sup> Έτσι κι ο Κώστας τελικά παρασυρόμενος από τον πόθο και τον ενθουσιασμό δεν μπορεί να κρατηθεί («Κι ήρθα εγώ πια και φούντωσα! [...] Ωσπου στο τέλος δεν μπορούσα να κρατηθώ», σελ. 85 [= σελ. 99] ) και χωρίς να σκεφθεί τις συνέπειες («Βρε να μην το σκεφτώ!... Βρε να μην το σκεφτώ!... [...] Δεν το σκέφτηκα Αλέκο. Δεν το σκέφτηκα» σελ. 83 [= σελ. 97]) υποπίπτει σε δύο λάθη, για τα οποία θα μετανιώσει στη συνέχεια: στέλνει γράμμα στη Νόρα και πηγαίνει την επόμενη μέρα στο σπίτι της, γνωρίζοντας ότι ο Στρατηγός θα έλειπε σε «γυμνάσια» («Έλειπε ο Στρατηγός στα γυμνάσια... Πέμπτη ήτανε, επρόκειτο να γυρίσει Παρασκευή...» σελ. 85 [= σελ. 99]). Το μόνο, όμως, που προλαβαίνει εκεί να κάνει είναι να της εκφράσει ανοικτά τον έρωτά του («Και πέφτω στα πόδια της και της λέω: Ελέησε με! Ελέησε με και δώσε μου ζωή! Δώσε μου ζωή και ανάστησέ με!» σελ. 88 [=σελ. 99]), καθώς ο Στρατηγός επέστρεψε νωρίτερα. Έτσι ο Κώστας, αναγνωρίζοντας τον ήχο από τις μπότες του («Και ξαφνικά, παιδιά, πιάνει τ' αυτί μου βήματα. [...] Καπ καπ στις πλάκες οι μπότες του Στρατηγού!...» σελ. 85-86 [=σελ. 99-100]), τρομαγμένος βγήκε από την πόρτα της κουζίνας και κρυμμένος πίσω από τις πικροδάφνες χάθηκε στο σκοτάδι («Πραπ απ' την πόρτα της κουζίνας, πίσω απ' τις πικροδάφνες... και χάνομαι!...» σελ. 86 [= σελ. 100]): ωστόσο ο Στρατηγός διέκρινε τη σκιά του («Είδε αυτός τη σκιά», σελ. 86 [=σελ. 100]), χωρίς όμως να τον αναγνωρίσει («ΑΛΕΚΟΣ: Και δε σε γνώρισε!... ΚΩΣΤΑΣ: Σκοτάδι!...», σελ. 86 [= σελ. 100]).

Από τότε, όμως, άρχισε το «[μ]εγάλο μαρτύριο» (σελ. 86 [= σελ. 101]) του Κώστα, καθώς αφενός ο Στρατηγός κάθε βράδυ τον ρωτάει «ποιος να 'ταν αυτός» (σελ. 86 [= σελ. 100]) πίσω από τις πικροδάφνες, αφετέρου πέρασαν «από δίκη» (σελ. 86 [= σελ. 100]) όλους τους Τριπολιτσιώτες, μήπως και ανακαλύψουν τον δράστη. Ο Κώστας, όμως, τόσα χρόνια είχε αναγκαστεί να διατηρήσει αυτό το ψεύδος, γιατί η σημασία του είναι όντως ζωτική: πράγματι η αποκάλυψή της αλήθειας θα οδηγήσει είτε στη δολοφονία του Κώστα από τον Στρατηγό<sup>68</sup> είτε στον θάνατο του ίδιου του ογδονταδιάχρονου (σελ. 30 [= σελ. 36]) Λεωνίδα, καθώς

<sup>67</sup> Girard (2001) 187.

<sup>68</sup> Βλ. ενδεικτικά: «ΒΑΣΙΛΗΣ: [...] θα τον σκοτώσει ο Στρατηγός. [...] Άμα το μάθει αυτό; Θα τον σκοτώσει! [...] Τότε και τ' ορκίστηκε.» (σελ. 79 [= σελ. 92]), «ΤΑΣΟΣ: Θα τον σκοτώσει. [...] Θα τον σκοτώσει Βασίλη. Θα τον σκοτώσει.» (σελ. 82 [= σελ. 96]), «Αυτά θα κοιτάμε; Ή τη ζωή σου που βρίσκεται σε έσχατο κίνδυνο;» (σελ. 87 [= σελ. 102]), «ΑΛΕΚΟΣ: Κώστα... κι αν σε σκοτώσει; ΚΩΣΤΑΣ: Θα θυσιάστώ! [...] ΑΛΕΚΟΣ: Θα σε σκοτώσει, Κώστα μου αυτός! Θα σε σκοτώσει! [...] Θα σε σκοτώσει, Κώστα μου! Θα σε σκοτώσει! [...] Ρε παιδιά, δεν τον βλέπετε; Αυτός είν' έτοιμος να πάει να σκοτωθεί! [...] ΚΩΣΤΑΣ: Άκουσε Αλέκο [...] εάν συμβεί το μοιραίο, που είμαι βέβαιος θα συμβεί [...]» (σελ. 88-89 [= σελ. 103]), «ΒΑΣΙΛΗΣ: Προορισμός σου είναι ο θάνατος! [...] Άστον Αλέκο. Άστονε... Ο άνθρωπος θέλει να σκοτωθεί. [...] Θα αναγκαστούμε να τον θρηνήσουμε.» (σελ. 92 [= σελ. 107-108]).

πιθανότατα μια τέτοια αποκάλυψη θα ήταν για εκείνον μοιραία, αφού η υγεία του είναι βαριά κλονισμένη.<sup>69</sup>

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι Δημήτρης Κεχαΐδης και Ελένη Χαβιαρά διατηρούν τα βασικά επιμέρους μοτίβα (θεματικά και λεκτικά) που συνθέτουν το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος –όπως τα εντοπίσαμε νωρίτερα στην *Αγριόπαπια* και στο *Τίμημα*– επιχειρώντας, όμως, σημαντικές εσωτερικές τροποποιήσεις στα περισσότερα απ' αυτά. Συγκεκριμένα:

- α. Το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος είναι αυτό πάνω στο οποίο στηρίζεται για χρόνια η αρμονική φιλική σχέση του Κώστα με τον Στρατηγό.
- β. Η αποκάλυψη της αλήθειας γίνεται από έναν επισκέπτη, τον Βασίλη, ο οποίος έρχεται από ένα σαφώς πλουσιότερο κι ανώτερης κοινωνικής τάξης σπίτι, εκείνο της Νόρας. Ενώ, όμως, στην *Αγριόπαπια* και στο *Τίμημα* ο επισκέπτης φανερώνει την αλήθεια στα θύματα του ψεύδους, εδώ ο Βασίλης έρχεται για να ξεμπροστιάσει στους άλλους κομματάρχες τον δημιουργό του ψεύδους (τον Κώστα) και να χρησιμοποιήσει την πιθανή αποκάλυψη της αλήθειας στο θύμα (στον Στρατηγό) ως εκβιασμό. Αυτή ακριβώς είναι και η σημαντικότερη ανατροπή αναφορικά με το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος, καθώς: i) η αποκάλυψή του δεν γίνεται στο ευρισκόμενο σε μακροχρόνια πλάνη πρόσωπο· ii) ο επισκέπτης δεν έχει πρόθεση να αποκαλύψει στο θύμα την αλήθεια, αλλά να χρησιμοποιήσει το ψεύδος ως αποτελεσματικό μέσο εκβιασμού, ώστε να συγκαλυφθεί ένα άλλο ψεύδος, το πολιτικό.
- γ. Κι εδώ η αποκάλυψη της αλήθειας οδηγεί σε συγκρούσεις. Συγκεκριμένα κατά το πρώτο στάδιο της αποκάλυψης συγκρούεται ο Κώστας με τον Βασίλη, ενώ μετά το τρίτο συγκρούονται και οι τρεις κομματάρχες με τον Κώστα στην προσπάθειά τους να τον πείσουν να υποκύψει στον εκβιασμό. Ο Αλέκος, που έχει τις εντονότερες αντιδράσεις, το προσπαθεί αυτό, γιατί φοβάται μήπως δολοφονηθεί ο φίλος του από τον Στρατηγό, ενώ ο Βασίλης και ο Τάσος θέλουν να εξασφαλίσουν τη μη δημοσίευση των επίμαχων φωτογραφιών.

---

<sup>69</sup> Ο Κώστας αρχικά πανικόβλητος και με βίαιες αντιδράσεις (ρίχνει καυτό τσάι στα μάτια του Τάσου, σελ. 40 [=σελ. 47]) αρνείται πως η υγεία του Στρατηγού είναι κλονισμένη, φοβούμενος φυσικά το πολιτικό κόστος, όμως τελικά θα το ομολογήσει, όταν μείνει μόνος του στη σκηνή, χρησιμοποιώντας το μάλιστα στον ίδιο του τον εαυτό ως καλή δικαιολογία για τη νέα του ήττα («Αν πήγαίνα αυτές τις φωτογραφίες... Αυτές οι φωτογραφίες... Αλλά βλέπεις είναι και η υγεία του εύθραυστη... Εύθραυστη... Είχαμε και μια άνοδο του ζάχαρου τον τελευταίο μήνα... Και η στεναχώρια στο ζάχαρο είναι... Στεναχώρια στο ζάχαρο... Ειδεμή, θα στην έκανα εγώ τη Νόρα... Θα στην έκανα εγώ τη Νόρα...», σελ. 107-108 [= σελ. 125]). Βλ. επίσης τα όσα είχε επισημάνει νωρίτερα ο Βασίλης στον Κώστα: «Ανθρωπος ογδόντα δύο ετών, με έμφραγμα –θες γρίπη; πες το γρίπη– με ζάχαρο εις άνοδον, συν λίγη ουρία, συν το ένα, συν το άλλο... αν μάθει για το γράμμα... αλίμονο! [...] Θα τούρθει κόλπος! [...] Κι αντί ν' ανέβει τα σκαλιά του υπουργείου, θα κατέβει τα σκαλιά του τάφου» (σελ. 100 [= σελ. 116-7]).

- δ. Ο ήρωας που χρησιμοποιεί φράσεις σχετιζόμενος με την έννοια του ψεύδους είναι ο Κώστας (πβ. «Ν' ανακαλέσεις όλ' αυτά τα ψέματα π' αραδιάζεις!», σελ. 76 [=σελ. 88], «Τέτοιο ψέμα; Θα πα να πει τέτοιο ψέμα;» σελ. 79 [=σελ. 91], «Και στήσατε την πλεκτάνη [...] Πλεκτάνη επί πλεκτάνης!», σελ. 80 [=σελ. 92-3]). Η διαφορά σε σχέση με την *Αγριόπαπια* και το *Τίμημα* είναι ότι εδώ χρησιμοποιούνται οι φράσεις αυτές ως απόπειρα διάψευσης της αλήθειας από τον δημιουργό του ψεύδους κι όχι ως αναφωνήσεις και σχόλια των θυμάτων (Γιάλμαρ – Έστερ) την ώρα που προσπαθούν να συνειδητοποιήσουν την πλάνη στην οποία τόσα χρόνια ζούσαν.

Οι παραπάνω ανατροπές επιφέρουν και μια προσθήκη. Συγκεκριμένα ο δημιουργός του ψεύδους, ο Κώστας, για να συμβιβαστεί και να υποκύψει στον εκβιασμό, πρέπει πρώτα να σιγουρευτεί ότι δεν πρόκειται να αποκαλυφθεί η αλήθεια από όσους τη γνωρίζουν. Για τον σκοπό αυτό το υπό εξέταση ζωτικό ψεύδος, πέρα από τα προαναφερθέντα τέσσερα επιμέρους μοτίβα, πλαισιώνεται κι από ένα πέμπτο, τον όρκο. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι ο όρκος αποτελεί κοινό τόπο –ήδη απ' την αρχαιότητα– που επιστρατεύουν οι δημιουργοί ενός ζωτικού ψεύδους για την εξασφάλιση της εχεμύθειας όσων γνωρίζουν την αλήθεια: μάλιστα κατά κανόνα η παραβίαση του όρκου ισοδυναμεί με θάνατο, κάτι που ισχύει και στην υπό εξέταση περίπτωση (σελ. 103-4 [=σελ. 121-2]).

### 3.2 Το ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος θα αποτελέσει την αφορμή για τη δημιουργία του ζωτικού ψεύδους του μέλλοντος. Πράγματι, καθώς οι άλλοι τρεις κομματάρχες προσπαθούν να πείσουν τον Κώστα να υποκύψει στον εκβιασμό (βλ. ανωτέρω), ο Τάσος συλλαμβάνει το ουτοπικό όραμα για τη δημιουργία ενός εκβιαστικού τραστ, το οποίο θα τους μετατρέψει σε κύριους ρυθμιστές της πολιτικής ζωής της Τρίπολης: συγκεκριμένα οραματίζεται ότι, εκμεταλλευόμενοι το φωτογραφικό αρχείο του Κώστα, θα εκβιάζουν όλους τους πολιτικούς της Τρίπολης με τη δημοσίευση ενοχοποιητικών στοιχείων γι' αυτούς κι έτσι θα τους αναγκάζουν να ικανοποιούν όλες τις απαιτήσεις τους (σελ. 101-2 [=σελ. 118-9]).

Υποστηρίζω ότι η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος στάθηκε μόνο η αφορμή για τη δημιουργία του ζωτικού ψεύδους του μέλλοντος, καθώς η βαθύτερη αιτία βρίσκεται στον ψυχισμό τους: όπως οι περισσότεροι ήρωες των έργων του Κεχαΐδη, έτσι και οι κενόδοξοι κομματάρχες προσπαθούν με κάθε τρόπο να αποδράσουν από το αποτυχημένο

παρόν μέσω της αυταπάτης, του ονείρου<sup>70</sup> και της ψευδαίσθησης,<sup>71</sup> κάτι που δηλώνεται ευθέως από τον Βασίλη: «Μας περιμένουν μέρες θριάμβου και δόξης! Γιατί τί ζητάμ' εμείς; Γιατί ζούμε; Για λίγη δάφνη. Δε ζητάμε πλούτη» (σελ. 105 [= σελ. 122]). Χαρακτηριστικό επί του προκειμένου είναι ότι οι τέσσερις ήρωες, όπως ορθά επισημαίνει η Ζ. Βερβεροπούλου, «ονειρεύονται το προσκήνιο, αλλά παραμένουν καθηλωμένοι στο παρασκήνιο, λαχταρούν τις δάφνες της δόξας, τους αναλογούν όμως μονάχα οι πικροδάφνες της αφάνειας»,<sup>72</sup> παρ' όλα αυτά συνεχίζουν να ονειρεύονται «για να μπορούν [...] να αντέξουν ο καθένας την ασημαντότητα και τις προσωπικές του ήττες».<sup>73</sup>

Από τα παραπάνω αναδεικνύεται μια επιπλέον τροποποίηση που έχουν επιχειρήσει οι Δημήτρης Κεχαΐδης και Ελένη Χαβιαρά. Συγκεκριμένα στην *Αγριόπαπια* και στο *Τίμημα*:

- α. τα δύο ζωτικά ψεύδη (του παρελθόντος και του μέλλοντος) έχουν δημιουργηθεί σε προγενέστερο χρονικό σημείο από εκείνο που ξεκινάει η δράση του έργου, ενώ στις *Δάφνες* και *Πικροδάφνες* μόνο εκείνο του παρελθόντος είναι προγενέστερο (τροποποίηση στο επίπεδο της δομής)·
- β. η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος οδηγεί στην αποκάλυψη και του ζωτικού ψεύδους του μέλλοντος, ενώ στις *Δάφνες* και *Πικροδάφνες* η αποκάλυψη του πρώτου ψεύδους γίνεται η αφορμή για τη δημιουργία του δεύτερου (θεματική τροποποίηση).

Η δημιουργία του ζωτικού ψεύδους του μέλλοντος επί σκηνης, πέρα του ότι αναδεικνύει εναργέστερα τον ψυχισμό των ηρώων (βλ. ανωτέρω), συνδέεται και με τη βασική στόχευση του έργου, δηλαδή τη σάτιρα των φαινομένων πολιτικής παθογένειας (βλ. ανωτέρω)· μάλιστα η δραστηριότητα της σάτιρας στο σημείο αυτό επιτείνεται, καθώς οι κομματάρχες (πλην του Κώστα) παρουσιάζονται να οραματίζονται ενθουσιασμένοι την ανέλιξή τους εκμεταλλευόμενοι το σκοτεινό παρελθόν των πολιτικών.

---

<sup>70</sup> Όπως σημειώνει η Μ. Κοιλιάκου (1984: 25) «[α]νάμεσα στα θεατρικά πρόσωπα [...] του Κεχαΐδη και την πραγματικότητα υπάρχει μια διάσταση με τη μορφή της άρνησης αυτής της πραγματικότητας και της φυγής μέσα από τον ψυχολογικό μηχανισμό του ονείρου και της αυταπάτης. Η προβολή του ονείρου και της αυταπάτης γίνεται σε δύο κατευθύνσεις: στο παρελθόν και το μέλλον, που και τα δύο λειτουργούν σαν καταφύγιο απέναντι σ' ένα αποτυχημένο και αδιέξοδο παρόν.»

<sup>71</sup> Όπως σημειώνει η Ο. Ανδρεαδάκη (1987: 13) «[τ]ο ενδιαφέρον του στρέφεται πάντα στους ανθρώπους του λαού, που έχουν μια κάποια ηλικία, και που προσπαθούν να ξεφύγουν από την πραγματικότητα με την ψευδαίσθηση».

<sup>72</sup> Βερβεροπούλου (7/2/2005) 22.

<sup>73</sup> Βερβεροπούλου (7/2/2005) 22.

## Σύνοψη και συμπεράσματα

Από την παραπάνω ερμηνευτική προσέγγιση προκύπτει ότι τα ψεύδη και οι ψευδαισθήσεις που βρίσκονται στον πυρήνα του θεατρικού έργου *Δάφνες και Πικροδάφνες* των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά εγγράφονται σε ένα ευρύτερο δραματουργικό πλαίσιο, εκείνο που επιστρατεύει το θεματικό μοτίβο του ζωτικού ψεύδους, εκφάνσεις του οποίου εντοπίζονται στην αρχαιοελληνική γραμματεία, ενώ στη νεότερη δραματουργία θεματοποιείται ρητά για πρώτη φορά στην *Αγριόπαπια* του Ibsen (και πιο συγκεκριμένα στον διάλογο του γιατρού Ρέλλινγκ με τον Γκρέγκερς στην αρχή της πέμπτης πράξης). Μάλιστα με βάση το κριτήριο του χρόνου μπορούν να ενταχθούν σε δύο από τις επιμέρους εκφάνσεις του ψευτικού ζωτικού ψεύδους, δηλαδή στο ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος (εδώ εντάσσεται η παλιά ερωτική ιστορία με πρωταγωνιστές τον Κώστα, τον Στρατηγό και τη Νόρα) και στο ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος (εδώ εντάσσεται το ουτοπικό όραμα της δημιουργίας του τραστ εκβιαστών).

Βέβαια οι δύο Έλληνες συγγραφείς δεν μιμούνται δουλικά το εν λόγω ψευτικό μοτίβο, αλλά επιχειρούν ποικίλες τροποποιήσεις. Για την ανάδειξη των τροποποιήσεων αρχικά κρίθηκε αναγκαίο να εξεταστούν τα ζωτικά ψεύδη του παρελθόντος και του μέλλοντος στην *Αγριόπαπια*. Εν συνεχεία στην “εξίσωση” συμπεριλήφθηκε και ο Arthur Miller, ο θεατρικός συγγραφέας που, κατά τη Χαβιαρά, είχε νωρίτερα από εκείνη και τον σύζυγό της τροποποιήσει το υπό εξέταση μοτίβο· ειδικότερα επιλέχθηκε (βάσει συγκεκριμένων κριτηρίων) ως ενδιάμεσος σταθμός ανάμεσα στην *Αγριόπαπια* και τις *Δάφνες και Πικροδάφνες*, *Το Τίμημα*. Τέλος εξετάστηκαν οι δύο εκφάνσεις του ζωτικού ψεύδους στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* με έμφαση στις ποικίλες τροποποιήσεις που επιχειρούνται σε αυτό σε σχέση πάντα με την *Αγριόπαπια* και το *Τίμημα*.

E.K.Π.Α.

email.: nikoskagg1993@gmail.com

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

- Ford, F. M. (2017), *Ο Καλός Στρατιώτης. Μια ιστορία πάθους* (1915), (μτφρ.: Μπαμπασάκης, Ι.-Κ.), Αθήνα: Gutenberg.
- Ibsen, H. (1884), *Vildanden: Skuespil i fem akter*, København: Gyldendalske Boghandels Forlag,  
<https://archive.org/stream/vildandenskuesp00conggoog#page/n11/mode/2up>  
[ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Ibsen, H. (2009), *Η Αγριόπαπια*, (μτφρ.: Μπελιές, Ε.), Αθήνα: Ηριδανός.
- Khoury, E. (2006), *Gate of the Sun* (1998), (transl. from the Arabic: Humphrey, D.), Brooklyn, NY: Archipelago Books,  
<file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Gate-of-the-Sun-1.epub> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Miller, A. (2017), *Το Τίμημα* (1968), (μτφρ.: Μαρσείγ, Μ.), Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Κεχαΐδης, Δ. – Χαβιαρά, Ε. (1980), *Δάφνες και Πικροδάφνες*, Αθήνα: Ερμής. [= (1996<sup>8</sup>), «Δάφνες και Πικροδάφνες», στο *Δάφνες και Πικροδάφνες – Με δύναμη από την Κηφισιά*, Αθήνα: Κέδρος, σσ. 9-125].
- Κεχαΐδης, Δ. (1973), «Τό τάβλι», στο *Η βέρα – Τό τάβλι*, Αθήνα: Ερμής, σσ. 57-114.

### Δευτερογενής

- Abbotson, S. C. W. (2007), *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts On File.
- Abbott, A. S. (1989), *The vital lie: Reality and illusion in modern drama*, Tuscaloosa – London: The University of Alabama Press.
- Abrams, M. H. (2008), *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων. Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Δεληβοριά, Γ., Χατζηιωαννίδου, Σ.), Αθήνα: Πατάκης.
- Balakian, J. N. (1997), «The Holocaust, the Depression, and McCarthyism: Miller in the sixties», in Bigsby, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 115-38.
- Becker, E. (1975), *The denial of death*, New York: The Free Press.

- Bigsby, C. W. E. (1970), «What Price Arthur Miller? An Analysis of *The Price*», *Twentieth Century Literature* 16: 16-25.
- Bigsby, C. W. E. (2005), *Arthur Miller: A critical study*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Boeninger, S. P. (2014), «Teacups and Butter: The Importance of Eating in Ibsen's *A Doll's House* and *The Wild Duck*», *Modern Drama* 57: 451-68.
- Bredsdorff, T. (1988), «The Sins of the Fathers: Bergman, Ronconi, and Ibsen's *Wild Duck*», *New Theatre Quarterly* 14: 159-72.
- Carson, N. (1982), *Macmillan Modern Dramatists: Arthur Miller*, London: The Macmillan Press.
- Chaikin, M. (1981), «The ending of Arthur Miller's *The Price*», *Studies in the Humanities* 8: 40-44.
- Crompton, L. (1959), «The "Demonic" in Ibsen's *The Wild Duck*», *The Tulane Drama Review* 4: 96-103.
- de Figueiredo, I. (2019), *Henrik Ibsen: The Man and the Mask*, (transl.: Ferguson, R.), New Haven – London: Yale University Press.
- Dey, A. K. (2014), «American Dream and Arthur Miller: A Study of *The Price*», *International Journal of Research* 1: 314-29.
- Finney, G. (1994), «Ibsen and feminism» in McFarlane, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 89-105.
- Foster, V. A. (1995), «Ibsen's Tragicomedy: *The Wild Duck*», *Modern Drama* 38: 287-97.
- Foster, V. A. (2016), *The Name and Nature of Tragicomedy*, London – New York: Routledge.
- Girard, R. (2001), *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια* (μτφρ.: Κολλέτ, Κ.), Αθήνα: Ίνδικτος.
- Goleman, D. (1998), *Vital Lies, Simple Truths: The Psychology of Self-Deception*, Bloomsbury: Bloomsbury Publishing.
- Guthke, K. S. (1966), *Modern Tragicomedy: An Investigation Into the Nature of the Genre*, New York: Random House.
- Halsey, M. T. (1970), «Reality versus Illusion: Ibsen's *The Wild Duck* and Buero Vallejo's *En la ardiente oscuridad*»
- Han, B. Y. (2015), «Ibsen's *The Wild Duck*, Life-Lies, and Photography», *The Explicator* 73: 173-6.

- Haugen, E. (1979), *Ibsen's Drama: Author to Audience*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hoy, C. (1964), *The Hyacinth Room: An Investigation Into the Nature of Comedy, Tragedy, & Tragicomedy*, New York: Knopf.
- Margolin, U. (1989), «Structuralist approaches to character in narrative: The state of the art», *Semiotica* 75: 1-24.
- Martin, M. W. (1999), «Vital lie» in Audi, R. (ed.) *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 962.
- Mukherji – Lyne (eds) (2007), *Early Modern Tragicomedy*, Cambridge: D. S. Brewer.
- Orr, J. (1991), *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*, London: Macmillan
- Pavis, P. (2006), *Λεξικό του Θεάτρου*, (μτφρ.: Στρουμπούλη, Α., γενική επόπτ.: Γεωργουσόπουλος, Κ.), Αθήνα: Gutenberg.
- Pedersen, V. H (2009), «‘Adaptations’ of Henrik Ibsen: Arthur Miller and John Osborne», *Perspectives: Studies in Translatology* 16: 95-103.
- Stanton, S. – Banham, M. (1996), *The Cambridge Paperback Guide to Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Laan, T. F. (1968), «The novelty of The Wild Duck: the author's absence», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 1: 17-34.
- Willett, R. (1971), «A Note on Arthur Miller's *The Price*», *Journal of American Studies* 5: 307-10.
- Αθανασόπουλος, Β., (2005), *Οι ιστορίες του κόσμου: Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα: Πατάκης.
- Αθηναίος, Π. (17/3/1994), «Δάφνες και πικροδάφνες», *Ημερησία*, <https://digital.lib.auth.gr/record/72850/files/arc-2007-31564.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Ανδρεαδάκη, Ο. (1987), «Ο Δημήτρης Κεχαΐδης και το έργο του», στο *Πρόγραμμα: Δ. Κεχαΐδης, Ε. Χαβιάρα Δάφνες και Πικροδάφνες. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βέροιας. θεατρική περίοδος 1986-87. Πρώτη παράσταση Σάββατο 31 Ιανουαρίου*, Βέροια, σσ. 11-4, <https://digital.lib.auth.gr/record/76359/files/arc-2007-34835.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019] [= (1988) *Πρόγραμμα: Το Πανηγύρι του Δ. Κεχαΐδη. Εθνικό Θέατρο*, Αθήνα, σσ. 17-21].

- [ανυπόγραφο] (1/11/1979), «Δάφνες και Πικροδάφνες», *Ριζοσπάστης*, σ. 4, <http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin.asp?c=65&dc=1&db=11&da=1979> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- [ανυπόγραφο] (12/5/1997), «Σάτιρα της μικροπολιτικής», *Ραδιοτηλεόραση*, σ. 85, <https://digital.lib.auth.gr/record/77367/files/arc-2007-35788.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- [ανυπόγραφο] (21/10/1979), «Έργο του Κεχαΐδη», *Μακεδονία*, σ. 2, <http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin.asp?c=124&dc=21&db=10&da=1979> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- [ανυπόγραφο] (27/2/1980), «Θέατρο Τέχνης», *Μακεδονία*, σ. 2, <http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin.asp?c=124&dc=27&db=2&da=1980> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Βακαλοπούλου, Η. (4/2/1989), «Ομόκεντρες πολιτικοκοινωνικές μυθοπλασίες... “Δάφνες και Πικροδάφνες” των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά από το Κ.Θ.Β.Ε. Θέατρο “Υπερώο”», *Θεσσαλονίκη*, σ. 37, <http://digital.lib.auth.gr/record/69753/files/arc-2007-28586.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Βαρβέρης, Γ. (2010), «Ο Εθνικός μας κλαυσίγελως. Λόγος για τα ευτελή κράσπεδα της Δημοκρατίας. Δημήτρης Κεχαΐδης – Ελένη Χαβιαρά, *Δάφνες και Πικροδάφνες*. Σκηνοθεσία: Γιάννης Μόρτζος. Θέατρο Τζένη Καρέζη», στο *Η κρίση του θεάτρου: κείμενα θεατρικής κριτικής, 2003-2010*, τ. Ε΄, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 49-51.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (7/2/2005), «Οι δάφνες του θεάτρου, οι πικροδάφνες της πολιτικής», *Θεσσαλονίκη*, σ. 22, <https://digital.lib.auth.gr/record/76457/files/arc-2007-34930.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1984), «Ρελανς και Μπλόφα» (1979), στο *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου: II. Ελληνικό Θέατρο*, τ. Β΄, Αθήνα: Εστία, 296-8.
- Γραμματάς, Θ. (1990), «Αισθητικές και ιδεολογικές παράμετροι στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο», *Εκκύκλημα 24 (αφιέρωμα στη Σύγχρονη ελληνική δραματολογία)*: 46-49.
- Δρομάζος, Σ. Ι. (1986), «Δημήτρη Κεχαΐδη – Ελένη Χαβιαρά *Δάφνες και Πικροδάφνες*. Στο «Θέατρο Τέχνης». Σκηνοθεσία Καρόλου Κουν. Σκηνικά – κουστούμια Αντ. Ευδαίμονος» (1979), στο *Νεοελληνικό Θέατρο: Κριτικές*, Αθήνα: Κέδρος, σσ. 168-70.

- Ηλιάδης, Φ. (10/1/1989), «Στο Βορρά πάμε καλά...», *Ακρόπολις*, σ. 4, <https://digital.lib.auth.gr/record/71824/files/arc-2007-30599.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Καγκελάρης, Ν. Ι. (2019), «Η ηροδότηα νουβέλα του Κανδαύλη (Ηρόδ. 1.7-13) στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά», στο Μαστραπάς, Α. Ν. – Στεργιούλης, Μ. Μ. (επιμ.), *Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων. Σεμινάριο 44: Ηρόδοτος ο πατέρας της Ιστορίας*, Αθήνα: Κοράλλι, σσ. 397-407.
- Καλαϊτζή, Γ. (2000), «Στρατηγικές ζωής και τακτικές επιβίωσης στη δραματουργία του Δημήτρη Κεχαΐδη και της Ελένης Χαβιαρά», *Θεατρικά Τετράδια 36 (αφιέρωμα στους Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένη Χαβιαρά)*: 29-39.
- Κουιάκου, Μ. (1984), «Το θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη», *Διαβάζω* 89 (αφιέρωμα στο νεοελληνικό θέατρο): 24-8.
- Μαυρομούστακος, Π. (2005), *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*. Καστανιώτης: Αθήνα.
- Μαυρομούστακος, Π. (2006α), «Σχεδιάσμα ανάγνωσης για την “Αγριόπαπια” του Ερρίκου Ίψεν» (1991), στο *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 60-6.
- Μαυρομούστακος, Π. (2006β), «Η ιστορία της μπλόφας από το τάβλι ως την πόκα» (1990) στο *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 217-26.
- Μιχαηλίδης, Γ. (1975), «Δημήτρης Κεχαΐδης», στο *Νέοι Έλληνες θεατρικού συγγραφείς*, Αθήνα: Κάκτος, σσ. 76-89.
- Μοσχοχωρίτου, Ο. (6/12/2003), «Η πολιτική σάτιρα παραμένει επίκαιρη», *Ημερησία*, σ. 30, <http://digital.lib.auth.gr/record/79249/files/arc-2007-37569.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Μουντράκη, Ε. (2008), «Δάφνες και Πικροδάφνες», στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα – έργα – ρεύματα – όροι*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 464.
- Παγιατάκης, Σ. (16/1/1994), «Σύγχρονη ηθογραφία: “Δάφνες και πικροδάφνες” σε σκηνοθεσία του Στ. Φασουλή στο θέατρο “Βεάκη”», *Η Καθημερινή*, <https://digital.lib.auth.gr/record/72157/files/arc-2007-30922.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Πεφάνης, Γ. Π. (2001), «Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας (Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Ρίτσος, Ζιώγας, Μάτεσις). Σταυροδρόμια του θεάτρου, των εικαστικών τεχνών και του λαϊκού πολιτισμού», στο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα: Κέδρος, σσ. 311-31.

- Πεφάνης, Γ. Π. (2005), «Το έργο του Δημήτρη Κεχαΐδη και η θέση του στη νεοελληνική δραματουργία της μεταπολεμικής και σύγχρονης περιόδου», στο *Κείμενα και νοήματα: Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Αθήνα: Σοκόλη, σσ. 129-40.
- Πολενάκης, Λ. (1997), «Διαλεκτική της δύναμης και της αδυναμίας στο θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη», στο *Πρόγραμμα: Το Πανηγύρι του Δ. Κεχαΐδη. Εθνικό Θέατρο. Χειμερινή Περίοδος 1997-98*, Αθήνα, σσ. 27-32, [http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=611&programID=105&programFileDisk=Y1997PL02PR1PG001\\_sc.jpg](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=611&programID=105&programFileDisk=Y1997PL02PR1PG001_sc.jpg) [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Τσατσούλης, Δ. (1997), «Η νεοελληνική πραγματικότητα επί σκηνής», *Διαβάζω* 374: 131-2.
- Τσατσούλης, Δ. (2004), «Δημήτρης Κεχαΐδης και Ελένη Χαβιαρά, *Δάφνες και Πικροδάφνες*. Σκηνοθεσία: Γιάννης Μόρτζος. Θέατρο “Τζένη Καρέζη”, θεατρική περίοδος 2003-2004», *Νέα Εστία* 1765: 484-485.
- Τσατσούλης, Δ. (2005), «Δημήτρης Κεχαΐδης – Ελένη Χαβιαρά, *Δάφνες και Πικροδάφνες*. Σκηνοθεσία: Έρση Βασιλικιώτη. Πειραματική Σκηνή της “Τέχνης” Θεσσαλονίκης, Θέατρο Αμαλία. Θεατρική περίοδος: 2004-2005. Πρώτη παράσταση: 28 Ιανουαρίου 2005», *Νέα Εστία* 1776: 523-524.
- Χαβιαρά, Ε. (1987), *Αμερικανικό θέατρο: Κοινωνικό-πολιτιστική διαλεκτική στο ρεαλισμό του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα.
- Χαβιαρά, Ε. (1988), «Psychological discourse in Miller’s A Memory of Two Mondays», *Παρουσία* 6: 147-162.
- Χαβιαρά, Ε. (1991), *Acting by gender: women in Arthur Miller’s dramaturgy*, Αθήνα: *Παρουσία* (Σειρά αυτοτελών δημοσιευμάτων: Παράρτημα 17).
- Χατζημιχαλίδης, Σ. (23/2/1989), «Δάφνες και πικροδάφνες», *Ριζοσπάστης*, σ. 21, <https://digital.lib.auth.gr/record/69802/files/arc-2007-28634.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Χατζησυμεών, Ε. (2000), «Από τις *Αλυκές* στις *Δάφνες*», *Θεατρικά Τετράδια* 36 [αφιέρωμα στους Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένη Χαβιαρά]: 18-28.

**Βασίλης Ζιώγας, Τα επτά κουτιά της Πανδώρας. Από τη διαλεκτική των αντιθέτων στην εξελικτική διαλογικότητα: Έρωτας και Μυθοπλασία\***

**Εισαγωγή**

Τα επτά κουτιά της Πανδώρας του Βασίλη Ζιώγα είναι ένα ακόμα ιδιαίτερο έργο από έναν από τους πιο αξιόλογους και παραγνωρισμένους εκπροσώπους του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου. Το έργο γράφτηκε το 1978 ή το 1981 και ανέβηκε στο Theater beim Auersberg της Βιέννης το 1982 σε σκηνοθεσία Elisabeth Schuster και μετάφραση Herwig Seeböck. Στην Ελλάδα θα πρωτοπαίχτηκε το 1996 από το Θεατρικό Σχήμα «Κοχλίας» στο θέατρο ΚΕΑ σε σκηνοθεσία Νίκου Νικολαΐδη με την Ιωάννα Γκαβάκου στο ρόλο της Πανδώρας και τον Κώστα Μαρκόπουλο στο ρόλο του Γιώργου.<sup>1</sup> Όπως συμβαίνει για το σύνολο σχεδόν της παραγωγής του θεατρικού συγγραφέα,<sup>2</sup> έτσι και στη συγκεκριμένη περίπτωση το έργο δεν έχει τύχει μίας εκ του σύνεγγυς μελέτης από την κριτική πλην της προσέγγισης του Β. Πούχγερ στο πλαίσιο της μονογραφίας του για το συγγραφέα.<sup>3</sup> Η συγκεκριμένη μελέτη αποσκοπεί σε αυτό ακριβώς, στην ερμηνευτική διερεύνηση δηλαδή των βασικών θεματικών αξόνων του έργου κυρίως σε σχέση με τις “νεορομαντικές”<sup>4</sup> φιλοσοφικές αντιλήψεις όπως αυτές διατυπώνονται σποραδικά στα λιγοστά δοκίμια του συγγραφέα.

Όπως σημειώνει η Ε. Προυσάλη:

Μελετώντας τα [...] έργα [του συγγραφέα] αντιλαμβανόμαστε ότι ο Ζιώγας είναι ένας συγγραφέας που στοχάζεται και προβληματίζεται πάνω σε ζητήματα που αφορούν στην προέλευση και τον προορισμό του ανθρώπου και του σύμπαντος. Ταυτοχρόνως, όμως, ανακαλύπτουμε ότι μέσα από τους ήρωες και τις καταστάσεις που αποτυπώνει προτείνει και μία συγκεκριμένη πρακτική του ζην. Η ιδεολογία του, συνεπώς, εκφράζεται με διττό τρόπο: αναφέρεται τόσο στο μεταφυσικό όσο και στο κοινωνικό πεδίο, έτσι ώστε η σύνθεση τους

---

\* Το παρόν κείμενο αποτελεί μελέτη που εκπονήθηκε το 2018 στο πλαίσιο του σεμιναρίου «Νεοελληνικό Δράμα» του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ με διδάσκοντα τον Αθανάσιο Αγάθο.

<sup>1</sup> Πούχγερ (2004) 31, 249.

<sup>2</sup> Πούχγερ (2004) 19-21.

<sup>3</sup> Πούχγερ (2004).

<sup>4</sup> Πούχγερ (2004) 16. Ο μελετητής σημειώνει ότι ο όρος χρησιμοποιείται διαφορετικά απ' ότι συμβαίνει στο χώρο της λογοτεχνικής κριτικής, όπου εθίσται να συνεπάγεται την «απαισιόδοξη και αρνητική προς την κρατούσα πραγματικότητα στάση» ποιητών κυρίως του Μεσοπολέμου, βλ.: *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι, Αθήνα, Πατάκης (2008) 1566. Κατά τον Πούχγερ εδώ ο όρος σχετίζεται με το γεγονός ότι η κοσμοθεωρία του Ζιώγα συνίσταται σε «μια σειρά από μοτίβα και έννοιες [...] καθαρόαιμα ρομαντικές».*

μπορεί να συγκροτήσει μια κοσμοθεωρία [...] [ο] Ζιώγας χρησιμοποίησε τη θεατρική γραφή ως προπομπό και ως διά-μεσολαβητή των φιλοσοφικών του ιδεών.<sup>5</sup>

Η φιλοσοφική αυτή κοσμοαντίληψη του συγγραφέα –στο μέτρο που μπορούμε να τη σχηματοποιήσουμε από τα λίγα εκδοθέντα δοκίμια του– μπορεί να συνοψιστεί στην πίστη του συγγραφέα στη διαλεκτική σύνθεση των αντιθέτων αρχετυπικών κατηγοριών του αρσενικού και του θηλυκού, όπως απαντώνται στον προφητικό αρχαιοελληνικό μύθο, για τον σχηματισμό του λόγου του ανθρώπου του μέλλοντος, ο οποίος με τη σειρά του διαμορφώνει αυτό που ο συγγραφέας ονομάζει «Κοσμικό Λόγο» ή «ολικό Ον/ Νου»:

Η ύπαρξη του θηλυκού και του αρσενικού συμβαίνει από την απαρχή του παντός. Ο μύθος είναι ο γάμος των δύο αυτών δυνάμεων. Και ίσως θα 'ταν καλύτερα να ονομάζουμε το σύμπαν μύθο, γιατί αυτό είναι στην πραγματικότητα. § Κατά συνέπεια, ό,τι προέρχεται από αυτόν τον γάμο, είναι επίσης μύθος. Και ο άνθρωπος ο κάθε άνθρωπος έχει αυτή τη σύνθεση. Είναι ένας γάμος θηλυκού και αρσενικού. Όπου το αρσενικό υπερτερεί, αυτοαπωθείται και προάγεται το θηλυκό φύλο. Όπου το θηλυκό υπερτερεί, κατά τον ίδιο τρόπο προάγεται το αρσενικό φύλο. Με το σκεπτικό αυτό, στην πραγματικότητα οι γυναίκες είναι άντρες και οι άντρες γυναίκες. Αλλά πολλοί παντρεμένοι, θα έχουν πικρά πείρα από αυτό το γεγονός.<sup>6</sup>

Πέρα από τη διαλεκτική των δύο φύλων, ενυπάρχει εδώ και η διαλεκτική του παραγόμενου λόγου και της καθαυτό αντικειμενικής πραγματικότητας μέσω της αντίληψης του σύμπαντος ως μύθου. Σε άλλο χωρίο η διατύπωση είναι σαφέστερη:

[Τ]ίποτε απ' όσα αναφέρονται [στους μύθους] δεν είναι φαντασίωση ή συμβολισμός. Είναι ακριβώς αυτά που αναφέρονται και αποτελούνε την πραγματική μορφή του ανθρώπου στην τελική του φάση. [...] Ο Δίας κι οι υπόλοιποι θεοί και θεές είναι άνθρωποι εν δυνάμει· και μέσα στην εξέλιξη, όπως προοιωνίζεται, έτσι θα γίνουμε [...] Γι αυτό, την ελληνική μυθολογία την αποκαλώ ανθρώπινο μύθο με την έννοια της προδιαγραφής του ανθρώπινου εύρους.<sup>7</sup>

Η παράδοξη, σχεδόν μυστικιστική, διά των αντιθέτων σύνθεση μίας ολότητας, απηχεί

<sup>5</sup> Προυσάλη (2008) 140.

<sup>6</sup> Ζιώγας (1999α) 39.

<sup>7</sup> Ζιώγας (1999α) 40. Ο συγγραφέας στηρίζει εν γένει τις πολλές από τις θεωρήσεις του σε πορίσματα των θετικών επιστημών, εν προκειμένω στην υλικότητα του λόγου· μέσω αυτής το νοητικό συνδέεται με το υλικό και μπορεί να το επηρεάσει: «Είναι οι λέξεις ύλη; Μου φαίνεται πως είναι. Έχουν περίγραμμα, έχουν μορφή, έχουν σχήμα καθορισμένο, χρώμα και ό,τι άλλο δίνει ύπαρξη σ' ένα αντικείμενο. Όταν γράφονται, αποτελούνται από μελάνη. Όταν εκφέρονται, αποτελούνται από αέρα και υδρατμούς, καθώς και σταγονίδια από σάλιο. Όταν αποσιωπούνται, αποτελούνται από ηλεκτρόνια που κυκλοφορούν στους νευρώνες του εγκεφάλου [...]. Όταν καταπιέζονται, αποτελούν δύναμη εκρηκτική, η οποία μπορεί να καταστρέψει ολόκληρα έθνη»: Ζιώγας (1999β) 14.

μία εγγελιανιανή *διαλεκτική*<sup>8</sup> που οδηγεί μακροπρόθεσμα σε ένα «καθόλου», που εδώ ορίζεται ως «Κοσμικός Λόγος» και «ολικός Νους». Στα *Εφτά κουτιά της Πανδώρας* ωστόσο δεν είναι τόσο η κοσμολογική αντίληψη του συγγραφέα που έχει δεσπόζοντα ρόλο. Αυτό που βρίσκεται εδώ σε πρώτο πλάνο είναι η πραγμάτευση της σύζευξης των αντιθέτων στο πεδίο του καθημερινού βίου ενός παντρεμένου ζευγαριού και θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρακολουθούμε ένα είδος πλέον εφαρμογής στα ανθρώπινα δεδομένα της ευρύτερης φιλοσοφικής θεώρησης του συγγραφέα. Από το κοσμικό και το ιδανικό έρχονται μόνο μακρινοί απόηχοι που μπορούν να λειτουργήσουν ως πλαίσιο αναφοράς για να κατανοήσουμε τις συμπεριφορές των χαρακτήρων. Στο πλαίσιο αυτό της ρευστής καθημερινότητας, σε ένα από τα πιο «ρεαλιστικά» έργα του συγγραφέα,<sup>9</sup> το βάρος μετατοπίζεται από το απώτερο ιδανικό της προσέγγισης ή ακόμα και σύζευξης του ατομικό Εγώ με ένα απομακρυσμένο Όλον, στην προσέγγιση του τελευταίου με το Άλλο, την ετερότητα, αναγκαία προϋπόθεση και στάδιο της επίτευξης της επικοινωνίας με το υπερβατικό Όλον. Η μετατόπιση αυτή συνεπάγεται και μια μετατόπιση από τον χώρο της εγγελιανής διαλεκτικής σε αυτόν της μπαχτινικής *διαλογικότητας*, καθότι δεν φτάνουμε ποτέ σε μία σύνθεση παρά σε μία συγχρονική συνύπαρξη του εγώ με το Άλλο.<sup>10</sup>

Με τον όρο *διαλογικότητα* στο πλαίσιο της ανάλυσης του μυθιστορηματικού έργου του Ντοστογιέφσκι ο Μπαχτίν εννοεί τη δόμηση από πλευράς συγγραφέα του κειμένου όχι *μονοφωνικά*, μέσω δηλαδή της επιβολής μίας συγκεκριμένης θέσης και οπτικής ως αδιαπραγμάτευτης αλήθειας στατικής ή μη,<sup>11</sup> παρά *πολυφωνικά* μέσα δηλαδή από την πάντοτε ανοιχτή, χωρίς δηλαδή κάποια οριστική σύνθεση, διαλεκτική αντιπαράθεση των διαφορετικών οπτικών διά των οποίων τα υποκείμενα προσλαμβάνουν την πραγματικότητα.<sup>12</sup> Ο εκάστοτε χαρακτήρας συνεπάγεται μία «*ιδιαίτερη άποψη για τον κόσμο και για τον ίδιο του τον εαυτό, [μία] νοηματική και αξιολογική θέση του ανθρώπου αναφορικά με τον εαυτό του και την πραγματικότητα που τον περιβάλλει*».<sup>13</sup> Η *πολυφωνική* αυτή ερμηνεία του κόσμου ωστόσο δεν γίνεται παρά μέσω της διαλογικής αντιπαράθεσης του προσωπικού τρόπου θέασης της

---

<sup>8</sup> Ο τρόπος με τον οποίο η έννοια του θηλυκού και του αρσενικού αλληλοαναιρούνται ως κατεξοχήν αντίθετα για να παράξουν την έννοια «άνθρωπος», ο τρόπος με τον οποίο η μυθοπλασία του μύθου και η πραγματικότητα οδηγούν στη σύλληψη όλου του σύμπαντος ως μύθου, θολώνοντας τα όρια διάκρισης μεταξύ των εννοιών μυθοπλασία και πραγματικότητα, καθώς και η εξελικτική πορεία που υψαινίσσεται το σχήμα της σύνθεσης για να φτάσει σε ένα όλον σε βάθος χρόνου, εμφανίζει αρκετές αναλογίες με το εγγελιανό σύστημα κατάκτησης της γνώσης διά της ολικής κατάκτησης των εκάστοτε εννοιών. Βλ.: αναλυτικά Maybee (2016).

<sup>9</sup> Ο ρεαλισμός έγκειται στην παρουσία μόνο περιορισμένων, πλην όμως σημανόντων, στοιχείων υπερρεαλισμού και κυρίως παραλόγου. Βλ. και Πούχνερ (2004) 249-50.

<sup>10</sup> Για τη διάκριση των δύο όρων, βλ.: Μπαχτίν (2000) 45-6.

<sup>11</sup> Μπαχτίν (2000) 124-5.

<sup>12</sup> Μπαχτίν (2000) 26-7, 46-7.

<sup>13</sup> Μπαχτίν (2000) 75.

αλήθειας του χαρακτήρα με τις προοπτικές θέασης των άλλων ενδοκειμενικών προσώπων, μορφοποιούμενη στο μικροεπίπεδο μέσω των γλωσσικών εκφωνημάτων τους.<sup>14</sup> Η διαλογική ποιότητα των εκφωνημάτων προκύπτει από την αρχή της απεύθυνσης, η οποία συνεπάγεται στην ενεργητική και διαρκή ανταπόκριση του υποκειμένου στα εκφωνήματα των άλλων υποκειμένων. Αυτό σημαίνει ακριβώς ότι ένα εκφώνημα αποτελεί πάντοτε μία απάντηση σε ένα προηγούμενο και συνάμα μία αξιολόγησή του.<sup>15</sup> Οδηγούμαστε έτσι στη θεμέλια έννοια του *διφωνικού λόγου*, του λόγου ακριβώς που “ακούγεται” διπλά, συμπίπτει δηλαδή με το εκφώνημα του πομπού αποκαλύπτοντας παράλληλα το προηγούμενο εκφώνημα ενός Άλλου στον οποίο απαντάει.<sup>16</sup>

Η συγκεκριμένη προσέγγιση θα αποτελέσει το πρίσμα διά του οποίου θα εξετάσουμε τους δύο κομβικούς θεματικούς άξονες του θεατρικού: την ερωτική σχέση των δύο συζύγων μεταξύ τους και συνακόλουθα με την κοινωνία, καθώς και τον ρόλο της μυθοπλασίας, με την έννοια της δημιουργίας ενός μύθου, στις διάφορες εκφάνσεις της μέσα στο θεατρικό.

## 1. Η ερωτική σχέση ως πυρήνας συνύπαρξης ταυτότητας και ετερότητας

Εντός του έργου παρακολουθούμε, σε ένα πρώτο επίπεδο, τις διακυμάνσεις του έγγαμου βίου δύο καλλιτεχνών, της ηθοποιού Πανδώρας και του μυθιστοριογράφου Γιώργου, από την κατάσταση της αγάπης και αρμονικής συνύπαρξης ως τη ρήξη και εν τέλει την αναθεώρηση και την αποκατάσταση. Η πορεία αποτυπώνεται σε εφτά σκηνές που αντιστοιχούν σε εφτά διαφορετικούς γυναικείους ρόλους που η Πανδώρα φέρνει στο σπίτι μετά την παράσταση ντυμένη με τα κουστούμια τους και υιοθετώντας χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους: κάθε σκηνή αντιστοιχεί σε ένα εξελικτικό στάδιο της δοκιμαζόμενης σχέσης τους.

Το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στον τρόπο με τον οποίο το κάθε ένα από τα δύο μέλη του ζευγαριού προσπαθεί να οριοθετήσει τα σύνορα της ατομικότητάς του εντός της σχέσης τους. Αυτό γιατί η ίδια η ερωτική σχέση συνεπάγεται μία διαρκή συνύπαρξη του εγώ με έναν άλλο, μία θα μπορούσαμε να πούμε μεταφορικά, πνευματική ένωση, που ταυτοχρόνως φτάνει διά της σεξουαλικής πράξης στα όρια της σωματικής ένωσης δύο οντοτήτων «εις σάρκαν μίαν»,

<sup>14</sup> Μπαχτίν (2000) 291-5.

<sup>15</sup> Holquist (2002) 47, 58.

<sup>16</sup> Μπαχτίν (2000) 336: «ας φανταστούμε ότι τα μέρη ενός έντονου διαλόγου, ο λόγος κι ο αντίλογος, αντί να εκφέρονται από δύο διαφορετικά στόματα σκεπάζουν το ένα το άλλο και συγχωνεύονται σε ένα εκφώνημα ενός προσώπου. Τα μέρη αυτά ξεκίνησαν από τη διαφορά και τη σύγκρουση, οπότε η τωρινή τους συγκάλυψη, η συγχώνευσή τους σε ένα εκφώνημα, οδηγεί σε μια εντονότατη ανωμαλία. Η σύγκρουση των καθ' ολοκληρίαν και ενιαίων κατά τον τόνο αυτών μερών μετατρέπεται σε νέο εκφώνημα, το οποίο προκύπτει από τη συγχώνευσή τους σε μια ανώμαλη ακολουθία αντιτιθέμενων φωνών. Η διαλογική σύγκρουση περνά στο εσωτερικό, στα πιο λεπτά δομικά στοιχεία της ομιλίας (και επομένως στα στοιχεία της συνείδησης)».

αποτελώντας τη πλησιέστερη φυσική πραγμάτωση της κατάργησης της υπαρξιακής μοναξιάς της ατομικότητας.<sup>17</sup>

Το έργο ξεκινάει με το ζευγάρι στο στάδιο της αγάπης και αρμονικής συμβίωσης δύο αντίθετων ανθρώπων και κόσμων. Η Πανδώρα «φέρει μαζί της τον έξω κόσμο, τη φόρτωση του πλήθους των θεατών» (10),<sup>18</sup> χαρακτηρίζεται από εξωστρέφεια και αναζητά κάτι το υλικό, το «χειροπιαστό» (17). Ο Γιώργος, αντίθετα, απομονωμένος από τον έξω κόσμο, αφιερώνει το χρόνο του σε εσωτερικές αναζητήσεις και τη συγγραφή ενώ μαρτυρείται ότι ο φόβος του θανάτου ελλοχεύει διαρκώς στη συνείδησή του (12), όπως επίσης και οι αμφιβολίες του για το αν και κατά πόσο η Πανδώρα πιστεύει σε αυτόν και την τέχνη του. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύονται και οι αντιθέσεις ιδιοσυγκρασίας των χαρακτήρων: η Πανδώρα, όπως θα φανεί και στη συνέχεια αποζητά την ευδαιμονία στην «οντότητα» (50), στο πλαίσιο της δυναμικής υλικής πραγμάτωσης της ζωής, (17) ενώ ο Γιώργος από την άλλη με τη γραφή του προμαντεύει «τον αιώνα του νοητικού ανθρώπου» (37).<sup>19</sup>

Παρά το κυρίαρχο κλίμα της πρώτης ενότητας, που υπαγορεύει σε ένα πρώτο επίπεδο τη μεταξύ τους αρμονία, θεματοποιείται παράλληλα και η αρνητική εκδοχή αυτής, δηλαδή το «βόλεμα» (16) που σταδιακά φθείρει το ζωοποιό για τα άτομα και τη σχέση ερωτικό πάθος: «Κάθονται ο ένας κοντά στον άλλο σαν αδέρφια» (12). Επίσης περαιτέρω ενδείξεις για τα επερχόμενα προβλήματα δεν αργούν να φανούν, όπως ο παράγοντας της ζήλιας (14-6). Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι ακόμα και ο ρόλος της Ιουλιέτας δεν χρησιμοποιείται μονοσήμαντα. Σε πρώτο επίπεδο λειτουργεί ως σύμβολο της ερωτευμένης γυναίκας ή «αθεράπευτης ερωμένης» (13). Ωστόσο η διατύπωση δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά διφωνική, καθώς αποκαλύπτει την αρνητική πλευρά της ερωτικής σχέσης που στο έργο οδηγεί την Ιουλιέτα στον θάνατο - και δη δύο φορές - μία πλασματική, και μία πραγματική μετά τις λάθος εκτιμήσεις του Ρωμαίου για χάρη του οποίου θυσιάζεται.<sup>20</sup> Απόηχους του διπλού θανάτου της Ιουλιέτας μπορούμε να βρούμε εδώ σε διατυπώσεις, όπως «με καταβαραθρώνεις» (18).

<sup>17</sup> Ο ίδιος ο συγγραφέας στη σύνοψη του έργου μαρτυρά έναν ανάλογο τρόπο σκέψης: «Ο έρωτας έχει πολλά επίπεδα κι όταν μάλιστα ζει και αναπνέει μέσα από ένα γάμο, από μία σχέση αιωνιότητας δηλαδή, ο δρόμος γίνεται βαθύτερος και ασφαλώς πιο επικίνδυνος και γι' αυτό πιο ενδιαφέρων. Γιατί η πράξη του γάμου φέρει μαζί της την έννοια της πλήρους ένωσης των αντιθέτων που οδηγεί στην αρχική λάμψη της δημιουργίας του κόσμου»: Νικολαΐδης (1996).

<sup>18</sup> Οι σελίδες σε παρένθεση παραπέμπουν στην έκδοση Ζιώγας (1989).

<sup>19</sup> Οι χαρακτήρες του έργου δεν είναι μόνο ένα ζευγάρι, αλλά και άνθρωποι με πνευματικές ανησυχίες βασική προϋπόθεση για να ανάπτυξη του διαλόγου μεταξύ αυτών και κατ' επέκταση των διαφορετικών κοσμοειδώλων που πρεσβεύουν. Βλ.: Μπαχτίν (2000) 123.

<sup>20</sup> Χαρακτηριστικό είναι ότι ενώ η Ιουλιέτα φέρνει εις πέρας δυναμικά όλα όσα το σχέδιο του Λαυρέντιου επιβάλλει ξεπερνώντας τους τρόμους της, ο παρορμητισμός του Ρωμαίου σε συνδυασμό με την κακή τύχη είναι αυτά που στο τέλος θα επιφέρουν την καταστροφή και των δύο. Βλ.: Shakespeare (2001) 116-7, 128. Από τους δύο η Ιουλιέτα είναι το πλέον τραγικό πρόσωπο καθότι υποφέρει χωρίς να φταίει σχεδόν σε τίποτα, παρά στο ότι ενδίδει στα σχέδια του Ρωμαίου, ο οποίος κάνει συνεχώς λανθασμένους χειρισμούς.

Εισάγεται έτσι η θεματική του έρωτα ως κυριαρχία του ενός συντρόφου πάνω στον άλλο. Μπορεί οι χαρές του έρωτα να δεσπόζουν στην ενότητα, αλλά η ατομικότητα της Πανδώρας, που είναι όχι μόνο «αθεράπευτη ερωμένη» αλλά και «αθεράπευτος άνθρωπος» (13), αναζητεί εξ ορισμού τον αυτοορισμό και την ελευθερία της. Ο έρωτας για την Πανδώρα, όπως και στο διακείμενο, συνεπάγεται ένα είδος δυσβάσταχτης μακροπρόθεσμα υποταγής και θυσίας του εγώ στον σύντροφο, σε έναν Άλλο.<sup>21</sup>

Το μοτίβο αυτό της θυσίας εντείνεται στην επόμενη σκηνή. Ο Γιώργος, ανίκανος να συγγράψει (20) βρίσκεται σε αδιέξοδο στις πνευματικές και δημιουργικές του αναζητήσεις και αισθάνεται έναν «Διάβολο» στο σπίτι (19), όπως ακριβώς ο Φάουστ.<sup>22</sup> Η Πανδώρα ντυμένη Μαργαρίτα θα πάρει πάνω της το βάρος της δικιάς του αγωνίας. Η διαδικασία αποδίδεται μεταφορικά με τη μεταφορά θερμότητας από τη ζωντανή, θερμή Πανδώρα στον αγωνιούντα και υποχονδριακό εκείνη τη στιγμή Γιώργο:

Τα μηνίγγια σου είναι παγωμένα. Λίγο λίγο θα πάρεις όλη τη ζέστη μου και θα παγώσω εγώ. Μη φοβάσαι το Θεό. Δεν τα έχει μαζί σου. Απεναντίας μάλιστα (23).

Όπως σημειώνει ο Β. Πούχγερ,<sup>23</sup> η διαδικασία ασφαλώς παραπέμπει στη θυσία της Μαργαρίτας για χάρη του Φάουστ. Ο δικός της θάνατος (απώλεια θερμότητας) είναι αυτός που θα παρακινήσει τον Φάουστ με τα «κρύα χείλη»<sup>24</sup> να συνεχίσει την περιπλάνησή του και να σώσει την ψυχή του από το Μεφιστοφελή.<sup>25</sup> Όπως στο διακείμενο<sup>26</sup> έτσι και στο θεατρικό του Ζιώγα οι αντίθετοι χαρακτήρες του ζευγαριού αποτελούν μεν πηγή συγκρούσεων στον επίγειο βίο, καθιστώντας αδύνατη την απόλυτη υπερβατική ένωση, ωστόσο ταυτοχρόνως αποτελούν τα μέσα εξασφάλισης της εύθραυστης αρμονίας, καθώς ο ένας συμπληρώνει τον άλλο:

είχες τρομάξει από τη δική σου μοναξιά καημένη μου. Δεν είχες καταλάβει ακόμη, ότι είμαι ό,τι εσύ δεν είσαι, για να σε προστατεύω (25).

<sup>21</sup> Πβ. τα λόγια της Ιουλιέτας: «[...] ορκίσου/ στο χαρισματικό εαυτό σου κι εγώ θα σε πιστέψω,/γιατί είσαι εσύ ο μόνος μου θεός και το είδωλο μου», Shakespeare (2001) 50. Βλ. και Πούχγερ (2004) 252.

<sup>22</sup> Πβ.: Θεοδωρακόπουλος (2012) 139-40, όπου ο Φάουστ απογοητευμένος από την απομόνωση και την αδιέξοδη πνευματική εργασία αποφασίζει να βγει στον πραγματικό κόσμο, στη φύση. Και στο κείμενο του Ζιώγα η Πανδώρα παρακινεί τον Γιώργο να επιστρέψει στη φύση, απ' όπου η διανοητική εργασία τον απομάκρυνε, καθότι εκεί «δεν είναι [κανείς] ποτέ μόνος» (26). Κατά τον Β. Πούχγερ το «να θεωρείς τον εαυτό σου μέρος της Φύσης, μέλος ενός συμπαντικού συνόλου» αποτελεί ένα από τα βασικά «στοιχεία βιωτικής [...] κοσμοαντίληψης» του συγγραφέα. Βλ.: Πούχγερ (2004) 46.

<sup>23</sup> Βλ.: Πούχγερ (2004) 257.

<sup>24</sup> Θεοδωρακόπουλος (2012) 518.

<sup>25</sup> Βλ.: Θεοδωρακόπουλος (2012) 526-7: «Η Μαργαρίτα [...] και ο Μεφιστοφελής [...] ενδιαφέρονται [...] για την ψυχή του Φάουστ· η Μαργαρίτα για να τη σώσει, Ο Μεφιστοφελής για να την καταστρέψει. [...] [Σ]το τέλος του δεύτερου μέρους ο Φάουστ θα συναντήσει τη Μαργαρίτα στον δρόμο που οδηγεί στον ουρανό».

<sup>26</sup> Θεοδωρακόπουλος (2012) 377-80.

Στην πρόταση της Πανδώρας να επισκεφτεί την εξοχή, για να ξεφύγει από το διανοητικό τέλμα, ο Γιώργος ανταποκρίνεται, προετοιμάζοντάς της έναν φανταστικό Βυσσινόκηπο μέσα στο σπίτι τους (32). Όπως και στην περίπτωση του Φάουστ, ο ρόλος της Πανδώρας επιδρά καταλυτικά στον Γιώργο. Ο ονειροπόλος χαρακτήρας της Λιούμποφ Αντρέγιεβνα επηρεάζει πρώτα τον Γιώργο τουλάχιστον στον χώρο του σπιτιού και ο θαυμασμός της φανταστικής ηρωίδας του Τσέχωφ για τον κήπο εκφράζεται μέσα από το στόμα του Γιώργου (31), διαμεσολαβημένα ωστόσο και από τη γυναίκα του μέσω του ρόλου της. Οι όροι της μεταξύ τους αλληλεπίδρασης είναι ευμετάβολοι: ο Γιώργος παίρνει την πρωτοβουλία να φτιάξει τον φανταστικό κήπο μόνο και μόνο γιατί η Πανδώρα υποδύεται το συγκεκριμένο ρόλο, ενώ είναι αυτή που του υπέδειξε να πάει στην εξοχή. Οι δυναμικές είναι εμφανώς αλλαγμένες σε σχέση με ό,τι ισχύει στη πρώτη σκηνή.

Ο παράγοντας που διασαλεύει τις μεταξύ τους δυναμικές αρχίζει εδώ να διαφαίνεται καθαρότερα· είναι δυνάμει ο κάθε εξωτερικός, κοσμικό-κοινωνικός Άλλος που εμφιλοχωρεί στη μεταξύ τους εξ ορισμού απροσπέλαστη ένωση: η Μίκα, η μητέρα, η γιαγιά της Πανδώρας (36) ή οι Λοπάχιν στο διακειμενικό επίπεδο (32). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο φανταστικός νέος του κήπου (37-43). Είναι ένα δημιουργήμα της Πανδώρας μέσα στον φανταστικό κήπο του Γιώργου που με τη σειρά του, όπως αναφέραμε, παρακινείται από την Πανδώρα έμμεσα να τον δημιουργήσει. Ενδεικτικό είναι επίσης το γεγονός πως ο ξένος εμφανίζεται όταν ο Γιώργος εν είδει μανιφέστου προαναγγέλλει τη γέννηση του «νοητικού ανθρώπου» (37). Ο ξένος που θα δει η Πανδώρα ωστόσο χαρακτηρίζεται από έντονη ομορφιά, σεξουαλικότητα και σωματικότητα συμβολίζοντας όλη τη φυσική «Οντότητα», ένα είδος υλικής παραδείσιας κατάστασης σε έναν εδεμικό βυσσινόκηπο που η Πανδώρα αφενός μεν νοσταλγεί, αφετέρου δε στοιχειώνεται από την απώλεια του, ως άλλη Λιούμποφ Αντρέγιεβνα.<sup>27</sup> Η αναπαράσταση του άντρα και από τους δύο είναι εμφανώς διφωνική. Από τη μία η Πανδώρα τον ανάγει σε πρότυπο υλικού ανθρώπου που αντιτίθεται στον «διανοητικό» πρότυπο του Γιώργου, έχει ωστόσο πλήρη επίγνωση της πλασματικότητάς του [«Η ιδέα μου θα ήταν» (37)], μέσω του διακειμένου της «στοιχεωμένης ζωντανής» Λιούμπας (35), και είναι αυτή που τον εξοβελίζει στο τέλος (43). Ο Γιώργος από την άλλη αποπειράται να παρωδήσει το κατασκεύασμα της Πανδώρας λόγω της ζήλιας του, αλλά δεν μπορεί να μην θαυμάσει τις ιδιότητες του νέου που είναι για την Πανδώρα ένα ιδανικό, ό,τι δεν θα μπορέσει ποτέ να είναι

<sup>27</sup> Βλ. ενδεικτικά: Τσέχωφ (2005) 29: «ΛΙΟΥΜΠΑ: [...] από εδώ έβλεπα τον κήπο και κάθε πρωί η ευτυχία ξύπναγε μαζί του. Ολόιδιος ήταν και τότε ο κήπος, τίποτα δεν έχει αλλάξει. [...].

ΓΚΑΓΕΦ: [...] ο βυσσινόκηπος θα πουληθεί για να πληρωθούν τα χρέη μας [...].

ΛΙΟΥΜΠΑ: Κοιτάζτε η μακαρίτισσα η μαμά περπατάει στον κήπο... ντυμένη στ' άσπρα! [...] Όχι δεν είναι κανένας... Μου φάνηκε...».

ο ίδιος:

Είναι πράγματι αχτύπητος [...] Γονατίζω κι ακουμπάω παρακλητικά τα χέρια μου στα γόνατα του. Χάνει την ισορροπία και στρώνεται χάμω σαν φύλλο χαρτιού. Σαν φύλλο μπακλαβά. Σαν χαρτί τουαλέτας. Σαν – (41).

Η επόμενη σκηνή αποτελεί την έναρξη της κατεξοχήν ρήξης μεταξύ των δύο. Η Πανδώρα διεκδικεί τη θέση της, τον προσωπικό της χώρο πάνω στο χαλί μέσα σε ένα σπίτι το οποίο ο αυτοεσώκλειστος (68) Γιώργος φαίνεται να έχει καταλάβει και από το οποίο δεν βγαίνει ούτε για να επισκεφτεί τον δικό της χώρο, όπως το καμαρίνι της (53). Η αντίθεση των χαρακτήρων τους και η ανατροπή των παραδοσιακών ρόλων της κοινωνίας καταφέρουν εδώ το αποφασιστικό πλήγμα. Η Πανδώρα έχει αναλάβει τους παραδοσιακά αντρικούς ρόλους: δουλεύει, βρίσκεται έξω στον κόσμο, είναι «ελεύθερη», έχει τη δύναμη να πράττει μέσω της τέχνης (48-9). Ο Γιώργος μπορεί να μην είναι μαστροπός, όπως ο Μακχίθ,<sup>28</sup> αλλά χαμένος στις διανοητικές αναζητήσεις του για κείνη «είναι ξένος στον πλανήτη της» και ο έρωτας του είναι ένα αόρατο εμπόδιο στη βίωση της καθαυτό «οντότητας» της. Με τη στάση του δεν την περιορίζει εμφανώς, αλλά δείχνει ότι τη θεωρεί δεδομένη, όπως ο Μακχίθ τη Τζένη, συμπεριφορά που ωθεί αμφοτέρους τις γυναίκες στην προδοσία.<sup>29</sup> Στην προσπάθεια του να αμβλύνει το μεταξύ τους χάσμα ο Γιώργος ως σημάδι αγάπης της προτείνει την «εξομοίωση». Η Πανδώρα ωστόσο θα αρνηθεί τη δυνατότητα ένωσης: «Έ ν α δεν είμαστε. Άλλο εσύ και άλλο εγώ» (49). Αυτό που αντιπροτάσσει με τη στάση της είναι η ελευθερία του Εγώ της. Το μέσο που επιλέγει είναι η σεξουαλικότητα του κορμιού της. Αυτό ωστόσο που εμμέσως μόνο φαίνεται είναι ότι αυτή η σεξουαλικότητα στον εκτός της σχέσης χώρο συνεπάγεται μία εκ νέου ένωση με ένα Άλλο, αρχικά κάτι φυσικό και εξιδανικευμένο που μεταπίπτει κατόπιν στο κοινωνικό:

Μη με πλησιάζεις. Δε θέλω να είμαι ενωμένη μαζί σου. Το σώμα μου είναι άλλο· ωραίο, γοητευτικό! Το θέλω ολοδικό μου. Ελεύθερο να λάμπει στον ήλιο. Θέλω να τρέχω στην εζοχή, να κόβω λουλούδια και να το αισθάνομαι. Θέλω να βουτάω στη θάλασσα και να

<sup>28</sup> Βλ.: «Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΑΓΩΓΟΥ», Brecht (2016) 74-5.

<sup>29</sup> Βλ.: «Δεν έκανες ποτέ καμία προσπάθεια. Την παραμικρή κίνηση. Μ' αφήνεις ολότελα ελεύθερη. Σχεδόν στον αέρα. Επιτρέπεις μόνο να αιωρείται ένας αόρατος φραγμός» (49). Η έλλειψη πρωτοβουλιών από τον Γιώργο συμβάλλει επιπλέον στην απώλεια ενδιαφέροντος της Πανδώρας για εκείνον: «Δεν εξασκείς πλέον καμία γοητεία πάνω μου» (50). Αντιστοίχως ο Μακχίθ φαίνεται πολύ σίγουρος για τον εαυτό του, καθώς επισκέπτεται, αν και καταζητούμενος, το πορνείο όπου δουλεύει η Τζένη, και εκπλήσσεται με την προδοσία της, παρά τις προειδοποιήσεις της ίδιας. Βλ.: Brecht (2016) 70-3, 121. Και ο Γιώργος φαίνεται να εκπλήσσεται και να κατηγορεί την Πανδώρα για προδοσία [«Πουτάνα» (51), «με πρόδωσες» (52)], παρά το γεγονός ότι από τις προηγούμενες σκηνές διαφαίνεται η προβληματική που εδώ εκθέτει καθαρότερα εκείνη. Οι αντιστοιχίες δεν είναι απόλυτες ασφαλώς, καθώς ο Γιώργος ελάχιστα κοινά έχει με τον Μακχίθ, απ' ης στιγμής η Πανδώρα εδώ έχει οικειοποιηθεί πολλά κατεξοχήν αντρικά χαρακτηριστικά.

νιώθω το σφρίγος του στο νερό. Θέλω να συνωστίζονται οι άντρες γύρω μου συνεπαρμένοι από την ευωδιά του δέρματος μου. Αυτό εξάλλου είναι το μυστικό της ευδαιμονίας. Οντότητα. Η Πανδώρα. Η μεγάλη ηθοποιός. Βγαίνω στη σκηνή και γονατίζουν οι θεατές από το δέος στο θεϊκό μου παίξιμο (49-50).

Αυτό του είδους η ένωση είναι ωστόσο, όπως έχουμε πει και παραπάνω, η άλλη πλευρά της πνευματικής ρομαντικής ολότητας που ο Γιώργος αναζητά. Στο εκφώνημα της Πανδώρας ηχεί ταυτοχρόνως τόσο η ανάγκη ένωσης με το Όλο όσο και η απόρριψη της ιδέας της μόνιμης ένωσης με το Άλλο, εν προκειμένω τον Γιώργο. Η ιδιότητα της πόρνης εδώ υποδηλώνει την άκρατη ένωση με το όποιο Άλλο εκτός της σχέσης. Ωστόσο, όπως προκύπτει εμφανικά, και από τη συνέχεια και από το μπρεχτικό διακεείμενο, αυτό το Άλλο, και δη το κοινωνικό, αποτελεί έναν χώρο επικυριαρχίας κάθε κακού και μικρότητας που αλλοτριώνει κάθε καλό στο άτομο.<sup>30</sup>

Το δεύτερο μέρος ανοίγει με την Πανδώρα να φοράει την πανοπλία της Αγίας Ιωάννας. Όπως και η σιλλερική ηρωίδα έτσι και εκείνη έχει υιοθετήσει ανδροπρεπή στάση. Διεκδικεί την ελευθερία τώρα όχι μέσω της σεξουαλικότητας αλλά μέσω της εισχώρησης στον «αντρικό μύθο» που η ίδια όμως αναγνωρίζει ως «στυγερό πατριαρχικό κώδικα» (56). Πρόκειται για μια διεκδίκηση ελευθερίας μέσω ενός είδους αλλοτριώσης. Η Πανδώρα κυνηγώντας την ολική βίωση της ζωής επιδιώκει τη συμμετοχή της σε έναν Άλλο χώρο από το οποίο έχει αποκλειστεί. Ωστόσο, κατά τον Γιώργο, αυτός ο χώρος του «αντρικού μύθου», όπου διαπρέπει η σιλλερική Ιωάννα ως θρησκευτικός και πολεμικός ταγός, είναι κάτι το σαθρό, ένα μέρος του Όλου, όπου κανείς δεν χρειάζεται πραγματικά να συμμετάσχει και προδίδει εν τέλει όλους όσους συμμετέχουν σε αυτό:

Ο άντρας είναι αδύνατο πλάσμα στην πραγματικότητα. Έχει δημιουργήσει ένα μύθο γύρω του, για να επιβάλλεται. Αυτός ο μύθος ξεκινάει από το Θεό και είναι άβατος για τις γυναίκες. Όπως το ιερό των εκκλησιών. Το Άγιον Όρος, το Βατικάνο. Όποια τολμήσει, καίγεται στην πυρά, σαν την Αγία Ιωάννα. Βάλ' το βαθιά στο μυαλό σου αυτό, και πήγαινε τώρα να φορέσεις ένα φουστάνι (62).

Στο δεύτερο αυτό μέρος αρχίζει να διαφαίνεται σαφέστερα η στάση του Γιώργου. Όταν απορρίπτει τον αντρικό μύθο για τον ίδιο, όντας ένα αντιπρότυπο για την πατριαρχία και προστατεύοντας παράλληλα την Πανδώρα από αυτόν, το κάνει γιατί θέλει οι δυο τους να διαμορφώσουν «μια ιδιότυπη ζωή ολοδική τους», να «εξομοιωθούν» και να πλάσουν «μια διαφορετική αλήθεια, όπου κι εγώ, όσο κι εσύ, είμαστε τα θύματα της ανδροκρατίας» (63).

<sup>30</sup> Βλ.: Brecht (2016) 104-5 «ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΣΟΛΟΜΩΝΤΑ!», όπου η Τζένη θεματοποιεί ακριβώς την ανατροπή κάθε παραδοσιακά καλής εννοούμενης αξίας εντός της κοινωνίας.

Πρόκειται για τη διαμόρφωση ενός “Εμείς”, αντί δύο ξεχωριστών Εγώ, που αναζητά η Πανδώρα, ενάντια στο εχθρικό Άλλο, μια κίνηση που προοδευτικά αποκρυσταλλώνεται καθαρότερα μέχρι το φινάλε. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να δούμε γιατί ο Γιώργος, όταν εκείνη δείχνει εμφανή συμπτώματα του φροϋδικού «φθόνου του πέους»<sup>31</sup>, θεωρεί ότι αυτός την έσωσε από τον προηγούμενο βίο της μέσω ενός “ευνουχισμού” από κάθε τι αντρικό (59-61). Ο ερωτικός δεσμός, όπως και στο διακείμενο,<sup>32</sup> είναι αυτό που θα αφαιρέσει τα ανδρικά χαρακτηριστικά από την Πανδώρα. Σε αντίθεση ωστόσο με την Αγία Ιωάννα, κατά το Γιώργο, ο έρωτας λειτουργεί ως λύτρωση για την Πανδώρα από τον αλλοτριωτικό έξω της σχέσης κόσμο της αντρικής επικυριαρχίας, καθότι εντός της σχέσης, παραχωρώντας στον σύντροφο της μέρος του Εγώ της, άρα και της ελευθερίας της, μπορεί εκείνος να την επηρεάσει, ακόμα και να την «σφυρηλατήσει» (57):

Σου δυνάμωσα αυτά που πρότεινες, αυτά που αγαπούσες περισσότερο. Σου αποδυνάμωσα αυτά που μισούσες και θεωρούσες αιτία της διάλυσης σου. Εσύ έκανες την εκλογή του εαυτού, που θα ζούσε μαζί μου (59).<sup>33</sup>

Η Πανδώρα ασφαλώς θα παρακούσει τις προτροπές του Γιώργου, για να δοκιμάσει τις δυνάμεις της εκτός της σχέσης, «να ξαναβρεί τον εαυτό, που έχασε μαζί του» (73). Θα επιστρέψει ωστόσο στο Γιώργο «πτώμα», «κουβάρι από αλληλοσυγκρουόμενα συναισθήματα», χωρίς «συννοχή» (70-1) ζητώντας τη βοήθεια του. Αυτός βέβαια δεν βρίσκεται σε καλύτερη μοίρα. Δίχως την Πανδώρα οδηγείται στην αυτοεγκατάλειψη και ατροφεί ακόμα και η διανοητική του εργασία καθώς δεν μπορεί ούτε να βγει από το σπίτι να πάρει χαρτί (65-68). Για να ξεπεραστεί το τέλμα θα πρέπει ο καθένας να κινηθεί με τον αντίθετο τρόπο απ' ό,τι ως τότε ακολουθούσε. Η ζωτική εξωστρέφεια της Πανδώρας θα πρέπει να συνδιαλεχθεί με την εγκεφαλική αναστοχαστικότητα του Γιώργου.

<sup>31</sup> «Ο Φρόντλ χρησιμοποιεί τον όρο *Φθόνος του Πέους* για πρώτη φορά στο *Observations and Analyses Drawn from Analytical Practice* (1913). Τον ξαναχρησιμοποιεί στο *On Narcissism* το 1914. Συνιστά το σύμπλεγμα ευνουχισμού για το κορίτσι [...]. Το σύμπλεγμα ευνουχισμού οδηγεί στην “ανδροπρεπή διαμαρτυρία”, ένας όρος του Adler τον οποίο συνέδεσε με ένστικτα του εγώ και όχι με σεξουαλικά. [...] Ο Φρόντλ λέει ότι το μικρό κορίτσι θα προτιμούσε να είναι αγόρι αλλά η έμφαση δίδεται [...] στην κατοχή του ίδιου του σεξουαλικού αντρικού οργάνου. Το κορίτσι κατηγορεί τη μητέρα του που δεν της το έχει δώσει και απομακρύνεται από αυτή για να βρει ερωτικό ενδιαφέρον στον πατέρα. [...] Η επιθυμία για ένα πέος αντικαθίσταται από την επιθυμία ενός παιδιού με τον πατέρα. Αλλά, ενώ το αγόρι ταυτίζεται με τον τον αντίπαλο και αποτρεπτικό πατέρα και έτσι συνθέτει ένα στέρεο υπερεγώ, το κορίτσι δεν καταφέρνει να παράξει ένα υπερεγώ της ίδιας ποιότητας. [...] Η θέση του Φρόντλ συνδέεται με την φαλλοκτατικότητα του [...] Δεν μπορούσε να συλλάβει τη γυναίκα παρά μόνο με αρνητικούς όρους. [...] Δεν μπορούσε να συλλάβει τη γυναίκα μέσα από ένα θετικό πρίσμα, ως εξοπλισμένη [δηλαδή] με όργανα που ο άντρας στερείται. [...] [Τέλος] ο φθόνος του πέους δεν συνίσταται στη βούληση για αλλαγή φύλου αλλά [...] το κορίτσι θα ήθελε να έχει τα ναρκισσιστικά και κοινωνικά οφέλη που συνδέονται με την κατοχή του πέους»: Mijolla (2005) 1245-6.

<sup>32</sup> Schiller (1936) 140-5.

<sup>33</sup> Η ύπαρξη πολλών εαυτών της γυναικείας φύσης συνδέεται από το συγγραφέα με μία «αταβιστική», έξωθεν δηλαδή και διαχρονικά καλλιεργημένη «φοβία προς το αρσενικό»: Νικολαΐδης (1996).

Η Πανδώρα καλείται να αντιληφθεί και, σε αντίθεση με τη Τζούλια, να αποδεχθεί τη διπλή υπόσταση του φύλου της, τη «ζωική» και την «κοσμική»-κοσμολογική (72), αξεδιάλυτα πλεγμένες μεταξύ τους και με ό,τι καλό υπάρχει σε εκείνη κατά το Γιώργο:

Δε θέλω να σκοτώσω το ζώο σου Πανδώρα. Είναι ένα από τα λίγα χαρακτηριστικά σου, που θέλω να κρατήσω ολοζώντανο (72).

Δίχως το φύλο της, κατά το Γιώργο δεν είναι «Ο υ δ έ τ ε ρ η», όπως θέλει να πιστεύει και εκείνη και η Τζούλια με τη μητέρα της, αλλά «εξουδετερωμένη» (73).<sup>34</sup> Η διαφορά έγκειται στην απόρριψη της έξωθεν νοηματοδότησης του φύλου και του κοινωνικού ρόλου, όπως προκύπτει από την οικογένεια [«μητέρα», «πατέρας» (73)] ή τις προηγούμενες ερωτικές σχέσεις [«Όταν παντρεύεσαι μια γινωμένη γυναίκα, πρέπει να ανακυκλώσεις και την παρθενική και την κατοπινή της ζωή» (71)] και την επιστροφή σε μια ανασηματοδοτημένη φυσική εκδοχή του φύλου. Η ιδέα, αν και δεν αποσαφηνίζεται πλήρως, εντάσσεται στην προαναφερθείσα στόχευση του Γιώργου να φτιάξουν «μια ιδιότυπη ζωή ολοδική τους», όπου δεν ισχύουν οι κοινωνικοί εξωγενείς και παρά φύσιν, απ' ό,τι φαίνεται, φυλετικοί όροι.<sup>35</sup>

Από την άλλη πλευρά, ο Γιώργος, αν και παρακινείται από την Πανδώρα να δράσει, «να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα κατάματα» (70), για να σώσει εκείνη και τη σχέση του και κατ' επέκταση, όπως μπορούμε να δούμε, το όραμα αυτής της διαφορετικής ζωής για τους δυο τους, δεν μπορεί να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων για την ώρα. Η ζήλια του για την Πανδώρα τον εξωθεί στη δράση αλλά και στην αποκτήνωση, την άλλη, αρνητική όψη του αρσενικού φύλου (74-5), όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον Ζαν του διακειμένου.<sup>36</sup> Δεν

<sup>34</sup> Strindberg (1987) 103-7. Στο έργο του Strindberg δεσπόζει η ιδέα της αδυναμίας της γυναίκας να εξισωθεί με τον άντρα, βλ.: Strindberg (1987) 31-2. Η θεματική της ιστορίας της μητέρας της Τζούλιας που καταστρέφει την οικογένεια της και την ίδια μόνο για να είναι όχι απλώς ελεύθερη από τον άντρα της, αλλά και κυρίαρχος αυτού, να γίνει δηλαδή άντρας στη θέση του άντρα, διέπει, όπως έχουμε δει, και τον προβληματισμό του Ζιόγκα εδώ. Η διαφορά στο ελληνικό έργο βρίσκεται στη σαθρότητα των κοινωνικά κατασκευασμένων ρόλων και των δύο φύλων. Οι ρόλοι είναι υπαρκτοί αλλά θα πρέπει να λειτουργήσουν με διαφορετικούς όρους απ' ό,τι η κοινωνία επιβάλλει. Είναι επίσης συμπληρωματικοί και δεν συνεπάγεται μια κυριαρχία του αρσενικού επί του θηλυκού, γεγονός έκδηλο εδώ από την κατάσταση στην οποία περιέρχεται ο Γιώργος μετά την προσωρινή εγκατάλειψη του από την Πανδώρα.

<sup>35</sup> Η Ε. Βελεγράκη πραγματευόμενη το ζήτημα της γυναικείας φύσης στο έργο του συγγραφέα *Οι Γάμοι* σημειώνει πώς «[ο]υσιαστικά η γυναίκα διαγράφει και υλοποιεί μια πορεία μετενσάρκωσης όπως την αντιλαμβάνεται ο Ινδουισμός και εμπεριέχει την έννοια της επιστροφής στη φύση», ενώ μελετώντας το έργο *Χρωματιστές Γυναίκες* συμπεραίνει ότι η γυναίκα προσπαθεί συνεχώς να απεγκλωβιστεί από την αντρική επιρροή σαν αμαζόνια, αλλά αυτό είναι κάθε άλλο παρά ευκόλως πραγματοποιήσιμο: «Ο άνδρας είναι πάντα παρών ως νοηματοδότης της γυναικείας ύπαρξης». Βλ.: Βελεγράκη (2015) 84, 89-90. Η δυσκολία να καθοριστεί επακριβώς η αντίληψη του συγγραφέα σχετικά με τη φύση της γυναίκας αίρεται ως ένα βαθμό αν λάβουμε υπ' όψιν τον διαχωρισμό του «θηλυκού», που είναι η αντίθετη και συμπληρωματική συμπαντική έννοια-δύναμη του αρσενικού, από τη γυναίκα ως ον, στην οποία εμπεριέχονται και οι δύο αυτές δυνάμεις, αρσενικό και θηλυκό δηλαδή. Βλ.: Ζιόγας (1999α) 38.

<sup>36</sup> Βλ.: Strindberg (1987) 20, αλλά κυρίως 108.: «ΤΖΟΥΛΙΑ: Θα ήθελα να σας θανατώσουν σαν ζώο... ΖΑΝ: Ο ένοχος τιμωρείται δύο χρόνια καταναγκαστικής εργασίας και το ζώο θανατώνεται»

επέρχεται ωστόσο η τελική καταστροφή. Η Πανδώρα δεν έχει «μολυνθεί» (74) ολοκληρωτικά από την ιδέα της αποστροφής για το φύλο της, όπως η Τζούλια, γιατί επέστρεψε στη σχέση, όπου είναι απαραίτητο και το αρσενικό και το θηλυκό, σε αντίθεση με την αυτόχειρα ηρωίδα του Strindberg. Όσον αφορά τον Γιώργο η καθαυτή ανάληψη δράσης, αναβάλλεται για την επόμενη και τελευταία σκηνή.

Εδώ η αντιστροφή των όρων έχει πλέον ολοκληρωθεί. Ο Γιώργος έχει καταξιωθεί συγγραφικά και έχει φύγει από το σπίτι, έχει αναλάβει να δράσει, να αντιμετωπίσει το Άλλο εκτός του καταφυγίου του, όπως προηγουμένως τον προτρέπει η γυναίκα του. Η Πανδώρα ωστόσο διχασμένη μετά τη ριζική αυτή αλλαγή αφενός δηλώνει ρητά και τη δική της ζήλια (78-9), τον φόβο της απώλειας του συντρόφου δηλαδή από κάποιον Άλλο, συναίσθημα που μέχρι πρότινος φαινόταν να χαρακτηρίζει το Γιώργο. Παράλληλα υιοθετώντας το εκφώνημα ενός πάλι Άλλου, της μητέρας της (79-80), που διατρέχει το έργο ως εκπρόσωπος της έξωθεν του ζεύγους συμβατικής ηθικής, προβλέπει εσφαλμένα και την ανικανότητα του Γιώργου να αντιμετωπίσει τη σκληρή εξωτερική πραγματικότητα. Η τελική σύγκρουση με τον αλλοτριωτικό για τους δύο συντρόφους εξωτερικό κόσμο θεματοποιείται εκτενώς μέσω της τελικής σύγκρουσης του Γιώργου με τους συναδέλφους της Πανδώρας και την αποκάλυψη της ταπείνωσής της (83-6). Ο καιρίος στην τελευταία αυτή σκηνή όρος της “ταπείνωσης” (84-5) ηχεί διπλά. Αφενός υπονοείται η υποτίμηση της Πανδώρας ή το «ρεζίλημα» του Γιώργου-«κερατά» με βάση τα ηθικά κριτήρια του Άλλου, της κοινωνίας, ή του «φαλλοκράτη» Shakespeare (82),<sup>37</sup> που τόσο φαίνεται να επηρεάζει την Πανδώρα. Από την άλλη πλευρά ωστόσο, ο Γιώργος προτάσσει ένα διαφορετικό είδος ταπείνωσης το οποίο προσπαθεί να εμψυχήσει στην Πανδώρα, ένα διαφορετικό “*ημέρωμα της στρίγγλας*”. Πρόκειται για την ταπείνωση του μέρους εκείνου του εαυτού του καθενός που «περίεργο να μάθει την τρέχουσα τιμή του» (85), αμφιβάλλει για το ποιόν του και ζητά ναρκισσιστικά την επιβεβαίωση από το

---

Πρόκειται για υπαινιγμό για κτηνοβασία. Υπαινίσσεται την ηθική μα και κοινωνική κατωτερότητα του Ζαν, που φτάνει στα όρια μιας βιολογικής κατωτερότητας ασυμβίβαστης κανονικά με την τάξη των ευγενών απ' την οποία προέρχεται η Τζούλια. Η τελευταία, επιδιώκοντας την ερωτική συνεύρεση μαζί του αντί να εξισωθεί με τον άντρα, υποβιβάζεται κοινωνικά καταστρατηγώντας κατά κάποιο τρόπο τις φυσικές δομές που αντικατοπτρίζει η κοινωνική οργάνωση. Παράλληλα η τάση αυτή ένωσης, χαρακτηριστικό στοιχείο της ευγενούς τάξης, την οδηγεί στην καταστροφή της μέσω της νόθευσης της. Από τη διαδικασία αυτή προκύπτει η νέα τάξη των ανερχόμενων αστών, δραστήρια, κινητική μα και επικίνδυνη, χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της οποίας είναι ο Ζαν. Βλ. και Strindberg (1987) 25-6, 32-7. Ανάλογος προβληματισμός, όπως προαναφέραμε, της ταπείνωσης της (83-6). Ο και ενυπάρχει και στο έργο του Ζιόγα μόνο που όροι είναι αντεστραμμένοι, με τη θετική “ζωικότητα” να ανταποκρίνεται σε κάτι φυσικό-οντολογικό και την “αποκτήνωση” του Γιώργου να είναι αποτέλεσμα κοινωνικών παραγόντων, εν προκειμένω η υποταγή, σεξουαλική και μη, της Πανδώρας στους «Πολλούς» (74) Άλλους.

<sup>37</sup> Όπως σημειώνει ο Μ. Shapiro, το ζήτημα της εναρμόνισης της υποταγής της Κατερίνας με τις σύγχρονες αντιλήψεις για τη θέση της γυναίκας είναι ένα πρόβλημα το οποίο πολλοί σκηνοθέτες και κριτικοί έχουν αποπειραθεί να θεραπεύσουν με διάφορους τρόπους. Βλ.: Shapiro (1993) 143-4. Ωστόσο εδώ φαίνεται να υπερισχύει η κατά λέξη ανάγνωση προς την οποία διαφοροποιείται εμφαντικά ο Ζιόγας σχολιάζοντας την παθητική στάση εδώ της Πανδώρας: «Αν δεν είναι αδέξιος ο συνάδελφος δεν πονάει [το ξύλο]» (82).

κάθε τι ξένο προς τον ίδιο, δίχως να αναγνωρίζει ότι η αξία αυτού του ξένου δήθεν νοηματοδοτικού Άλλου, μπορεί να ανέρχεται σε «ένα στρογγυλό τίποτα» (84):

ΠΑΝΔΩΡΑ: [...] Ήμουν για λίγο ελεύθερη. Ο εαυτός μου.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Ωστε αυτός είναι ο εαυτός σου;

ΠΑΝΔΩΡΑ: Και αυτός!

ΓΙΩΡΓΟΣ: Αλλ' αυτό απαγορεύεται. Μόνον η Μίκα επιτρέπεται να είναι ο εαυτός της, γιατί μόνον αυτού του είδους ο “εαυτός” επιτρέπεται από την ωραία μας κοινωνία. Εσύ έπρεπε να γίνεις σαν όλους τους άλλους[...] Εκεί σε σπρώχνανε (86).

Μπροστά στην καταστρεπτική επίδραση του Άλλου, ο Γιώργος προτείνει την ισχυροποίηση των θετικών πτυχών του εαυτού: «Όσο διατηρείς τον εαυτό σου δυνατό, δεν έχεις ανάγκη» (87). Ο εαυτός αυτός δεν μπορεί να είναι άλλος από αυτόν που ο Γιώργος την έχει βοηθήσει να καλλιεργήσει, όπως θεματοποιείται νωρίτερα.<sup>38</sup> Πρόκειται για την παραχώρηση μέρους της ελευθερίας του εγώ της Πανδώρας στον Γιώργο για τη βελτίωση του ίδιου του εγώ καθεαυτού. Συνάμα και ο Γιώργος έχει ανάγκη την Πανδώρα, καθώς ο ίδιος, ως άνθρωπος της θεωρίας δρα μέσω των Άλλων, διαμορφώνοντας συνειδήσεις, τόσο του κοινού με το μυθιστόρημά του όσο και της γυναίκας του, η οποία μεταφέρει προς τα έξω ως ηθοποιός το μήνυμά του (81). Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται από δύο αυτόνομες ατομικότητες ένα νέο σύνολο, εντός του οποίου αυτές συνεχίζουν να υπάρχουν ως τέτοιες μέσω της εθελούσιας παραχώρησης ελευθερίας η μία στην άλλη. Από αυτή τη συνεχή δυναμική διαλογική διαδικασία προκύπτει ένα ιδιόμορφο είδος “ενότητας” που έρχεται σε αντίθεση με την “ολότητα” όπου ενυπάρχει το εχθρικό ξένο στοιχείο. Όταν αυτό το Άλλο απειλεί τις δύο ελεύθερες ατομικότητες οι οποίες χτίζουν μαζί ένα νέο κόσμο «ολοδικό τους» [«Είσαι ένας και είμαστε πολλοί» (88)] η Πανδώρα θα δώσει την εμβληματική απάντηση σηματοδοτώντας την επανένωση τους εναντίον των Άλλων: «Είμαστε δύο!» (88).<sup>39</sup> Στο διφωνικό αυτό εκφώνημα – η Πανδώρα επαναλαμβάνει τα λόγια του Γιώργου (87)– εμπερικλείεται όλη η γλυκόπικρη ουσία του δράματος και συνδιαλέγονται ταυτόχρονα όλα τα στάδια του προβληματισμού και των δύο ηρώων για τη φύση της ερωτικής σχέσης: η ολότητα δεν είναι κάτι το επιτεύξιμο, η ατομικότητα είναι δεδομένη, ωστόσο το εμείς είναι πάντοτε κάτι ισχυρότερο από το εγώ, γιατί ακριβώς το κάθε εγώ μπορεί να αφηθεί στο άλλο να το διαμορφώσει προς το καλύτερο, αλλάζοντας το άρδην. Με τον τρόπο αυτό η συνείδηση του κάθε συντρόφου ενυπάρχει πάντοτε

<sup>38</sup> Βλ. και Πούχγερ (2004) 256.

<sup>39</sup> Βλ. και Πούχγερ (2004) 262.

εντός του άλλου, στηρίζοντάς τον απέναντι στους κινδύνους, καταργώντας διά παντός τον βραχνά της μοναξιάς, αλλά και σεβόμενος παράλληλα την ατομική ελευθερία.

## 2. Η μυθοπλαστική διαδικασία ως χωνευτήρι αντιθέσεων

Στην τελευταία σκηνή του έργου θεματοποιείται εμφανώς ο δεύτερος βασικός άξονας που διέπει το σύνολο του έργου και στον οποίο μόνον ακροθιγώς έχουμε σταθεί, αυτός της μυθοπλασίας, της δημιουργίας δηλαδή ενός «μύθου», ο οποίος αποτελεί, όπως έχει ήδη προαναφερθεί, μία από τις βασικότερες έννοιες της κοσμοθεώρησης του συγγραφέα. Κάποιοι Άλλοι, ξένοι εισβάλλουν στο σπίτι και απειλούν τον Γιώργο: «Μπορεί να πρόλαβες ετούτη τη φορά να το εκδώσεις. Επόμενη όμως δεν θα υπάρξει» (88). Η αναφορά αυτή στην κρίσιμη στιγμή του φινάλε, ειδικά αν συνυπολογίσουμε το μεταθεατρικό-μεταμυθοπλαστικό χαρακτηριστικό του διακειμένου, δηλαδή της *Στρίγγλας* του Shakespeare,<sup>40</sup> μας οδηγεί στη βάσιμη υπόθεση ότι το έργο που ο Γιώργος ολοκληρώνει ενδοκειμενικά αντικατοπτρίζει το ίδιο το θεατρικό κείμενο του Ζιόγα. Οι νύξεις άλλωστε ως προς αυτή την κατεύθυνση είναι πολλές και διάσπαρτες στο σύνολο του κειμένου.

Ενδιαφέρουσα απ' αυτή την άποψη είναι η συγγραφική-δημιουργική ιδιότητα του Γιώργου. Όπως προαναφέρθηκε, ως οραματιστής τόσο ενός διαφορετικού κόσμου όσο και κυρίως της «ιδιότυπης» «ολοδικής» τους ζωής καταφεύγει στη δημιουργία φανταστικών κόσμων, όπως η εκτενής σκηνή του Βυσσινόκηπου, και αποβλέπει στην έλευση του «νοητικού ανθρώπου». Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα είναι η θεματοποίηση της διαμορφωτικής του ικανότητας όσον αφορά τον ίδιο τον χαρακτήρα της Πανδώρας, με διατυπώσεις που αντικατοπτρίζουν την ιδιότητα του συγγραφέα που διαμορφώνει τους χαρακτήρες ενός έργου (56-8).<sup>41</sup>

Η Πανδώρα, από την άλλη πλευρά, είναι ηθοποιός. Οι αγωνίες του επαγγέλματός της σε όλες τους τις εκφάνσεις θεματοποιούνται έντονα και παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση των ανησυχιών της. Η ιδιαιτερότητα του επαγγέλματος που μας ενδιαφέρει εν προκειμένω είναι το

<sup>40</sup> Αναφερόμαστε στον πρόλογο του έργου διά του οποίου το σύνολο της δράσης ανάγεται σε θεατρικό έργο για τις συζυγικές σχέσεις που παρακολουθεί ο εξαπατημένος “σύζυγος” με τον μεταμφιεσμένο σε γυναίκα του νεαρό, βλ.: Shakespeare (2004) 16-32. Η λειτουργία του προλόγου ασφαλώς έχει ιδιαίτερο ρόλο θεματοποιώντας το μοτίβο της εξαπάτησης και της μεταμφίεσης που αξιοποιείται εντός του έργου, καθώς εισάγοντας το ενδεχόμενο υπονόμησης όλης της δράσης της εξημέρωσης της Κατερίνας μέσω της παρωδίας. Είναι δύσκολο να αποφανθούμε ωστόσο ότι ο Ζιόγας αξιοποιεί με τρόπο ανάλογο το σύνολο των μεταθεατρικών αναφορών, αφού, όπως έχουμε αναφέρει, το ζήτημα της πραγμάτωσης του μύθου είναι κάτι που αντιμετωπίζει σοβαρά στο σύνολο του φιλοσοφικού του προβληματισμού. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο ο μεταθεατρικός χαρακτήρας του διακειμένου συνηγορεί προς έναν ανάλογο προβληματισμό πάνω στο ελληνικό κείμενο.

<sup>41</sup> Μέσα από αυτό το πρίσμα, πλην του ερωτικού, μπορεί να ειπωθεί και η ζήλια του Γιώργου. Οι «Πολλοί» (74) με τους οποίους απάτησε η Πανδώρα τον Γιώργο-συγγραφέα θα μπορούσαν να είναι συγγραφείς των ρόλων της που την κέρδισαν και επέδρασαν πάνω της σε βάρος του Γιώργου και του δικού του οράματος.

γεγονός ότι οι ηθοποιοί αποτελούν τη μοναδική κατηγορία ανθρώπου της τέχνης που έχει την ικανότητα να εμφυσει ζωή στα καλλιτεχνικά δημιουργήματα, σε εξ ορισμού νοητικές οντότητες δηλαδή αποτέλεσμα δουλειάς ανθρώπων που καταγίνονται με θεωρητικές και πνευματικές αναζητήσεις, όπως ο Γιώργος:

Αυτό είναι ρόλος. Κενό όστρακο που χώνεσαι μέσα στον σκοτεινό κοχλία, παίρνεις το σχήμα, το χρώμα του και υποκρίνεσαι το ζωάκι που λείπει. Πρέπει να διατηρώ στην εντέλεια όλες τις ανθρώπινες ιδιότητες για τη δουλειά αυτή. [...] Να εξασκούμαι καθημερινά στο λίγο. Γιατί ο άνθρωπος είναι λίγος.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Ο άνθρωπος είναι πολύς. Κι αυτό δεν είναι εύκολο [...] Νόμιζα πως είχαμε το ίδιο όραμα. Αντικρίζαμε τον ίδιο κόσμο. Αλλά εσύ στέκεις στο μικρό γυαλό σου με τα κοχύλια σου κι εγώ εκτείνομαι ερημικός στα πέρατα, δίχως να καταφέρνω να σ' ακουμπήσω ποτέ (17).

Κι εδώ η αντιθετική και συμπληρωματική τους σχέση είναι εμφανής. Η Πανδώρα, όπως και στη μεταξύ τους σχέση, συμβάλλει στη μεταφορά του πνευματικού στο χώρο του φυσικού-πραγματικού, του δίνει δηλαδή «οντότητα». Η πραγμάτωση αυτή έχει το κόστος της για τον ηθοποιό καθώς την εκθέτει συνεχώς στο ξένο στοιχείο που αποσταθεροποιεί την ταυτότητα της, προκαλώντας και επιτείνοντας την ανάγκη αναζήτησής της, όπως την έχουμε δει να αποκρυσταλλώνεται.<sup>42</sup> Η αποσταθεροποίηση αυτή μπορεί να προέρχεται είτε από τον ανταγωνισμό και την αναζήτηση ισορροπίας του εγώ της Πανδώρας με τους πλασματικούς χαρακτήρες των ρόλων είτε από τον ανταγωνισμό της με τον κοινωνικό περίγυρο της θεατρικής συντεχνίας:

Δεν θέλω να σταματάει ο ρόλος μου στη σκηνή. Μ' επηρεάζει και δύσκολα ξεφεύγω. [...] [Θ]έλω να τον επαληθεύσω στη ζωή. Να περπατάει στους δρόμους δίπλα στους ζωντανούς, να ψωνίζει στα μαγαζιά, να συναντά τον αγαπημένο της (34).

και

ΠΑΝΔΩΡΑ: Όλο το θέατρο έτσι είναι. Όπου κι αν σηκώσεις, σκουλήκια θα βρεις.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Να ξέρεις ένα πράγμα. Οι ταλαντούχοι διατηρούν σε κάποιο σημείο την

<sup>42</sup> Ο Β. Πούχγερ (2004: 255) σημειώνει σχετικά: «Θίγεται [...] ένας [...] προβληματισμός, που ο Ζιόγας για πρώτη φορά τον αναπτύσσει, και έχει άμεση σχέση με την υποκριτική. Τι είναι τελικά ο ηθοποιός, που έχει ταυτιστεί με τόσους ρόλους, έχει δώσει το αίμα του σε τόσες και τόσες ενσαρκώσεις νεκρών και φανταστικών υπάρξεων από την παγκόσμια δραματολογία, για να ζουν εκείνες σαν βρικόλακες, ρουφώντας το ζωντανό αίμα του ηθοποιού; Τι έχει μείνει για τον εαυτό του, από τη δική του οντότητα [...]; Μήπως είναι πλέον ένα συνονθύλευμα από θεατρικούς ρόλους; [...] Ό,τι λέει και σκέπτεται δεν είναι μόνο παραθέματα από κάποιον θεατρικό ρόλο που έχει υποδυθεί και επαναλαμβάνει υποσυνείδητα; Με τόση σοφία τόσων συγγραφέων που έχει αποθηκεύσει στο μνημονικό του, είναι δυνατόν να σκεφτεί κάτι δικό του ακόμα;».

καθαρότητα τους, για να επιπλέουν. Οι ατάλαντοι δεν έχουν ούτε ένα στεγανό [...]. Έτσι και δε βρουν κάπου να πιαστούν, πάνε φούντο. Ποτέ λοιπόν μην προσφέρεις τον εαυτό σου, να γατζωθούν αυτού του είδους οι άνθρωποι (84).

Η Πανδώρα κουβαλάει εντός της και συγκρούεται συνεχώς, συνδιαλέγεται δηλαδή, με τα εκφωνήματα των Άλλων: σε ένα πρώτο επίπεδο αυτά των ρόλων που κατοικούν σε κόσμους δημιουργημένους από άλλους συγγραφείς· δευτερευόντως αυτά των συναδέλφων, οι οποίοι ως ηθοποιοί και εκείνοι κανονικά θα συμμετείχαν στη διαδικασία μορφοποίησης φανταστικών κόσμων με τη διαφορά ότι αυτοί ως άνθρωποι χαρακτηρίζονται «ατάλαντοι». Οι τελευταίοι δεν αποτελούν παρά κενά καύκαλα ανθρώπων στερημένα κάθε δημιουργικής ικανότητας οι οποίοι συμβιβάζονται και παρατείνουν τα σαθρά κοινωνικά πρότυπα [πχ. «Μόνον η Μίκα επιτρέπεται να είναι ο εαυτός της, γιατί μόνον αυτού του είδους ο “εαυτός” επιτρέπεται από την ωραία μας κοινωνία» (86)] και προσπαθούν να καταποντίσουν κάθε γνήσια δημιουργική ορμή ανθρώπων που προσπαθούν να προτείνουν και να πραγματώσουν ένα νέο είδος ζωής και πραγματικότητας με άλλους όρους, όπως κάνουν η Πανδώρα και ο Γιώργος. Στα διφωνικά εκφωνήματα της Πανδώρας που αναπαρίστανται ως μεταστροφές χαρακτήρα, αποτυπώνεται όλη η διαδικασία σύγκρουσης και επαναπροσδιορισμού του δικού της εαυτού με τις έξωθεν δυνάμεις που προτείνουν διαφορετικές κοσμοαντιλήψεις και μοντέλα του ζην.

Και αν οι συνάδελφοι της Πανδώρας συνοψίζονται ως υπάρξεις σε ένα «στρογγυλό τίποτα» (84), δεν ισχύει το ίδιο με τους ρόλους που διαποτίζουν τον χαρακτήρα της Πανδώρας και διά των οποίων συναρθρώνεται ένα διακειμενικός διάλογος, με μπαχτινικούς όρους,<sup>43</sup> μεταξύ του έργου και των χαρακτήρων του Ζιόγα με άλλους θεατρικούς συγγραφείς του διεθνούς ρεπερτορίου. Εδώ είναι ο Γιώργος που ως συγγραφέας θα θεματοποιήσει αυτόν το διάλογο άλλοτε σχολιάζοντας τους συγγραφείς και τα θεατρικά ανεβάσματα των έργων [πχ. Goethe, *Φάουστ* (21-2) και Shakespeare, *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι* (82)] και άλλοτε σχολιάζοντας τις συγκλίσεις και αποκλίσεις της Πανδώρας με ρόλους της [πχ. Λιούμποφ Αντρέγιεβνα (35), Τζένη (46) Μις Τζούλια (74)]. Μέσα από την ερμηνεία και την κριτική του

<sup>43</sup> «Για την Kristeva [που πρώτη εισάγει τον όρο διακειμενικότητα], το υποκείμενο συντίθεται από λόγους, είναι ένα σημαίνον σύστημα, ένα κείμενο με τη δυναμική έννοια του όρου. [Σ]το άρθρο “Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman”, [...] το 1966 [...] [η] Kristeva γράφει: “αυτό που προσδίδει μία δυναμική διάσταση στον δομισμό είναι η σύλληψη της ‘λογοτεχνικής λέξης’ από τον Μπαχτίν ως διασταύρωσης κειμενικών επιπέδων παρά ως σημείου (καθορισμένης σημασίας), ως διαλόγου ανάμεσα σε διαφορετικές γραφές: του συγγραφέα, του δέκτη (ή του ήρωα) και των σύγχρονων ή προγενέστερων πολιτιστικών συμφραζομένων” (« Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman», 83). [...] Στο άρθρο «Problèmes de la structuration du texte», υποστηρίζει ότι το κείμενο είναι στην πραγματικότητα μία δόμηση, δηλαδή ένας μηχανισμός παραγωγής και μετασχηματισμού της σημασίας. Η Kristeva συνεχίζει την αλυσίδα των δυϊκών αντιθέσεων του Μπαχτίν, τονίζει όμως ότι τόσο ο μονολογικός όσο και ο διαλογικός πόλος βρίσκονται σε κάθε κείμενο. Η ποιητική (διαλογική γλώσσα) χαρακτηρίζεται από μία λογική μη αποκλειστικής αντίθεσης [...]»: Still-Micahel Worton (1996) 38.

Γιώργου αντικατοπτρίζεται ο διάλογος του ίδιου του συγγραφέα Ζιώγα με τους παλαιότερους συγγραφείς, ο τρόπος με τον οποίο τον έχουν επηρεάσει, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο διαφοροποιείται από αυτούς. Εντός του έργου αποτυπώνεται τόσο ο τρόπος με τον οποίο οι χαρακτήρες του γίνονται, μέσα από τη σύγκρουση και την αλληλεπίδραση με τα ξένα στοιχεία, και οι ίδιοι δημιουργοί της «ολοδικής» τους ζωής όσο και η διαμόρφωση του προσωπικού μύθου του συγγραφέα μέσω της αλληλεπίδρασης με το Άλλο, τους άλλους συγγραφείς εν προκειμένω, με το προσωπικό του όραμα ο καθένας. Άλλωστε ένα βασικό διακείμενο στο οποίο βασίζεται και το οποίο αναπλάθει ο Ζιώγας είναι ο ίδιος ο μύθος της Πανδώρας. Αυτό συνεπάγεται τη διαλογική συνύπαρξη των αντιλήψεων των αρχαίων κειμενικών πηγών και των συγγραφέων τους –με χαρακτηριστικότερο εκπρόσωπο τον Ησίοδο– για την καταστροφική φύση της Πανδώρας, και κατ' επέκταση της γυναίκας. Διά και εναντίον της φαλλοκρατικότερης αρχαίας μυθικής εκδοχής [«η φύση [...] είναι απλόχερη στα λάθη της. [...] ο λογισμός σου είναι πονηρός και πρόστυχος (52)] ο Ζιώγας θα καταλήξει σε ένα σύγχρονο μύθο με πρωταγωνιστές ρεαλιστικούς χαρακτήρες που προτείνει μία διαφορετική θέαση για τη σχέση των δύο φύλων, όπως προκύπτει από την παραπάνω ανάλυση.<sup>44</sup>

Η πίστη του συγγραφέα στην πραγματική υπόσταση του «μύθου», όπως αποτυπώθηκε εισαγωγικά, μας βοηθάει να κατανοήσουμε το δόκιμο της συμπλοκής της μυθικής φαντασίας με την πραγματικότητα εντός του έργου. Το ρεαλιστικό σε μεγάλο βαθμό σκηνικό του έργου, η θεματική των συζυγικών σχέσεων και της μυθοπλασίας, η επιλογή ονομάτων των δύο πρωταγωνιστών, το ένα μυθικό (Πανδώρα), το άλλο καθημερινό και συνηθισμένο (Γιώργος), συνθέτουν μία αφήγηση που μορφοποιεί εντός οικείων στον θεατή συμφραζομένων τον «προγονικό μύθο» της ένωσης του αρσενικού και του θηλυκού, της αφετηρίας «όλου του εύρους της Μυθολογίας».<sup>45</sup> Ο Ζιώγας αφήνει να διαφανούν όχι μόνο τα καθαυτό μέρη του μύθου, δηλαδή του το αρσενικό και το θηλυκό εν προκειμένω, αλλά προσδίδει σε αυτά τις μυθοπλαστικές ιδιότητες, στον αρσενικό-Γιώργο το μέρος της νοητικής σύλληψης, στο θηλυκό-Πανδώρα τη φυσική πραγμάτωση του μύθου.<sup>46</sup> Και οι δύο αναζητούν τη διαμόρφωσης μίας νέας ζωής, τη διαμόρφωση μίας νέας δικιάς τους πραγματικότητας, όμως εφόσον και οι

---

<sup>44</sup> Για τις βασικές εκδοχές του μύθου της Πανδώρας, βλ.: Grimal (1990) 326-7. Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι στοιχεία του μύθου, όπως το πλήθος των αρετών της Πανδώρας, παρά την καταστροφική της δράση, καθώς και οι διαφορετικές εκδοχές που τη θέλουν να απελευθερώνει ευλογίες στην ανθρωπότητα και όχι δεινά, προσδίδουν ένα δυναμικό χαρακτήρα στη φύση της Πανδώρας και συνιστούν ήδη ένα διακειμενικό διάλογο, απ' όπου ο Ζιώγας θα μπορούσε δυνητικά να αντλήσει στοιχεία.

<sup>45</sup> Βλ.: Ζιώγας (1999α) 38, 40.

<sup>46</sup> Η αντίθεση δεν είναι αποκλειστική ασφαλώς. Όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω, τα δύο πρόσωπα του έργου συμμετέχουν τόσο στην αρσενική όσο και στη θηλυκή φύση, ενώ παράλληλα και η Πανδώρα συμμετέχει εν μέρει στο διανοητικό μέρος της μυθοπλασίας, μέσω της έκθεσης σκέψεων και συλλογισμών, έστω και διφωνικού χαρακτήρα, δανεισμένων δηλαδή από άλλους συγγραφείς· ο Γιώργος από την άλλη είναι ηθοποιός στο μεταμυθοπλαστικό επίπεδο που ο ίδιος μέσω της γραφής του εισάγει.

δύο συμμετέχουν στην καλλιτεχνική και μυθοπλαστική δημιουργία συμβάλλουν εξ ορισμού, με βάση τις αντιλήψεις του συγγραφέα, στην έλευση-διαμόρφωση της νέας πραγματικότητας μέσω ακριβώς του δημιουργικού τους Όλου:

ό,τι γράφεται ή ό,τι λέγεται για πρώτη φορά, βοηθάει στην εξέλιξη του Όλου. [...] Σ' όλες τις εποχές [...] πρωτοστατούσε ο ποιητής, είτε με τη μορφή μάγου, είτε με τη μορφή ιερέα, είτε με τη μορφή θεατρικού συγγραφέα, και οι λέξεις είχαν πάντοτε τον πρωταρχικό τους ρόλο. Όχι απλώς διατηρούνταν, αλλά εμπλουτιζόταν η δυναμική τους, έτσι ώστε με τη μουσική των φωνηέντων και τις ταλαντώσεις των συμφώνων να εκτοξεύονται όσο πιο εύστοχα γίνεται, στον κεντρικό πυρήνα του Ολικού Όντος.<sup>47</sup>

Ασφαλώς το έργο της μορφοποίησης του καινούργιου κόσμου-μύθου δεν είναι εύκολο. Το έργο φαντάζει πολλές φορές ανυπέρβλητο λόγω της υπεράνθρωπης δυσκολίας [«Ανίχνευση του αγνώστου...! Μου χρειάζεται ο ίδιος χρόνος με του σύμπαντος [...] και δεν τον έχω» (26)], ή μάταιο λόγω των «δυσαρμονικών δονήσεων» των αδιάφορων ή εχθρικών «αυριανών αναγνωστών» (12). Κάθε πτυχή της πραγματικότητας φαίνεται ενάντια στο όραμα του Γιώργου και του συγγραφέα, καθώς και κατά της Πανδώρας στις απόπειρές της να πραγματώσει τον εαυτό της με τους δικούς της όρους. Ωστόσο ο ίδιος ο μεταθεατρικός-μεταμυθοπλαστικός χαρακτήρας που αποκτά το έργο στο τέλος συνεπάγεται την παράδοση αποδοχή όλων των αντιθέσεων λόγω ακριβώς της ιδιότυπης φύσης της θεατρικής τέχνης. Στο πλαίσιο αυτής το πνεύμα του δημιουργού και σώμα του ηθοποιού, καθώς και το μυθοπλαστικό και το πραγματικό κατά την υπόδυση ενός φανταστικού χαρακτήρα από έναν πραγματικό άνθρωπο συνυπάρχουν εν ταυτώ και συνδιαλέγονται. Το έργο κλείνει με την αποδοχή μίας πολυφωνίας όσον αφορά τους βασικούς θεματικούς άξονες. Η πολυφωνία αυτή συνεπάγεται το θρίαμβο του ζευγαριού τόσο σε επίπεδο ανθρώπινης σχέσης όσο και τέχνης, χωρίς αυτό να προσδίδει επ' ουδενί κάποιο βαθμό μονολογικότητας στο έργο, καθότι οι δύο χαρακτήρες είναι φορείς όλων των αντίρροπων εννοιών-δυνάμεων και μέσω αυτών ακριβώς εξασφαλίζουν την αναγκαία αρμονία για τη μελλοντική τους εξελικτική πορεία.

### Συμπεράσματα

Παρά το γεγονός ότι, όπως σημειώνει ο Β. Πούχγερ, η μεταφυσική διάσταση του φιλοσοφικού προβληματισμού του Ζιώγα δεν είναι ιδιαίτερα εμφανής στο συγκεκριμένο έργο,<sup>48</sup> μπορεί να διαπιστωθεί με βάση την παραπάνω ανάλυση πως το σύνολο του έργου διέπεται από τις ίδιες βασικές ανησυχίες και αρχές που ο συγγραφέας έχει αποκρυσταλλώσει και αλλού. Η βασική

<sup>47</sup> Ζιώγας (1999β) 15-6.

<sup>48</sup> Βλ.: Πούχγερ (2004) 256.

διαφορά είναι ότι εδώ ο φιλοσοφικός στοχασμός λαμβάνει, μέσω της επιμονής στην αναπαράσταση κατά το μάλλον ή ήττον αληθοφανών γεγονότων, τη μορφή της εφαρμοσμένης φιλοσοφίας. Η αληθοφάνεια αυτή μεταφέρει τον προβληματισμό από τον χώρο του απολύτου και της υπερβατικής «εξομοίωσης» των αντιθέτων στο χώρο του αέναου και δυναμικά εξελισσόμενου μεταξύ τους διαλόγου. Στο έργο του Ζιώγα η «Κάθαρση συνδέεται με την πίστη στην αέναη πορεία της ζωής»,<sup>49</sup> καθώς «η ανίχνευση του αγνώστου», ο τρόπος τελικής συνάρθρωσης των αντιθέτων εδώ, «είναι σύμπραξη του ανθρώπου με την κοσμική εξέλιξη», κατανοητή μόνο «στην τελική μορφή του κόσμου» (26). Το μόνο που μπορεί ο άνθρωπος να κάνει για την ώρα είναι να προσπαθήσει να εφεύρει τους νέους όρους συμπληρωματικής λειτουργίας των αντιθέτων: του αρσενικού και του θηλυκού, του μυθοπλαστικού και πραγματικού, του εαυτού και του Άλλου. Ολόκληρο το θεατρικό δεν αποτελεί κάτι άλλο πέρα από τη μορφοποίηση αυτής της διαδικασίας ανεύρεσης της αρμονίας μέσα από το ξεχωριστό πρίσμα των δύο συζύγων-καλλιτεχνών που καλούνται να υπερασπιστούν τους εαυτούς τους και τη σχέση τους απέναντι τις εχθρικές «δυσαρμονικές δονήσεις» του Άλλου. Από τον αγώνα δεν θα βγουν οι ίδιοι, δίχως το Άλλο να επιδράσει πάνω τους, αλλά θα βγουν σίγουρα νικητές, μαζί, μιας πρώτης βαθμίδας ένωση πάνω από τη μονάδα. Η έμφαση στη θεματική της επικοινωνίας εντός της ερωτικής-συζυγικής σχέσης, καθώς και της δημιουργικής φαντασίας αναδεικνύει τις δύο αυτές διαδικασίες σε πρωταρχικές δυνάμεις διά των οποίων ο άνθρωπος ως κάτι πολύ παραπάνω από απομονωμένη ατομικότητα μπορεί να πορευθεί και να συμβάλλει στην μελλοντική διαμόρφωση του Όλου. Όπως και στον αρχαίο μύθο,<sup>50</sup> η Ελπίδα είναι ακόμα προσιτή, μένει στον άνθρωπο· η νέα εκδοχή του Ζιώγα επαληθεύει και ανανεώνει την προφητεία του αρχαίου μύθου.

E.K.Π.Α.

email.: [chdiamantis@outlook.com](mailto:chdiamantis@outlook.com)

---

<sup>49</sup> Βελεγράκη (2015) 84.

<sup>50</sup> Βλ.: Solmsen (1970) 53, στ. 96-9: «μούνη δ' αὐτόθι Ἐλπίς ἐν ἀρρήκτοισι δόμοισιν/ ἔνδον ἔμιμνε πίθου ὑπὸ χεῖλεσιν, οὐδὲ θύραζε/ ἐξέπτῃ πρόσθεν γὰρ ἐπέλλαβε πῶμα πίθιοιο/ αἰγίόχου βουλήσι Διὸς νεφεληγερέταο».

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

- Brecht, B. (2016), *Η Όπερα της Πεντάρας* (1928), (μτφρ.: Δεσπατάς, Γ. – επιμ.: Χουβαρδάς, Γ.), Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Chekhov, A. (2005), *Ο Βυσσινόκηπος* (1904), (μτφρ.: Μπελιές, Ε.), Αθήνα: Κέδρος.
- Schiller, F. (1936), *Η Παρθένα της Ορλεάνης* (1802), (μτφρ.: Δ. Ι. Λάμπας), Αθήνα: Εστία.
- Shakespeare, W. (2001), *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, (μτφρ.: Μπελιές, Ε.), Αθήνα: Ύψιλον.
- Shakespeare, W. (2004<sup>2</sup>), *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, (μτφρ.: Καρθαίου, Κ. – επιμ.: Τερζάκης, Α.), Αθήνα: Πατάκης.
- Solmsen, F. (1970), *Hesiodi opera*, Oxford: Clarendon Press.
- Strindberg, A. (1987), *Δεσποινίς Τζούλια* (1888), (μτφρ.: Μελμπεργκ, Μ.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Ζιώγας, Β. (1989), *Τα εφτά κουτιά της Πανδώρας*, Αθήνα: Ερμής,.
- Ζιώγας, Β. (1999), «Η συμβολή της Γυναίκας στον ανθρώπινο μύθο»: *Περίτεχνο* 1: 38-41.
- Ζιώγας, Β. (1999), «Ο Ποιητικός λόγος ως απελευθέρωση της ύλης»: *Περίτεχνο* 3: 14-6.

### Δευτερογενής

- Grimal, P. (1990<sup>2</sup>), *A Concise Dictionary of Classical Mythology* (1951), (μτφρ.: Maxwell-Hyslop, A. R. – επιμ.: Kershaw, S.), Oxford: Basil Blackwell.
- Holquist, M. (1990<sup>2</sup>), *Dialogism. Bakhtin and his World*, London and New York: Routledge.
- Maybee, Julie E. (2016), «Hegel's Dialectics», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (επιμ.: Zalta, Ed. N.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/hegel-dialectics>
- Mijolla, A. D. E. (2005), *International Dictionary of Psychoanalysis* (2002), (επιμ. στην αγγλ. εκδ.: Neressian, E. –Roazen, P.), Detroit: Thomson Gale.
- Shapiro, M. (1993), «Framing the Taming: Metatheatrical Awareness of Female Impersonation in “The Taming of the Shrew”»: *The Yearbook of English Studies* 23: 143-66.
- Still-Micahel Worton, Judith (1996), «Εισαγωγή στη Διακειμενικότητα» (1990), (μτφρ.: Καραβιά, Π.– Τσακόπουλου, Κ.): *Η Αλώς* 3-4: 21-68.
- Βελεγράκη, Ε. (2015), «Πτυχές του θεάτρου και της φύσης στη δραματουργία του Β.

- Ζιώγα: *Από το Προξενικό της Αντιγόνης ως τις Χρωματιστές γυναίκες*: Παράβασις 13: 75-92.
- Θεοδωρακόπουλος, Ι. (2012<sup>6</sup>), *Ο Φάουστ του Γκαίτε. Μετάφραση με αισθητική και φιλοσοφική ερμηνεία*, Αθήνα: Εστία.
- Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. *Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι* (2008<sup>2</sup>), Αθήνα: Πατάκης.
- Μπαχτίν, Μ (2000), *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), (μτφρ.: Ιωαννίδου, Α. – επιμ.: Χατζηβασιλείου, Β. – Τζιόβας, Δ.), Αθήνα: Πόλις.
- Νικολαΐδης, Νίκος (1996), *Τα επτά κουτιά της Πανδώρας*, URL = <https://nikosnikolaidis.com/the-seven-boxes-of-pandora/?lang=el>.
- Πούχνερ, Β.(2004), *Ποίηση και Μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, Αθήνα: Πολύτροπον.
- Προυσάλη, Εύα (2008), «Η ανατρεπτική θεατρική γραφή του Βασίλη Ζιώγα», στο Γλυτζούρης, Α. – Γεωργιάδη, Κ. (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις Απαρχές ως τη Μεταπολεμική Εποχή. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008. (Αφιερ. στον Θ. Χατζηπαναγή)*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ.137-49.

Αθηνά Ψαροπούλου

### «Ο Κόρυμβος» του Ανδρέα Εμπειρικού ή μια υπερρεαλιστική επιφάνεια

Σε περιόδους ανατροπής κάθε συμβατικότητας αλλά και πίστης στην ύπαρξη είτε ενός ανώτερου, ιδεατού κόσμου (ρομαντισμός, συμβολισμός) είτε ενός κόσμου πέραν του ορατού και αισθητού, ενός υπεραισθητού, υπερπραγματικού κόσμου, όπου ύλη και πνεύμα μπορούν να συγκερασθούν (υπερρεαλισμός) η ποίηση είναι κατά το μάλλον ή ήττον αποκαλυπτική μιας άγνωστης ή άλλης πραγματικότητας. Κοινό χαρακτηριστικό των εν λόγω περιόδων είναι η πεποίθηση ότι αυτή η άλλη πραγματικότητα μπορεί να αποκτήσει υπόσταση μέσω της ποίησης, απελευθερώνοντάς μας από τη συμβατική και ασφυκτική δομή των πραγμάτων. Έτσι, η επιφάνεια γίνεται ο προνομιακός λογοτεχνικός τόπος, το πλεονεκτικό μέσο, για να εκφρασθεί η ίδια η ουσία αυτού του είδους της ποίησης.

Στην αγγλοαμερικανική κριτική, για να δηλωθεί ο λογοτεχνικός αυτός τόπος, χρησιμοποιείται ο όρος «epiphany» («επιφάνεια»), που πρωτοσυναντάται στον Joyce, αλλά οι ρίζες του ανάγονται στους Άγγλους ρομαντικούς ποιητές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στον Wordsworth, τον Blake, τον Keats.<sup>1</sup> «Με τον όρο λογοτεχνική “επιφάνεια” εννοούμε τη στιγμή εκείνη κατά την οποία το ποιητικό υποκείμενο –και μέσω αυτού και ο αναγνώστης– αποκτά ξαφνικά μια νέα, ενορατική αντίληψη της πραγματικότητας, συνοδευόμενη από την αίσθηση της υπέρβασης του χώρου και του χρόνου και της συμφιλίωσης των αντιθέτων».<sup>2</sup> Το 1989 ο εξέχων Καναδός φιλόσοφος Charles Taylor χρησιμοποίησε επίσης τον συγκεκριμένο όρο, για να δηλώσει ότι αυτό που παραμένει συνεχές στη σύλληψη της τέχνης και κυρίως της λογοτεχνίας από τη ρομαντική περίοδο μέχρι τις μέρες μας «είναι η αντίληψη ότι το έργο τέχνης απορρέει από –ή πραγματώνει– μιαν “επιφάνεια”».<sup>3</sup> Έτσι, το έργο τέχνης νοείται ως τόπος «μιας φανέρωσης που μας φέρνει ενώπιον κάποιου πράγματος το οποίο είναι διαφορετικά

<sup>1</sup> Το 1957 ο Robert Langbaum υποστήριξε ότι η επιφάνεια (epiphany) δεν ξεκινά στη λογοτεχνία με τον Joyce, αλλά είναι η ουσιώδης καινοτομία στις *Λυρικές Μπαλάντες* (*Lyrical Ballads*) του Wordsworth. Βλ.: Langbaum (1963) 46-7, Langbaum (1983) και (1999). Την ίδια χρονιά, ο Northrop Frye περιγράφει την επιφάνεια ως μια αρχετυπική λογοτεχνική στιγμή, συνδέει την επιφάνεια του Joyce με την «έλλαμψη» («illumination») του Rimbaud, την «αισθητική ή άχρονη στιγμή» και τη «στιγμή» (der Augenblick) της γερμανικής σκέψης και εισάγει τους όρους «αντί-επιφάνεια» («anti-epiphany»), «σημείο της επιφάνειας» («point of epiphany») και «δαιμονική επιφάνεια» («demonic epiphany»), βλ.: Frye (2000<sup>15</sup>) 61, 203, 223. Επίσης, το 1968 υπογραμμίζει τη συγγένεια που υπάρχει ανάμεσα στις «στιγμές» της ρομαντικής ποίησης και τις επιφάνειες της πεζογραφίας του Joyce, βλ.: Frye (1983) 158. Η άποψη αυτή επικροτήθηκε και υιοθετήθηκε από πολλούς κριτικούς, βλ.: Abrams (1973) 375-99, 411-27, Tiggles (1999). [Η μετάφραση των ξενόγλωσσων όρων και παραθεμάτων είναι δική μας, εκτός και αν στη βιβλιογραφία δηλώνεται διαφορετικά].

<sup>2</sup> Ψαροπούλου (2018) 580-1.

<sup>3</sup> Taylor (2007) 677.

απροσπέλαστο και το οποίο είναι υψίστης ηθικής ή πνευματικής σημασίας· μια φανέρωση, επί πλέον, η οποία συνάμα ορίζει ή αρτιώνει κάτι, την στιγμή που αποκαλύπτει».<sup>4</sup> Υπό αυτή την έννοια, η λογοτεχνία και ειδικά η ποίηση θεωρείται ως μια «δημιουργία που αποκαλύπτει ή ως μια αποκάλυψη η οποία εν ταυτώ ορίζει και αρτιώνει αυτό που δηλοποιεί».<sup>5</sup>

Στη διεθνή βιβλιογραφία, εκτός από τον Taylor, ο Karl Heinz Bohrer και η Celia Rabinovitch έχουν αναφερθεί στη λειτουργία της λογοτεχνικής επιφάνειας στον υπερρεαλισμό ή την έχουν μελετήσει σε υπερρεαλιστικά κείμενα. Συγκεκριμένα, ο Taylor θεωρεί ότι ο υπερρεαλισμός μέσω της επιφάνειας «φιλοδοξούσε να μας ανοίξει στις βαθιές ασυνείδητες δυνάμεις που βρίσκονται μέσα μας»<sup>6</sup> και να πετύχει την «αμεσίτευτη ενότητα».<sup>7</sup> Ταυτόχρονα, συνδέοντας τον υπερρεαλισμό με τον ρομαντισμό, επισημαίνει ότι «η παλαιά ρομαντική φιλοδοξία να υπερνικηθεί ο κατακερματισμός, να καταρρεύσουν οι καταπιεστικοί φραγμοί μεταξύ ασυνείδητου και συνειδητού, άλογου και έλλογου, φαντασίας και νόησης, επανέρχεται», με τη διαφορά ότι τώρα στόχος δεν είναι «τόσο η σύνθεση στη διαφορά, όσο η συγχώνευση του χωρισμένου έλλογου εγώ στη βαθύτερη ροή».<sup>8</sup> Ο Bohrer,<sup>9</sup> μελετώντας την έννοια της «στιγμής» –που συνδέεται άμεσα, σύμφωνα με τα πορίσματα των ερευνητών, με τη λογοτεχνική επιφάνεια– στη μοντερνιστική (με την ευρύτερη έννοια του όρου) λογοτεχνία, ειδικότερα στον Joyce, στη Woolf, στον Musil και στον Breton, επισημαίνει ότι η μοντερνιστική στιγμή στερείται μεταφυσικού αναφερόμενου. Στην υπερρεαλιστική της εκδοχή, την οποία αποκαλεί «υπερπραγματική εμπειρία», διαπιστώνει ότι εξαρτάται από τον ίδιο της τον εαυτό και μόνο για τη σημασία της, καταργώντας κάθε μεταφυσικό σημείο αναφοράς.<sup>10</sup> Τέλος, η Rabinovitch συσχετίζει τις επιφάνειες του Joyce και του Proust με τις «μεταμορφώνουσες ακτίνες χάρης»<sup>11</sup> του Breton και ισχυρίζεται ότι η επιφάνεια, που βρίσκεται μεταξύ του κοσμικού και του ιερού, εκφράζει τη σύγχρονη εμπειρία του ιερού.<sup>12</sup> Ειδικά στον υπερρεαλισμό, «πυροδοτούμενη από την τύχη, διαυγάζει τις αιφνίδιες και ανοίκειες σχέσεις που προκαλούν την αίσθηση του υπερπραγματικού».<sup>13</sup>

---

<sup>4</sup> Taylor (2007) 677.

<sup>5</sup> Taylor (2007) 677.

<sup>6</sup> Taylor (2007) 757.

<sup>7</sup> Taylor (2007) 760.

<sup>8</sup> Taylor (2007) 757.

<sup>9</sup> Bohrer (2001).

<sup>10</sup> Bohrer (2001) 121-3.

<sup>11</sup> «Θα επιβεβαιώσω μόνο την ακλόνητη εμπιστοσύνη μου στην αρχή μιας δραστηριότητας που δεν με διέψευσε ποτέ, που μου φαίνεται ότι αξίζει περισσότερο γενναιόδωρα, περισσότερο απόλυτα, περισσότερο τρελά παρά ποτέ την αφοσίωση κι αυτό γιατί είναι η μόνη που διαθέτει, έστω κι αν διαθέτει με μεγάλα κενά, τις μεταμορφώνουσες ακτίνες μιας χάρης που επιμένω να μη παραβάλω σε κανένα σημείο με την θεία χάρη»: Breton (2016<sup>3</sup>) 5.

<sup>12</sup> Rabinovitch (2002) 29-33.

<sup>13</sup> Rabinovitch (2002) 30.

Στην ελληνική βιβλιογραφία, παρόλο που η στιγμή της αποκάλυψης ή της επιφάνειας έχει εντοπιστεί στο έργο του εισηγητή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, Ανδρέα Εμπειρικού, δεν έχει ενταχθεί στο ευρύτερο υπερρεαλιστικό πλαίσιο, στο οποίο αυτό ανήκει.<sup>14</sup> Στο παρόν άρθρο θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε την επιφάνεια στο πεζό ποίημα «Ο Κόρυμβος»<sup>15</sup> της Οκτάνα<sup>16</sup> (συλλογής που εκδόθηκε το 1980, μετά τον θάνατο του ποιητή), ώστε να συναγάγουμε ορισμένα ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τη σημασία και τη λειτουργία της στον εμπειρικό ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο.

«Ο Κόρυμβος» δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά, με πρωτοβουλία του Εμπειρικού, τον Φεβρουάριο του 1972, στο τεύχος 3-4 του περιοδικού *Τραμ*.<sup>17</sup> Ο παντογνώστης αφηγητής-ποιητής περιγράφει το λύσιμο του κότσου της Αμαρυλλίδος («λύει τὸν κότσον της [...] ἢ Ἀμαρυλλίδος»), η οποία στέκεται γυμνή πάνω σ' έναν βράχο που βρέχεται από το κύμα, «σὲ φῶς αἰθρίας ἀπολύτου». Τα μαλλιά της που πέφτουν πάνω στο σώμα της, λείχοντας τα μέλη του, σε συνδυασμό με τα κύματα που σκάνε μαινόμενα στον βράχο, πυροδοτούν την «άδηλη επιφάνεια»<sup>18</sup> της τελικής παραγράφου του κειμένου:

«Καὶ ἰδοὺ πὸὺ ἡ χειρονομία τῆς λύσεως καὶ ὁ παφλασμὸς τῶν κυμάτων γίνονται ἀμάλαμα, ταυτότης, ἐνότης μία. Καὶ ἡ λελυμένη κόμη, περιχαρῆς καὶ ἐλευθέρη, ἐξακολουθεῖ νὰ λείχη τὸ ἐν ἡδονῇ ἀσπαῖρον σῶμα καὶ νὰ τυλίσσειται πέριξ αὐτοῦ, ὅτε μὲν θωπεύουσα, ὅτε δὲ μαστίζουσα τὰ γυμνὰ μέλη, εἰς ἓνα πάθος ἀδιαίρετον, εἰς πρᾶξιν μίαν, ἀφοῦ, τόσον τὰ κύματα, ὅσον καὶ ἡ τελέσσασα ἐπὶ τοῦ βράχου λύσιν τῆς κόμης νεᾶνις, ὑπακούουν εἰς τὴν ἴδιαν ᾧσιν, τὴν ᾧσιν τὴν παντάνασσα πὸὺ συνυφαίνει τὴν πρᾶξιν τῆς λύσεως καὶ τὸν παφλασμὸν τῶν κυμάτων μὲ τὸ καθολικὸν σπαρτάρισμα τῶν κοσμικῶν στοιχείων, ὅπου τὸ μέγα πάθος, ὀγκούμενον, σταθερῶς αὐξάνει, κορυφώνεται καὶ ὑπερυψοῦται ὡς δόρυ παλλόμενον καὶ στιλπνόν, ἢ ὡς αἶνος ἄσπιλος ἐν ὑψίστοις».<sup>19</sup>

Πρόκειται για την επιφάνεια της μίας και αδιαίρετης ὄψεως, της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας που συνέχει τα κοσμικά στοιχεία και αποκαλύπτεται στον αφηγητή-ποιητή από την ταυτόχρονη θέαση μιας ανθρώπινης (λύσις της κόμης) και μιας φυσικής (παφλασμός των κυμάτων) ενέργειας, η οποία συντελείται πάνω στον κόρυμβο, δηλαδή στην κορυφή ενός

<sup>14</sup> Βλ.: Βαγενάς (1979) 286-92, Κεχαγιόγλου (1984) 75-7, Γιατρομανωλάκης (1985), Βουτουρής (1991) 148-63, Βουτουρής (1997) 211-30, Beaton (1992) 260, Beaton (2015) 446, Φιλοκύπρου (1994) 400-1, Καψωμένος (2001) 325, Ντουνιά (2004) 80, Κλαράκη (2005) 254-99, Βαλαωρίτης (9/2/2013), Γιατρομανωλάκης (2016).

<sup>15</sup> Εμπειρικός (1980b) 30-1.

<sup>16</sup> Εμπειρικός (1980b).

<sup>17</sup> Εμπειρικός (1972) 54. Βλ. επίσης: Καλοκόρης (2013) 24.

<sup>18</sup> Σύμφωνα με την τυπολογία του Ashton Nichols (1987: 75), «άδηλη» («adelonic») ονομάζεται η επιφάνεια που προκαλείται από μία άμεση και ισχυρή αισθητή εμπειρία και καταλήγει σε μια πνευματική φανέρωση με καθοριστική επίδραση στο υποκείμενο που τη βιώνει.

<sup>19</sup> Εμπειρικός (1980b) 30-1.

βράχου και κάτω από το άπλετο φως ενός καταγάλανου ουρανού («ἐνῶ καθίσταται ὑπεράνω, ὅπως ἐν ὄρα βαθείας ἡδονῆς, πολὺ ὑψηλότερος καὶ ἐντόνως γλαυκὸς ὁ οὐρανὸς», 30). Η υπερρεαλιστική σύζευξη των αντιθέτων οδηγεί στην επιφάνεια της ενοποιητικής αρχής των πάντων. Η ακινησία συνδέεται με την κινητικότητα (ισταμένη-λύει, περιβρέχει-ίσταται), η κατακόρυφη κίνηση του λυσίματος των μαλλιών συνυφαίνεται με την οριζόντια ροή των κυμάτων,<sup>20</sup> ο κάθετος άξονας (βράχος, γυμνή Αμαρυλλίδα) ενώνεται με τον οριζόντιο άξονα (θάλασσα, κύματα), το υψηλό (ουρανός, κόρυμβος) με το χαμηλό (βάση του βράχου που περιβρέχεται από τα κύματα), ο άνθρωπος (Αμαρυλλίς) με τη φύση (βράχος, θάλασσα), το λευκό του σώματος με το μαύρο των μαλλιών, το λυρικό και ρομαντικό (η λυσικόμος νεάνις με τα μακριά μαλλιά) με το ηδονικό και αισθησιακό (τον «στιλπνὸν καὶ θυσανώδη κόσυμβον» της ηβικής της χώρας), τα μαλλιά που χαϊδεύουν ή μαστίζουν το σώμα με τα κύματα που βρέχουν τον βράχο ή μαίνονται γύρω από αυτόν, το λύσιμο με το δέσιμο των μαλλιών. Όλη αυτή η όσμωση των πάντων συντελείται μέσα στο απόλυτο φως και επί ενός εξέχοντος χώρου (loci excelsi), του κορύμβου. Τα στοιχεία δηλαδή της παραδοσιακής θείας επιφάνειας όπως και το θρησκευτικό λεξιλόγιο («Καὶ ἰδοὺ ποῦ», «αἴνος ἄσπιλος ἐν ὑψίστοις») χρησιμοποιούνται, για να αποκαλυφθεί όχι κάποια θεϊκή μορφή ή ο Θεός αλλά η κοσμική ενέργεια που δίνει ζωή στα πάντα. Αυτή η ενέργεια εμπεριέχει άλλωστε και τις τρεις δυνάμεις που εκπορεύονται από το ασύνειδο και χαρακτηρίζουν συνολικά την πλάση αλλά και την ποίηση του Α. Εμπειρικού, δηλαδή το ερωτικό («τὸ μέγα πάθος»), το ηρωικό («δόρυ παλλόμενον καὶ στιλπνόν») και το θρησκευτικό-δοξαστικό («αἴνος ἄσπιλος ἐν ὑψίστοις») στοιχείο.<sup>21</sup>

Ο ρόλος της Αμαρυλλίδος είναι επίσης καταλυτικός. Ως γυμνή γυναικεία μορφή,<sup>22</sup> ως λυσικόμος ερωτική<sup>23</sup> «θηλυκή θεότητα», όχι μόνο ενσαρκώνει «την πεμπουσία της θηλυκότητας»<sup>24</sup> αλλά και αποτελεί τον συνδετικό κρίκο της καθολικής ένωσης, που οδηγεί στην καταληκτική ψυχική λύτρωση και ευδαιμονία. Μέσω αυτής ενώνεται στο κείμενο ο κάθετος με τον οριζόντιο άξονα, ο άνθρωπος με τη φύση αλλά και ο εσωτερικός οραματικός

<sup>20</sup> Ο Κοπιδάκης (1985: 713) έχει επισημάνει ότι «η παρομοίωση των κυμάτων της θάλασσας με μαλλιά αποτελεί κοινό τόπο της ποίησης». Ο συσχετισμός της θάλασσας ή του αφρού της με τα μαλλιά ανιχνεύεται και σε άλλα κείμενα του Εμπειρικού, βλ.: τα ποιήματα «Ο ψίθυρος του τηλεβόα», στ. 3 στο Εμπειρικός (1980a) 69 και «Η άφιξις», στ. 7 στο Εμπειρικός (1984) 145.

<sup>21</sup> Για το τρισδιάστατο ερωτικό, ηρωικό και θρησκευτικό σύστημα του Εμπειρικού, βλ.: Κεχαγιόγλου (1987) 19-25, Βουτουρή (1991) και (1997).

<sup>22</sup> Ο Βαλαωρίτης (1989) 10, θεωρεί ότι η Αμαρυλλίς είναι «προσωποποίηση της λυσικομίας».

<sup>23</sup> Τα λυτά μαλλιά συμβολίζουν τη γυναικεία ερωτική διαθεσιμότητα, βλ.: Chevalier – Gheerbrant (1982) 236. Η «λυσικόμος παιδίσκη» εμφανίζεται πρώτη φορά στην εμπειρική ποίηση στα «Πουλιά του Προύθου» (1935), απ. 1: Εμπειρικός (1980a) 53. Το θέμα πάντως της λυσικομίας το βρίσκουμε και σε άλλα ποιήματα της *Ενδοχώρας*: Πβ. «Υπερκειμένη», «Το πλεονέκτημα μιας κόρης είναι η χαρά του ανδρός της», «Στροφές στροφάλων»: Εμπειρικός (1980a) 71, 85, 100 αντίστοιχα.

<sup>24</sup> Saunier (2001) 106.

κόσμος του αφηγητή-ποιητή με την εξωτερική πραγματικότητα του φυσικού τοπίου. Με αυτόν τον τρόπο, η Αμαρυλλίς, η «ιεροποιημένη γυναίκα»<sup>25</sup> του υπερρεαλισμού, που στέκεται συμβολικά πάνω στον κόρυμβο, συζευγνύει το εξωτερικό, αντικειμενικό και συνειδητό με το εσωτερικό, υποκειμενικό και ασύνειδο, για να φανερωθεί μέσω της επιφάνειας η νέα υπερρεαλιστική διευρυμένη πραγματικότητα, η υπερπραγματικότητα. Είναι αξιοσημείωτο ότι το όνομά της, που προέρχεται ετυμολογικά από το ρήμα *ἀμαρύσσω*, το οποίο σημαίνει λάμπω, παραπέμπει στον αρχαίο μύθο της Αμαρυλλίδος, της ντροπαλής κόρης που κέρδισε με το αίμα της, υπακούοντας στον χρησμό του μαντείου των Δελφών, τον έρωτα του αγαπημένου της,<sup>26</sup> συμβολίζοντας την ίδια τη φωτεινή, ερωτική δύναμη της ψυχής που μπορεί να οδηγήσει δύο ανθρώπους στην ένωση. Η νέα μετα-μυθική υπερρεαλιστική «γυμνή και εμμελής» Αμαρυλλίς του Εμπειρικού, που ενσαρκώνει την κοσμική αρμονία, γίνεται και πάλι ο φωτεινός, συνδετικός κρίκος της ερωτικής έλξης και ένωσης, αυτή τη φορά, όλων των κοσμικών στοιχείων, της γης, του νερού, του αέρα, του φωτός και του ουρανού, όχι μόνο μεταξύ τους αλλά και με τον ενδόμυχο, ασύνειδο κόσμο του αφηγητή-ποιητή και ενδεχομένως μέσω της επιφάνειας και του αναγνώστη. Η μετα-μυθική δηλαδή Αμαρυλλίδα συνιστά τον καταλύτη που αποκαλύπτει τον νέο και συνάμα πρωταρχικό κόσμο της υπερπραγματικότητας.

Σε επίπεδο μορφής, η ενοποιητική αυτή δύναμη δηλώνεται με τη συνύπαρξη πρόζας και ποίησης,<sup>27</sup> λόγιων και δημοτικών γλωσσικών τύπων («κορυφώνεται και ύπερυψούται»), ασύνδετων και πολυσύνδετων σχημάτων («ἀμάλαμα, ταυτότης, ένότης μία. Καί ἡ λελυμένη κόμη, περιχαρῆς καὶ ἐλευθέρα, ἐξακολουθεῖ νὰ λείχη [...] καὶ νὰ τυλίσσεται»), με το ομοιοτέλετο («λυομένη» - «τερπομένη» - «όραματιζομένη», «λύουσα» - «γνωρίζουσα» - «προβλέπουσα»), τις παρηχήσεις (π.χ. του λ και του σ: «λυσίκομος [...] περιτυλίσσει», ή του β, του ρ και του χ: «βρέχει [...] βράχον»), τις αντιθέσεις που αίρονται («δέσεις καὶ λύσεις», «ἐπὶ τοῦ λευκοῦ της σώματος ὡς μαῦρος ποταμός», «ὄτὲ μὲν θωπεύουσα, ὄτὲ δὲ μαστίζουσα»),

<sup>25</sup> Βλ.: Αναγνωστοπούλου (2003).

<sup>26</sup> Για τον μύθο της Αμαρυλλίδος βλ. το τρίτο βουκολικό ειδύλλιο του Θεόκριτου που επιγράφεται «Κῶμος» και την όγδοη *Εκλογή* του Βιργιλίου.

<sup>27</sup> Η φράση «σε φως αιθρίας απολύτου» είναι ένας ιαμβικός 9σύλλαβος στίχος, ενώ η πρόταση «λύει τον κότσον της γυμνή και εμμελής, η Αμαρυλλίς» αποτελεί έναν ιαμβικό 16σύλλαβο στίχο με εσωτερική ομοιοκαταληξία στο τέλος του.

τις επαναφορές («εις ένα [...], εις [...] μίαν», «τὴν ἴδιαν ὧσιν, τὴν ὧσιν»)<sup>28</sup> και την «ολοφραστική τεχνική»<sup>29</sup> της τελευταίας κυρίως παραγράφου.<sup>30</sup>

Θα λέγαμε ότι στο πεζό ποίημα «Ο Κόρυμβος» ο Εμπειρικός μεταπλάθει ποιητικά, διευρύνοντας την έννοια της λογοτεχνικότητας και ανατρέποντας τις καθιερωμένες λογοτεχνικές συμβάσεις, τον θεωρητικό και συνάμα ποιητικό λόγο<sup>31</sup> του κειμένου «Οι Αθάνατοι», που ανήκει στην ίδια συλλογή και παρουσιάζει την κοσμοθεωρία του:

«Ἐκ πρώτης ὄψεως, τὰ πάντα φαίνονται ἀλλοπρόσαλλα, ὅμως μιὰ πιὸ προσεκτικὴ θεώρησις τοῦ συνόλου καταδεικνύει στὰ ἔκθαμβα μάτια τῶν παρατηρητῶν ὅτι παντοῦ ὑπάρχει μιὰ καταπληκτικὴ συνέπεια, μιὰ δομὴ, μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ – ὄχι ὅμως τῆς ἐπιστήμης, ἢ τοῦ ὀρθολογισμοῦ, ὅπως εἰς τὰς λιθοδομάς, ἢ τὰ ἄλλα κτίσματα, μὰ πού ἀποτελεῖ τὴν κατὰ ποικίλα διαστήματα προσωρινὴν ὄψιν μιᾶς ἀείποτε ἐκτυλισσομένης ἐντελεχείας, μιᾶς ἀείποτε πολλαπλασιαζομένης διαρθρώσεως καὶ ἐπικοινωνίας, ἐνὸς ἀείποτε τελουμένου μυστηρίου, πού ἄλλοι τὸ ὀνομάζουν Κόσμον, ἄλλοι Χάος, ἢ Ἀρμονίαν καὶ ἄλλοι Θεοῦ σοφίαν.»<sup>32</sup>

Το λύσιμο των μαλλιών της Αμαρυλλίδος<sup>33</sup> και ο παφλασμός των κυμάτων στον βράχο που αυτή στέκεται, αποκαλύπτει μέσω της άδηλης επιφάνειας στα έκθαμβα μάτια του αφηγητή-ποιητή και του αναγνώστη την κοσμική επικοινωνία, την εντελέχεια που συνδέει τα πάντα και το μυστήριο, «το συνεχούμενο και αυτοτελές και παραλλασσόμενο», που συνέχει την πλάση ως μια διαρκής ροή, ως «μια σειρά παραλλαγών και μεταμορφώσεων της ύλης και του πνεύματος».<sup>34</sup> Έτσι, το υπερρεαλιστικό ολικό έργο επιδιώκει να ενώσει την εμπειρία με την

<sup>28</sup> Όπως έχει σημειώσει ο Βαλαωρίτης (1989: 76), «το εμπειρικό κείμενο» είναι «ενιαντούμενο, δηλαδή στρογγυλό και συνεχόμενο διαρκώς, όπως ο ουροβόρος όφις, με τον εαυτό του. Αυτή είναι ίσως και η πρώτη έννοια του ενιαίου, στους αρχαίους, δηλαδή του έτους που αέναα επανέρχεται, και που επανασυνδέεται με τον εαυτό του –το παλιό με το νέο».

<sup>29</sup> Ο Βαλαωρίτης (1989: 59) συνδέει την «ολοφραστική τεχνική», κατά την οποία «κομμάτια από άλλα αναγνώσματα, από διαφορετικά κείμενα σχηματίζουν ένα στεφάνι από άσχετα ή αλλοπρόσαλλα στοιχεία που κυριολεκτικώς συγχωνεύονται και τρόπον τινά συνουσιάζονται», με τα ποιήματα της *Υψικαμίνου*. Κατά τη γνώμη μας, η τεχνική αυτή που συμβολίζει «την πρωταρχική ενότητα με [...] τον κόσμο, τη φύση, πριν από τον χωρισμό, την πτώση» [: Βαλαωρίτης (1989) 80] χαρακτηρίζει και ορισμένα από τα πεζά ποιήματα της *Οκτάνα*.

<sup>30</sup> Ο Ακριτόπουλος (2000: 60-1) επισημαίνει ότι στην τελευταία παράγραφο του κειμένου «το πλήθος των ρητορικών σχημάτων διαμορφώνει ένα περιεχόμενο με εκθαμβωτική κατάληξη. Η μεγαληγορία, αποτέλεσμα της ρητορικής κατασκευής του λόγου, οδηγεί τον αναγνώστη στην αποκάλυψη μιας εκθαμβωτικής αίσθησης: στην ενατένιση του ερωτικού στοιχείου, σωματικού και πνευματικού, υλικού και αισθαντικού, σε μία εικόνα γεμάτη φως».

<sup>31</sup> Η σύζευξη ποιητικού και θεωρητικού λόγου αποτελεί ένα από τα προστάγματα του υπερρεαλισμού, που τον συνδέει με τον ρομαντισμό, βλ.: Lacoue-Labarthe – Nancy (1978) 22, 112, Rentzou (2010) 140-6.

<sup>32</sup> Εμπειρικός (1980b) 35.

<sup>33</sup> Εκτός από την Αμαρυλλίδα «λυσίκομοι» χαρακτηρίζονται και οι χαρταετοί στο ομώνυμο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* [βλ.: Εμπειρικός (1980b) 26], γεγονός που μας επιτρέπει να επισημάνουμε ότι ο Εμπειρικός συνδέει τη συγκεκριμένη εικόνα με το έναυσμα της επιφάνειας, ενδεχομένως επειδή η λύσις της γυναικείας κόμης πυροδοτεί την ερωτική ενόρμηση και το επακόλουθο «ωκεάνιο αίσθημα». Πβ. και τους στ. 31-38 του ποιήματος «Ανδρος-Υδρούσα»: Εμπειρικός (1984) 150.

<sup>34</sup> Βαλαωρίτης (1989) 75.

ενόραση, τη ζωή με την τέχνη και η επιφάνεια συνιστά τον προνομιακό τρόπο με τον οποίο το επιτυγχάνει.

Η άδηλη επιφάνεια του πεζού ποιήματος «Ο Κόρυμβος» όχι μόνο είναι μια υπερρεαλιστική επιφάνεια, αλλά και ένας νέος υπερρεαλιστικός τρόπος, καθώς μέσω αυτής επιδιώκεται το θεμελιώδες υπερρεαλιστικό πρόσταγμα, η πρόσβαση στην ποθητή υπερπραγματικότητα. Παράλληλα, παρουσιάζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με ορισμένες από τις βασικές έννοιες-κλειδιά του υπερρεαλισμού: τον έρωτα, το θαυμαστό (*le merveilleux*), τον μύθο, τη «σπασμωδική ομορφιά» (*la beauté convulsive*) και το «ύψιστο σημείο» (*point sublime*).

Καταρχάς, μέσω της Αμαρυλλίδος αποκαλύπτεται ο έρωτας<sup>35</sup> ως κοσμική ουσία και ζωτική ενέργεια που συνέχει την πλάση. Έπειτα, η επιφαινόμενη αυτή ενέργεια, που αποκαλύπτεται εντός του αισθητού κόσμου, παρουσιάζεται ως κάτι θαυμαστό και επομένως ωραίο,<sup>36</sup> το οποίο διεγείρει την παρθενικότητα του ανθρώπινου πνεύματος και έτσι καταργεί τα διχαστικά όρια της λογικής, μεταμορφώνοντας και επαναμαγεύοντας την ορατή πραγματικότητα του κειμενικού υποκειμένου που προσλαμβάνει την επιφάνεια και ενδεχομένως και του αναγνώστη που βιώνει τη διυποκειμενική αυτή εμπειρία.

Στη συνέχεια, ο Εμπειρικός αξιοποιεί τον αρχαιοελληνικό μύθο της Αμαρυλλίδος, εντάσσοντάς τον σ' ένα νέο υπερρεαλιστικό πλαίσιο.<sup>37</sup> Έτσι, η «λυσίκομος» Αμαρυλλίς, που συνιστά το έναυσμα της επιφάνειας του αφηγητή-ποιητή, δεν ενσαρκώνει μόνο την ερωτική δύναμη της ψυχής που ενώνει δύο ανθρώπους, όπως το ομώνυμο μυθικό πρότυπό της, αλλά κυρίως την κοσμική ερωτική αρμονία που συνέχει και έλκει όλα τα στοιχεία, τη φύση και τον άνθρωπο, το υποκείμενο και το αντικείμενο της επιφάνειας σε μια τέλεια μέθεξη.

<sup>35</sup> Ο έρωτας για τους υπερρεαλιστές δεν είναι απλώς ένα θέμα ή ένας λογοτεχνικός τόπος, αλλά ο θεμέλιος λίθος στον οποίο στηρίζεται η κοσμοθεωρία τους για την ίδια την ύπαρξη. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Breton (2016<sup>3</sup>: 117), στο «Δεύτερο μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1930)», «αν υπάρχει μια ιδέα που ξέφυγε, μέχρι σήμερα, από κάθε προσπάθεια για μείωση, που αντιστάθηκε στους μεγαλύτερους πεσιμιστές, νομίζουμε ότι αυτή είναι η ιδέα του έρωτα, που είναι η μόνη ικανή να συμφιλώνει κάθε άνθρωπο, στιγμιαία ή όχι, με την ιδέα της ζωής».

<sup>36</sup> Σύμφωνα με τη ρήση του Breton (2016<sup>3</sup>) 18, «το θαυμάσιο (*le merveilleux*) ήταν πάντοτε ωραίο, οποιοδήποτε θαυμάσιο είναι ωραίο, δεν είναι μάλιστα παρά το θαυμάσιο που είναι ωραίο».

<sup>37</sup> Ο μύθος, άρρηκτα συνδεδεμένος με την πρωτόγονη σκέψη, δεν συνιστά για τους υπερρεαλιστές μόνο μια υπέρβαση της ορθολογιστικής συλλογιστικής διαδικασίας, αλλά είναι κυρίως μια μορφή ερμηνείας του κόσμου, που υπονομεύει τη συμβατική γραμμική αντίληψη του χώρου και του χρόνου. Χάρη στη συμβολική και αναλογική λειτουργία του αποκρυπτογραφεί τα μυστήρια του κόσμου, υποκαθιστώντας τη λογική και συνιστώντας έναν ασύνειδο τρόπο εξήγησης των πραγμάτων, εκπορευόμενο από ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο. Για όλους αυτούς τους λόγους η μυθολογία και ο μύθος, ειδικότερα η αρχαιοελληνική μυθολογία, προσέλκυσαν το ενδιαφέρον των υπερρεαλιστών, οι οποίοι όμως θέλησαν να δημιουργήσουν έναν νέο μύθο, μια «σύγχρονη μυθολογία», που θα συνιστά την ασύνειδη προβολή του δικού τους νέου, υπερρεαλιστικού κόσμου και θα οδηγήσει στη γνώση των πραγμάτων μέσω της σύζευξης της σκέψης και των αισθήσεων, της μεταφυσικής του συγκεκριμένου. Βλ.: Yatromanolakis (2012).

Επιπλέον, η επιφαινόμενη ερωτική-ζωτική ενέργεια έχει την ερωτική-κεκαλυμμένη, την εκρηκτική-στερεή και τη μαγική-περιστασιακή φύση της «σπασμωδικής ομορφιάς»,<sup>38</sup> από τη στιγμή που η λυσικομία και ο παφλασμός των κυμάτων συνυφαίνονται αφενός με την ακίνητη στάση της κόρης και τη σταθερότητα του βράχου, αφετέρου με την καθολική «ᾠσιν» των κοσμικών στοιχείων.

Τέλος, η «γυμνή καὶ ἔμμελής» Αμαρυλλίς που στέκεται πάνω στην κορυφή ενός βράχου, πυροδοτώντας την επιφάνεια της κοσμικής ουσίας του έρωτα, μορφοποιεί το υπερρεαλιστικό «ύψιστο σημείο»,<sup>39</sup> στο οποίο οι αντινομίες παύουν να υφίστανται, παρέχοντας έτσι πρόσβαση στην υπερπραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί ένα παραδοσιακό «υψηλό αντικείμενο»,<sup>40</sup> τον κόρυμβο, για να αναπαρασταθεί όχι το απόλυτο ή το μεταφυσικό, αλλά το υπερπραγματικό, που λαμβάνει έτσι τις διαστάσεις ενός «νέου μυστικισμού»,<sup>41</sup> με σκοπό να γεννηθεί στην ψυχή του κειμενικού υποκειμένου, του ποιητή αλλά και του αναγνώστη του ένας νέος υψηλός ενθουσιασμός, η ευδαιμονική και απελευθερωτική αγαλλίαση, η ψυχική άνωση που χαρίζει η ενόραση της υπερπραγματικότητας.

Ο Εμπειρικός μεταχειρίζεται με ανατρεπτικό τρόπο τα παλαιά υλικά της επιφάνειας, όπως ακριβώς και τον παραδοσιακό (αρχαιοελληνικό) μύθο, για να γκρεμίσει τον παλαιό και να χτίσει τον νέο κόσμο του υπερρεαλισμού, μιώντας ταυτόχρονα τους αποδέκτες (τους αναγνώστες ή/και τους ακροατές του) σε αυτόν. Σκοπεύει, επομένως, ως γνήσιος εκπρόσωπος ενός κινήματος της πρωτοπορίας, να τους απελευθερώσει από όλες τις καθιερωμένες

---

<sup>38</sup> Βλ.: Breton (1992<sup>2</sup>) 24 (η μετάφραση έχει τροποποιηθεί). Λόγω της διαλεκτικά συνθετικής φύσεώς της, η «σπασμωδική ομορφιά» είναι κάτι που μπορεί να αποκαλυφθεί και να βιωθεί, έστω και στιγμιαία, και όχι να δημιουργηθεί ή να γίνει λογικά αντιληπτό, έχει τη δύναμη μιας ενέργειας και όχι την παθητικότητα ενός γνωρίσματος. Όπως σημειώνει ο Breton (1992<sup>2</sup>: 20), «μια τέτοια ομορφιά δεν θα μπορούσε να ξεπηδήσει παρά από το συγκλονιστικό συναίσθημα του πράγματος που αποκαλύπτεται, από την ολοκληρωτική βεβαιότητα, που παρέχει η εισβολή μιας λύσεως που, σύμφωνα με την ίδια της τη φύση, δεν θα μπορούσε να φθάσει σε μας μέσα από συνηθισμένες λογικές διαδρομές».

<sup>39</sup> Ο όρος «point sublime» εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο του Breton το 1937, στο τελευταίο κεφάλαιο του *L'Amour fou* (*Ο τρελός έρωτας*) [βλ.: Breton (1999<sup>2</sup>) 155, η μετάφραση έχει τροποποιηθεί]. Το «ύψιστο σημείο» ταυτίζεται με το «σημείο του πνεύματος», όπως αυτό παρουσιάζεται το 1930 στο «Δεύτερο μανιφέστο του σουρρεαλισμού», Breton (2016<sup>3</sup>) 64: «Τα πάντα οδηγούν στο να πιστέψουμε ότι υπάρχει ένα ορισμένο σημείο του πνεύματος απ' όπου η ζωή και ο θάνατος, το πραγματικό και το φανταστικό, το περασμένο και το μελλοντικό, το μεταβιβάσιμο και το αμεταβίβαστο, το ψηλό και το χαμηλό παύουν να διαπερνούνται αντιφατικά. Συνεπώς, θα ήταν μάταιο να αναζητούσε κανείς στη σουρρεαλιστική δραστηριότητα κίνητρο άλλο εκτός από την ελπίδα να προσδιορισθεί αυτό το σημείο». Αυτό το «σημείο του πνεύματος» παρέχει πρόσβαση στην υπερπραγματικότητα. Επομένως, το υπερρεαλιστικό «ύψιστο σημείο», που παίρνει τη μορφή, στο *L'Amour fou*, κάποιας βουνοκορφής, ταυτίζεται με το υπερπραγματικό και έτσι αποκτά ταυτόχρονα υλική και ιδεατή υπόσταση. Βέβαια, σύμφωνα με τον Breton, κανείς δεν θα μπορούσε να μείνει μόνιμα σ' αυτό, γιατί τότε είτε εκείνο θα έπαυε να είναι υψηλό είτε αυτός που θα το έφτανε θα έπαυε να είναι άνθρωπος. Άρα, η κατάκτηση του «ύψιστου σημείου» είναι ανθρωπίνως αδύνατη. Είναι όμως δυνατή η διαρκής αναζήτησή του, που συνιστά στόχο ζωής, όπως και η στιγμιαία θέασή του, που υπόσχεται την ύπαρξη της υπερπραγματικότητας και καθιστά αυτόν που το είδε προνομιακό καθοδηγητή και των υπολοίπων, ώστε να μπορέσουν τελικά και αυτοί να δουν, έστω και στιγμιαία, το «ύψιστο σημείο», την υπερρεαλιστική διευρυμένη πραγματικότητα.

<sup>40</sup> Βλ.: Γιώτη (2009) 72-3.

<sup>41</sup> Balakian (1965<sup>2</sup>).

συμβάσεις της λογικής και της ηθικής και να αλλάξει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο αυτοί θεώνται και αντιλαμβάνονται τον κόσμο γύρω τους, ελπίζοντας σε μια μελλοντική αλλαγή όλης της κοινωνίας.

Στην ποίησή του, που τρέφεται διαρκώς από τους διχασμούς της εξωτερικής και εσωτερικής πραγματικότητας, του συνειδητού και του ασύνειδου, τους οποίους προσπαθεί ακατάπαυστα να συμφιλιώσει, η επιφάνεια παρουσιάζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με τις θεμελιώδεις έννοιες-κλειδιά του υπερρεαλισμού, με αποτέλεσμα να καθίσταται ένας νέος υπερρεαλιστικός ποιητικός τρόπος, μέσω του οποίου επιδιώκεται η πρόσβαση στην ποθητή υπερπραγματικότητα. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Εμπειρικός, όπως και όλοι οι υπερρεαλιστές, από τη μια επιθυμεί να γκρεμίσει τον παλιό κόσμο της λογικής και της αντικειμενικής πραγματικότητας, ευαγγελιζόμενος την πρωτοκαθεδρία του ασύνειδου και του ονείρου, και από την άλλη χτίζει τον νέο υπερρεαλιστικό κόσμο, συζευγνύοντας το παλιό με το νέο, τη λογική με το παράλογο, το αντικειμενικό με το υποκειμενικό.<sup>42</sup> Παρόμοια, αξιοποιεί τον παραδοσιακό ποιητικό τρόπο της επιφάνειας, προσδίδοντάς του καινούργια χαρακτηριστικά, με σκοπό να καταστήσει αισθητό αυτόν τον νέο κόσμο που οραματίζεται. Με λίγα λόγια, η ποίησή του τρέφεται από το παλιό, μολονότι στοχεύει να το καταργήσει, και στηρίζεται σε αυτό, έστω και αν τελικά το ανατρέπει, για να οικοδομήσει το νέο.

Πανεπιστήμιο Κρήτης  
email.: ath.psarop7@gmail.com

---

<sup>42</sup> Βλ. και Russell (1987) 24-5.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

- Breton, A. (1999<sup>2</sup>), *Ο τρελός έρωας*, (μτφρ.: Κουμανούδης, Σ. Ν.), Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία [1<sup>η</sup> έκδ. 1980].
- Breton, A. (2016<sup>3</sup>), *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, (εισαγ.-μτφρ.-σχόλια: Μοσχονά, Ε.), Αθήνα: Δωδώνη [1<sup>η</sup> έκδ. 1972].
- Εμπειρικός, Α. (1972), «Ο κόρυμβος», *Τραμ* 3-4: 54, <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/tram/1972/3-4/137701> [ανακτήθηκε: 16/10/2020].
- Εμπειρικός, Α. (1980a), *Ενδοχώρα* (1934-1937), Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα [1<sup>η</sup> έκδ. 1945].
- Εμπειρικός, Α. (1980b), *Οκτάνα*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Εμπειρικός, Α. (1984), *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμεραν ως αύριον και ως χθες*, (φιλολογ. επιμ.: Γιατρομανωλάκης, Γ.), Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

### Β. Δευτερογενής

- Abrams, M. H. (1973), *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York-London: W. W. Norton & Company.
- Balakian, A. (1965<sup>2</sup>), *Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*, New York: University Press [1<sup>st</sup> ed. 1947].
- Beaton, R. (1992), «Beyond place and time: out of this world with Andreas Embirikos», *Journal of Mediterranean Studies* 2: 256-70.
- Beaton, R. (2015), «Εκτός τόπου και χρόνου: Ταξίδι με τον Ανδρέα Εμπειρικό», στο *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, (μτφρ.: Πιπίνη, Ε. – Νοτιά, Π.), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 433-64.
- Bohrer, K. H. (2001), «Instants of Diminishing Representation: The Problem of Temporal Modalities», in Friese, H. (ed.), *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought*, Liverpool: University Press, pp. 113-34.
- Chevalier, J. - Gheerbrant, A. (1982), *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- Frye, N. (1983), *A Study of English Romanticism*, Brighton: The Harvester Press Ltd. [1<sup>st</sup> ed. 1968].

- Frye, N. (2000<sup>15</sup>), *Anatomy of Criticism: Four Essays. With a Foreword by Harold Bloom*, Princeton and Oxford: Princeton University Press [1<sup>st</sup> ed. 1957].
- Klapaki, N. (2005), *Versions of the modern literary epiphany in twentieth-century Greek poetry: Cavafy, Sikelianos, Seferis, Embirikos*, PhD Thesis, University of London, King's College, London, Department of Byzantine and Modern Greek Studies.
- Lacoue-Labarthe, P. - Nancy, J.-L. (1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil.
- Langbaum, R. (1963), *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York: W. W. Norton & Company [1<sup>st</sup> ed. 1957]
- Langbaum, R. (1983), «The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature», *New Literary History* XIV/2: 335-58 [= in Tigges, W. (ed.) (1999), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, pp. 37-60.]
- Nichols, A. (1987), *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Rabinovitch, C. (2002), *Surrealism and the Sacred. Power, Eros, and the Occult in Modern Art*, Boulder: Westview Press.
- Rentzou, E. (2010), *Littérature malgré elle. Le Surréalisme et la transformation du littéraire. La France, la Grèce : confrontations*, Leuven: Association des Amis de Pleine Marge.
- Russell, C. (1987), *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, New York-Oxford: Oxford University Press.
- Saunier, G. (M.) (2001), *Ανδρέας Εμπειρικός. Μυθολογία και Ποιητική. Δοκίμια*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Taylor, C. (2007), *Πηγές του Εαυτού. Η Γένεση της Νεωτερικής Ταυτότητας* (μτφρ.: Κομνηνός, Ξ.), Αθήνα: Ίνδικτος.
- Tigges, W. (1999), «The Significance of Trivial Things: Towards a Typology of Literary Epiphanies», in Tigges, W. (ed.) *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, pp. 11-35.
- Yatromanolakis, D. (2012), *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Cambridge-Massachusetts- London: Harvard University Press.
- Ακριτόπουλος, Α. Ν. (2000), *Για την ποιητική και τη ρητορική του Ανδρέα Εμπειρικού (Δύο Μελέτες)*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Αναγνωστοπούλου, Δ. (2003), «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας στο υπερρεαλιστικό πεδίο», *Σύγκριση / Comparaison* 14: 118-27.

- Βαγενάς, Ν. (1979), *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα: Κέδρος.
- Βαλαωρίτης, Ν. (1989), *Ανδρέας Εμπειρικός*, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία.
- Βαλαωρίτης, Ν. (9/2/2013), «Η τροπολογία της “επιφάνειας”», *Ελευθεροτυπία*, <http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=09/02/2013&id=342321> [ανακτήθηκε: 16/11/2019].
- Βουτουρή, Π. (1991), *Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού. Η ηρωική, ερωτική και θρησκευτική όψη της ποίησής του*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/1592#page/1/mode/2up> [ανακτήθηκε: 16/11/2019].
- Βουτουρή, Π. (1997), *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. (1985), «Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρικό», *Χάρτης* 17/18: 649-67.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. (2016), «Θεολογικός και πολιτικός λόγος στον Ανδρέα Εμπειρικό», *Ποιητική 17 (Αφιέρωμα στον Υπερρεαλισμό με ανέκδοτα κείμενα και ανέκδοτες φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού)*: 159-74.
- Γιώτη, Α. (2009), *Εκδοχές του υψηλού στη νεοελληνική ποίηση. Το παράδειγμα του Ανδρέα Κάλβου και η πρόσληψή του από τους ποιητές*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27570#page/1/mode/2up> [ανακτήθηκε: 16/11/2019].
- Καλοκύρης, Δ. (2013), *Τα σύνεργα της πλοιαρχίας ήτοι η άλλη όχθη του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Καψωμένος, Ε. Γ. (2001), «Πολιτισμικοί κώδικες στον Ανδρέα Εμπειρικό», *Πόρφυρας* 101: 317-25.
- Κεχαγιόγλου, Γ. (1984), «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*» του Ανδρέα Εμπειρικού: *Μια ανάγνωση*, (επιμ.: Φραντζή, Α.) Αθήνα: Πολύτυπο.
- Κεχαγιόγλου, Γ. (1987), *Ανδρέας Εμπειρικός. ‘Αι λέξεις’. Μορφολογία του μύθου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κοπιδάκης, Μ. Ζ. (1985), «“Σκινδαλάμων παραξόνια”», *Χάρτης* 17/18: 711-18.
- Ντουνιά, Χ. (2004), «Walt Whitman: ένας ισχυρός πρόγονος του Ανδρέα Εμπειρικού», *Σύγκριση/Comparaison* 15: 80-96.
- Φιλοκύπρου, Έ. (1994), «Οκτάνα, Σινώπη, Αμοργός: Τρεις αόρατοι τόποι ‘όπου το ρήμα κρουσταλλώθηκε και φέγγει’», *Ελληνικά* 44: 399-422.

Ψαροπούλου, Α. (2018), «Αμούρ, Ευφράτης, Μόσκοβας: Η στιγμή της επιφάνειας και το ποτάμι στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρικού», στο Γαλανάκης, Θ. – Γιαλελής, Π. (επιμ.), *Πρακτικά 9ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδασκόντων του τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ (4-7 Οκτωβρίου 2017): Νεοελληνική Φιλολογία*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, σσ. 580-92.

## Ezra Pound – Τάκης Σινόπουλος: Προς μια συγκριτική ποιητική εξέταση

### Εισαγωγικά

Η παρούσα μελέτη αποσκοπεί στη συγκριτική διερεύνηση της σχέσης του ποιητικού έργου του Τάκη Σινόπουλου με εκείνο του Αμερικανού ποιητή Ezra Pound. Η κριτική έχει από καιρό επισημάνει τη σύνδεση των δύο ποιητών. Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος σε βιβλιοκριτική του το 1952 για την πρώτη ποιητική συλλογή του Σινόπουλου γράφει πως «οι φωνές που απηχούνται στην ποίηση του κ. Σινόπουλου, ξεκινούν, αν δε λαθεύω, από τον Ezra Pound και περνούν από την κοίτη που άνοιξε για τη νεώτερη ευρωπαϊκή ποίηση της ψυχικής διασπάσεως και αναλύσεως».<sup>1</sup> Το 1995 ο Τάκης Καγιαλής θα σημειώσει πιο αναλυτικά, αναφορικά με την ποιητική του Σινόπουλου και τη σχέση της με τα *Cantos* του Ezra Pound, ότι «μια συστηματική συγκριτολογική εξέταση, αν προχωρήσει πέρα από το θεματικό επίπεδο, θα επισημάνει πλήθος αναλογιών, τόσο στην επιφάνεια, όσο και στην βαθύτερη οργάνωση των έργων».<sup>2</sup> Η επισήμανση της σύνδεσης ανάμεσα στις δύο προσωπικές ποιητικές και στα δύο ακραία αυτά χρονολογικά όρια της πρόσληψης του έργου του Σινόπουλου φανερώνει τη διαχρονικότητα της δεδομένης κριτικής θέσης, όπως ταυτόχρονα και την απουσία μιας συστηματικότερης προσέγγισης του ζητήματος. Ένα πρώτο βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση φιλοδοξεί να κάνει αυτή η εργασία.

Δεδομένου του πολύ μεγάλου εύρους –κειμενικού (όσον αφορά κυρίως τον Pound), αλλά και γραμματολογικού– του υλικού που μπορεί να ενταχθεί στα όρια ενός τέτοιου θέματος, θα περιορίσουμε το ποιητικό υλικό που θα εξετάσουμε, με τρόπο όμως ώστε να μπορέσουμε να έχουμε μια στέρεα κειμενική βάση για τη δικαιολόγηση της υπόθεσης εργασίας μας. Ως εκ τούτου, αναφορικά με την ποίηση του Pound θα μελετήσουμε τα πρώτα 30 *Cantos* του ποιητή,<sup>3</sup> τα οποία εκδόθηκαν σε βιβλίο για πρώτη φορά το 1930 ως «σχεδιάσμα» («draft»), αντανakλώντας μια εργασία ανολοκλήρωτη και εν προόδω (είχε προηγηθεί η έκδοση του «σχεδιάσματος» των πρώτων 16 *Cantos* το 1925, και η αντίστοιχη των *Cantos* 17-27 το 1928).<sup>4</sup> Ως προς το έργο του Σινόπουλου θα περιοριστούμε στις έξι πρώτες του ποιητικές συλλογές

<sup>1</sup> X. [Χουρμούζιος] (1952) 767.

<sup>2</sup> Καγιαλής (1995a) 28.

<sup>3</sup> Θα χρησιμοποιήσουμε την έκδοση: *The Cantos of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1989<sup>11</sup> [Στο εξής: *Cantos*], και πιο συγκεκριμένα την πρώτη ενότητα του βιβλίου «A Draft of XXX Cantos» (σ. 3-149), συμβουλευόμενοι και τη νεοελληνική μετάφραση του Γ. Βάρσου: Pound (1995).

<sup>4</sup> Βλ. και: Nadel (2007) 64.

*Μεταίχμιο* (1951), *Άσματα I-XI* (1953), *Η γνωριμία με τον Μαξ* (1956), *Μεταίχμιο Β'* (1957), *Ελένη* (1957) και *Η νύχτα και η αντίστιξη* (1959).<sup>5</sup> Θεωρούμε πως το «σχεδιάσμα» των πρώτων 30 Cantos του Ezra Pound μας παρέχει μια αρκετά επαρκή εικόνα της ποιητικής του, αφού αποτελεί το επιστέγασμα των δεκαπέντε πρώτων χρόνων εργασίας του ποιητή για το μεγάλο – και ανολοκλήρωτο- συνθετικό ποίημα *Cantos* που επεξεργαζόταν μέχρι τον θάνατό του και, επιπλέον, η έκδοσή του σε βιβλίο σηματοδότησε για τον Αμερικανό ποιητή μια «αποσαφήνιση της μεθόδου και των θεμάτων του» η οποία και συνετέλεσε σε μια πιο γρήγορη επεξεργασία και έκδοση των ενοτήτων των *Cantos* που ακολούθησαν.<sup>6</sup> Αναφορικά με τις συλλογές του Σινόπουλου θεωρούμε πως σε αυτά τα βιβλία (και κυρίως στα δύο πρώτα από αυτά) ο διάλογός του με το έργο του Pound είναι έντονος και καθορίζει προνομιακά τη μορφή των ποιημάτων. Σύμφωνα με τον Mario Vitti, το έργο του Σινόπουλου «δεν ανταποκρίνεται σε ένα ενιαίο πρόγραμμα δημιουργίας» και ο μελετητής θα πρέπει να ερευνησει τις κατά καιρούς «προτιμήσεις» του ποιητή από το ένα έργο στο άλλο, καθώς και τον διαδοχικό διάλογο που ανοίγει με πολλούς ποιητές, Έλληνες και ξένους.<sup>7</sup> Επιπλέον, ο ίδιος ο ποιητής σε συνέντευξή του δημοσιευμένη το 1982 δηλώνει πως: «η σχέση μου με τον Pound τελειώνει με τα πρώτα βιβλία. Μετά ανεξαρτητοποιούμαι και από τον Pound και από τον Έλιοτ και οποιονδήποτε άλλον ποιητή».<sup>8</sup>

Η υπόθεση εργασίας που θα υποστηριχθεί είναι πως σε αυτές τις πρώτες συλλογές του Έλληνα ποιητή μπορούμε να διακρίνουμε αναλογίες και ομοιότητες στη δομή και τη μορφολογία των ποιημάτων με τα *Cantos* του Ezra Pound στο πλαίσιο μια Συγκριτικής Ποιητικής.<sup>9</sup> Σύμφωνα με τον Earl Miner, η ερευνητική πρακτική της σύγκρισης είναι εφικτή όταν μπορούμε να ταυτοποιήσουμε όμοια θέματα, περιστάσεις ή στοιχεία ανάμεσα σε διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες.<sup>10</sup> Στην περίπτωση των Σινόπουλου - Pound θα υποστηρίξουμε πως οι ομοιότητες εμφανίζονται κυρίως στους τρόπους εκφοράς (αφηγηματική δομή) και στη μορφή των κειμένων. Θα προσπαθήσουμε δηλαδή να εντοπίσουμε και να ερμηνεύσουμε αναλογίες στις «μορφές σύνθεσης» (η δομή του μακρού αφηγηματικού ποιήματος και οι τρόποι συγκρότησής του) και στις «μορφές έκφρασης» (σύνταξη, ύφος/τόνος, λεξιλόγιο, θέματα και σύμβολα).<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Θα χρησιμοποιήσουμε τη συγκεντρωτική έκδοση των συλλογών αυτής της περιόδου: Σινόπουλος (1976) [Στο εξής: *Συλλογή Ι*].

<sup>6</sup> Albright (1999) 85

<sup>7</sup> Vitti (2003) 496 (σημ. 21).

<sup>8</sup> Σινόπουλος (1982) 4.

<sup>9</sup> Για την ερευνητική έννοια της Συγκριτικής Ποιητικής βλ. και: Πολίτου- Μαρμαρινού (2015<sup>2</sup>) 255-57.

<sup>10</sup> Miner (1990) 22.

<sup>11</sup> Αναλυτικά για τις «μορφές σύνθεσης» και τις «μορφές έκφρασης» στο πλαίσιο της Συγκριτικής Ποιητικής βλ.: Brunel –Pichois – Rousseau (2015<sup>7</sup>) 216-23.

Σύμφωνα με τις παραπάνω θεωρητικές και μεθοδολογικές προϋποθέσεις, η παρούσα εργασία συγκροτείται από δύο μέρη. Στο πρώτο σκιαγραφείται η εμφάνιση και πρόσληψη του Pound στην Ελλάδα, η «τύχη»<sup>12</sup> δηλαδή του έργου του στη χώρα μας. Η εργασία αυτή είναι αναγκαία για να κατανοηθεί το γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο ο Σινόπουλος δέχτηκε την επίδραση της ποιητικής του Pound, θεωρώντας εδώ την έννοια της επίδρασης ως τον «μυστηριώδη[ς] εκείνο μηχανισμό[ς] με τον οποίο ένα έργο συμβάλλει στην κυοφορία κάποιου άλλου», και, επιπλέον, ως ενέχουσα την πιθανότητα της «αντίστασης» του δέκτη της επίδρασης, αντίσταση η οποία επικαθορίζεται κυρίως από τη διαφορά των κοινωνικών δομών και καταστάσεων ανάμεσα σε διαφορετικά έθνη.<sup>13</sup> Στο δεύτερο μέρος θα αναλυθούν οι ομοιότητες/ αναλογίες ανάμεσα στη συγκρότηση της ποιητικής των Pound και Σινόπουλου αναφορικά με την ποιητική αφήγηση της Ιστορίας, εξετάζοντας, όπως αναφέραμε και παραπάνω, τις μορφές σύνθεσης και τις μορφές έκφρασης που δημιουργούν εντέλει αυτήν την αφήγηση.

## 1. Η εμφάνιση και υποδοχή του Pound στην Ελλάδα (1935-1965)

Το 1961, στο σημαντικό δοκίμιό του για τον Σεφέρη («Το χαμένο κέντρο»), ο Ζήσιμος Λορεντζάτος επισημαίνει την εξάρτηση της νέας ελληνικής λογοτεχνίας, αλλά και ευρύτερα όλων των καλών τεχνών, από την Ευρώπη.<sup>14</sup> Ο κριτικός υποστηρίζει πως μετά το 1821 η ελληνική λογοτεχνική ζωή «παραλαμβάνει» τις λογοτεχνικές μορφές στην ποίηση και την πεζογραφία αποκλειστικά από το εξωτερικό, ακολουθώντας «σε μικρογραφία» τις ευρωπαϊκές εξελίξεις. Παρόλη την υπερβολική ένταση της επισήμανσης («Ο, τι συμβαίνει εκεί, συμβαίνει κι εδώ»),<sup>15</sup> ο Λορεντζάτος αναδεικνύει τη μεγάλη σημασία της λογοτεχνικής ανταλλαγής με τον ευρωπαϊκό χώρο για την ανάδειξη και εξέλιξη της εθνικής λογοτεχνικής ζωής. Εκτός όμως από τη διαχρονικά δεδομένη σύνδεση με τον ευρωπαϊκή γραμματεία, στα μεταπολεμικά χρόνια παρατηρούμε και μια μεγάλη αύξηση των μεταφράσεων και της υποδοχής της αμερικανικής ποίησης στην Ελλάδα, με κύριο, μεταξύ άλλων, “αντιπρόσωπο” τον Ezra Pound.<sup>16</sup> Σε αυτήν

---

<sup>12</sup> Σύμφωνα με τους P. Brunel – C. Pichois – A. M. Rousseau, η «τύχη» ενός έργου αναφέρεται στο σύνολο των μαρτυριών που αφορούν τις ζωντανές αρετές του και συνδέεται με την «επιτυχία» του, δηλαδή των αριθμό των μεταφράσεων, εκδόσεων ή διασκευών του, οι οποίες τελικά σχετίζονται με την επιρροή που αυτό μπορεί να έχει σε έναν ενεργητικό αναγνώστη, έναν, εντέλει, νέο δημιουργό. Βλ.: Brunel – Pichois – Rousseau (2015<sup>7</sup>) 91-2.

<sup>13</sup> Brunel – Pichois – Rousseau (2015<sup>7</sup>) 93-4.

<sup>14</sup> Λορεντζάτος (1967) 90 και 94.

<sup>15</sup> Λορεντζάτος (1967) 94.

<sup>16</sup> Βλ. και: Σερέφας (2006) 115-6. Ο Σερέφας επισημαίνει πως ο Pound ήταν ο μοναδικός εκπρόσωπος της αμερικανικής ποίησης που πρωτοδοτήθηκε από τους συγγραφείς της Γενιάς του '30 οι οποίοι είχαν το βλέμμα τους στραμμένο κυρίως στη γαλλική και, δευτερευόντως, στην αγγλική ποιητική πραγματικότητα. Επιπλέον, η έρευνά

την παρουσίαση της τύχης του Pound στη χώρα μας, ένα μεγάλης αξίας ερευνητικό εργαλείο αποτελεί η *Ελληνική Βιβλιογραφία* του Ezra Pound (1935-1993) που συντάχτηκε από τον Θανάση Παπαθανασόπουλο.<sup>17</sup>

Η πρώτη μετάφραση ποιήματος του Pound στην Ελλάδα γίνεται από τον Γιώργο Σεφέρη τον Δεκέμβριο του 1935 στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* με το ποίημα «Γράμμα Ξενιτεμένου».<sup>18</sup> Ακολουθεί στο τεύχος Απριλίου-Ιουνίου του 1939 του ίδιου περιοδικού η μετάφραση από τον Σεφέρη των *Cantos* I, XIII και XXX,<sup>19</sup> η οποία συνοδεύεται από εξασέλιδο «σημείωμα του μεταφραστή».<sup>20</sup> Στο σημείωμα αυτό ο Σεφέρης, ανάμεσα σε άλλες ερμηνευτικές και πραγματολογικές παρατηρήσεις, παραθέτει την άποψη του Eliot πως ο Pound είναι ο «πιο σημαντικός ποιητής της αγγλικής γλώσσας» και πως τα *Cantos* είναι το πιο σπουδαίο έργο του.<sup>21</sup> Η μετάφραση των τριών αυτών *Cantos* από τον Σεφέρη είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς είναι η πρώτη εμφάνιση αυτού του έργου του Pound στη χώρα μας αποτελώντας ταυτόχρονα, μέσω του «Σημειώματος», μια πρώτη, ιδιαίτερα θετική, αξιολόγηση του Αμερικανού ποιητή. Επιπλέον, έχει μεγάλη σημασία για το δικό μας ειδικότερο προβληματισμό αφού μέσω της μετάφρασης του πρώτου Canto από τον Σεφέρη ο νεαρός (22 χρόνων τότε) φοιτητής της ιατρικής Τάκης Σινόπουλος έρχεται σε επαφή με το λογοτεχνικό μύθο του Ελπήνορα, τον οποίο θα θεματοποιήσει στο ομώνυμο ποίημά του που θα δημοσιευθεί τον Οκτώβριο του 1944 στο περιοδικό *Φιλολογικά Χρονικά*,<sup>22</sup> και θα ενταχθεί επτά χρόνια μετά (με αλλαγές), πρώτο στη σειρά, στην πρώτη του ποιητική συλλογή με τίτλο *Μεταίχμιο*.<sup>23</sup>

Πέντε χρόνια αργότερα, τον Ιούνιο του 1944, ο Γ. Σφακιανάκης μεταφράζει το ποίημα του Pound «Ακταίων» στα *Φιλολογικά Χρονικά*.<sup>24</sup> Σημειώνουμε εδώ πως στο συγκεκριμένο περιοδικό, όπως είδαμε και παραπάνω, δημοσιεύει ο Σινόπουλος τρεις μήνες αργότερα το ποίημά του «Ελπήνωρ», καθώς και το γεγονός πως ο ποιητής συνεργάζεται συχνά με το συγκεκριμένο περιοδικό στα χρόνια 1944-46.<sup>25</sup> Τον Μάρτιο του 1947 στο περιοδικό της Θεσσαλονίκης *Κοχλίας*, ο Κλείτος Κύρου δημοσιεύει τις μεταφράσεις των ποιημάτων «Η γυναίκα του έμπορα του ποταμού. Γράμμα» και «Το τραγούδι που λέγαν οι τοξότες της Σου»,

του δείχνει πως ο Pound (σχεδόν ισομερώς μαζί με τον Poe και τον Whitman) είναι ο Αμερικανός ποιητής που το όνομά του αναφέρεται πιο συχνά σε ποιήματα Ελλήνων τον 20ό αιώνα.

<sup>17</sup> Παπαθανασόπουλος (1995).

<sup>18</sup> Pound (1935) 671-3 [Βλ. και: Σεφέρης (2005) 52-6].

<sup>19</sup> Pound (1939) 187-200

<sup>20</sup> Pound (1939) 187-93 [Βλ. και: Σεφέρης (2005) 150-7].

<sup>21</sup> Pound (1939) 190 [Βλ. και: Σεφέρης (2005) 154].

<sup>22</sup> Σινόπουλος (1944) 197-8.

<sup>23</sup> Για τον «δανεισμό» ή το «κέντρισμα» της μετάφρασης του πρώτου Canto από τον Σεφέρη σε σχέση με τον «Ελπήνωρ» του Σινόπουλου βλ.: Φράιερ (1978) 14 και Σαββίδης (1981) 31 αντίστοιχα.

<sup>24</sup> Pound (1944) 422. Βλ. επίσης: Παπαθανασόπουλος (1995) 13.

<sup>25</sup> Βλ. και: Κυριακίδης (1980) 875.

αντλώντας τα και τα δύο από τη συλλογή μεταφράσεων κινέζικων ποιημάτων του Round *Cathay*.<sup>26</sup> Θα πρέπει και πάλι να σημειώσουμε πως στο προηγούμενο τεύχος του ίδιου περιοδικού (*Κοχλίας* τχ. 14, Φεβρουάριος 1947, σ. 18, 19 και 31) δημοσιεύεται το ποίημα «Ιωάννα» του Σινόπουλου,<sup>27</sup> συνοδευόμενο από μικρό βιογραφικό σημείωμα του ίδιου του ποιητή και πως στο μεθεπόμενο τεύχος ο Σινόπουλος δημοσιεύει τα ποιήματά του «Ελένη», «Μεταίχιμο» και «Ιάκωβος».<sup>28</sup> Τον Οκτώβριο του 1949, ο ποιητής Γιώργης Παυλόπουλος (φίλος και συνοδοιπόρος του Σινόπουλου, με κοινή καταγωγή από τον Πύργο Ηλείας)<sup>29</sup> μεταφράζει το «Canto XVII» στο τεύχος 26 του περιοδικού *Ποιητική Τέχνη*,<sup>30</sup> το οποίο αποτελεί ένα πολύ σημαντικό έντυπο αναφορικά με το ζήτημα των λογοτεχνικών ανταλλαγών στη χώρα μας—ο υπότιτλος του είναι «Παγκόσμια Ποιητική Ανθολογία»—, αφού σε κάθε τεύχος του μεταφράζονται ποιήματα ενός μεγάλου πλήθους ποιητών από όλο τον κόσμο. Στο ίδιο τεύχος της *Ποιητικής Τέχνης* δημοσιεύεται άρθρο του Τάκη Σινόπουλου με έναν κάπως γενικό χαρακτήρα στο οποίο ο ποιητής μιλά για τα σύγχρονα προβλήματα της ποίησης μέσα από μια παγκόσμια προοπτική και αναφέρει το παράδειγμα του Round: «[...] κι ο ποιητής όσο κι αν προσπαθεί δεν ερμηνεύει παρά τον εαυτό του διά μέσου του κόσμου ή το πολύ-πολύ τον κόσμο διά μέσου του εαυτού του. Κι οι εικόνες που βγαίνουν δεν είναι πάρα πολύ καθαρές. Το παράδειγμα του E. Round πολλά έχει να μας διδάξει».<sup>31</sup>

Το 1950 είναι το έτος της πρώτης έκδοσης ολοκληρωμένου έργου του Ezra Pound στην Ελλάδα. Ο Ζήσιμος Λορεντζάτος μεταφράζει και εκδίδει τη συλλογή αποδόσεων ποιημάτων κινέζων ποιητών από τον Round με τίτλο *Κατάη*.<sup>32</sup> Στον εκτενή του πρόλογο, ο Έλληνας ποιητής και κριτικός αναφέρεται στον Αμερικανό ποιητή ως «τον τεχνίτη που τόσα πολλά του χρωστάει η ευρωπαϊκή τέχνη του λόγου τα τελευταία σαράντα χρόνια», εξαιρεί τη μεγάλη του φιλολογική γλωσσομάθεια και δεν παραλείπει να αναφερθεί στην περιπέτεια του εγκλεισμού του σε ψυχιατρικό νοσοκομείο στην πατρίδα του εκείνα τα χρόνια, σχολιάζοντας κριτικά «το τι παθαίνουν οι τεχνίτες και οι άνθρωποι του πνεύματος όταν ανακατώνονται σε πράγματα που

<sup>26</sup> Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε από ποια πηγή μεταφράζει ο Κλείτος Κύρου, αλλά έχει ίσως σημασία για το ευρύτερο ζήτημα των όρων της λογοτεχνικής μετάφρασης στην Ελλάδα αυτήν την περίοδο να παρατηρήσουμε πως αποδίδει λανθασμένα το δεύτερο ποίημα στον «Μπούννο –Γύρω στα 1100 π. Χ.», ενώ ο Round, στην πρώτη έκδοση του 1915, υπογράφει «By Kutsugen. 4<sup>th</sup> Century B.C.». Βλ.: Round (1947) 48 και Round (1915) 6 αντίστοιχα. Ενδιαφέρον είναι το γεγονός πως και ο Λορεντζάτος, ο οποίος μεταφράζει από το αγγλικό πρωτότυπο, υπογράφει λανθασμένα με τον ίδιο τρόπο το συγκεκριμένο ποίημα, βλ.: Round (1979<sup>2</sup>) 21-2.

<sup>27</sup> Σινόπουλος (1947α).

<sup>28</sup> Σινόπουλος (1947β).

<sup>29</sup> Για τη σχέση των δύο ποιητών βλ. και: Παυλόπουλος (1980) 835-38.

<sup>30</sup> Round (1949) 65-7.

<sup>31</sup> Σινόπουλος (1949β) 242.

<sup>32</sup> Βλ. και: Παπαθανασόπουλος (1995) 11.

δεν είναι δουλειά τους».<sup>33</sup> Τα χρόνια 1952-53 θα δημοσιευθούν μεταφράσεις επτά ακόμα ποιημάτων του Αμερικανού ποιητή από τον Νίκο Σπάνια στο περιοδικό *Μορφές* της Θεσσαλονίκης και στα *Νέα Ελληνικά*.<sup>34</sup> Ανάμεσα στο 1954 και το 1955 δημοσιεύεται και η πρώτη ενδελεχής μελέτη για τον Pound στα ελληνικά από τον Θ. Δ. Φραγκόπουλο μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Σημερινά Γράμματα*, σε τρεις συνέχειες (τχ. 2, Ιούνιος 1954· τχ. 3, Ιούλιος 1954· τχ. 8, Μάιος-Ιούνιος-Ιούλιος 1955), η οποία και θα παραμείνει ανολοκλήρωτη λόγω διακοπής της έκδοσης του περιοδικού. Η μελέτη του Φραγκόπουλου διακρίνεται για τη γνώση του αντικειμένου της και μια ιδιαίτερη στοχαστικότητα, αλλά και από έναν ανυπόκριτο θαυμασμό προς τον Αμερικανό ποιητή. Εκθέτει την πρωτοπόρα θέση του Pound στην αγγλόφωνη ποίηση αναφορικά με την εισαγωγή του ελεύθερου στίχου, αναρωτιέται για τις πολυποίκιλες επιρροές που δέχθηκε ο ποιητής από την παγκόσμια γραμματεία και εξαιρεί τα μεγάλα επιτεύγματά του στον τομέα της ποιητικής μετάφρασης, ιδιαίτερα το «ξαναζωντάνεμα»<sup>35</sup> της Προβηγκιανής ποίησης. Ο κριτικός παρουσιάζει και εξετάζει την ποίηση του Pound που είναι γραμμένη πριν από το 1920, αλλά στην τελευταία παράγραφο του τρίτου μέρους της δημοσιευμένης μελέτης του δεν παραλείπει να επισημάνει στους αναγνώστες τη μεγάλη αξία του κύριου έργου του *Cantos* και να το προτείνει μάλιστα ως μία από τις τρεις σημαντικότερες επιτεύξεις της ποίησης του 20<sup>ου</sup> αιώνα: «[...] δεν νομίζω πως θα υπήρχε τρόπος να αναλυθεί, ή καν να διατυπωθεί αρκετά ικανοποιητικά η διαπίστωση της καταλυτικής κατάπληξης που προξενεί και η απλή ανάγνωση αυτού του κειμένου που, ίσως, στάθηκε η πιο σημαντική προσφορά, μαζί με τον Rilke και τον Valery, του αιώνα μας στην παγκόσμια ποιητική παράδοση».<sup>36</sup> Στην ίδια σελίδα του 8<sup>ου</sup> τεύχους των *Σημερινών Γραμμάτων*, ακριβώς κάτω από το τέλος της μελέτης του Φραγκόπουλου, στη στήλη «Σημερινά Βιβλία», ακολουθεί μια εκτενής βιβλιοκριτική για τις τρεις σύγχρονα εκδομένες ποιητικές συλλογές της Ζωής Καρέλλη *Το πλοίο*, *Κασσάνδρα* και *Παραμύθια του Κήπου* η οποία υπογράφεται από τον Τάκη Σινόπουλο. Το ενδιαφέρον για το θέμα μας είναι πως η βιβλιοκριτική διακόπτεται στο τέλος της σελίδας και συνεχίζεται στη σελίδα 130. Στις δύο σελίδες που παρεμβάλλονται, το περιοδικό δημοσιεύει ένα ποίημα του Σινόπουλου με τίτλο «Από το Άσμα του Κωνσταντίνου και της Ιωάννας».<sup>37</sup> Το κείμενο αποτελεί προγενέστερη μορφή της συλλογής του 1961 *Το Άσμα της Ιωάννας και του Κωνσταντίνου* (με πολλές διαφοροποιήσεις, και δύο ενότητες –«Πρώτη μέρα στο παλιό σπίτι» και «Υποθήκες της

<sup>33</sup> Λορεντζάτος (1979<sup>2</sup>) 9-10.

<sup>34</sup> Παπαθανασόπουλος (1995) 14.

<sup>35</sup> Φραγκόπουλος (1954b) 42.

<sup>36</sup> Φραγκόπουλος (1955) 127.

<sup>37</sup> Σινόπουλος (1955) 128-9

μητέρας)– οι οποίες απουσιάζουν από τη μετέπειτα συλλογή).

Το 1955, ένα από τα σημαντικότερα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής, η *Νέα Εστία*, δημοσιεύει μετάφραση του ποιήματος του Pound «Ode pour l' election de son sepulcher» από τον Δημήτρη Σταύρου, συνοδευόμενη από κριτικό και πληροφοριακό σημείωμα για τον ποιητή. Ο Σταύρου αναφέρεται κυρίως στην αρχική, «εικονιστική», περίοδο της δραστηριότητας του Pound γύρω από τον κύκλο του αμερικανικού περιοδικού *Poetry*, τονίζει τη συμβολή του στην «κατακύρωση» του ελεύθερου στίχου και είναι ιδιαίτερα επικριτικός προς το «πάθος του για τους μεγάλους άντρες» και την «προδιάθεσή του για μεσσιανισμό που τόσο τον ζημίωσε αργότερα». <sup>38</sup> Πρόκειται για μια μετριοπαθή (η μοναδική αναφορά στα *Cantos* τα χαρακτηρίζει απλά ως «ημιτελή») και κριτική παρουσίαση του έργου και της μορφής του Αμερικανού ποιητή, ο οποίος βέβαια εκείνη την περίοδο νοσηλευόταν στο νοσοκομείο St. Elizabeth's της Ουάσιγκτον αντιμετωπίζοντας την κατηγορία της προδοσίας. <sup>39</sup> Το καλοκαίρι του 1958, ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος μεταφράζει το «Canto XIII» για το περιοδικό *Καινούργια Εποχή*. <sup>40</sup> Την ίδια χρονιά εκδίδεται η *Ανθολογία της αμερικανικής ποιήσεως* του Στέφανου Τσατσούλα, όπου ο Pound ανθολογείται με δέκα ποιήματα. Στο βιογραφικό σημείωμα για τον ποιητή, ο Τσατσούλας τονίζει τη συνεισφορά του Pound στην ολοκλήρωση του έργου του «διασήμου ανατολιστού Ερνέστου Φενελλόσα», την ώθηση που έδωσε στο κίνημα των «εικονιστών», και σημειώνει πως «ο δε T. S. Eliot ομολογεί το ποιητικό προς αυτόν χρέος του». <sup>41</sup> Το 1958 είναι επίσης η χρονιά που η ποίηση του Pound φτάνει στο αναγνωστικό κοινό της επαρχίας. Στο βιβλίο *Επιλογή από το έργο δέκα Αμερικανών ποιητών* που εκδίδεται στην Χαλκίδα, ο Ανδρέας Σ. Ιωάννου μεταφράζει την «Ωδή για την επιλογή του Τάφου» και στο περιοδικό *Σερραϊκά Γράμματα* ο Νίκος Σπάνιας μεταφράζει το ποίημα «Ed eram in uno ed uno in due». <sup>42</sup> Ακολουθεί το 1960 η μετάφραση του πρώτου Canto και ενός ακόμα ποιήματος του Pound στην *Ανθολογία παγκοσμίου ποιήσεως* του Άρη Δικταίου όπου ο ποιητής καταχωρείται στην ενότητα «ΗΝΩΜ. ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ – Ιμαγισμός», <sup>43</sup> και η μετάφραση 11 ποιημάτων του από τον Στέφανο Κατσαμπή στο περιοδικό *Καινούργια Εποχή* το 1964. <sup>44</sup>

Τον Νοέμβριο του 1965, ο Ezra Pound επισκέφτηκε για λίγες μέρες την Αθήνα. Εφτά χρόνια νωρίτερα, και μέσω μιας διεθνούς καμπάνιας υποστήριξης, ο Αμερικανός ποιητής είχε πάρει εξιτήριο από την κλινική στην οποία νοσηλευόταν στη χώρα του για ψυχιατρικούς

<sup>38</sup> Σταύρου (1955) 644-5.

<sup>39</sup> Βλ. και: Nadel (2007) 16.

<sup>40</sup> Παπαθανασόπουλος (1995) 15.

<sup>41</sup> Τσατσούλας (1958) 93-4.

<sup>42</sup> Παπαθανασόπουλος (1995) 15.

<sup>43</sup> Δικταίος (1960) 667-70.

<sup>44</sup> Παπαθανασόπουλος (1995) 15.

λόγους, και τον Ιούλιο του 1958, από τη Νάπολη, δήλωνε στους δημοσιογράφους πως «όλη η Αμερική είναι ένα άσυλο ψυχασθενών», χαιρετώντας φασιστικά μπροστά στους φωτογραφικούς φακούς.<sup>45</sup> Είναι προφανές λοιπόν πως το δημοσιογραφικό ενδιαφέρον για το πρόσωπό του ήταν ήδη υψηλό σε παγκόσμιο επίπεδο. Έχει εντούτοις σημασία για τον γενικότερο προβληματισμό μας να παρατηρήσουμε πως η ολιγοήμερη επίσκεψή του στην Ελλάδα τροφοδότησε είκοσι δημοσιεύματα σε διάφορες ελληνικές εφημερίδες της εποχής.<sup>46</sup> Επιπλέον, δύο άρθρα του Δημήτρη Σταθόπουλου και του Τάκη Σινόπουλου στις 6 Νοεμβρίου (εφημ. *Καθημερινή* και *Ταχυδρόμος*) προσπαθούν να σκιαγραφήσουν την αμφιλεγόμενη προσωπικότητα και πορεία του ποιητή.<sup>47</sup> Θα πρέπει να σημειώσουμε επίσης πως το καλοκαίρι της επόμενης χρονιάς ο Pound επισκέφτηκε το φεστιβάλ του Spoleto της Ιταλίας και είναι εκεί που θα συναντηθεί και θα γνωριστεί προσωπικά μαζί του ο Τάκης Σινόπουλος.<sup>48</sup>

Επιμείναμε ιδιαίτερα σε αυτό το μέρος στην μεταφραστική τύχη του Pound στη χώρα μας. Είναι εύκολο να παρατηρηθεί πως στα μεταπολεμικά χρόνια οι μεταφράσεις ποιημάτων του αυξάνονται, και, επιπλέον, μέσω κάποιων πρώτων κριτικών μελετών συγκροτείται μια αρκετά ευκρινής εικόνα του ποιητή στους ελληνικούς λογοτεχνικούς κύκλους. Η εικόνα αυτή είναι ιδιαίτερα θετική και δεν εδράζεται μόνο στη διεθνή φήμη του αλλά συγκροτείται από σοβαρές αξιολογικές και ερμηνευτικές παρατηρήσεις με βάση την ποιητική του παραγωγή, όπως μπορούμε να δούμε στη μελέτη του Θ. Δ. Φραγκόπουλου στο περιοδικό *Σημερινά Γράμματα*. Το ζήτημα ειδικότερα της μετάφρασης μεμονωμένων *Cantos* μάς ενδιαφέρει για να μπορέσουμε να σχηματίσουμε μια εικόνα της αναγνωστικής επαφής του Σινόπουλου με το συγκεκριμένο έργο δεδομένου ότι, σύμφωνα με μαρτυρία του Κίμωνα Φράιερ,<sup>49</sup> ο Σινόπουλος δεν διάβαζε αγγλικά.<sup>50</sup> Παρόλα αυτά, ο Σινόπουλος θα μπορούσε σίγουρα να έχει αναπτύξει στενή επαφή με το έργο του Pound μέσω είτε γαλλικών μεταφράσεων, είτε προσωπικών μεταφράσεων του φίλου του Γιώργη Παυλόπουλου ο οποίος όπως είδαμε και παραπάνω είχε μεταφράσει το «Canto XVII» ήδη το 1949.

Γίνεται ίσως φανερό από όσα εκτέθηκαν παραπάνω πως στις πρώτες δύο μεταπολεμικές δεκαετίες η ποίηση του Pound προσεγγίζει το ελληνικό κοινό και μάλιστα με επιτυχία. Φαίνεται πως συγκροτείται άτυπα ένας ορισμένος κύκλος ποιητών και κριτικών της Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς γύρω από περιοδικά όπως η *Ποιητική Τέχνη* και τα *Σημερινά Γράμματα*,

<sup>45</sup> Nadel (2007) 17-8.

<sup>46</sup> Παπαθανασόπουλος (1995) 28-9.

<sup>47</sup> Παπαθανασόπουλος (1995) 22.

<sup>48</sup> Βλ.: Nadel (2007) 18, Πιερής (1988) 87.

<sup>49</sup> Φράιερ (1978) 13.

<sup>50</sup> Πβ. όμως τη μετάφραση από τον ποιητή του κειμένου του Eliot «Η μουσική της ποίησης» στο περιοδικό *Ποιητική Τέχνη*: Eliot (1948) 482-88.

ο οποίος προωθεί αρκετά συστηματικά και αξιολογεί ιδιαίτερα θετικά το ποιητικό μέγεθος του Pound, μέσα και σε ένα γενικότερο πλαίσιο “ανοίγματος” του ορίζοντα προσδοκιών σε σχέση με τη ξενόγλωσση λογοτεχνία. Στο εσωτερικό αυτού του κύκλου κινείται και ο πολύ παραγωγικός σε συνεργασίες και μεταφράσεις αυτήν την εποχή Τάκης Σινόπουλος. Έχοντας γνωρίσει το έργο του Pound λίγο πριν την αρχή του πολέμου από τη μετάφραση Σεφέρη στα *Νέα Γράμματα*, θα ασχοληθεί τα επόμενα χρόνια πιο ολοκληρωμένα με τον Pound και θα επηρεαστεί από αυτόν, σε μια περίοδο μάλιστα που είναι καθοριστική για την ποιητική και προσωπική του συγκρότηση, κυρίως βέβαια λόγω της συμμετοχής του ως βοηθού-ιατρού στις τελευταίες επιχειρήσεις του ελληνο-γερμανικού πολέμου, αλλά και τη στρατιωτική ιατρική υπηρεσία του καθόλη τη διάρκεια του Εμφυλίου.<sup>51</sup> Είναι μάλιστα σημαντικό το γεγονός πως, όπως είδαμε παραπάνω, υπάρχει μια ενδιαφέρουσα “συγχρονία” ανάμεσα στις μεταφράσεις του Pound σε αυτά τα περιοδικά και τις προδημοσιεύσεις ποιημάτων του Σινόπουλου, τα οποία εν πολλοίς θα συγκροτήσουν αργότερα την πρώτη του συλλογή. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε πως η δημιουργική-πειραματική “προετοιμασία” του νέου Έλληνα ποιητή συμπίπτει χρονολογικά (αλλά, τρόπον τινά, και “τυπογραφικά”) με την πρώτη μεγάλου εύρους παρουσίαση του Pound στην Ελλάδα. Ενδεικτικό ως προς την αφετηριακή αυτή δημιουργική “συνάφεια” είναι το γεγονός πως ο Σινόπουλος δημοσιεύει δύο ποιήματά του υπό τον τίτλο «Δύο Cantos» στο περιοδικό *Ποιητική Τέχνη* το 1949.<sup>52</sup> Τα δύο κείμενα αποτελούν προγενέστερες μορφές (το δεύτερο με ουσιώδεις διαφορές) των δύο πρώτων Ασμάτων της συλλογής *Άσματα I-XI* του 1953. Η επιλογή του συγκεκριμένου τίτλου που παραπέμπει ευθέως, και όχι εμμέσως όπως η τελική της έκδοσης του '53, στα *Cantos* του Ezra Pound μαρτυρεί για την έντονη ενασχόληση του Έλληνα ποιητή με το έργο του Αμερικανού ομοτέχνου του. Στο επόμενο μέρος θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε τις αποτυπώσεις αυτής της δημιουργικής αναγνωστικής επαφής στο σώμα των ποιημάτων.

## **2. Pound και Σινόπουλος. Μορφές σύνθεσης και μορφές έκφρασης**

### **2.1 Μορφές σύνθεσης**

Η επισήμανση και ανάλυση των διάφορων τρόπων σύνθεσης ενός ποιήματος, όλων εκείνων των στοιχείων που η ταυτόχρονη λειτουργία τους συγκροτεί το ποίημα ως ολοκληρωμένο έργο τέχνης, με απόλυτα διαμορφωμένα τα εσωτερικά και εξωτερικά του όρια, αποτελεί διαχρονικά

<sup>51</sup> Βλ. και: Γαραντούδης (2000α) 30-2.

<sup>52</sup> Βλ.: Σινόπουλος (1949) 120-3. Ενάμισι χρόνο αργότερα, ο Σινόπουλος δημοσιεύει επίσης το «Canto V» στο περιοδικό *Ο Αιώνας μας*, βλ.: Σινόπουλος (1950).

κοινό τόπο –και στόχο– της κριτικής. Στην περίπτωση όμως ποιημάτων μεγάλης έκτασης, τα οποία λειτουργούν μέσα από το ειδολογικό στίγμα του έπους και συσχετίζονται με την αντίστοιχη παράδοση, ανάλογα ερωτήματα αποκτούν αφετηριακή σημασία. Ως εκ τούτου, μια από τις βασικές αναλυτικές σκοπεύσεις που απασχόλησαν το πλήθος των ερμηνευτικών εργασιών για τα *Cantos* του Ezra Pound ήταν η προβληματική της “ενότητας” του συγκεκριμένου έργου. Η συζήτηση ανάμεσα στους μελετητές των *Cantos* αναφορικά με το ζήτημα αυτό συνεχίζεται αμείωτη μέχρι και σήμερα, έχοντας όπως φαίνεται διαμορφώσει δύο μεγάλα στρατόπεδα: εκείνων που συμφωνούν πως ο Pound κατάφερε να ενσωματώσει και να αφομοιώσει πλείστα όσα στοιχεία της ιστορίας της ανθρωπότητας σε μια ολοκληρωμένη και συνεκτική ποιητική δομή, και εκείνους που αρνούνται την “ευτυχή έκβαση” αυτής της ποιητικής πρόθεσης του Pound.<sup>53</sup>

Ορισμένοι κριτικοί, με κύριο εκπρόσωπο τον Daniel D. Pearlman, θεωρούν πως ο Pound πέτυχε να δομήσει το μακρύ αφηγηματικό ποίημά του με μια συνοχή η οποία προέρχεται από τη διαδοχική εκδίπλωση –και επαναφορά, σε διαφορετικά και αποστασιοποιημένα στην έκταση σημεία του συνολικού κειμένου– συγκεκριμένων θεματικών μοτίβων.<sup>54</sup> Άλλοι, όπως ο Hugh Kenner, θεωρώντας πως στα *Cantos* δεν υπάρχει καμία πλοκή, και ως εκ τούτου καμία θεματική ανάπτυξη, αποδέχονται εντούτοις ένα είδος συνθετικής δομής μέσω των επαναλήψεων συγκεκριμένων ρυθμών εκφοράς του λόγου ή εικόνων, μιας «οικολογία[ς] γεγονότων, εντός της οποίας και η παραμικρή λεπτομέρεια είναι συμπτωματική της συνολικής δράσης, και η οποία επιθυμεί να επιτονίσει πραγματικά μαζικά συμβάντα».<sup>55</sup> Στη δική μας παρούσα δοκιμή, αποδεχόμαστε αξιωματικά τη συνθετική-ενοποιητική πρόθεση του Pound, η οποία τελικά μπορεί να ορίσει τα *Cantos* ως ένα έργο εν προόδω που στόχος του είναι να ενσωματώσει και να συνθέσει σε ένα ανώτερο επίπεδο τα καλύτερα “αποσπάσματα” από το σύνολο του ιστορικού ανθρώπινου πολιτισμού, προτείνοντας με αυτόν τον τρόπο μια νέα, ολοποιητική, πολιτισμική και πολιτική πρόταση για την εποχή του.<sup>56</sup>

Προσπαθώντας να ανιχνεύσει τους τρόπους μέσω των οποίων, στα *Cantos*, ο Pound επιχειρεί να φέρει εις πέρας το δύσκολο έργο της παρουσίασης και ενσωμάτωσης σε μία ενιαία ποιητική δομή ενός ετερόκλητου πλήθους αφηγηματικών και λυρικών επεισοδίων προερχόμενων από διαφορετικές ιστορικές, πολιτισμικές και γλωσσικές παραδόσεις, ο Michael A. Bernstein, στην πρωτοποριακή μελέτη του *The Tale of the Tribe. Ezra Pound and The*

<sup>53</sup> Βλ. και: Engler (1982) 98.

<sup>54</sup> Βλ.: Pearlman (1969) 27-30.

<sup>55</sup> Kenner (1971) 362 (μτφρ. δική μας).

<sup>56</sup> Βλ. και: Schwartz (1988) 125.

*Modern Verse Epic*, εισάγει τον όρο «έπος σε μοντέρνο στίχο» (modern verse epic). Σύμφωνα με τον Αμερικανό κριτικό, μόνο αν έχουμε ως αφετηρία της ανάλυσής μας την πρόθεση του Pound να δημιουργήσει ένα «έπος σε μοντέρνο στίχο», μπορούμε να κατανοήσουμε τα πολλά σκοτεινά σημεία στη δομή και τη θεματική των *Cantos*, και να φέρουμε στο φως τις ιδιαίτερες «τεχνικές στρατηγικές» που χρησιμοποιούνται σε αυτά ακριβώς προς την κατεύθυνση της σύνθεσης.<sup>57</sup>

Ο ίδιος ο Pound, το 1938, θέλοντας να θέσει ένα αρχικό πλαίσιο ερμηνείας για τα *Cantos*, η αναγνωστική δυσκολία αλλά και η αποσπασματικότητα των οποίων ήταν ήδη εμφανής, δήλωσε πως «δεν υπάρχει κανένα μυστήριο όσον αφορά τα *Cantos*», αυτά είναι «η ιστορία της φυλής» («the tale of the tribe»)<sup>58</sup>. Ο Αμερικανός ποιητής φιλοδοξούσε να γράψει ένα επικό ποίημα σε μια μοντέρνα εποχή. Αυτό σήμαινε πως θα έπρεπε να εκθέσει τα ήθη, τις επιδιώξεις και τους ενοποιητικούς μύθους όλων των ανθρώπων της εποχής του, χρησιμοποιώντας παραδειγματικά ήρωες και πολιτισμικό/ γραμματολογικό υλικό από όλη την ιστορία της ανθρωπότητας, με σκοπό να διαμορφώσει έναν “λόγο” για το παρελθόν και το παρόν, προτείνοντας μέσα από τον τελευταίο και μια ιδανική κατεύθυνση για το μέλλον. Υπό αυτήν την έννοια, ο ίδιος όρισε τα *Cantos* ως ένα «poem including history».<sup>59</sup>

Ποιος είναι όμως ο τρόπος με τον οποίο ο Pound εκθέτει το υλικό του; Ποια είναι εκείνη η δομή μέσω της οποίας το πλήθος των ιστορικών αναφορών ενσωματώνεται στην ποιητική έκφραση, διασφαλίζοντας –έστω και ως πρόθεση– τη συνοχή ενός τόσο εκτεταμένου έργου; Σύμφωνα με τον Bernstein, αυτή η ποιητική δομή συνίσταται στην «επαγωγική» ή «ιδεογραμμαμική μέθοδο».<sup>60</sup> Αυτή η μέθοδος σύνθεσης –την οποία ο Pound αντλεί αρχικά από το έργο του σινολόγου Ernest Fenollosa *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, το οποίο εξέδωσε ο ίδιος βασιζόμενος σε σημειώσεις του συγγραφέα το 1919–<sup>61</sup> αποφεύγει τις χωρίς γεγονοτολογική βάση αφαιρέσεις της εδραιωμένης μέχρι τότε

---

<sup>57</sup> Bernstein (1980) 11.

<sup>58</sup> Pound (1960) 194. Ενδιαφέρον σχετικά με τον προβληματισμό μας σε αυτήν την εργασία παρουσιάζει το γεγονός πως ο Τάκης Σινόπουλος, σε ομιλία του το 1975, χρησιμοποιεί την ίδια λέξη (“φυλή” - “tribe”) που διαλέγει και ο Pound για να προσδιορίσει τον παραγωγό, αλλά και αποδέκτη, του μεγάλου ποιήματός του, παρόλο που το νόημα αλλά και τα κειμενικά συμφραζόμενα στην περίπτωση του Έλληνα ποιητή δεν φαίνονται να υποστηρίζουν ως αναγκαία και ακριβή τη συγκεκριμένη επιλογή: «Η γλώσσα του ποιητή δεν είναι θείον δώρημα. Είναι πριν απ' όλα η παραδομένη γλώσσα (της φυλής), ύστερα η γλώσσα της εποχής του και η γλώσσα της τάξης του, εμπλουτισμένη ταυτόχρονα με τις συσσωρευμένες εμπειρίες του παρελθόντος, με τα θυσανίσματα παλαιότερων γλωσσικών στρωμάτων. Η γλώσσα του ποιητή προϋποθέτει άμεσες καθημερινές βιώσεις, προϋποθέτει μαθητεία και άσκηση (...)», βλ.: Σινόπουλος (1980) 783. Ωστόσο, ο Pound, όπως πιθανότατα πρωτογενώς και ο Σινόπουλος, “δανείζεται” τη συγκεκριμένη έκφραση από το στίχο του, πολύ γνωστού στους μοντερνιστές, ποιήματος του Μαλλαρμέ «Le tombeau d' Edgar Poe»: «Donner un sens plus pur aux mots de la tribu».

<sup>59</sup> Pound (1954) 86.

<sup>60</sup> Bernstein (1980) 35.

<sup>61</sup> Pound (1963).

ιστοριογραφίας και προωθεί την παρουσίαση και αντιπαράθεση συγκεκριμένων αυτόνομων «λεπτομερειών» –μυθολογικών/ ιστορικών/ λυρικών επεισοδίων–, οι οποίες, μέσω της επαγωγικής μεθόδου, μπορούν να συνδεθούν έπειτα «με φυσικό τρόπο» και να μορφώσουν μια συγκεκριμένη πρόταση ή ερμηνεία της ιστορίας.<sup>62</sup> Αυτή η “ενότητα μέσα στην πολλαπλότητα” της ιδεογραμμικής μεθόδου σχετίζεται βέβαια και με την προγενέστερη εικονιστική παουντική μέθοδο των “λαμπουσών λεπτομερειών” (luminous details). Η ικανότητα πρόσληψης και αναπαράστασης ενός νοητικού και συναισθηματικού/ συγκινησιακού πλέγματος σε στιγμιαίο χρόνο, μέσω ακριβώς μιας “λάμπουσας λεπτομέρειας”, μετατίθεται τώρα στο ιστορικό και πολιτισμικό πεδίο και προσφέρει στον Αμερικανό ποιητή τη μορφολογική λύση για την ενσωμάτωση αντικειμενικών ιστορικών στοιχείων και συμβάντων στην αισθητική ολότητα των *Cantos*.<sup>63</sup>

Χαρακτηριστικό παράδειγμα εφαρμογής αυτής της μεθόδου σύνθεσης αποτελούν τα Canto VIII, IX, X και XI, τα οποία έχουν χαρακτηριστεί και ως “Κάντο του Μαλατέστα”. Σε αυτά ο Pound, προσπαθώντας να δώσει μια εικόνα της Αναγεννησιακής Ιταλίας, δεν στηρίζεται σε μια λυρική ή αφηγηματική έκθεση, η οποία εκκινεί από μια ήδη διαμορφωμένη, αφαιρετικής σύνθεσης, ιστορική εικόνα ή άποψη. Αντίθετα, η συνολική εικόνα αναδύεται μέσω της αντιπαράθεσης επιλεγμένων, αλλά αποσπασματικών, “λαμπρών” ιστορικών επεισοδίων διαφόρων οικογενειών της εποχής, αναμεμιγμένων με παρέμβλητα λυρικά ποιήματα προβηγκιανών τροβαδούρων, αλλά και τελείως διαφορετικά, μη λογοτεχνικά, είδη λόγου όπως ντοκουμέντα της αλληλογραφίας του Μαλατέστα, παπικά διατάγματα και αναφορές πρεσβειών της εποχής.<sup>64</sup> Η ιδεογραμμική μέθοδος, επομένως, επιτρέπει στον Pound να ενσωματώσει στο μοντέρνο του έπος είδη λόγου τα οποία πριν από αυτόν αφομοιώθηκαν στη λογοτεχνία μόνο από το είδος του ρεαλιστικού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα.

Το «Canto XXIII» μπορεί να μας δώσει μια αρκετά ευκρινή εικόνα του τρόπου έκθεσης του ποιητικού υλικού από τον Pound μέσω της ιδεογραμμικής μεθόδου και των “λαμπουσών λεπτομερειών”. Ας δούμε τις δύο πρώτες στροφές:

“Et omniformis”, Psellos, “omnis

“Intellectus est,” God's fire. Gemisto:

“Never with this religion

<sup>62</sup> Βλ.: Bernstein (1980) 38. Για τη σχέση της ιδεογραμμικής μεθόδου με την «άμεση» και «αντι-συλλογιστική» δομή του ιαπωνικού Θεάτρου Νο, η οποία επίσης τροφοδότησε την αναζήτηση του Pound για μια συνθετική δομή της ποιητικής έκθεσης στα *Cantos* πβ. και: Albright (1999) 64-7.

<sup>63</sup> Βλ.: Bernstein (1980) 37.

<sup>64</sup> Bernstein (1980) 40.

“Will you make men of the greeks,  
“But build wall across Peloponesus  
“And organize, and...  
damn these Eyetalian barbarians.”

And Novvy's ship went down in the tempest  
Or at least they chucked the books overboard.

How dissolve Irol in sugar... Houille blanche,  
Auto-chenille, destroy all bacteria in the kidney,  
Invention-d' entites-plus-ou-moins-abstraits-  
en-nombre-egal-aux-choses-a-expliquer...

La science ne peut pas y consister. “J' ai  
Obtenu une brulure” M. Curie, or some other scientist  
“Qui m'a coute six mois de guerison”  
and continued his experiments.

Tropismes! “We believe attraction is chemical.”<sup>65</sup>

Η πρώτη στροφή του *Canto* αναφέρεται ταυτόχρονα σε τρία στοιχεία, αποσπασματικά μεταξύ τους, αλλά και αλληλοσυνδεόμενα (όχι όμως γραμμικά): στους στίχους 1-2 η θέση του νεοπλατωνικού φιλοσόφου Πορφύριου «η νοερά ουσία ομοιομερής εστίν», μεταφρασμένη στα λατινικά από τον Ιταλό λόγιο Ficcino· στους στίχους 3-7 ο λόγος του νεοπλατωνιστή Γεωργίου Πλήθωνα Γεμιστού (αγαπημένου φιλοσόφου του Μαλατέστα) σχετικά με την παραφθορά της αρχαίας ελληνικής θρησκείας, κηρύσσοντας προς στην κατεύθυνση μιας αναγέννησης του ελληνισμού· στους στίχους 8-9 η αναφορά στην εκστρατεία του νεότερου αδελφού του Μαλατέστα στην Πελοπόννησο (1464-1466), από όπου ο τελευταίος μετέφερε πολλά βυζαντινά χειρόγραφα στην Ιταλία.<sup>66</sup> Παρατηρούμε πως ο Pound απλά παρουσιάζει και παραθέτει στον αναγνώστη δύο αποσπάσματα σκέψης νεοπλατωνικών φιλοσόφων και έπειτα, χωρίς καμία σύνδεση, αναλαμβάνει το ρόλο του τριτοπρόσωπου αφηγητή αναφερόμενος σε ένα –αρκετά αόριστα– συνδεόμενο με τον νεοπλατωνισμό περιστατικό από τις δράσεις της οικογένειας Μαλατέστα. Στην αμέσως επόμενη στροφή τον λόγο παίρνει ο Γάλλος χημικός Pierre Curie, τρόπον τινά προβληματιζόμενος κριτικά αναφορικά με την επιστημονική του

---

<sup>65</sup> *Cantos*: 107.

<sup>66</sup> Αντλούμε τα πραγματολογικά στοιχεία από τις σημειώσεις για τα *Canto* που έχει επιμεληθεί ο Γιώργος Βάρσος, βλ.: Pound (1995) 347-8.

μέθοδο: «εφεύρεση-οντοτήτων-λίγο-ως-πολύ-αφηρημένων-ίσων-σε-αριθμό-με-τα-πράγματα-προς-ερμηνείαν... Δε γίνεται η επιστήμη να συνίσταται σ' αυτό». <sup>67</sup> Είναι φανερό πως η συνεχής εναλλαγή γλωσσικών τύπων (λατινικά, αγγλικά, γαλλικά, αλλά και αρχαία ελληνικά στην αμέσως επόμενη στροφή) έρχεται να επιτονίσει ακριβώς τη “λάμψη” των ασύνδετων μεταξύ τους “λεπτομερειών”. Το *Canto* συνεχίζει ως το τέλος του με την ίδια τεχνική σύνθεσης ανάμεσα στις στροφές (ακολουθεί απόσπασμα του Στησίχορου με παρέμβλητα λήμματα του λεξικού Lidell-Scott, απόσπασμα της ιστορίας του προβηγκιανού τροβαδούρου Pierre de Maensac, μικρή αναφορά στην άλωση της Τροίας και, τέλος, απόσπασμα από τη μυθολογική ιστορία του Αινεία και του πατέρα του Αγχίση). <sup>68</sup>

Μέσα από τις αντιπαραβολές των διαφορετικών τμημάτων της ποιητικής έκθεσης φαίνεται να αναδύεται το συνολικό “ιδεόγραμμα” του συγκεκριμένου *Canto* το οποίο συνίσταται σε ένα διαλογισμό γύρω από τη νεοπλατωνική έννοια του «φωτός» («God's fire»), ως «θεικής πυράς», η οποία «καταυγάζει τη νόηση» («Intellectus est»). Βέβαια, οποιαδήποτε ανάλογη θεματική ερμηνεία είναι αναγκαστικά μερική και σχετικά επισφαλής, καθώς οι υποθέσεις της στηρίζονται στην ερμηνεία συγκεκριμένων φράσεων-“κλειδιών”, αναγκαστικά λόγω ακριβώς της ιδιαιτερότητας της συνθετικής μεθόδου του Pound. Σύμφωνα μάλιστα με τον Bernstein, το ολοκληρωμένο νόημα ενός *Canto* δεν μπορεί να προέλθει ούτε από την ερμηνεία ενός μεμονωμένου επεισοδίου, ούτε από τη διαδοχική, προσθετική, ερμηνευτική ανάγνωση του συνόλου τους, αλλά μάλλον υφίσταται ακριβώς στις «άφατες συνδέσεις» ανάμεσά τους, στην εσωτερική λογική που συνέχει αυτές τις φαινομενικά αποστασιοποιημένες αφηγήσεις. <sup>69</sup> Για τον Αμερικανό κριτικό, η προσωπική φωνή του Pound, ως τεχνίτη και δημιουργού αυτού του μοντέρνου έπους, θα πρέπει να αναζητηθεί ακριβώς σε αυτήν τη “σιωπηλή” προσπάθεια δι-άρθρωσης των κενών ανάμεσα στα διαφορετικά κομμάτια του τυπογραφημένου κειμένου.

Παρόλο που, όπως είχαμε την ευκαιρία να δούμε και στο πρώτο μέρος, ο Σινόπουλος δεν θεωρεί πως η τεχνική λύση του Pound αναφορικά με τον τρόπο ενσωμάτωσης της Ιστορίας στην ποιητική αφήγηση είναι η ενδεδειγμένη, αφού οδηγεί προς ένα “θολό” αποτέλεσμα, παρατηρούμε πως σε πολλά σημεία των δικών του πρώτων ποιητικών προσπαθειών κινείται και αυτός σε ένα ανάλογο πλαίσιο με εκείνο της ιδεογραμμικής μεθόδου του Αμερικανού ποιητή. Θα πρέπει βέβαια να σημειώσουμε αφετηριακά, πως οι τελικές προθέσεις των δύο ποιητών διαφέρουν, παρόλο που επωμίζονται και οι δύο (ο Σινόπουλος τουλάχιστον στις

<sup>67</sup> Pound (1995) 348.

<sup>68</sup> Βλ. και: *Cantos*: 108-9 καθώς και: Pound (1995) 348-50.

<sup>69</sup> Βλ.: Bernstein (1980) 170.

πρώτες δύο συλλογές του, αλλά και αρκετά αργότερα –με διαφορετικούς όρους– στο *Χρονικό*) το “βάρος” του μακρού αφηγηματικού ποιήματος. Ενώ ο Pound φιλοδοξεί να αποτυπώσει ένα διεθνές πανόραμα των καλύτερων –αλλά και των χειρότερων, “προς αποφυγήν”– ιστορικών και πολιτισμικών παραδειγμάτων με στόχο μια νέα αισθητική και πολιτική πρόταση, ο Σινόπουλος εμπλέκεται σε μια προσπάθεια έκθεσης, αλλά και “εξορκισμού”, των προσωπικών του<sup>70</sup> τραυματικών βιωμάτων, αλλά και των συλλογικών της γενιάς του, τα οποία βέβαια σχετίζονται πρωτίστως με την περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου. Ενώ στον Pound, κάτω από τη λυρική έκθεση υποβόσκει μια συμπαγής ιστορική καταγραφή με αναφορά σε ποικίλες ιστοριογραφικές πηγές,<sup>71</sup> στον Σινόπουλο το ευρύτερο κειμενικό πλαίσιο αναφοράς είναι αυτό του ονείρου, ακριβέστερα του εφιάλτη (οι δυο τους, εντούτοις, συναντιούνται όσον αφορά στις παρέμβλητες μυθολογικές αναφορές και προσωποποιήσεις). Ενώ τελικά, ο Pound πασχίζει να δώσει μορφή στην «ιστορία της φυλής» («the tale of the tribe»), ο Σινόπουλος ενδιαφέρεται να αναπαραστήσει μια «νέκρια των αφανών»,<sup>72</sup> συντρόφων του και συνοδοιπόρων που χάθηκαν στο ολοκαύτωμα της Κατοχής και του Εμφυλίου.

Ας δούμε όμως δύο παραδείγματα, αποσπάσματα από τα Άσματα IV και V της συλλογής του 1953,<sup>73</sup> στα οποία η ποιητική του Σινόπουλου φαίνεται να μοιράζεται ορισμένες αναλογίες με την ιδεογραμμική μέθοδο του Pound:

*Παρακαλώ θυμηθείτε τον πορτιέρη κι όσους*

*αφάνισε η παντοτινή φωτιά.*

*Ανεβήκαμε*

*την ώρα του μεσημεριού μέσα στο πλήθος ψίθυροι*

<sup>70</sup> Αυτό είναι και ο λόγος που στα ποιήματα του Σινόπουλου (και πολύ περισσότερο στις δύο πρώτες του συλλογές) κυριαρχεί το ποιητικό-αφηγηματικό εγώ μέσω της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Στα *Cantos* αντίθετα, ο Pound, λόγω της έντονης, και συντασσόμενης με το είδος του έπους, πρόθεσής του να κάνει την ίδια την “ιστορία να μιλήσει” αρνείται συστηματικά να υποδείξει έναν και μόνο συγκεκριμένο αφηγητή. Αυτό βέβαια αλλάζει στα ύστερα *Pisan Cantos* όταν οι δυσμενείς, εξωτερικές του ποιήματος, βιοτικές συνθήκες του ίδιου του ποιητή, συντελούν ώστε να εμφανίζεται στα ποιήματα αυτά πιο έντονα η προσωπική φωνή του Αμερικανού, υιοθετώντας μάλιστα μια ιδιαίτερη, άνευ προηγουμένου στα *Cantos*, ταπεινότητα και ευαισθησία. Βλ σχετικά και: Bernstein (1980) 179.

<sup>71</sup> Επιπλέον, σχετικά με τον «οριστικό» και «απτό» χαρακτήρα του στίχου του Pound από γλωσσική άποψη βλ. και: Eliot (1992) 170.

<sup>72</sup> Βλ.: Σαββίδης (1981) 31-3, καθώς και: Ρουμелиωτάκης (2008).

<sup>73</sup> Παρόμοιες αναλογίες με τη μέθοδο σύνθεσης του Pound στα *Cantos* μπορούμε να βρούμε και σε αρκετά ακόμη ποιήματα των έξι αυτών πρώτων συλλογών του Σινόπουλου που εξετάζουμε, βλ. ενδεικτικά: *Συλλογή I*: 30-1, 33, 48-9 [όπου και αυτοαναφορική στροφή στην ίδια τη διαδικασία της σύνθεσης “κομματιών” και αποσπασμάτων· ανάλογες αναφορές στην ίδια τη λογοτεχνικότητά τους βρίσκουμε και στα *Cantos*, βλ. σχετικά: Bernstein (1980) 137], 63, 66, 117. Λόγω έλλειψης χώρου δεν μπορούμε να προβούμε εδώ σε μια συστηματική ανάλυση όλων των παραδειγμάτων. Ιδιαίτερη σημασία, εντούτοις, θα πρέπει να δοθεί και στις αναλογίες με την παουντική μέθοδο που παρουσιάζει η σύνθεση των επεισοδίων στο *Άσμα της Ιωάννας και του Κωνσταντίνου*. Πρόκειται βέβαια για ένα πιο ειδικό και σύνθετο θέμα το οποίο χρήζει επεξεργασίας και ανάλυσης σε μια ξεχωριστή εργασία.

σβησμένα λόγια εικόνες γύριζαν εκεί. Ο ζωγράφος;  
 ναι κάπου θάφτηκε με λύπη κι ήσυχες φωνές.  
 Εκείνοι οι δυο στον όχτο αγκαλιασμένοι εσάπισαν.  
 Λησμόνησα τον έμπορα το μούτρο του μισό  
 καθώς τον χτύπαγε ξάφνου το φως άδειαζε με σημαντική  
 ζημιά ξέρεις μιλώ γι' αυτόν που πάει με τ' άσπρα  
 λαβώθηκε στις μάχες του έξυσαν το κόκαλο πονάει ακόμα.  
 Νάρκισσε! Φώναξε με δυνατή φωνή κοιτάζοντας ανάμεσα.  
 Μα εκεί δεν ήτανε κανείς κι εκείνος φώναξε  
 κι έμοιαζε να γυρεύει κάποιον που λεγόταν Νάρκισσος  
 κι απομακρύνονταν χωρίς ν' ακούσει.<sup>74</sup>

Και τότε φύγαμε απ' το Σούνιο ταξιδεύοντας  
 για την επιστροφή μ' ένα σπασμένο αμάξι. Δέντρα  
 κούφια αρμενίζανε στη μνήμη, Η ανώνυμη γυναίκα  
 βυθίζοντας το πρόσωπο στην καταχνιά σα νάτανε  
 γυμνή. Μια εφημερίδα σκέπαζε τη μαύρη της κοιλιά  
 ζεστό φεγγάρι αναθυμήθηκα το Νάρκισσο  
 τόσον καιρό πνιγμένο στ' ανοιχτά μες στα χορτάρια του πελάγου  
 τα κόκαλά του ασπρίσανε. Κι ήρθε την τελευταία φορά  
 στην απανθρακωμένη Λάρισα μ' ένα χωμάτινο  
 βαρύ λυχνάρι κι όλη η κάμαρη φωτίστηκε άξαφνα  
 κι είδαμε στο κορμί του την πληγή.<sup>75</sup>

Κάτω από τον τίτλο του πρώτου ποιήματος υπάρχει ένα μόττο το οποίο δεν μπορέσαμε να αντιγράψουμε εδώ. Είναι τα πρώτα τρία μέτρα της παρτιτούρας από τη συμφωνία Νο 40 σε σι ελάσσονα του Mozart, με την ένδειξη «Allegro molto». Η πρώτη φράση (τυπογραφημένη με πλάγια στοιχεία) του πρώτου στίχου προέρχεται από την τρίτη σκηνή της δεύτερης πράξης της τραγωδίας *Macbeth* του Shakespeare.<sup>76</sup> Ήδη παρατηρούμε εδώ πως ο Σινόπουλος τροφοδοτεί

<sup>74</sup> Συλλογή I: 55.

<sup>75</sup> Συλλογή I: 57.

<sup>76</sup> Αντλούμε τα πραγματολογικά στοιχεία από τις «Σημειώσεις» του ίδιου του ποιητή στο τέλος της συλλογής, βλ.: Συλλογή I: 82.

τον αναγνώστη του με δύο “λάμπουσες λεπτομέρειες”, αυτόνομα φωτεινά σήματα τα οποία τον οδηγούν προς συγκεκριμένες γραμματολογικές και καλλιτεχνικές περιοχές. Στη συνέχεια, στους στίχους 3-5, αναλαμβάνει το ρόλο του πρωτοπρόσωπου αφηγητή. Στους στίχους 5-7 υπάρχει αναφορά σε κάποιους νεκρούς –ένα διαρκές μοτίβο στην ποίηση του Σινόπουλου– αόριστης ταυτότητας (ένας «ζωγράφος» και «εκείνοι οι δυο») και στους στίχους 8-11 αναφορά σε κάποιον «έμπορα» που τραυματίστηκε σοβαρά (πιθανότατα θολή ανάμνηση από την ιατρική του υπηρεσία κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου). Αμέσως μετά, στους στίχους 11-15, η δράση επιστρέφει στο παρόν και εμφανίζεται το μυθολογικό πρόσωπο του Νάρκισσου. Βλέπουμε λοιπόν πως η ποιητική αφηγηματική έκθεση δεν προχωρά γραμμικά αλλά, όπως και στα *Cantos*, επαγωγικά. Μέσα από απομονωμένες αναφορές σε άλλα έργα και αυτόνομα επεισόδια ο Σινόπουλος προσπαθεί να δομήσει τη συνολική θεματική εικόνα του ποιήματος. Η αφήγηση «τεμαχίζει» το ποιητικό θέμα, όπως στον Pound.<sup>77</sup>

Στο δεύτερο απόσπασμα που παραθέτουμε, κάτω από τον τίτλο του ποιήματος υπάρχει η επιγραφή «Ενύπνιον Γ. Π.». Όπως διαβάζουμε στις «Σημειώσεις», το ποίημα αντλεί το υλικό του από έναν εφιάλτη που αφηγήθηκε στον ποιητή ο φίλος του Γ. Παυλόπουλος. Από τη στιγμή όμως που το νόημα της επιγραφής είναι διαθέσιμο στον αναγνώστη μέσω των «Σημειώσεων», λειτουργεί η ίδια ως μια “λάμπουσα λεπτομέρεια” που οδηγεί σε συγκεκριμένο ύφος και συμφραζόμενα, σημαντικά για την πρόσληψη όλου του ποιήματος. Εντούτοις, στο συγκεκριμένο απόσπασμα δεν μπορεί να παρατηρηθεί μια άμεση σύνδεση/επιρροή με/από την ιδεογραμμική μέθοδο των *Cantos*. Θα μπορούσαμε πιο εύστοχα να μιλήσουμε για αναλογία. Και αυτό γιατί, ενώ θα μπορούσαμε να χωρίσουμε το απόσπασμα σε διαφορετικά και αυτόνομα επεισόδια (στιχ.1-3, 3-6, 7-9, 9-12), ιδωμένη συνολικά η στροφή ακολουθεί μια σχεδόν γραμμική αφηγηματική πορεία.

Δεν θα πρέπει όμως να παραλείψουμε την αναφορά και σε ένα δεύτερο κοινό στοιχείο ανάμεσα στους δύο ποιητές, το οποίο διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό το πλαίσιο συνοχής των μεγάλων τους αφηγηματικών ποιημάτων.<sup>78</sup> Πρόκειται για την περιοδική εμφάνιση και επανεμφάνιση συγκεκριμένων προσώπων στο σύνολο της ποιητικής έκθεσης. Στα *Cantos*, αυτά τα πρόσωπα αποτελούν «υποδειγματικούς χαρακτήρες»,<sup>79</sup> όπως ο Μαλατέστα, ο Οδυσσέας, ο Κομφούκιος («Κουνγκ»), ή οι προβηγκιανοί τροβαδούροι. Στην ποίηση του Τάκη

<sup>77</sup> Βλ. και: Στεριάδης (1980) 812. Ο Στεριάδης επισημαίνει πως ενώ ο Σινόπουλος χρησιμοποιεί την παουντική τεχνική του «τεμαχισμού» ή των «απότομων διεισδύσεων», διαφέρει από τον Pound όσον αφορά την «τελική μίξη των επιπέδων στους τελευταίους στίχους».

<sup>78</sup> Αντιλαμβανόμαστε εδώ και τις ποιητικές συλλογές του Σινόπουλου (κυρίως βέβαια τις δύο πρώτες) ως ένα μεγάλο αφηγηματικό ποίημα, του οποίου τα ξεχωριστά ποιήματα αποτελούν τμήματα αλληλοσυνδεδεμένα (σε αντιστοιχία με τα αριθμημένα *Cantos* και το συνολικό “μοντέρνο έπος” του Pound).

<sup>79</sup> Βλ.: Καγιαλής (1995b) 31-3.

Σινόπουλου, οι επανεμφανιζόμενες χαρισματικές ιστορικές προσωπικότητες που βλέπουμε στα *Cantos* αντικαθίστανται από τους χαμένους “ταπεινούς” φίλους και συνοδοιπόρους των δύσκολων χρόνων, την Ιωάννα, τον Φίλιππο, τη Λεωνόρα,<sup>80</sup> την Ελένη, τον Ιάκωβο.<sup>81</sup> Πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε πως και ο Pound, στο «Canto XVI», σχεδιάζει το δικό του “προσκλητήριο νεκρών” και αναφέρεται σε δικούς του φίλους, ποιητές και καλλιτέχνες, που πήραν μέρος και χάθηκαν στον Ά Παγκόσμιο Πόλεμο.<sup>82</sup>

## 2.2 Μορφές έκφρασης

Προσπαθήσαμε παραπάνω να σκιαγραφήσουμε, μέσω της ανάλυσης χαρακτηριστικών κειμενικών παραδειγμάτων, εκείνον τον “τεχνικό χώρο” στο επίπεδο της εκφοράς, εντός του οποίου μπορούν να διαπιστωθούν ορισμένες αναλογίες στον τρόπο με τον οποίο οι δύο ποιητές που μελετούμε επιτυγχάνουν τη συνοχή των μεγάλων σε έκταση ποιημάτων τους και τη συγκρότηση μιας ορισμένης ποιητικής αφήγησης της Ιστορίας. Όμως οι αναλογίες στις μορφές σύνθεσης οδηγούν αρκετές φορές και σε αναλογίες στις μορφές έκφρασης. Μια τέτοια αναλογία –η οποία πιθανότατα πλησιάζει στην έννοια της “επίδρασης”– είναι και η συχνή ενσωμάτωση στην ποιητική αφήγηση παραθεμάτων άλλων κειμένων, πολλές φορές μάλιστα διαφορετικής γλώσσας. Τα παραδείγματα αυτού του ιδιαίτερου εκφραστικού τρόπου είναι πάρα πολλά στα πρώτα 30 *Cantos* του Ezra Pound. Είδαμε επίσης στο προηγούμενο μέρος, μέσω του αποσπάσματος του «Canto XXIII» που παραθέσαμε, πως αυτή η παραθεματική τεχνική συμβάλλει στη δημιουργία των “λαμπουσών λεπτομερειών” και συνακόλουθα στη λειτουργία της ιδεογραμμικού τύπου σύνθεσης του κάθε Canto αλλά και του συνόλου του μεγάλου έργου.

Αντίστοιχα παραδείγματα μπορούμε να εντοπίσουμε και στα ποιήματα του Τάκη Σινόπουλου, κυρίως στη συλλογή του *Άσματα I-XI*, όπου η επίδραση της ποιητικής του Pound είναι ιδιαίτερα έντονη:

[...] Και τα χαρτιά που σώριασα καιρό δε με βοηθάνε πια  
να κρατηθώ μόνο που λέω το μακαρίτη λόγο:  
Την δε γενεάν αυτού αυτού τίς θέλει διηγηθή;

<sup>80</sup> Το όνομα «Λεωνόρα» («Eleanor») εμφανίζεται και στους δύο ποιητές, βλ.: *Συλλογή I*: 29 και *Cantos*: 6, 135. Το ίδιο συμβαίνει και με το όνομα «Σκίλα» («Scylla»), βλ.: *Συλλογή I*: 36 και *Cantos*: 238.

<sup>81</sup> Θα πρέπει να σημειωθεί ωστόσο πως ορισμένες φορές, ο Σινόπουλος αναφέρεται στους συντρόφους του που χάθηκαν μέσω μιας ιδιάζουσας προσωποποίησής και σύνδεσης τους με μυθολογικά πρόσωπα. Το παράδειγμα του «Ελπίνορα» είναι το πλέον αντιπροσωπευτικό.

<sup>82</sup> *Cantos*: 70-73. Βλ. σχετικά και: Albright (1999) 69.

Ωρα απιέναι.  
Κι αναχωρώ.<sup>83</sup>

[...] μουρμούρισμα από ανάσες πυρωμένες  
κάτω απ' τον άνεμο χόρτο και ξερολίθαρο.  
Διότι γη μου πάσα θέλει ερημωθή  
και φως δεν θέλει υπάρξει επ' αυτής  
κι ο χόρτος θέλει ξηρανθή.

Στου πόνου μου  
το σκότος κάθισα. Δεν έχω πια κυρίαρχα χέρια.<sup>84</sup>

[...] Τότε τον είδα εκεί  
που έσκυβε και χυνότανε απ' τους ώμους του άσπρο φως  
κι ο άμμος *sable azyt* μουρμούρισε  
και πιο ψηλά ο γιαλός  
ήσυχος μες στην ήσυχη σιωπή.<sup>85</sup>

Τα παραθέματα των δύο πρώτων αποσπασμάτων προέρχονται το πρώτο από τη *Σωκράτους Απολογία* του Πλάτωνα και το δεύτερο από τον *Ιερεμία* της Παλαιάς Διαθήκης,<sup>86</sup> ενώ η ξενική έκφραση του τρίτου αποσπάσματος<sup>87</sup> δεν υπομνηματίζεται στις «Σημειώσεις» του ποιητή στο τέλος της συλλογής. Θα πρέπει να παρατηρήσουμε εδώ πως, ενώ ο Pound, ο οποίος χρησιμοποιεί στα *Cantos* ασύγκριτα περισσότερα παραθέματα από πολλές διαφορετικές πηγές, δεν βοηθά καθόλου τον αναγνώστη του, ο Σινόπουλος αναλαμβάνει να τον καθοδηγήσει ο ίδιος σχετικά με αυτά.<sup>88</sup> Η συγκεκριμένη σημαίνουσα διαφορά ανάμεσα στους δύο προέρχεται από τις διαφορετικές τους συνολικές προθέσεις, όπως είδαμε και παραπάνω. Ενώ ο Σινόπουλος στοχεύει στην πιθανή –και διαμεσολαβημένη– συναισθηματική ταύτιση του αναγνώστη με τα προσωπικά και συλλογικά τραυματικά βιώματα της γενιάς του, ο Pound, έχοντας διαλέξει το ρόλο του «οδηγητή» της φυλής, προωθεί τη δημιουργία της μέγιστης «απόστασης» ανάμεσα

<sup>83</sup> Συλλογή I: 49.

<sup>84</sup> Συλλογή I: 51.

<sup>85</sup> Συλλογή I: 60.

<sup>86</sup> Βλ. και τις «Σημειώσεις» του ποιητή στο: Συλλογή I: 81-2.

<sup>87</sup> Θα πρέπει βέβαια εδώ να λάβουμε υπόψη μας την πιθανότητα να μην πρόκειται περί παραθέματος άλλου κειμένου αλλά για ηχοποιητική φράση που παραπέμπει τον αναγνώστη στην “ομιλία” της άμμου.

<sup>88</sup> Την ίδια τακτική των «Σημειώσεων»- υπομνήματος στο τέλος της συλλογής ακολουθεί ο Έλληνας ποιητής και στη συλλογή του *Το Άσμα της Ιωάννας και του Κωνσταντίνου*, βλ. και: Συλλογή I: 311.

σε αυτόν και το κοινό του.<sup>89</sup> ενώ τα *Cantos* χρειάζονται «αναγνώστες- μαθητές»,<sup>90</sup> τα *Άσματα* ψάχνουν για αναγνώστες-συμπάσχοντες και συνοδοιπόρους.

Μία ακόμη εκφραστική αναλογία ανάμεσα στους δύο ποιητές μπορούμε να εντοπίσουμε στο συντακτικό επίπεδο των κειμένων. Ο φημισμένος πρώτος στίχος των *Cantos* «And then went down to the ship»,<sup>91</sup> προτάσσοντας το παρατακτικό «and», προσδιορίζει και επιθέτει μορφολογικά τον αφηγηματικό χρόνο του έπους,<sup>92</sup> συγκροτώντας ήδη με αυτόν τον τρόπο ένα συγκεκριμένο ορίζοντα πρόσληψης του κειμένου.<sup>93</sup> Παρόμοια συντακτική επιλογή παρατηρούμε και στον πρώτο στίχο του «Canto X»: «And the poor devils dying of cold, outside Sorano».<sup>94</sup> Αντίστοιχη τακτική ακολουθεί και ο Σινόπουλος στους πρώτους στίχους διαφορετικών ποιημάτων του θέλοντας να τονίσει την αφηγηματική και θεματική συνέχεια ανάμεσα στις συνθέσεις του *Μεταίχιμου*: «Οι πυρετοί κι οι παραισθήσεις μ' έφεραν εδώ»,<sup>95</sup> «Φτάσαμε εδώ. Τα μάτια μας/ δεν είδανε ποτέ μια θάλασσα τόσο στεγνή»,<sup>96</sup> «Πότε ήρθε δεν κατάλαβα./ Κάποιοι κοίταγαν καθαρά μέσα στα οστά του»,<sup>97</sup> αλλά και των *Ασμάτων*: «Έτσι βρεθήκαμε κι οι δυο κάτω απ' τον άσπρο Πύργο»,<sup>98</sup> «Και τότε μπήκαμε κάτω από των Βασιλιάδων το βλέμμα»<sup>99</sup> «Έτσι είπε ο Ben».<sup>100</sup> Συνδεόμενο με τα παραπάνω είναι και το πολύ συχνό φαινόμενο της υιοθέτησης του εκφραστικού σχήματος της μακροπερίοδης παρατακτικής σύνδεσης διαδοχικών προτάσεων, ένα βασικό μορφολογικό χαρακτηριστικό της επικής παράδοσης που υιοθετούν και οι δύο ποιητές που εξετάζουμε:

And the Sultan sent him an assasin, his brother;  
And the Soldan of Egypt, a lion;  
And he begat one pope and one son and four daughters,  
And an University, Pisa; (Lauro Medici)  
And nearly went broke in his business (...)<sup>101</sup>

<sup>89</sup> Βλ.: McGann (1988) 18 και 23.

<sup>90</sup> Bernstein (1980) 145.

<sup>91</sup> *Cantos*: 3.

<sup>92</sup> Ουσιαστικά, ο Pound στο πρώτο Canto μεταφράζει με τον τρόπο του την αρχή του λ της ομηρικής *Οδύσσειας*.

<sup>93</sup> Πβ. σχετικά και: Kenner (1971) 349.

<sup>94</sup> *Cantos*: 42.

<sup>95</sup> «Ελένη», *Συλλογή I*: 18.

<sup>96</sup> «Μεταίχιμο», *Συλλογή I*: 20.

<sup>97</sup> «Ιάκωβος», *Συλλογή I*: 21.

<sup>98</sup> «Άσμα I», *Συλλογή I*: 43.

<sup>99</sup> «Άσμα II», *Συλλογή I*: 46.

<sup>100</sup> «Άσμα X», *Συλλογή I*: 73.

<sup>101</sup> *Cantos*: 98.

“That saw not the bronze hall nor the ingle  
“Nor lay there with the queen's waiting maids,  
“Nor had they Circe to couch-mate, Circe Titania,  
“Nor had they meats of Kalupso  
“Or her silk skirts brushing their thighs.”<sup>102</sup>

Τότε είδα

το διψασμένο χόμα να τινάζεται σε γρήγορη περιστροφή  
κι εκεί να χάνεται απ' τη ρίζα ο δρυς κι ο πεύκος  
κι η διψασμένη αγριόχηνα γυρεύοντας ένα βουρκότοπο κατάμαυρο  
κι ο στείρος τζίτζικας κι ο πυρωμένος λέλεκας κι ο πόντικας  
της γης τσιρίζοντας ανάμεσα σε λάκκους και σωρούς φωτιάς  
κι ο ζαλισμένος ήλιος στρέφοντας αργά το πρόσωπο<sup>103</sup>

Αν είχανε όλα σχεδιαστεί αν είχαν όλα μελετηθεί  
αν ο φόβος δεν ήταν αφορμή του φόβου  
αν το κακό δεν ήτανε βαθύτερο κακό  
αν είχαμε πάρει ετούτο το δρόμο κι όχι εκείνο το δρόμο  
αν είχαμε σταματήσει στο πάνω φαράγγι κι όχι στο κάτω φαράγγι  
αν είχαμε κάψει τα χέρια μας προτού κάψουμε τούτο το δέντρο  
αν είχαμε σβήσει το φώς όταν έπρεπε νάναι σβηστό  
αν είχαμε αφήσει την ελπίδα στην ελπίδα και τ' όνειρο στ' όνειρο  
αν είχαμε λογαριάσει τη στροφή του αγέρα σε τούτο ή σ' εκείνο το  
πέρασμα<sup>104</sup>

Μία ακόμα συντακτική παραλληλία στην ποιητική έκθεση των δύο ποιητών που εξετάζουμε φαίνεται να οδηγεί σε μια αντίστοιχη θεματική αναλογία. Αν δοκιμάσουμε να προβούμε στην παράλληλη ανάγνωση του μεγάλου ποιήματος του Σινόπουλου *Η γνωριμία με τον Μαξ* και του «Canto XIII» του Pound, θα διαπιστώσουμε πως επανέρχονται συνεχώς,<sup>105</sup> τρόπον τινά ως επωδοί, οι φράσεις «είπε ο Μαξ» και «And Kung said». Στο «Canto XIII», ο Pound μας παρουσιάζει μια συνομιλία του κινέζου φιλοσόφου Κομφούκιου με τους μαθητές

<sup>102</sup> *Cantos*: 94.

<sup>103</sup> *Συλλογή I*: 52.

<sup>104</sup> *Συλλογή I*: 191.

<sup>105</sup> Στις τρεις σελίδες που καλύπτει τυπογραφικά το «Canto XIII», η φράση επαναλαμβάνεται 9 φορές, βλ.: *Cantos*: 58-60.

του. Η κινέζικη φιλοσοφική παράδοση, μέσω του ευθέως λόγου του «Kung», χρησιμοποιείται εδώ από τον Αμερικανό ποιητή με έναν διδακτικό τόνο και έχει ως στόχο να προτείνει μια νέα σχέση ανάμεσα στο Λόγο και την πολιτική, καθώς και ένα νέο παιδευτικό ήθος, το οποίο συνδέεται άμεσα με τις φυσικές πηγές γνώσης.<sup>106</sup> Στη *Γνωριμία με τον Μαξ* ο αναγνώστης εντοπίζει έναν ανάλογο διδακτικό τόνο, καθώς ο διάλογος ανάμεσα στον ποιητή και τον «Μαξ» χαρακτηρίζεται από τις συνεχείς νουθεσίες του δεύτερου: «γι' αυτό μην πικραίνεσαι/ για τίποτα μην πικραίνεσαι»,<sup>107</sup> «Μα εσύ μη λησμονήσεις ν' αγαπάς/ είπε ο Μαξ».<sup>108</sup> Την ίδια στιγμή, ο «Μαξ», όπως και ο «Kung», αντιπροσωπεύει έναν τρόπο σκέψης και ζωής περιβεβλημένο από τη λάμψη του ιδανικού,<sup>109</sup> του οποίου η αφετηρία προέρχεται από την αναγνώριση της πρωταρχικότητας της φύσης: «Αγαπώ τις πηγές είπε τότε ο Μαξ/ (...)όλα πηγαίνουν στη γη/ είπε ο Μαξ/ όλα πηγαίνουν κάτω»,<sup>110</sup> «Έτσι μιλούσε ο Μαξ και γινόταν δροσερός σαν εσωτερικό καρπού/(...)Γιατί ο Μαξ πίστευε στο πράσινο/ πίστευε στην οργιαστική βλάστηση/ του μέλλοντος».<sup>111</sup>

### Συμπεράσματα

Σε όσα προηγήθηκαν, προσπαθήσαμε να σκιαγραφήσουμε αδρομερώς και να χρησιμοποιήσουμε παραδειγματικά ορισμένες από τις αναγκαίες συνισταμένες ανάλυσης που προϋποτίθενται για τη μελέτη του έργου των Ezra Pound και Τάκη Σινόπουλου στο πλαίσιο μιας συγκριτικής ποιητικής. Σε ένα πρώτο επίπεδο, μελετήσαμε τη μεταφραστική “τύχη” του Pound στην Ελλάδα, από την πρώτη μετάφραση του Σεφέρη το 1935 ως τη δεκαετία του '60. Είδαμε πως μέσα σε αυτό το συγκεκριμένο χρονολογικό πλαίσιο, και κυρίως τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, η αύξηση των ελληνικών μεταφράσεων έργων του Pound –και κυρίως των *Cantos*– καθώς και η, κατά κανόνα θετική, κριτική υποδοχή του Αμερικανού ποιητή συντονίζονται με την “προετοιμασία” και την έκδοση των πρώτων ποιητικών συλλογών του Σινόπουλου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο προσπαθήσαμε να εξετάσουμε την ύπαρξη αναλογιών ανάμεσα στις προσωπικές ποιητικές των δύο συγγραφέων. Μέσω της παρουσίασης και ανάλυσης της ιδεογραμματικής μεθόδου ποιητικής σύνθεσης που εφαρμόζει ο Pound στα *Cantos* μπορέσαμε να διαπιστώσουμε ορισμένες αναλογίες με τις τεχνικές κειμενικής και αφηγηματικής δόμησης που υιοθετεί ο Σινόπουλος στα δικά του εκτενή ποιήματα (κυρίως στις

<sup>106</sup> Βλ.: Bernstein (1980) 80-1.

<sup>107</sup> *Συλλογή I*: 90.

<sup>108</sup> *Συλλογή I*: 94.

<sup>109</sup> Βλ. και: Χατζηβασιλείου (χχ.) 4.

<sup>110</sup> *Συλλογή I*: 90-1.

<sup>111</sup> *Συλλογή I*: 94.

δύο πρώτες συλλογές του). Επιπλέον, επιχειρήσαμε να υποστηρίξουμε πως οι δύο ποιητές διαλέγουν παρόμοιες συντακτικές ακολουθίες, προσπαθώντας να επιτύχουν ανάλογα θεματικά αποτελέσματα.

Γίνεται εντούτοις εύκολα αντιληπτό πως μια συνολική και ολοκληρωμένη ανάλυση του έργου των δύο ποιητών στα πλαίσια της συγκριτικής ποιητικής απαιτεί μια πολύ μεγαλύτερης έκτασης προσπάθεια. Σε αυτήν την εργασία προσπαθήσαμε να θέσουμε κάποιους βασικούς μεθοδολογικούς όρους και προϋποθέσεις και να προβούμε σε ορισμένες, μικρού εύρους, παραδειγματικές αναλύσεις. Είναι αρκετά τα ζητήματα τα οποία μια μελλοντική έρευνα θα πρέπει να λάβει υπόψη της, προσπαθώντας να διασαφηνίσει ευρύτερα προβλήματα όπως το σε ποιο βαθμό μπορούμε να μιλάμε τελικά για “επίδραση” του Pound πάνω στον Σινόπουλο, και σε ποιο βαθμό αντίστοιχα έχουμε να κάνουμε με ζητήματα “αναλογίας”. Ορισμένα θέματα για μελλοντική έρευνα θα πρέπει επίσης να αφορούν α) την επίδραση των αρχών του εικονισμού (Imagism), και γενικότερα της ποιητικής παραγωγής του Pound πριν από τα *Cantos*, στον Σινόπουλο,<sup>112</sup> β) την εξέταση του όψιμου έργου του Σινόπουλου, και κυρίως του *Χρονικού* και του *Νεκρόδειπνου*, και τον εντοπισμό αναλογιών με τα *Cantos*, ειδικότερα δε με τα μεταγενέστερα *Pisan Cantos*, τα οποία μεταφράζονται την ίδια περίοδο στην Ελλάδα, γ) την κριτική εξέταση του κοινού στους δύο ποιητές ενεργού ενδιαφέροντος για τη μετρική και τη ρυθμολογία των ποιημάτων τους (στο πλαίσιο μιας συγκριτικής μετρικής),<sup>113</sup> καθώς και για τη λογοτεχνική μετάφραση<sup>114</sup> και δ) την κοινή, συστηματική ενασχόληση και των δύο με τη λογοτεχνική κριτική.

E.K.Π.Α.

email.: Giwrgos\_ka@hotmail.com

---

<sup>112</sup> Βλ. ενδεικτικά: *Συλλογή I*: 121 και 132, δύο ποιήματα του Σινόπουλου τα οποία ευθυγραμμίζονται σχεδόν πλήρως με τις αρχές του κινήματος που είχε θέσει ο Pound.

<sup>113</sup> Βλ. σχετικά: Γαραντούδης (2000β) και Eliot (1992). Για την ερευνητική έννοια της Συγκριτικής Μετρικής βλ: Πολίτου-Μαρμαρινού (2015<sup>2</sup>) 258-9.

<sup>114</sup> Για τη μεταφραστική δραστηριότητα του Pound βλ.: Xie (2009), καθώς και: Alexander (2007). Πβ. επίσης τη νέα συγκεντρωτική έκδοση των δημοσιευμένων ποιητικών μεταφράσεων του Σινόπουλου: Κορδάς (επιμ.) [υπό έκδοση].

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## Πρωτογενής

- Pound, E. (1915), *Cathay*, London: Elkin Mathews-Cork Street.
- Pound, E. (1944), «Ακταίων», (μτφρ.: Σφακιανάκης, Γ. Γ.), *Φιλολογικά Χρονικά* 8-12: 422, [file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Filologika%20xronia\\_1944-1946\\_Arithmos%208-12.pdf](file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Filologika%20xronia_1944-1946_Arithmos%208-12.pdf) [ανακτήθηκε: 14/10/2020].
- Pound, E. (1954), *Literary Essays*, (ed.: Eliot, T. S.), New York: New Directions.
- Pound, E. (1960), *Guide to Kulchur*, New York: New Directions [1<sup>st</sup> edit. 1938].
- Pound, E. (1963), *The Chinese Written Character As A Medium For Poetry*, San Francisco: City Lights Books [1<sup>st</sup> edit. 1919].
- Pound, E. (1989<sup>11</sup>), *The Cantos of Ezra Pound*, New York: New Directions [1<sup>st</sup> edit. 1975].
- Σεφέρης, Γ. (2005), *Αντιγραφές*, (φιλ. επιμ.: Σαββίδης, Γ. Π.), Αθήνα: Ίκαρος, 2005 [1η εκδ.: 1965]
- Σινόπουλος, Τ. (1944), «Ελπήνορ», *Φιλολογικά Χρονικά* 17-19: 197-8, [file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Filologika%20xronia\\_1944-1946\\_Arithmos%2017-19.pdf](file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Filologika%20xronia_1944-1946_Arithmos%2017-19.pdf) [ανακτήθηκε: 14/10/2020].
- Σινόπουλος, Τ. (1947α), «Ιωάννα», *Κοχλίας* 14: 18, 31.
- Σινόπουλος, Τ. (1947β), «Ποιήματα», *Κοχλίας* 17: 79-80.
- Σινόπουλος, Τ. (1949α), «Δύο Cantos», *Ποιητική Τέχνη* 24: 120-3.
- Σινόπουλος, Τ. (1949β), «Γύρω από την ποίηση», *Ποιητική Τέχνη* 26: 241-2.
- Σινόπουλος, Τ. (1950), «Canto V», *Ο Αιώνας μας* 42: 48-9.
- Σινόπουλος, Τ. (1955), «Από το άσμα της Ιωάννας και του Κωνσταντίνου», *Σημερινά Γράμματα* 8: 128-9.
- Σινόπουλος, Τ. (1976), *Συλλογή I 1951-1964*, Αθήνα: Ερμής.
- Σινόπουλος, Τ. (1980), «Απόψεις για τον ποιητή και την ποίηση», *Εποπτεία* 51: 781-5.
- Σινόπουλος, Τ. (1982), «“Ο Έλληνας θέλει να διαβάξει παραμύθια” (Συνέντευξη στους Θ. Καραμπέτσο και Ντ. Μάλντοξ)», *Γράμματα και Τέχνες* 2: 3-4.

## Δευτερογενής

- Albright, D. (1999), «Early Cantos I-XLI», in Nadel, I. B. (ed.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 59-91.
- Alexander, M. (1997), «Ezra Pound as Translator», *Translation and Literature* 6-1: 23-30.
- Bernstein, M. A. (1980), *The Tale of the Tribe. Ezra Pound and The Modern Verse Epic*, Princeton: Princeton University Press.
- Brunel, P. – Pichois, C. – Rousseau, A. M. (2015<sup>7</sup>), *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία;* (πρόλ. – μτφρ. – σημ.: Αγγελάτος, Δ.), Αθήνα: Πατάκης [1<sup>η</sup> εκδ. 1998].
- Eliot, T. S. (1948), «Η μουσική της ποίησης», (μτφρ.: Σινόπουλος, Τ.), *Ποιητική Τέχνη* 21: 482-88.
- Eliot, T. S. (1992), «Ezra Pound: His Metric and Poetry», in *To Criticize the Critic and Other Writings*, Lincoln and London: University of Nebraska Press [1<sup>st</sup> edit. 1965], pp. 162-82.
- Engler, Baltz (1982), «Luminous Details: On the Poetry of Ezra Pound», in *Reading and Listening: The Modes of Communicating Poetry and their Influence on the Texts*, Berne: Francke, pp. 90-105.
- Kenner, H. (1971), *The Pound Era*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- McGann, J. J. (1988), «The Cantos of Ezra Pound, The Truth in Contradiction», *Critical Inquiry* 15-1: 1-25.
- Miner, E. (1990), *Comparative Poetics. An intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press.
- Nadel, I. B. (2007), *The Cambridge Introduction to Ezra Pound*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pearlman, D. D. (1969), *The Barb of Time: On the Unity of Ezra Pound's Cantos*, Oxford: Oxford University Press.
- Pound, E. (1935), «Γράμμα ξενιτεμένου», (μτφρ.: Σεφέρης, Γ.), *Τα Νέα Γράμματα* 1: 671-3.
- Pound, E. (1939), «Τρία “Κάντο”», (μτφρ.: Σεφέρης, Γ.), *Τα Νέα Γράμματα* 1-3: 193-200.
- Pound, E. (1995), *Σπουδή των Κάντο I-XXX*, (μτφρ.- σημ.: Βάρσος, Γ., εισ.: Καγιαλής, Τ.), Αθήνα: Πατάκης.
- Pound, E. (1947), «Η γυναίκα του έμπορα του ποταμού. Γράμμα. «Το τραγούδι που λέγαν οι τοξότες της Σου», (μτφρ.: Κύρου, Κ.), *Κοχλίας* 15: 48.
- Pound, E. (1949), «Canto XVII», (μτφρ.: Παυλόπουλος, Γ.), *Ποιητική Τέχνη* 26: 65-7.
- Pound, E. (1979<sup>2</sup>), *Κατάη*, (μτφρ.: Λορεντζάτος, Ζ.), Αθήνα: Λέσχη [1<sup>η</sup> έκδ. 1950].
- Schwartz, S. (1988), *The Matrix of Modernism. Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century*

- Thought*, Princeton: Princeton University Press.
- Vitti, M. (2003), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Xie, M. (1999), «Pound as translator», in Nadel, I. B. (ed.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 204-23.
- Γαραντούδης, Ε. (2000α), «Χρονολόγιο», στο *Για τον Σινόπουλο. Κριτικά κείμενα*, (εισ.-ανθολ.: Γαραντούδης, Ε.), Λευκωσία: Αιγαίον, σσ. 29-38.
- Γαραντούδης, Ε. (2000β), «Ρυθμικά στοιχεία στο “Νεκρόδειπνο” του Τάκη Σινόπουλου», στο *Για τον Σινόπουλο. Κριτικά κείμενα*, (εισ.-ανθολ.: Γαραντούδης, Ε.), Λευκωσία: Αιγαίον, σσ. 260-78.
- Δικταίος, Α. (1960), *Σ’ αναζήτηση του απόλυτου. Ανθολογία παγκοσμίου ποιήσεως*, Αθήνα: Φέξης.
- Καγιαλής, Τ. (1995α), «Ιστορική συνείδηση και ποιητική βούληση: σχόλιο στον Σινόπουλο», *Πρόταση 1*: 15-30.
- Καγιαλής, Τ. (1995β), «Επτά σχόλια για τριάντα Κάντο», στο Pound, E., *Σπουδή των Κάντο I-XXX*, (μτφρ.-σημ.: Βάρσος, Γ., εισ.: Καγιαλής, Τ.), Αθήνα: Πατάκης, σσ. 9-68.
- Κορδάς, Α. (επιμ.) [υπό έκδοση], *Ο σεβασμός για τον πρίγκιπα. Το μεταφραστικό έργο του Τάκη Σινόπουλου*, (επιμ. γαλλικών κειμένων: Ρεβύθη, Μ.), Αθήνα: Γαβριηλίδης – Ίδρυμα Τάκης Σινόπουλος.
- Κυριακίδης, Α. (1980), «Τάκης Σινόπουλος – Εργογραφία-Δημοσιεύσεις», *Εποπτεία* 51: 783-883.
- Λορεντζάτος, Ζ. (1967), «Σεφέρης», στο *Μελέτες*, Αθήνα: Γαλαξίας [1<sup>η</sup> δημ. 1962], σσ. 89-160.
- Λορεντζάτος, Ζ. (1979<sup>2</sup>), «Πρόλογος της πρώτης έκδοσης», στο Pound, E., *Κατάη*, (μτφρ.: Λορεντζάτος, Ζ.), Αθήνα: Λέσχη [1<sup>η</sup> έκδ. 1950], σσ. 9-13.
- Παπαθανασόπουλος, Θ. (1995), *Ezra Pound. Ελληνική Βιβλιογραφία. 1935-1993*, Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου.
- Παυλόπουλος, Γ. (1980), «Με τον Τάκη Σινόπουλο 1941-1951», *Εποπτεία* 51: 835-8.
- Πιερής, Μ. (1988), *Ο χώρος και τα χρόνια του Τάκη Σινόπουλου 1917-1981. Σχέδιασμα βιοεργογραφίας*, Αθήνα: Ερμής.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (2015<sup>2</sup>), «Συγκριτική Ποιητική», στο *Συγκριτική Φιλολογία. Από τη θεωρία στην πράξη*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 249-259. [1<sup>η</sup> εκδ. 2008]
- Ρουμελιωτάκης, Χ. (2008), «Τάκης Σινόπουλος ή ας πούμε ένα προσκύνημα στη φοβερή ιστορία», στο *Ασκήσεις αυτογνωσίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, σσ. 133-45.
- Σαββίδης, Γ. Π. (1981), *Μεταμορφώσεις του Ελπήγορα (Από τον Pound στον Σινόπουλο)*,

Αθήνα: Ερμής.

- Σερέφας, Σ. (2006), «“Τραβάμε μπρος Γέρο Ουίτμαν...”: “Επιφάνειες” Αμερικανών ποιητών σε ποιήματα Ελλήνων», στο Παπατζίκου, Τ. Γ. (επιμ.), *Η αμερικανική ποίηση στην Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη: Ελληνική Εταιρεία Αμερικανικών Σπουδών, σσ. 105-19.
- Σταύρου, Δ. (1955), «Ezra Pound. Ode pour l' election de son sepulcher», *Νέα Εστία* 669: 641-5.
- Στεριάδης, Β. (1980), «Μια πρόταση ανάγνωσης των “Ασμάτων”», *Εποπτεία* 51: 809-816.
- Τσατσούλας, Σ. (1958), *Ανθολογία της αμερικανικής ποιήσεως*, Αθήναι.
- Φραγκόπουλος, Θ. Δ. (1954α), «Εισαγωγή στην ποίηση του Ezra Pound», *Σημερινά Γράμματα* 2: 20-3.
- Φραγκόπουλος, Θ. Δ. (1954β), «Εισαγωγή στην ποίηση του Ezra Pound», *Σημερινά Γράμματα* 3: 41-3.
- Φραγκόπουλος, Θ. Δ. (1955), «Εισαγωγή στην ποίηση του Ezra Pound», *Σημερινά Γράμματα* 8: 125-7.
- Φράιερ, Κ. (1978), *Τοπίο θανάτου. Εισαγωγή στην ποίηση του Τάκη Σινόπουλου*, (μτφρ.: Βαγενάς, Ν. - Στραβέλης, Θ.), Αθήνα: Κέδρος.
- Χ., Αιμ. [= Αιμίλιος Χουρμούζιος] (1952), «Τάκη Σινόπουλου: *Μεταίχμιο*, Αθήνα, 1951», *Νέα Εστία* 598: 767-8.
- Χατζηβασιλείου, Β., (χχ.) «Τάκης Σινόπουλος: Η ποίηση σαν μυθιστόρημα», [1<sup>η</sup> δημ.: roeticanet.gr]. Χρησιμοποιήσαμε το αρχείο που είναι διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο του Ιδρύματος Τάκης Σινόπουλος, [http://elpenor.gr/images/stories/Takis\\_Sinopoulos/Kritikografia\\_Sinopoulou/Xatzivasiliou\\_Vaggelis/Sinopoulos\\_Afigimatikos\\_Xatzivasiliou\\_site\\_m.pdf](http://elpenor.gr/images/stories/Takis_Sinopoulos/Kritikografia_Sinopoulou/Xatzivasiliou_Vaggelis/Sinopoulos_Afigimatikos_Xatzivasiliou_site_m.pdf) [ανακτήθηκε: 7/11/2019]

Νικόλαος Σγουρομάλλης

**Λόγος, εικόνα, περιπλάνηση στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα: μια συγκριτική συνθεώρηση της περίπτωσης του Μιχαήλ Μητσάκη και του Emile Zola**

### 1. Ο «επιστήμων flâneur»: η έννοια της περιπλάνησης στον Μιχαήλ Μητσάκη και στον Emile Zola

«La curiosité est devenue  
une passion fatale, irrésistible!»:  
Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*.

«Με το μέτωπο κολλημένο στο τζάμι περιεργαζόμουν τον όγλο, όταν ξαφνικά εμφανίστηκε μια μορφή [...] ένα πρόσωπο που στη στιγμή τράβηξε και απορρόφησε όλη μου την προσοχή [...] με κατέβαλε σφοδρή λαχτάρα να μη χάσω από τα μάτια μου τον άνθρωπο, να μάθω περισσότερα γι' αυτόν [...] βγήκα στον δρόμο σπρώχνοντας και σκουντώντας το πλήθος, οδεύοντας προς την κατεύθυνση που τον είχα δει να παίρνει [...]»: Poe (2010) 171.

Το Λονδίνο του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, το Λονδίνο της Βιομηχανικής Επανάστασης, της εμπορικής ανάπτυξης και της ραγδαίας δημογραφικής αύξησης, είναι το Λονδίνο που θα αποτελέσει τον καμβά πάνω στον οποίο ο Edgar Allan Poe υφαίνει την πλοκή του σύντομου αλλά καθοριστικού για την εξέλιξη της λογοτεχνίας αφηγήματος «Ο άνθρωπος του πλήθους» («The Man of the Crowd»). Ο μοναχικός αφηγητής που αναρρώνει από πρόσφατη αρρώστια κάθεται δίπλα στο παράθυρο του καφενείου και παρατηρεί το ετερόκλητο πλήθος που ξεχύνεται στους δρόμους της αγγλικής μητρόπολης «προσηλώνοντας το βλέμμα»<sup>1</sup> του σε ό,τι συμβαίνει εκεί έξω: τα ρούχα, οι εκφράσεις, το ιδιότυπο περπάτημα του κάθε διαβάτη, οι επαγγελματικές δοσοληψίες και οι κοινωνικές συμπεριφορές των ατόμων κεντρίζουν την περιέργεια του επίμονου παρατηρητή, ο οποίος, όσο περνάει η ώρα, φαίνεται να στοχάζεται όλο και εντονότερα τα ερεθίσματα που λαμβάνει. Εκείνη τη στιγμή, εντελώς ξαφνικά, εμφανίζεται το πρόσωπο «που τράβηξε και απορρόφησε όλη [τ]ου την προσοχή».<sup>2</sup> Ο αφηγητής, εφορμώντας αποφασιστικά μέσα στο πλήθος, θα επιδοθεί σε ένα ατέρμονο κυνήγι κατασκοπείας, αλλά δεν θα καταφέρει να προλάβει τον άγνωστο ούτε και να τον συναντήσει. Αποκαμωμένος από την καταδίωξη και με την επόμενη μέρα να έχει ήδη ξημερώσει, αποφασίζει να βάλει τέλος στην παρακολούθηση.

Τι σχέση μπορεί να έχει όμως το αφήγημα του Poe με τον Μιχαήλ Μητσάκη και τον Emile Zola και, ακόμη, ποιοι είναι οι λόγοι που καθιστούν το συγκεκριμένο κείμενο οδοδείκτη για τις καλλιτεχνικές εξελίξεις του 19ου αιώνα; Η απάντηση προκύπτει μέσα από τη συνεξέταση

<sup>1</sup> Poe (2010) 166.

<sup>2</sup> Poe (2010) 171.

δύο διανοητών που στοχάστηκαν εμβριθώς στα συνεπαγόμενα της αλλόκοτης συμπεριφοράς του λογοτεχνικού αυτού χαρακτήρα: ο λόγος για τους Charles Baudelaire και Walter Benjamin. Ο Baudelaire, στο δοκίμιο *Ο Ζωγράφος της σύγχρονης ζωής (Le peintre de la vie moderne)*,<sup>3</sup> δημοσιευμένο σε συνέχειες το 1863 στην εφημερίδα *Figaro*, παραλληλίζει τον καλλιτέχνη με τον αφηγητή του Ροε στον «Άνθρωπο του πλήθους». «Μέγας λάτρης του πλήθους και της ανωνυμίας»,<sup>4</sup> ο καλλιτέχνης –για τον οποίο μιλάει ο Baudelaire αλλά δεν τον κατονομάζει παρά μόνο με τα αρχικά του–,<sup>5</sup> δεν είναι ακριβώς ένας καλλιτέχνης: μάλλον έχει να κάνει μ' έναν «άνθρωπο του κόσμου»:

*Άνθρωπος του κόσμου, δηλαδή όλου του κόσμου, άνθρωπος που καταλαβαίνει τον κόσμο και τα μυστηριώδη αλλά θεμιτά αίτια όλων των συνηθειών του καλλιτέχνης, δηλαδή ειδικός, άνθρωπος αφοσιωμένος στην παλέτα του όπως ο είλωτας στη γη. Ο Κ.Γ. δεν θέλει να τον αποκαλούν καλλιτέχνη. Δεν έχει λίγο δίκιο; Ενδιαφέρεται για όλο τον κόσμο, θέλει να γνωρίζει, να κατανοεί, να εκτιμά το κάθε τι που συμβαίνει στην επιφάνεια της υδρογείου.*<sup>6</sup>

Το αφετηριακό στοιχείο των κινήσεων και της συμπεριφοράς του είναι η περιέργεια – μια περιέργεια τέτοιας ψυχικής έντασης που τον ωθεί να «χύνεται στο πλήθος στην αναζήτηση ενός αγνώστου, μαγεμένος από τη στιγμιαία εικόνα του» (ό.π., 143). Ο «περιπλανώμενος» («flâneur» στο πρωτότυπο) αποκτά έτσι μια ζωτική σχέση με το πλήθος που τον τριγυρίζει («[τ]ο πλήθος είναι το στοιχείο του, όπως ο αέρας είναι το στοιχείο του πουλιού»<sup>7</sup>): βλέπει, ακούει, αφουγκράζεται τη ζωντανή ροή της πόλης και αυτό όχι με τρόπο παθητικό· τουναντίον: ο πλάνης περιδιαβαίνοντας στο άστυ επιδίδεται σε μια δημιουργική ανάληψη του εαυτού του:

Να είσαι έξω από το σπίτι σου κι ωστόσο να νιώθεις παντού σαν στο σπίτι σου· να βλέπεις τον κόσμο, να είσαι στο κέντρο του κόσμου και να μένεις κρυμμένος μέσα στον κόσμο [...] ο καθολικός εραστής της ζωής χάνεται στο πλήθος σαν να μπαίνει σε μια τεράστια πηγή ηλεκτρικού ρεύματος. Μπορούμε επίσης να τον συγκρίνουμε [...] μ' ένα καλειδοσκόπιο προικισμένο με συνείδηση, το οποίο σε κάθε μια από τις κινήσεις του αναπαριστά την πολύμορφη ζωή [...] Είναι ένα *εγώ* που δεν χορταίνει το *μη-εγώ*, αλλά το αποδίδει και το εκφράζει αδιάκοπα με εικόνες πιο ζωντανές και απ' την ίδια τη ζωή, την πάντα ασταθή και φευγαλέα.<sup>8</sup>

Η ιδιότυπη, πειραματική σχέση που δομεί με τον εαυτό του ο περιπατητής των μεγαλουπόλεων βρίσκεται στην καρδιά των ζητημάτων που πραγματεύεται ο Walter

<sup>3</sup> Παραπέμπουμε στην έκδοση: Baudelaire (1995) 133-93. Διευκρινίζουμε ότι στα παραθέματα των πρωτογενών πηγών αλλά και των μελετών διατηρείται η ορθογραφία και η στίξη του πρωτοτύπου, χωρίς ωστόσο τη χρήση του πολυτονικού συστήματος.

<sup>4</sup> Baudelaire (1995) 140.

<sup>5</sup> Πρόκειται για τον ζωγράφο Constantin Guys, βλ.: Γκότση (2002) 123.

<sup>6</sup> Baudelaire (1995) 142.

<sup>7</sup> Baudelaire (1995) 145.

<sup>8</sup> Baudelaire (1995) 145-6.

Benjamin στο βιβλίο του με γνώμονα τον Baudelaire.<sup>9</sup> Με κέντρο λοιπόν τη ζωή και το έργο του Baudelaire, ο Benjamin χρησιμοποιεί την έννοια του *πλάνητα* ως εργαλείο για να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά του μοντέρνου υποκειμένου στην ακμή της νεωτερικότητας. Η αυτοσχεδιαστική σύλληψη του χρόνου («[ν]ομιμοποιεί το χασομέρι του»<sup>10</sup>) και η ιδιαίτερη σχέση που αποκτά με τον χώρο («οι τοίχοι είναι το αναλόγιο πάνω στο οποίο στηρίζει το σημειωματάριο του· τα περίπτερα είναι οι βιβλιοθήκες του»<sup>11</sup>) είναι βασικές “αρχές” που διέπουν τη ζωή του πλάνητα («*flâneur*») και της περιπλάνησής («*flânerie*») του στους δρόμους των πόλεων.<sup>12</sup>

Ο Benjamin τοποθετεί τη “γέννηση” του «*flâneur*» στα ιστορικά και κοινωνιολογικά δεδομένα της Γαλλίας και συγκεκριμένα της παρισινής ζωής κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα: η ανάγκη του αναγνωστικού κοινού για γρήγορη πληροφόρηση σχετικά με τα τεκταινόμενα της πόλης συμπίπτει με την εμπορική έκρηξη της επιφυλλίδας («*feuilletons*») και των φυσιολογιών («*physiologies*»), λογοτεχνικά είδη που ακμάζουν εκείνη την εποχή και προϋποθέτουν την ύπαρξη ενός συγγραφέα-παρατηρητή της αστικής ζωής. Όπως παραδέχεται ο Benjamin, η «άνεση αυτών των περιγραφών ταιριάζει με τη στάση του πλάνητα [*flâneur*] που πηγαίνει να βοτανολογήσει την ασφάλτο».<sup>13</sup> Για να συνεχίσει πιο κάτω:

Αν θέλει να μιλήσει κανείς για ένα τέχνασμα των φυσιολογιών, τούτο δεν είναι παρά το δοκιμασμένο εκείνο της επιφυλλίδας: δηλαδή η μετατροπή του βουλεβάρτου σε εσωτερικό. Ο δρόμος γίνεται κατοικία για τον πλάνητα, που νιώθει σαν το σπίτι του στις προσόψεις των κτιρίων, όπως ο αστός μέσα στους τέσσερις τοίχους του.<sup>14</sup>

Σταδιακά ο δεσμός με τις φυσιολογίες κόβεται· οι τελευταίες ενδιαφέρονται περισσότερο για τον προσδιορισμό αντιπροσωπευτικών τύπων, για «καθησυχαστικά γιατροσόφια».<sup>15</sup> ο «*flâneur*» κινείται αντίθετα: για αυτόν «η λογοτεχνία που αφοσιώθηκε στις ανησυχητικές και απειλητικές όψεις της αστικής ζωής έμελλε να έχει μεγάλες προοπτικές».<sup>16</sup> Ο αφηγητής-«*flâneur*» γίνεται ένας «ντετέκτιβ»,<sup>17</sup> έλκεται από τις επικίνδυνες ζώνες της πραγματικότητας,

<sup>9</sup> Βλ.: Benjamin (1994) κυρίως τα δύο πρώτα κεφάλαια: 17-42 και 43-79 αντίστοιχα.

<sup>10</sup> Benjamin (1994) 49.

<sup>11</sup> Benjamin (1994) 45.

<sup>12</sup> Η ιδιαίτερη σχέση που οικοδομεί ο «*flâneur*» με τον εαυτό του τονίζεται και αλλού: «[...] ο πλάνης που χρειάζεται ελεύθερο χώρο και δεν θέλει να στερηθεί την ιδιωτική του σχόλη. Παραμένει αργόσχολος καθότι άνθρωπος με προσωπικότητα»: Benjamin (1994) 64. Για μια εφαρμογή των “αρχών” του *flâneur* και της *flânerie*, βασισμένη στην ανάλυση του Benjamin, βλ. το σχετικά πρόσφατο δοκίμιο του Νικήτα Σινιόσογλου (2016: 22-62) για την ενδοσκοπική περιπλάνηση του Κυριακού Αγκωνίτη.

<sup>13</sup> Benjamin (1994) 44.

<sup>14</sup> Benjamin (1994) 45.

<sup>15</sup> Benjamin (1994) 49.

<sup>16</sup> Benjamin (1994) 49.

<sup>17</sup> Benjamin (1994) 49.

ενδιαφέρεται για τις «πιο μικρές λεπτομέρειες»<sup>18</sup> και για τις επιμέρους «λειτουργίες που προσιδιάζουν στις μάζες»<sup>19</sup> στα μεγάλα αστικά κέντρα. Ενεργοποιώντας την οξυμμένη παρατηρητικότητα του και μη διστάζοντας να βρεθεί σε μέρη κακόφημα, ο «flâneur» προσπαθεί να καταγράψει ό,τι ακαριαία εμφανίζεται μπροστά του και ερεθίζει την περιέργειά του.

Οι παρατηρήσεις που προηγήθηκαν συνιστούν ένα είδος προοιμίου για την εξέταση όσων προσδοκούμε να φέρουμε εις πέρας: η *συγκριτική* εξέταση του Μιχαήλ Μητσάκη με τον πατριάρχη του γαλλικού νατουραλισμού Emile Zola στοχεύει να δείξει την *επίδραση* που ασκεί ο δεύτερος στον πρώτο. Η συνθεώρηση των δύο συγγραφέων, όπως προεξαγγέλλεται άλλωστε και από τον τίτλο, γίνεται πάνω σε δύο αλληλοεξαρτώμενους άξονες: αρχικά στην έννοια της περιπλάνησης, τα ερμηνευτικά συνεπαγόμενα της οποίας υποδεικνύουν μια κοινή αντίληψη ως προς τον τρόπο που πρέπει να εργάζεται ένας νατουραλιστής συγγραφέας: έπειτα στην εικονοποιητική διάσταση που τόσο ο Μητσάκης όσο και ο Zola προσπαθούν συνειδητά να προσδώσουν στην πεζογραφία τους δημιουργώντας έτσι συγκεκριμένους όρους και προϋποθέσεις ανάγνωσης και ερμηνείας των κειμένων τους.

Τη συλλογή κειμένων, την τελική έκδοση της οποίας δεν ευτύχησε να δει, είχε τιτλοφορήσει ο Μιχαήλ Μητσάκης ως *Αθηναϊκαί Σελίδες*: σε άλλα χειρόγραφα μπορεί κανείς να διακρίνει τον υπότιτλο «Ταξιδιωτικά σημειώσεις. Εικόνες και Σκηναί».<sup>20</sup> Στην πρώτη περίπτωση το βάρος πέφτει στο επίθετο «Αθηναϊκαί»: γίνεται ρητή η πρόθεση του γράφοντος να τοποθετήσει τα αφηγήματά του στην αθηναϊκή πρωτεύουσα. Στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται μάλλον για κείμενα που προέκυψαν ως προσωπικές καταγραφές από κάποιο ταξίδι του συγγραφέα: στο ζεύγμα «Εικόνες και Σκηναί», που συνοδεύει τις «Ταξιδιωτικ[ές] σημειώσεις», θα μπορούσαμε να διαβάσουμε τη συνειδητή πρόθεση για εξεικόνιση ενός ή κάποιων γεγονότων που εκτυλίσσονται στιγμιαία μπροστά στα μάτια του αφηγητή. Από την ανάγνωση δηλαδή των τίτλων και των υποτίτλων που μας παραδίδονται από τα χειρόγραφα του Μητσάκη, βάσιμα μπορούμε να υποθέσουμε ότι κινούμαστε στο πλαίσιο που οριοθετεί ένας αφηγητής-flâneur. Η μαρτυρία του Ταγκόπουλου, επιστήθιου φίλου του Μητσάκη, είναι ενδεικτική του δεσμού που συντηρεί ο τελευταίος με τις αστικές περιπλανήσεις: «Πάμε στη βιβλιοθήκη μου»<sup>21</sup> έλεγε συχνά ο Μητσάκης, διατύπωση που θυμίζει τόσο εκείνη του Baudelaire, όταν μιλάει για τον Poe και τον «Άνθρωπο του κόσμου» («[ν]α είσαι έξω από το

<sup>18</sup> Benjamin (1994) 51.

<sup>19</sup> Benjamin (1994) 49.

<sup>20</sup> Βλ.: το αρχείο Μητσάκη στο Ε.Λ.Ι.Α. όπου και φυλάσσονται τα σωζόμενα χειρόγραφα.

<sup>21</sup> Παρατίθεται στο: Τσιριμώκου (1988) 22.

σπίτι σου και να νιώθεις παντού σαν το σπίτι σου»), όσο και εκείνη του Benjamin, όταν αναφέρεται στον Baudelaire («[ο] δρόμος γίνεται κατοικία για τον πλάνητα») (βλ. παραπάνω).

Τα κείμενα του Μητσάκη το επιβεβαιώνουν. Το μεγαλύτερο μέρος των αφηγημάτων του είναι μια «σειρά αθηναϊκών στιγμιότυπων»<sup>22</sup> ενός αφηγητή-flâneur, ο οποίος περιδιαβαίνει στους δρόμους και στις γειτονιές καταγράφοντας τη συμβαίνουσα πραγματικότητα. Τα παρακάτω αποσπάσματα μαρτυρούν τον τρόπο που εργάζεται ο περιφερόμενος-συγγραφέας:

Αργός περιπατητής, πλάνης αδιάφορος, σύρω το βήμα μου το άσκοπον, διαβάτης ακούσιος κ' εγώ, πλην ξένος προς την πέριξ κίνησιν ακολουθών των φευγαλέων σκέψεων μου τον ειρμόν [...]<sup>23</sup>

Ή αλλού:

ελάχιστος έγεινε λόγος και περί των συμβόλων της εορτής, των ενοικιαστηρίων και πωλητηρίων. Εν τούτοις και αυτά είναι άξια προσοχής· [...] προ πάντων δε είναι ιδιαίτατα αντικείμενα ενασχολήσεως δια τον επιστήμονα flâneur.

— Έχω την τιμήν νανήκω εις την μεγάλην αυτήν οικογένειαν [...]<sup>24</sup>

Τέλος, στο δοκίμιο «Θωμάς» παραδίδει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τον τρόπο που αποδίδει την κοινωνική πραγματικότητα:

[α]πλάι φωτογραφικά μηχαναί των εντυπώσεων της στιγμής, το καθήκον ημών είναι να περισυλλέγωμεν επιμελώς τα γεγονότα της ημέρας, ν' αποτυπούμεν μετά προσοχής τα διερχόμενα προ των οφθαλμών ημών αστραπιαίως συμβάντα, και να εμπνεώμεθα διαρκώς υπό της παροδικής και εφημέρου κινήσεως [...]<sup>25</sup>

Ο «επιστήμ[ων] flâneur» ρίχνεται μέσα στο πλήθος. Η παρατηρητική του μανία τον ωθεί να μαζέψει «επιμελώς τα γεγονότα της ημέρας» και να τα αποτυπώσει κατόπιν «μετά προσοχής». Η στάση αυτή έχει σημαντικές συγγένειες μ' εκείνην του Zola. Ο επιστημονικός τρόπος που πρέπει να δουλεύει ένας συγγραφέας, ο οποίος όμως ταυτόχρονα δεν παραμελεί την καλλιτεχνική του φύση, δηλαδή την έκφραση της ιδιαίτερης ατομικής του σκέψης, υπογραμμίζεται από τον διττό χαρακτήρα που διαλέγει ο Μητσάκης να δώσει στην εργασία του: ο «επιστήμ[ων] flâneur» συνδυάζει στοιχεία τόσο από τη δουλειά του επιστήμονα όσο και από εκείνη του καλλιτέχνη. «[Θ]α πρέπει να δει, να καταλάβει, να επινοήσει»<sup>26</sup> σημειώνει ο

<sup>22</sup> Τσιριμώκου (1988) 21.

<sup>23</sup> Μητσάκης (2006a) 342· η έμφαση δική μου.

<sup>24</sup> Μητσάκης (2006b) 230· η έμφαση δική μου.

<sup>25</sup> Μητσάκης (2006b) 250· η έμφαση δική μου.

<sup>26</sup> Zola (1902) 11. Ο συγκερασμός της λογοτεχνίας με τις μεθόδους των θετικών επιστημών (η έμφαση δίνεται κυρίως το ζεύγμα παρατήρηση-πείραμα) συνιστά βασική αρχή για ένα νατουραλιστικό έργο· κάτι τέτοιο επιβεβαιώνεται μέσα από την εξέταση του καθοριστικού για την εξέλιξη της νατουραλιστικής λογοτεχνίας θεωρητικού κειμένου, του *Roman Experimental*.

Zola στο *Roman Experimental* για τον νατουραλιστή συγγραφέα: πρόκειται δηλαδή για μια πρακτική σπουδής που προϋποθέτει έναν δημιουργό πρόθυμο να περιπλανηθεί και να παρατηρήσει ιδίοις όμμασι τα συμβαίνοντα στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι οι δύο δημιουργοί χρησιμοποιούν μια παρόμοια μεταφορά για να τονίσουν την ακρίβεια της παρατήρησης, δραστηριότητα στην οποία αμφοτέροι αρέσκονται να προβαίνουν πριν την τελική συγγραφή: «φωτογράφος των φαινομένων»<sup>27</sup> είναι για τον Zola ο νατουραλιστής συγγραφέας: «[α]πλάι φωτογραφικά μηχαναί των εντυπώσεων της στιγμής» χαρακτηρίζει την εργασία του ο Μητσάκης.

Για να γράψει ο Μητσάκης την «Κυρά-Κώσταινα» πηγαίνει ο ίδιος τακτικά και κατασκοπεύει μια γυναίκα που δρα ως προστάτης των δικαιωμάτων ανυπεράσπιστων κοριτσιών<sup>28</sup> από την άλλη ο Zola, προκειμένου να αντλήσει το κατάλληλο υλικό για το μυθιστόρημα *Ζερμινάλ* (*Germinal*), μαζεύει έναν τεράστιο όγκο σημειώσεων, επισκέπτεται ο ίδιος τους ανθρακωρύχους, φτάνει στο σημείο να κατέβει σε πηγάδια σερνόμενος στα τέσσερα, ώστε να εμπεδώσει τον τρόπο που εργάζονται.<sup>29</sup> Οι παρατηρήσεις αυτές δεν θα πρέπει να εκληφθούν ως βιογραφικές πληροφορίες επουσιώδους σημασίας: το κάθε άλλο: πρόκειται για μια συγγραφική στάση που δείχνει τη βαρύτητα της βιωματικής πραγματικότητας και της δύναμης των λεπτομερειών της: υπογραμμίζει, μ' άλλα λόγια, το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με συγγραφείς σταθερά προσανατολισμένους στο παρόν της ζωντανής εμπειρίας.

Εντός αυτού του πλαισίου μπορεί να ιδωθεί και η περιπλάνηση. Τόσο οι ήρωες του Μητσάκη όσο και εκείνοι του Zola έχουν την τάση να περιπλανιούνται μετατρεπόμενοι σε αυτόπτες μάρτυρες και τείνοντας ταυτόχρονα ευήκοον ους στη ζωντανή ροή της πραγματικότητας. Προσλαμβάνουν αισθητηριακά τα φυσικά ερεθίσματα παρέχοντας προνομιακή θέση στα πρόσωπα και στα πράγματα που τους περιβάλλουν. Σε μια από τις συνηθισμένες του αστικές εξορμήσεις, ο αφηγητής του Μητσάκη στη «Συζυγική σκηνή»<sup>30</sup> διακόπτει τη βόλτα του προκειμένου να παρακολουθήσει μια σκηνή, μια «συζυγική έρι[δα]», η οποία «εκρηγνυμένη ούτως ανελπίστως», τον «ελκεί ακατασχέτως»<sup>31</sup>. το στιγμιότυπο δηλαδή που αφηγείται είναι προϊόν της “ηδονοβλεπτικής” και “ωτακουστικής” μανίας ενός παρατηρητή-«flâneur», ο οποίος προσπαθεί να ανασυνθέσει ό,τι ακαριαία («εκρηγνυμένη» εμφανίζεται η σκηνή) κεντρίζει την περιέργειά του. Κάτι παρεμφερές συμβαίνει και στον

---

<sup>27</sup> «photographe des phénomènes»: Zola (1902) 6. Σημειώνουμε εδώ ότι εις το εξής, όπου δεν αναφέρεται όνομα μεταφραστή ή μεταφράστριας, η μετάφραση είναι δική μου.

<sup>28</sup> Τη μαρτυρία δίνει ο Ταγκόπουλος, βλ.: Χωρεάνθης (1979) 22, 23.

<sup>29</sup> Βλ.: Guillemin (1988) 5.

<sup>30</sup> Μητσάκης (2006a) 217-25.

<sup>31</sup> Μητσάκης (2006a) 219.

«Αυτόχειρα»,<sup>32</sup> όταν ο περιπλανώμενος στους δρόμους της Πάτρας αφηγητής περπατά ανάμεσα σε ημιφώτιστα μπακάλικα, ακούει τον ήχο «των μετρουμένων κερμάτων ή των συγκρουομένων ποτηριών», εκτίθεται σε μια «οσμή βαρεία σαρδέλλας και τυριού» και βλέπει τον μόλο στο λιμάνι, όπου «το αιχμηρόν φανάρι, έρριχνε πάντοτε στρεφόμενον την άσπρην του ακτίνα».<sup>33</sup>

Στον Zola οι ήρωες συχνά κατατρύχονται από το βάρος της αναζήτησης εργασίας, φαγητού και χρημάτων για να επιβιώσουν,<sup>34</sup> συνεπώς η περιπλάνηση δεν μπορεί να έχει αυτό τον “άσκοπο” χαρακτήρα που συνοδεύει το μητσακικό σεργιάνι. Επίσης, δεν παρατηρείται αυτή η ακαριαία έκρηξη της πραγματικότητας στα μάτια του αφηγητή· υπάρχουν ωστόσο παραδείγματα που η αστική περιδιάβαση υπαγορεύεται από την ανάγκη των ηρώων για παρατήρηση και αλληλεπίδραση με το περιβάλλον και τα πρόσωπα που το στελεχώνουν. Για παράδειγμα, στο μυθιστόρημα *Το Στομάχι του Παρισιού (Le Ventre de Paris)*,<sup>35</sup> οι περιπλανήσεις των ηρώων στις αγορές των Αλ είναι συνεχείς:<sup>36</sup> ο βασικός χαρακτήρας, ο Φλοράν, περπατά ανάμεσα στους πάγκους και σταματά στο ιχθυοτροφείο για να ακούσει «το ασταμάτητο κελάρυσμα, τα τέσσερα ρυάκια νερό που έπεφταν από τις τέσσερις γωνίες της κεντρικής γούρνας, κυλώντας και απλώνοντας σαν σεντόνι».<sup>37</sup> όταν πέφτει το σούρουπο, ο Φλοράν, απολαμβάνει τις «κόκκινες ανταύγειες τ’ ουρανού», το φως «των τελευταίων ακτίνων [που] έμπαινε από όλες τις χαραμάδες»· «[τ]α μάτια του γέμιζαν μ’ εκείνο το τεράστιο οικοδομικό συγκρότημα».<sup>38</sup> Αντίστοιχη είναι η περίπτωση του ζωγράφου Κλοντ από το ίδιο μυθιστόρημα. Η οπτική εντύπωση της αγοράς των Αλ με τους χρωματικούς συνδυασμούς των ψαριών, των κρεάτων και των αλλαντικών ωθεί τον Κλοντ στους περιπάτους του, «η αγάπη του γι’ αυτή την πλημμύρα της τροφής» τον έκανε να σπεύδει στην αγορά και να ονειρεύεται «κολοσσιαίες νεκρές φύσεις, πίνακες φανταστικούς»<sup>39</sup> τα φαγητά δεν εμφανίζονταν πλέον ως αντικείμενα προς κατανάλωση: «ο Κλοντ, εκείνη τη στιγμή, ούτε που το σκεφτόταν [...] [τ]α αγαπούσε για το χρώμα τους».<sup>40</sup> Ενώ, στο *Αμάρτημα του Αββά Μουρέ (La Faute de l'Abbé*

<sup>32</sup> Μητσάκης (2006a) 455-69.

<sup>33</sup> Μητσάκης (2006a) 461.

<sup>34</sup> Ενδεικτικά παραδείγματα: η περίπτωση της Ζερβαίς από την *Ταβέρνα*: ο Ετιέν Λαντιέ και η οικογένεια των Μαέ από το *Ζερμινάλ*: ο Φλοράν από το *Στομάχι του Παρισιού*: μέχρι και η Νανά, από το ομώνυμο μυθιστόρημα, η οποία, ενώ γνωρίζει μεγάλες δόξες και ζει πλουσιοπάροχα, θα περάσει στιγμές που περιπλανιέται προς αναζήτηση τρόπων για μια καλύτερη διαβίωση.

<sup>35</sup> Zola (2001).

<sup>36</sup> Μια τέτοια περίπτωση είναι και η Καντίν, από το ίδιο μυθιστόρημα: «Περιπλανιόταν όλη μέρα στις Αλ, γύρω από τις Αλ [...] Αυτή ήταν η χαρά της, η αδιάκοπη περιπλάνηση [...]»: Zola (2001) 260.

<sup>37</sup> Zola (2001) 203.

<sup>38</sup> Zola (2001) 203.

<sup>39</sup> Zola (2001) 44.

<sup>40</sup> Zola (2001) 44. Και στο *Δημιούργημα* οι περιπλανήσεις του Κλοντ αφθονούν: βλ. για παράδειγμα: «Ο Κλοντ, μπαίνοντας σ’ αυτόν το στενό δρόμο, ένιωσε μια αίσθηση δροσιάς [...] Κάθε τρεις και λίγο κινδύνευε να τον

*Mouret*), ο Σέργιος νιώθει να πυρώνει ο έρωτάς του για την Αλμπίνα μέσα από τις περιπλανήσεις τους στους ανθώνες και στα πάρκα· τα χρώματα και οι σχηματισμοί των δέντρων και των λουλουδιών σε συνάρτηση με τις δυνατές ακτίνες του ήλιου δημιουργούν και εδώ ισχυρή οπτική εντύπωση στους ήρωες.<sup>41</sup>

## 2. Παρατηρήσεις για την οργάνωση και τη δομή: ζωγραφίζοντας με τις λέξεις

Η μετάβαση από την ομοιόμορφη ζωή της υπαίθρου στην πολύμορφη ζωή των αστικών κέντρων συμπίπτει, σύμφωνα με τον Georg Simmel, με σημαντικές μετατοπίσεις στον τρόπο με τον οποίο το μοντέρνο υποκειμένο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του και τα πράγματα: από την εποχή που η ακοή και ο λόγος θεωρούνταν τα βασικά εργαλεία για την επαφή με την ετερότητα, φτάνουμε στην ακμή της νεωτερικότητας, όπου οι ιλιγγιώδεις ρυθμοί ζωής με τις ταχύτατες εναλλαγές ερεθισμάτων επιφέρουν μια «αύξηση του επιπέδου της νευρικής δραστηριότητας»<sup>42</sup> στη συμπεριφορά του υποκειμένου. Το αποτέλεσμα είναι η ετερότητα και η πραγματικότητα εν γένει να προσλαμβάνονται περισσότερο μέσα από «στιγμαϊκές οπτικές εντυπώσεις»<sup>43</sup> εις το εξής, το βλέμμα θα κατέχει πρωτεύοντα ρόλο στον τρόπο που διανοιγόμαστε στην αστική κοινωνικότητα. Όπως είναι φυσικό, αυτή η μετατόπιση έχει και τις αντίστοιχες συνέπειες στη λογοτεχνία. Θα μπορούσαμε να πούμε μαζί με την Τσιριμώκου ότι περνάμε «από τη “λογοτεχνία του αυτιού”», απόρροια της προφορικής παράδοσης της υπαίθρου, «στη “λογοτεχνία του ματιού”»,<sup>44</sup> συνέπεια της μαζικής μετάβασης στις μεγαλουπόλεις.

Ανεξάρτητα όμως από αυτά τα κοινωνιολογικά δεδομένα, ιδωμένη στη φαινομενολογική της διάσταση,<sup>45</sup> η όραση, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, επέχει προνομιακή θέση στον τρόπο που το υποκειμένο σχετίζεται με τα πράγματα: «κοιτάζω το αντικείμενο σημαίνει βυθίζομαι μέσα του»<sup>46</sup> η όραση, μ' άλλα λόγια, ως οργανικό και αναπόσπαστο μέρος του συνεκτικού

---

πατήσουν κάρα και σκευαγωγοί, όταν κάποιο σπρωξίδι τον ανάγκασε να κατεβεί στο πεζοδρόμιο. Κι όμως, τον διασκέδαζε ο δρόμος [...]»: Zola (1999) 80-1.

<sup>41</sup> Zola (χ.χ.) 438-46, 452-75.

<sup>42</sup> Simmel (2017) 32.

<sup>43</sup> Simay (2017) 22.

<sup>44</sup> Τσιριμώκου (1988) 23.

<sup>45</sup> Λέμε «ανεξάρτητα από τα κοινωνιολογικά δεδομένα» διότι η φαινομενολογία, με τον ορισμό που της δίνει ο Merleau-Ponty στον θεμελιώδη πρόλογο της *Φαινομενολογίας της αντίληψης*, φιλοδοξεί να είναι μια περιγραφή της προαντικειμενικής, προσυλλογιστικής εμπειρίας του υποκειμένου (ο κόσμος «ως εκείνο το προαντικειμενικό άτομο») και της σχέσης που αναπτύσσει με τον κόσμο και τα πράγματα· ό,τι έπεται αυτής, η επιστήμη λόγου χάρη, ή τα «κοινωνιολογικά δεδομένα» εν προκειμένω, είναι δευτερογενείς εκφράσεις, βλ. περισσότερα: Merleau-Ponty (2016) 15-37 (το παράθεμα: 31).

<sup>46</sup> Merleau-Ponty (2016) 140. Η, όπως γράφει αλλού: «[...] θα πρέπει να ξαναβρούμε το πραγματικό και δρών σώμα μας, αυτό το σώμα το οποίο δεν συνιστά ένα κομμάτι χώρου, δεν είναι μια δέσμη λειτουργιών και μόνον αυτό το σώμα που είναι ένα σύμπλεγμα όρασης και κίνησης»: Merleau-Ponty (1991) 66 (η έμφαση δική μου).

όλου που ορίζει το *αισθάνεσθαι*, εξασφαλίζει τη «ζωτική επικοινωνία με τον κόσμο» καθιστώντας τον «παρόντα ως οικείο τόπο της ζωής μας».<sup>47</sup>

Αυτή την προτεραιότητα, θα λέγαμε, του βλέμματος μοιάζει να αξιοποιούν σημαντικά οι δύο συγγραφείς που μας απασχολούν εδώ.<sup>48</sup> Οι δυνατότητες της όρασης, η διεισδυτική, οξεία ματιά του παρατηρητή-αφηγητή τροφοδοτεί το υφολογικό υλικό των κειμένων. Πάνω σε αυτή τη λειτουργία κρίνουμε ότι πρέπει να στηριχθούμε ώστε να φανεί καλύτερα πού “πατάει” η αφηγηματική δομή και προκαλεί μια τέτοια υπερτροφική χρήση περιγραφών και άλλων συναφών ρητορικών μορφών.

«[Α]λκοολικός της περιγραφής»,<sup>49</sup> «λεπτολόγος»,<sup>50</sup> «υπερφορτωμέν[ος] από ρεαλιστικές λεπτομέρειες»,<sup>51</sup> «ακριβέστατος παρατηρητής»<sup>52</sup> αλλά με «ανυπόφερτη στασιμότητα [σ]την αφήγηση»<sup>53</sup> είναι μερικοί από τους χαρακτηρισμούς που επαναλαμβάνονται για το έργο του Μητσάκη. Ο ρόλος της περιγραφής, άλλοτε θετικώς και άλλοτε αρνητικώς αποτιμημένος, αποτελεί το σήμα κατατεθέν της πεζογραφίας του. Κάτι ανάλογο συμβαίνει με τον νατουραλισμό και τον Zola: ο τελευταίος μάλιστα έχει επανειλημμένως αναφερθεί στη σημαντική λειτουργία που επιτελούν οι περιγραφές στο νατουραλιστικό κείμενο.<sup>54</sup> Και εδώ οι κριτικές ποικίλουν: από τη μία μεριά, υπάρχουν μελετητές που αναγνωρίζουν τον ουσιαστικό ρόλο που εξυπηρετούν οι περιγραφές, από την άλλη, υπάρχουν εκείνοι που σχολιάζουν με αρνητικό έως και ειρωνικό τρόπο τη χρήση τους.<sup>55</sup>

Ό,τι όμως, εν προκειμένω, ενδιαφέρει εμάς δεν είναι τόσο να προβούμε σε αξιολογικού τύπου κρίσεις όσο να προτείνουμε κάποιες ερμηνευτικές λαβές, ώστε να γίνει κατανοητή η λειτουργία των περιγραφών. «Λίγοι άνθρωποι», γράφει ο Baudelaire, «είναι προικισμένοι με την ικανότητα να βλέπουν· ακόμα λιγότεροι έχουν τη δύναμη να εκφράσουν αυτή την ικανότητα».<sup>56</sup> Στον Μητσάκη και στον Zola η ικανότητα της όρασης εκφράζεται με τον δεσμό

<sup>47</sup> Merleau-Ponty (2016) 118.

<sup>48</sup> Για τον ρόλο της όρασης σε θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα του Zola, βλ. ενδεικτικά την εμπειριστατωμένη μελέτη του Berg (2004) 37-70.

<sup>49</sup> Ο χαρακτηρισμός εκφράζεται πρώτα από τον Παρορίτη· παρατίθεται στο: Αθανασόπουλος (1954) 83.

<sup>50</sup> Νίντας (1954) 79.

<sup>51</sup> Θρύλος (1955) 154.

<sup>52</sup> Μελάς (1954) 70.

<sup>53</sup> Μελάς (1954) 71.

<sup>54</sup> Αυτό που ονομάζει στον πρόλογο του μυθιστορήματος *Une page d' amour* ως «η μανία μας της περιγραφής»: Πολίτου-Μαρμαρινού (2007) 46.

<sup>55</sup> Ο Baguley είναι ένας από τους υποστηρικτές, βλ.: Baguley (1955) 153-167· στους πολέμιους, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ferdinand Brunetière, (μια άποψη, ιδιαίτερα ειρωνική· βλ.: Baguley (1955) 153) και του Georg Lukács· ο τελευταίος, πιστός στη μαρξιστική σκοπιά των καταβολών του, γράφει: «Η περιγραφή και η ανάλυση υποκαθιστούν τις ελικές πλοκές. Η ένταση που είχε ο μύθος του παλιού τύπου, η συνεργασία και η σύγκρουση ανάμεσα σε ανθρώπους, που ενώ είναι χωριστά άτομα, είναι και εκπρόσωποι σημαντικών ταξικών ρευμάτων – όλα αυτά καταργούνται»: Lukács (1953) 122.

<sup>56</sup> Baudelaire (1995) 148.

δύο διαφορετικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων: της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής.<sup>57</sup> Και ένας από τους τρόπους για να το πετύχουν αυτό είναι δια μέσω της περιγραφής και της υποτύπωσης.<sup>58</sup>

Για τον Μητσάκη, η κριτική του Παλαμά αποτελεί την πρώτη, αδιαμφισβήτητη αναφορά προς αυτή την κατεύθυνση. Προκειμένου να χαρακτηρίσει ειδολογικά τα κείμενα του πρώτου, ο Παλαμάς χρησιμοποιεί τους ταυτόσημους όρους «εικονογραφήματα» και «εικόνας», ενώ, λίγες γραμμές παρακάτω συγκρίνει τις μητσακικές *Αθηναϊκές Σελίδες* με τις *Εικόνες* του Φιλόστρατου:

[ο Μητσάκης] μου ενθυμίζει τον αρχαίον εκείνον Φιλόστρατον [...] τον περιγράψαντα τας «Εικόνας», αίτινες ηδύναντο όχι αλλοκότως να θεωρηθώσιν ως ο σπόρος, εξ ου, διά μέσου των αιώνων και υπό την επίδρασιν του νόμου της εξελίξεως [...] προήλθε το λογοτεχνικόν είδος εις ο υπάγονται αι Αθηναϊκαί Σελίδες.<sup>59</sup>

Σε ό,τι αφορά στον Zola, τα θεωρητικά του κείμενα μπορούν να χρησιμεύσουν ως τεκμήριο της εικονοποιητικής διάστασης που θα ήθελε να έχει ένας νατουραλιστής συγγραφέας. Σύμφωνα με τον Berg, η έμφαση που δίνεται στην αποστολή του «παρατηρητή» και στην εκ του σύνεγγυς «παρατήρηση» –δεν είναι τυχαίο ότι ο Zola στο *Roman Experimental* γράφει: «[η] παρατήρηση δείχνει» («[l]’observationmontre»)<sup>60</sup> όπως και η κυρίαρχη θέση που δίδεται στο βλέμμα και στη ματιά του καλλιτέχνη –επίσης δεν είναι τυχαίο το πώς ο Zola ορίζει την τέχνη: «έργο τέχνης είναι ένα κομμάτι του σύμπαντος *ιδωμένο* μέσα από μία ιδιοσυγκρασία»<sup>61</sup> είναι συνειδητά βήματα προς την υιοθέτηση μιας ζωγραφικότητας της αφήγησης.<sup>62</sup>

Επιστρέφοντας στον Μητσάκη, εξετάζουμε κάποια χαρακτηριστικά κείμενα που εκδιπλώνουν τη στάση αυτή. Το πρώτο παράδειγμα είναι από τη «Ζωγραφιά νυκτερινή»: ο τίτλος δίνει σαφείς κατευθύνσεις για το πώς πρέπει να διαβαστεί το αφήγημα:

<sup>57</sup> «[E]ίναι δυνατόν να μετατεθούν από τη μία τέχνη στην άλλη όχι ασφαλώς αυτά καθ’ εαυτά τα εκφραστικά τους μέσα αλλά τα αποτελέσματα των θαυμαστών συνδυασμών και των ομόλογων προσληπτικών (αναγνωστικών και οπτικών) επιπτώσεών τους· χάρη σ’ αυτά τα αποτελέσματα, οι λέξεις (ποίηση) μπορούν να “δείχνουν” (και να “σιωπούν”) χωρίς να πάψουν να είναι λέξεις, όπως και από την πλευρά τους τα χρώματα ή τα σχήματα (ζωγραφική) μπορούν να “αφηγούνται” (και να “μιλούν”) χωρίς να πάψουν να είναι χρώματα και σχήματα»: Αγγελάτος (2017) 23· το ίδιο βιβλίο χρησιμεύει ως η μόνη ίσως εξ ολοκλήρου αφιερωμένη μελέτη στην ελληνόφωνη βιβλιογραφία σε αυτό το θέμα· η γαλλική βιβλιογραφία προσφέρει πλουσιότερο υλικό. Αναφέρουμε ενδεικτικά τις εργασίες του Bernard Vouilloux (1995), (2011), Caramaschi (1985) και Fosca (1960).

<sup>58</sup> Βλ.: τον ορισμό που δίνει ο Eco: «εκείνο το σχήμα μέσω του οποίου απεικονίζονται ή υπενθυμίζονται οπτικές εμπειρίες μέσα από λεκτικές διεργασίες»: Eco (2002) 221.

<sup>59</sup> Παλαμάς (1962-1969) 192.

<sup>60</sup> Zola (1902) 11· η έμφαση δική μου.

<sup>61</sup> Zola (1991) 47-8.

<sup>62</sup> Βλ.: Berg (2004). Την άποψη αυτή ενστερνίζεται και ο Baguley εστιάζοντας όμως περισσότερο στις ίδιες τις λογοτεχνικές πρακτικές και ιδιαίτερα στις περιγραφές και όχι τόσο στα θεωρητικά και κριτικά κείμενα του Zola.

Τρεις μετά τα μεσάνυκτα, και η πλατεία Ομονοίας είναι έρημος. Από των γύρω δρόμων, μεγάλοι άνεμοί εισβάλλουν εκ των γωνιών [...] σηκώνουν εις σύννεφα την σκόνην. [...] δύο καπνοπωλεία μόνον, άγρυπνα, πλάϊ-πλάϊ, εις το προς την οδόν Σταδίου άκρον της, ρίχνουν επί το πεζοδρόμιον κάτασπρον το φως των δύο στρογγυλών λαμπτήρων των και πέραν, προς το βάθος της, διά των φύλλων, όπισθεν των δένδρων, το εν εκ των μεγάλων καφενείων της διεκρίνεται ημιφώτιστον [...] Σκορπισμέν' ανά την έκτασιν, πλέοντα εις το φως, τα θρανία οπού χρησιμεύουν προς ανάπαυσιν των εις αυτήν φοιτώντων, γυμνά ανθρώπων, μαστιγώνονται αγρίως από την βιαιότητα της σκόνης. [...] Κ' εκεί κάτω, εις κάποιαν εκ των γωνιών, ένα παράθυρο, ανοικτόν [...] βροντά λυσσώδώς κατά του τοίχου [...] –Κουλούούρια ζ... στάάά!..., ήχησε φωνή, σκιά ενεφανίσθη, παρά του καφενείου το ημίφως, εν μέσω του σκονοστροβίλου [...]<sup>63</sup>

Το ότι ο συγγραφέας είναι έτοιμος να οπτικοποιήσει ό,τι βλέπει εξαγγέλλεται ήδη από τον τίτλο· η αφηγηματική οργάνωση το επιβεβαιώνει: χρώματα, φως, σκιές και σχήματα συνιστούν παραδείγματα ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με “δείξη” και όχι μόνο με αφήγηση – μ' άλλα λόγια, όχι τόσο με μια χρονικά εξελισσόμενη πλοκή στη λογική της οποίας το ένα περιστατικό διαδέχεται το άλλο, όσο με μια προσπάθεια «χωρικοποίηση[ς]” της φόρμας»,<sup>64</sup> με μια προσπάθεια δηλαδή παρατακτικής τοποθέτησης στιγμιότυπων τα οποία αρχικά μοιάζουν ακίνητα, καθραρισμένα. Για να καταστεί αυτό εφικτό, ο αφηγητής είναι σαν να μας καλεί να κάνουμε μαζί του μια “στάση”: διακόπτει τη διαδοχή των περιστατικών, δηλαδή την αφήγηση, για να περιγράψει την εικόνα της έρημης μεταμεσονύκτιας «πλατεία[ς] Ομονοίας», τα δύο καπνοπωλεία, το καφενείο και τη μορφή που διαλαλεί το εμπόρευμα· έτσι, αξιώνει από εμάς (τους αναγνώστες) να επικεντρωθούμε στην επικράτεια «του ακινητοποιημένου χρόνου»,<sup>65</sup> δηλαδή της *χωροποιημένης* εκδοχής του χρόνου, στην περιοχή της οποίας τα στιγμιότυπα δεν διαδέχονται το ένα το άλλο, αλλά τοποθετούνται το ένα *δίπλα* στο άλλο.

Θεωρούμενο μέσα από αυτό το πρίσμα, το αφήγημα φαίνεται να οργανώνεται σε χωρικά επίπεδα που βρίσκονται σε μια ευθύγραμμη τροχιά επιτρέποντας στον αφηγητή να πηγαиноέρχεται μεταξύ αυτών και να τοποθετεί τις λέξεις-όγκους που “έρχονται” κάθε μια από άλλο χωρικό επίπεδο. Αυτή η συνθήκη τού δίνει τη δυνατότητα να μετακινείται εύκολα από την Ομόνοια στη Σταδίου και από εκεί σε μια άλλη γωνία όπου ακούει τον «κουλουρά» να διαφημίζει το εμπόρευμα. Οι *χωροποιημένες* λέξεις που υποβαστάζουν την οργάνωση του αφηγήματος αποτελούν την προϋπόθεση, ώστε να μπορούμε να μιλήσουμε για συναρμογή *λόγου* και *εικόνας* στον Μητσάκη. Μέσα από τη δόμηση μιας τέτοιας σχέσης, ο συγγραφέας είναι σαν να “ζητά” από τον αναγνώστη του να *δει* και να *διαβάσει* ταυτόχρονα την

<sup>63</sup> Μητσάκης (2006a) 377, 379.

<sup>64</sup> Frank (χ.χ.) 25· η συγκεκριμένη μετάφραση δεν αποδίδει ολόκληρο το πρωτότυπο κείμενο παρά συγκεκριμένα μόνο κεφάλαια, βλ. και την ολοκληρωμένη μορφή στο: Frank (1991).

<sup>65</sup> Στην ελληνική έκδοση, Frank (χ.χ.) 25.

καλλιτεχνική πραγματικότητα που έχει ενώπιόν του. Και αυτό το «ταυτόχρονα» έχει την αξία του, αφού ως *χωροποιημένες* οι σκηνές είναι σε θέση να προκαλούν μια «ενοποιημένη εντύπωση, την ίδια αίσθηση ταυτόχρονων δραστηριοτήτων που συμβαίνουν σε διαφορετικά μέρη».<sup>66</sup> Αρωγός στην πρόκληση της ταυτοχρονίας, ή, καλύτερα, αυτής της *παροντικής* ανάδυσης<sup>67</sup> της μορφοποιημένης πραγματικότητας—είναι οι ενεστώτες χρόνοι (: «είναι», «σηκώνουν», «εισβάλλουν», «ρίχνουν», «μαστιγώνονται», κ.ο.κ.).

Το προσφιλές στον νατουραλισμό ρητορικό είδος της περιγραφής, που κυριαρχεί γενικότερα στην πεζογραφία του Μητσάκη, συμβάλλει τα μέγιστα για την επίτευξη των όσων αναφέρθηκαν πιο πάνω. Σύμφωνα με τον Baguley, ο οποίος εξετάζει τη λειτουργία της περιγραφής στον νατουραλισμό και ιδιαίτερα στον Zola,<sup>68</sup> το μέσο αυτό δίνει στο νατουραλιστικό κείμενο «μια επιστημονική, ανθρωπολογική οπτική»,<sup>69</sup> και αυτός είναι ένας από τους λόγους που επικρατεί σε τέτοιο βαθμό· πέραν τούτου όμως, συντελεί ώστε να δημιουργηθεί ένα συγκοινωνιακό πλαίσιο ανάμεσα σε δύο διαφορετικές καλλιτεχνικές δραστηριότητες, τη λογοτεχνία (*λόγος*) και τη ζωγραφική (*εικόνα*). Η περιγραφή, δηλαδή, δεν εξυπηρετεί μόνο την παραγωγή μιας αντικειμενικής, πληροφοριακής τάξεως στοχοθεσία· τουναντίον: η «υποκειμενική ματιά»<sup>70</sup> ενός αυτόπτη μάρτυρα αφηγητή είναι σε θέση να παρατηρήσει στο περιγραφόμενο πράγμα χρώματα, σκιές, μικρές λεπτομέρειες, σχήματα, αντανakλάσεις του φωτός και «ιμπρεσιονιστικά εφέ»<sup>71</sup> που μαρτυρούν μια στάση πόρρω απέχουσα του στενού περιεχομένου της λέξης «αντικειμενική». Γι' αυτό ο Baguley εύλογα θα καταλήξει ότι το νατουραλιστικό κείμενο, το μπολιασμένο με τόσες περιγραφές, στοχεύει να δημιουργήσει μια καλλιτεχνική σύνθεση, μια αισθητικοποιημένη εκδοχή του πραγματικού ικανή να «μεταγράφει [...] το γραπτό σε εικόνα, το μυθιστορηματικό σ' έναν πίνακα [...] την αφήγηση σε εικονογράφημα».<sup>72</sup>

Ειδική μνεία όμως πρέπει να γίνει και σ' ένα συγγενές με την περιγραφή ρητορικό είδος, την υποτύπωση. Για τον Ricoeur, η υποτύπωση, αυτή η «ζωντανή και πλήρ[ους]

---

<sup>66</sup> Frank (χ.χ.) 26. Μοιάζει με τα λόγια του Flaubert που αξιοποιεί ο Frank: «“Όλα πρέπει να ακούγονται ταυτόχρονα” [...] “Πρέπει να ακούς τους μυκηθμούς των αγελάδων, τους ψιθύρους των εραστών και την ρητορική των επισήμων, όλα την ίδια στιγμή”»: Frank (χ.χ.) 24.

<sup>67</sup> Βλ. τι σημειώνει σχετικά ο Αγγελάτος: «η καλλιτεχνική μορφοποίηση του κόσμου των αναφερόμενων θα στοιχειοθετηθεί στο εξής ως ακαριαίο *πέρασμα* μέσα σ' έναν χωρίς τέλος Χρόνο, ως παροντική ανάδυση του *τάδε*, το οποίο και αποσπάται από το χρονικό συνεχές του ποσοτικοποιημένου χρόνου και εκδιπλώνεται εν είδει *στροβίλου*, για να εκθέσει ένα πυκνό πλέγμα βαθιά βιωματικών σχέσεων μεταξύ της συνείδησης και της εμπειρίας του κόσμου»: Αγγελάτος (2017) 464-5.

<sup>68</sup> Baguley (1995) 153-67.

<sup>69</sup> «une visée anthropologique, scientifique»: Baguley (1995) 155.

<sup>70</sup> «vision subjective»: Baguley (1995) 155.

<sup>71</sup> «effets impressionnistes»: Baguley (1995) 156.

<sup>72</sup> «transcript [...] l'écrit en une image, le romanesque en une tableau [...] le récit en pictographie»: Baguley (1995) 157.

παραστατικότητας περιγραφή”»,<sup>73</sup> συμβάλλει ώστε να δημιουργηθεί ένας σημαντικός και ιδιαίτερα επιδραστικός δεσμός «μεταξύ αναγνωσιμότητας και ορατότητας», ανάμεσα, δηλαδή, στον λόγο και στην εικόνα. Έτσι δημιουργούνται οι προϋποθέσεις ώστε η «εικόνα να διηγείται και η αφήγηση να δείχνει».<sup>74</sup> Τέλος ο Eco, ο οποίος σε σχετική μελέτη κάνει μια προσπάθεια κωδικοποίησης επιμέρους εκδοχών και στρατηγικών υποτύπωσης, αναφέρει ότι πρόκειται για μια «τεχνική» η οποία είναι σε θέση να «υποκινεί τη δύναμη να συντεθεί μια οπτική απεικόνιση».<sup>75</sup> Έτσι, ο αναγνώστης που εκτίθεται σε αυτή την εμπειρία, μπορεί να δει τις σκηνές και τα πρόσωπα για τα οποία διαβάζει. Μια επιτυχημένη ωστόσο υποτύπωση δεν θα πρέπει μόνο να δείχνει τα λεγόμενα αλλά και να δημιουργήσει την επιθυμία στον αναγνώστη να δει· ο συγγραφέας, μ’ άλλα λόγια, οφείλει να “συνεργαστεί” με τον αναγνώστη, να του παράσχει τις λαβές, ώστε αυτός να κατασκευάσει την εικόνα.<sup>76</sup>

Ο αναγνώστης, εν προκειμένω, που θέλει να δει τη «Ζωγραφιά νυκτερινή» πρέπει να στρέψει το βλέμμα στους δείκτες που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να τον ωθήσει σε αυτή την εμπειρία. Στην περιοχή του χωροποιημένου χρόνου που συγκροτεί ο Μητσάκης, η έρημη πλατεία Ομονοίας γεμίζει με λόγια· τα λόγια αποκτούν υλικό βάρος, ή αλλιώς, όγκο, και, μέσω των χρωμάτων («πεζοδρόμιον κάτασπρον»), του φωτός («ημιφώτιστον», «πλέοντα εις το φως»), των σχημάτων («στρογγυλών λαμπτήρων») και των σκιών («σκιά ενεφανίσθη, παρά του καφερείου το ημίφως») δείχνονται στον αναγνώστη που πλέον δεν είναι μόνο αναγνώστης αλλά γίνεται ταυτόχρονα και θεατής μιας ζωγραφιάς νυκτερινής. Ένα άλλο στιγμιότυπο που ενισχύει την εικονοποιητική διάσταση του αφηγήματος και συγκεντρώνει στοιχεία από τη ρεμβώδη ατμόσφαιρα των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων<sup>77</sup>—τεχνοτροπίες των οποίων, όπως είπαμε, αξιοποιούν οι νατουραλιστές συγγραφείς— επιτυγχάνεται εδώ χάρη στην υποτύπωση· εν μέσω της ολόφωτης πανσέληνης νύχτας ο άνεμος εισβάλλει στην πλατεία προκαλώντας έναν στρόβιλο σκόνης και δημιουργώντας στο προσλαμβάνον υποκείμενο την εντύπωση ότι μια αχλή τυλίγει τη σκηνή: «μεγάλαι πνοαί ανέμου εισβάλλουν» στην πλατεία «συσπούν την κόμην των υψηλών δένδρων» σηκώνοντας «εις σύννεφα την σκόνη» ενώ «εις τον καταξάστερον ουρανόν [...] πλησιφαής λάμπει η σελήνη, κ’ εις το πλάγι της, ολίγο παρακάτω, φέγγει εν άστρον».<sup>78</sup>

<sup>73</sup> Ricoeur (2013) 448.

<sup>74</sup> Ricoeur (2013) 450.

<sup>75</sup> Eco (2002) 245.

<sup>76</sup> Βλ.: Eco (2002) 233.

<sup>77</sup> Την παρατήρηση αυτή κάνει και η Γκότση με αφορμή το εν λόγω κείμενο, βλ.: Γκότση (2004) 312-3.

<sup>78</sup> Γκότση (2004) 377.

Μια παρόμοια εκδοχή χωροποίησης του χρόνου παρατηρούμε και σε άλλα αφηγήματα του Μητσάκη. Τέτοια περίπτωση είναι το κείμενο «Στο βαπόρι»<sup>79</sup> δημοσιευμένο το 1895 και συνοδευόμενο από τους επίτιτλους «Ταξιδιωτικά σημειώσεις. Εικόνες και σκηναί».<sup>80</sup> Η πλοκή είναι εξαιρετικά απλή: ένα βαπόρι δεμένο ακόμα στο λιμάνι, το πλήρωμα έχει αρχίσει τις διαδικασίες για τον απόπλου και δύο επιβάτες προσπαθούν εν μέσω εκκωφαντικής φασαρίας να κουβεντιάσουν στη σάλα του καραβιού. Αυτό που έχει περισσότερο ενδιαφέρον είναι η δομή του αφηγήματος. Πρώτα-πρώτα, το κείμενο “ανοίγει” και “κλείνει” με την ίδια σκηνή, με τους δύο ταξιδιώτες να συζητούν στη σάλα. Η μακροδομική οργάνωση δηλαδή του κειμένου φαίνεται να διαγράφει έναν κύκλο – έναν *κύκλο*, ή, αλλιώς, ένα *κάδρο*, επιλογή που ενισχύει την πρόθεση του Μητσάκη να *χωροποιήσει* τον χρόνο. «[Τ]ο φως των δύο κρεμαστών λαμπών ρίχνει [...] την λευκήν του λάμπιν»<sup>81</sup> από την οποία φωτίζονται οι συνταξιδιώτες που κουβεντιάζουν. Ωστόσο, «βίαιος, ορμητικός, σφοδρός, σκληρός, οργίλος, δεσπόζει του βιντσιού ο πάταγος» και υπό το κράτος του οι κουβέντες των δύο ταξιδιωτών «διαμείβονται [...] άλλοτε αυτοτελείς, και άλλοτε συντριβόμεναι και κατακερματιζόμεναι, από την επάνωθεν βροντήν»:

- Καιαιαι... θα μείνετε πολύ εις τας Πάτρας;...
- Ναιαι... θα μείνω ολίγες μέρες... κ’ έπειτα θα πάω στη Ζάκυνθο...
- Κ’ έχετε υποθέσεις βέβαιαι... ή έτσι... χάριν διασκεδάσεως...
- [...]
- Δεν έχομεν πολιτικούς δυστυχώς, κύριεε... Το όνομά σας παρακαλώ;
- Παναγιωτόπουλος.
- Είσθε υπάλληλος;...
- Ναίαι... Εχρημάτισα έφορος... Επί πολλά έτη...
- [...]
- Βαρύ, επί του καταστρώματος, το βίντσι επλατάγησε, έγρουξε, εφύσηξε, εσφύριξε, έκριξ’, εκροτάλισε, συνταράσσον την υπ’ αυτό σάλαν, διακόπτον την κουβένταν, μεταβάλλον εις τρίματα της λέξεις.
- Αβάάραα!, φωνή ηκούσθη, άνωθεν [...]
- Βίίρα!, άλλη φωνή απήντησε [...]<sup>82</sup>

Ο θόρυβος από το βίντσι κάνει τα λόγια των επιβατών να συνθλίβονται. Το γεγονός αυτό σηματοδοτείται με τα αποσιωπητικά τα οποία επιφορτίζονται έναν σημαντικό ρόλο: αναλαμβάνουν να αποδώσουν τα λόγια που χάνονται εξ αιτίας του θορύβου, εικονίζουν, μ’

<sup>79</sup> Μητσάκης (2006α) 438-54.

<sup>80</sup> Την εικονοποιητική διάσταση στο «Βαπόρι» εξετάζει, μέσα από άλλο εννοιολογικό πρίσμα, η διεισδυτική, πρόσφατη μελέτη του Ιωαννίδη, βλ. περισσότερα: Ιωαννίδης (2018) 9-34.

<sup>81</sup> Μητσάκης (2006α) 438.

<sup>82</sup> Μητσάκης (2006α) 441-3.

άλλα λόγια, την ίδια τους την απουσία.<sup>83</sup> Εξαιτίας αυτού, άλλοτε έχουμε λιγότερες λέξεις και άλλοτε περισσότερες. Ο Μητσάκης οργανώνει με τέτοιο τρόπο τα λόγια, ώστε αυτά να αποκτούν χώρο, υλικό βάρος και να γεμίζουν τη σάλα· έχουμε να κάνουμε δηλαδή με λέξεις-αντικείμενα, που έχουν στηθεί παρατακτικά (το ένα δίπλα στο άλλο) με σκοπό να προσλαμβάνονται ταυτόχρονα. Με αυτό τον τρόπο ο συγγραφέας καταφέρνει να κάνει τα λόγια-αντικείμενα να “στέκονται” μπροστά μας, να αποκτούν, με μια λέξη, υλικότητα.<sup>84</sup>

Το τελευταίο παράδειγμα είναι από το αφήγημα «Το κάρρον»,<sup>85</sup> που χρονολογείται το 1892. Ο αφηγητής βρίσκεται ενώπιον του ξυλοδαρμού ενός αλόγου από τον ιδιοκτήτη του. Το μέσο που χρησιμοποιείται για να δείχτει ο βασανισμός είναι οι περιγραφές – περιγραφές που αφθονούν σε τέτοιο βαθμό, ώστε με ασφάλεια να μπορούμε να πούμε ότι δικαιολογείται η συνάφεια με τον νατουραλισμό. Και εδώ η γειννίαση λόγου και εικόνας έχει σημαντικές επιπτώσεις στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε το κείμενο. Από την αρχή του αφηγήματος ορίζεται το οπτικό πεδίο: [τ]ο κάρρον ήρχετο μακρόθεν»<sup>86</sup> σημειώνει ο αφηγητής, διατύπωση που μας προϊδεάζει ότι κάτι θα εκτυλιχθεί μπροστά του. Και πράγματι: ο Μητσάκης δίνει μια περιγραφή τόσο αναλυτική που θυμίζει ιατροδικαστική έκθεση· ο ιατροδικαστής-αφηγητής πηγαίνει στον τόπο του εγκλήματος και παρατηρεί μικροσκοπικές λεπτομέρειες:

Το γηραλέον του το δέρμα, ήτο κολλημένον επί των πλευρών αυτού, ωσει μεμβράνη, θα ημπορούσες να τας αριθμήσης ως διεγράφοντο τοιουτοτρόπως όπισθεν, κατά ραβδώσεις, οιονεί ανάγλυφοι, χωρίς να παρεντίθεται ούτε ιδέα καν σαρκός. Αι συναρθρώσεις των κοκκάλων του εφαινόντ’ ωσει σκελετού ανατομείου [...] ενόμιζες πως τώρα το πετσί του θα ερρύνουν, διά να εξέλθουν πάσαι εν στιγμή εις φως. [...] Επί της κορυφής αυτής, προς τον αυχένα, πληγή ευρεία έχασκεν ερυθροπέλιδνος, ωσάν να αφηρέθη τμήμα τι βιαίως, τα χείλη της την περιέβαλλον κατάμαυρα, διερωγότα, [...] εις δε το βάθος της διεκρίνετο υπολευκάζον το οστούν [...] Αναίσθητον προς του σημειούντος ήδη φλογερού άστρου μεσημβρίαν τας ακτίνας [...] εναλλάσσει επαλλήλους τους ασθeneίς πόδας του [...]

Ο αφηγητής δείχνει την υλική εκδοχή των μορφών, επικεντρώνει το βλέμμα του σε λεπτομέρειες αθέατες στο κοινό μάτι οπτικοποιώντας τον πόνο του αλόγου. Αυτή η επιλογή έχει σοβαρές συνέπειες για τον αναγνώστη, αφού ο Μητσάκης δείχνοντας και λέγοντας

<sup>83</sup> Κάτι τέτοιο γράφει και ο Ιωαννίδης: «[φ]αίνεται ότι αυτό που ενδιαφέρει κυρίως τον Μητσάκη εδώ είναι να σταθεί στην υλικότητα της κουβέντας ως ακολουθίας ήχων. Ο σάλος της μηχανής συντρίβει και κρεουργεί την ύλη της σκορπίζοντας τριγύρω ράκη [...]»: Ιωαννίδης (2018) 23.

<sup>84</sup> Επ’ αφορμής ενός πίνακα του Van Gogh που απεικονίζει ένα ζευγάρι χωριάτικα παπούτσια, ο Heidegger ορίζει έτσι την υλικότητα των πραγμάτων: «Εκείνο που παρέχει στα πράγματα τη στεθερότητά τους και τον πυρήνα τους, και που συνάμα προξενεί τον αισθητηριακό τους συνωστισμό: το χρωματιστό, το σκληρό, το ογκώδες, – είναι η υλικότητα των πραγμάτων»: Heidegger (1986) 43. Πβ. την παρατήρηση του Baguley, ο οποίος ισχυρίζεται ότι πρωτεδόν μέλημα του Zola και των νατουραλιστών είναι να «υποτάξουν τον κόσμο στην υλικότητα της ζωής» («somet le monde à la matérialité de la vie»): Baguley (1995) 164.

<sup>85</sup> Μητσάκης (2006a) 348-58.

<sup>86</sup> Μητσάκης (2006a) 348.

<sup>87</sup> Μητσάκης (2006a) 348-50.

ταυτόχρονα το πράγμα φτάνει σε μια αδιαίρετη και ιδιαίτερα επιδραστική αλήθεια: ο αφηγητής βλέπει «ανάγλυφ[α]»: το αποτέλεσμα είναι ο αναγνώστης-θεατής να βρίσκεται στην “άβολη”, θα λέγαμε, θέση να αντικρίσει το δέρμα «κολλημένον επί των πλευρών», να αριθμήσει τις χωρίς πλέον σάρκα ραβδώσεις και να δει «υπολευκάζον το οστόν» και μια πληγή που χάσκει «ερυθροπέλιδνος» – όλα αυτά κάτω από τις φλογερές μεσημβρινές ακτίνες που συμπληρώνουν τη σκηνή και δυσχεραίνουν όλο και περισσότερο την αργή, ασθμαίνουσα και κινηματογραφικό τω τρόπω δοσμένη κίνηση του αλόγου. Με αυτό τον δραστικό τρόπο, το προσλαμβάνον υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με την τραγικότητα της πραγματικότητας που τον περιβάλλει, μια τραγικότητα που δεν απαλύνεται σε κανένα σημείο του κειμένου, αφού το άλογο «άγει το σαρκίον και το κάρρον του [...] αποφασισμένον να βαδίζη αιωνίως».<sup>88</sup>

### 3. Θεματικός ορίζοντας: εγγίζοντας τις “επικίνδυνες” όψεις του πραγματικού

Η εξέταση της αφηγηματικής δομής, στη βάση της οποίας ο Μητσάκης οργανώνει τα κείμενά του, μας επιτρέπει να περάσουμε τώρα στον θεματικό ορίζοντα της πεζογραφίας του. Η εικονοποιητική διάσταση της αφήγησης και η πληθώρα περιγραφών υποδεικνύει την εξοικείωση του Μητσάκη με τα ζολαδικά θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα. Οι θεματικές προσεγγίσεις που θα επιχειρήσουμε εδώ θα μας βοηθήσουν να φτάσουμε σε ασφαλέστερα συμπεράσματα σχετικά με την επίδραση που έχει ασκήσει ο Zola και το καλλιτεχνικό ρεύμα του νατουραλισμού στα αφηγήματα του Μητσάκη.

Αν κάτι γίνεται αντιληπτό με μια πρώτη ανάγνωση των κειμένων του Μητσάκη είναι ότι οι ήρωές του ανήκουν σε χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Στην αστική ηθογραφία της μητσακικής πεζογραφίας παρελαύνουν Εβραίοι πόρνες,<sup>89</sup> λαϊκά παιδιά,<sup>90</sup> πλάνητες οργανοπαίκτες,<sup>91</sup> λούστροι,<sup>92</sup> μπακαλόπαιδα,<sup>93</sup> θαμώνες ταβερνείων,<sup>94</sup> τρελοί<sup>95</sup> ή αλήτες που προσφέρουν θεάματα στο άστυ για να επιβιώσουν.<sup>96</sup> Παράλληλα με την παρουσία αυτών των ανθρώπων, παρατηρεί κανείς και πολλά ζώα – κάτι που θα μας απασχολήσει αμέσως παρακάτω. Έχει σημειωθεί και από άλλους μελετητές ότι ο απαρτισμός ενός τέτοιου

<sup>88</sup> Μητσάκης (2006a) 351.

<sup>89</sup> Βλ.: «Η πίστις»: Μητσάκης (2006a) 499-500.

<sup>90</sup> Βλ. ενδεικτικά: «Το γατί»: Μητσάκης (2006a) 358-62.

<sup>91</sup> Βλ.: «Εν τω ξενοδοχείω» και «Η φλογέρα»: Μητσάκης (2006a) 209-16 και 317-34 αντίστοιχα.

<sup>92</sup> Βλ.: «Ζωγραφιά νυκτερινή», στο: Μητσάκης (2006a) 379.

<sup>93</sup> Βλ.: «Αυτόχειρ»: Μητσάκης (2006a) 463.

<sup>94</sup> Βλ.: «Παρά την δεξαμενή», στο: Μητσάκης (2006a) 387-96.

<sup>95</sup> Βλ.: «Παράφρων», στο: Μητσάκης (2006) 240-54.

<sup>96</sup> Βλ.: «Το πανόραμα» και «Αρκούδα»: Μητσάκης (2006a) 225-35 και 370-7 αντίστοιχα. Βλ. επίσης το αφήγημα «Η Κυρά-Κώσταινα»: Μητσάκης (2006a) 362-70.

ανθρωπολογικού και ζωολογικού σύμπαντος έχει σαφείς νατουραλιστικές οφειλές<sup>97</sup> και πράγματι, διαβάζοντας κανείς τα μυθιστορήματα του Zola, μπορεί από τη μία να αντιλαμβάνεται το κυρίαρχο μέλημα του συγγραφέα να αποδώσει συμπεριφορές μιας ευρείας κλίμακας ανθρώπων προερχόμενων τόσο από λαϊκές οικογένειες όσο και από τη γαλλική μπουρζουαζία, από την άλλη όμως, δεν μπορεί παρά να αναγνωρίσει ότι οι χαρακτήρες στους οποίους αρέσκεται περισσότερο να εστιάζει ανήκουν στην πρώτη κατηγορία. Από την έμφαση που δίδεται στους αγώνες για επιβίωση αυτών των λαϊκών ηρώων προκύπτει και η κοινωνική διάσταση της τέχνης την οποία κάποιοι μελετητές διακρίνουν στον νατουραλισμό.<sup>98</sup>

Από τις παραπάνω θεματικές, εδώ θα επικεντρωθούμε περισσότερο στην απεικόνιση των ζώων. Πρόκειται άλλωστε για ένα ομολογημένο ενδιαφέρον του Μητσάκη, αφού στη συλλογή που σχεδίαζε να εκδώσει συμπεριλαμβάνεται η ενότητα με τον τίτλο «Άνθρωποι και κτήνη». Με ποικίλους τρόπους ένα παρόμοιο ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο ζήτημα δείχνουν τόσο ο Zola όσο και άλλοι συγγραφείς που συνδέθηκαν με τον νατουραλισμό, όπως για παράδειγμα ο Maupassant.<sup>99</sup> Η εξίσωση ανθρώπου και ζώου, που επίμονα εμφανίζεται σε έργα του Zola, εκπηγάει σε μεγάλο βαθμό από τις επιστημονικές έρευνες του Δαρβίνου.<sup>100</sup> ειδικότερα, ιδιαίτερη απήχηση έχει η άποψη του τελευταίου ότι ο άνθρωπος προέρχεται από τα κατώτερα ζώα και ότι ανάμεσα στα ζώα επικρατεί μία διαδικασία φυσικής επιλογής κατά την οποία «[μ]ία κοινότητα που περιλαμβάνει ένα μεγάλο αριθμό [από] πολύ προικισμένα άτομα αυξάνει γρήγορα και θριαμβεύει πάνω στις άλλες, με τα λιγότερο προικισμένα άτομα, κοινότητες».<sup>101</sup> Η αρχή αυτή αξιοποιείται συχνά στα νατουραλιστικά κείμενα· το βλέπουμε ιδιαίτερα όταν οι άνθρωποι υιοθετούν συμπεριφορές σύμφυτες με αυτές του ζωικού βασιλείου – κυρίως όσον αφορά στην επιβολή του ισχυρότερου στον αδύναμο και στην κυριαρχία από τα ζωικά ένστικτα στην ανθρώπινη βούληση.<sup>102</sup> Παράλληλα όμως με αυτή την τάση, αναπτύσσεται και μια αντίστροφη κίνηση, κατά την οποία τα ζώα συμπεριφέρονται ως άνθρωποι.<sup>103</sup> Σε κάθε περίπτωση, αυτό που μπορεί να ειπωθεί με σιγουριά για τη νατουραλιστική λογοτεχνία είναι η βαθιά συνάφεια μεταξύ των δύο αυτών ειδών.

<sup>97</sup> Βλ. ενδεικτικά: Πράτσικας (1954) 76, Γκότση (2004) 287-329.

<sup>98</sup> Όπως για παράδειγμα οι Furst και Skrine, βλ.: Furst- Skrine (1990) 22, 96.

<sup>99</sup> Για τον Maupassant, βλ. το διήγημα «Ο Κόκο», όπου πρωταγωνιστεί ένα γέρικο άλογο, στην έκδοση: Maupassant (1993) 85-92.

<sup>100</sup> «Στην εξέλιξη του νατουραλισμού η δαρβινική θεωρία αποτελεί αναμφίβολα τον πιο σημαντικό διαμορφωτικό παράγοντα»: Furst-Skrine (1990) 27.

<sup>101</sup> Δαρβίνος (χ.χ.) 70.

<sup>102</sup> Τα παραδείγματα από την εργογραφία του Zola αφθονούν· προτείνουμε ενδεικτικά το μυθιστόρημα *Το ανθρώπινο κτήνος* (*La bête humaine*), όπου και ο τίτλος μονάχα οδηγεί σε αυτή την εξάρτηση μεταξύ ανθρώπου και ζώου, βλ.: τη μονογραφία του Phillipe Hamon (1994) που μελετά όψεις αυτού του θέματος.

<sup>103</sup> Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το διήγημα του Zola, «Ένα κλουβί άγριων θηρίων», όπου τυπικές ιδιότητες και συμπεριφορές των ανθρώπων μετατίθενται στα ζώα, βλ.: Zola (2012) 31-7.

Επιστρέφοντας στον Μητσάκη, σημειώνουμε μια σειρά κειμένων όπου γίνεται κεντρική αναφορά σε ζώα· πρόκειται για τα αφηγήματα «Θεάματα του Ψυρρή»,<sup>104</sup> «Άνθρωποι και κτήνη»,<sup>105</sup> «Το κάρρον»,<sup>106</sup> «Το γατί»<sup>107</sup> και «Αρκούδα».<sup>108</sup> Στο πρώτο κείμενο, ο αφηγητής περιφέρεται στα στενά του Ψυρρή κοιτάζοντας το πολύπτυχο πλήθος που διέρχεται· κατά την προσφιλή συνήθεια των αφηγητών του Μητσάκη, ο αμέτοχος παρατηρητής-«flâneur» παρακολουθεί την κίνηση της ημέρας και σταματάει τη στιγμή που κάποιο περιστατικό θα ερεθίσει την περιέργειά του. Η επιθανάτια διαδρομή ενός μαχαιρωμένου σκύλου κεντρίζει εν προκειμένω το ενδιαφέρον του:

Αίφνης οπίσω των διαβατών, μόνος, εν τω μέσω της οδού σκύλος επεφάνη, βραδέως βαίνων. Την κεφαλήν έχων σχεδόν εγγίζουσαν το χώμα, κυρτήν την ράχιν, κατεβασμένην την ουράν, τα σκέλη διεστώτα [...] Επί της γης, κατόπιν του, άφινε προχωρών μακράν γραμμήν, κόκκινην, χαράσσουσαν το έδαφος [...] Και από της κοιλίας του, ηνεωγμένης κατά μήκος, εκ μακράς πληγής [...] τα εντόσθιά του έπιπτον χαμαί [...] εν όγκω υποπρασίνω και αιμοφύρτω [...] Η κατακόκκινη γραμμή, εσημείωνεν ανά παν βήμα την διάβασιν αυτού εκτείνετο, εκ της πλατείας όθεν εμφανίσθη, κατελάμβανε βαθμηδόν όλον τον δρόμον, μηκυνομένη κατ' ολίγον, απλούμενη [...] Και τα εντόσθια αυτού εσάρωναν το έδαφος διαρκώς [...] εσήκωναν την σκόνην, ήτις προσεκολλάτο εις αυτά [...] Εκ της πληγής του ρέει αδιάλειπτον το αίμα, άφθονον πηκτόν, μαύρον σχεδόν [...] Το στόμα του ημιάνοικτον, τελεί πλήρες σιέλου κατερύθρου [...] Το μέγα έντερον αυτού, παχύ [...] κυλιεται εν λίμνη λύθρου.<sup>109</sup>

Κόσμος πολύς μαζεύεται τριγύρω για να παρακολουθήσει «[μ]ετά περιεργείας αναμίκτου ηδονή»<sup>110</sup> το «θνήσκον κτήνος»<sup>111</sup> που αργά βαίνει προς τον θάνατο. Η αφήγηση του περιστατικού και η γνωστοποίηση του ονόματος του θύτη όχι μόνο δεν φέρνουν αντιδράσεις αλλά γίνονται δεκτά με «καγχασμο[ύς]», «σκώμματα, και ερωτήσεις».<sup>112</sup> Τα σχόλια του αφηγητή επικεντρώνονται στην προβολή της αμοραλιστικής αντίδρασης ενός φιλοθεάμονος κοινού που τέρπεται με τον πόνο του σκύλου αλλά που δεν θα δίσταζε την ίδια ώρα να συμπεριφερθεί με ανάλογο τρόπο απέναντι σε συνανθρώπους του· σκοπίμως λοιπόν σε κάποια σημεία του κειμένου ο σκύλος παρουσιάζεται σαν άνθρωπος, αφού έτσι τονίζεται εκ νέου η ηθική αναλγησία των παρευρισκόμενων:

Ως γέρων, κύπτων υπό των μακρών ετών το βάρος, προέβαινε, προδήλως υποφέρων, πάσχων προφανώς. Κατάδικος θα έλεγες, φέρων επί των ώμων τον σταυρόν αυτού [...] <sup>113</sup>

<sup>104</sup> Μητσάκης (2006a) 308-17.

<sup>105</sup> Μητσάκης (2006a) 334-40.

<sup>106</sup> Μητσάκης (2006a) 348-58.

<sup>107</sup> Μητσάκης (2006a) 358-62.

<sup>108</sup> Μητσάκης (2006a) 370-77.

<sup>109</sup> Μητσάκης (2006a) 310-11, 315.

<sup>110</sup> Μητσάκης (2006a) 311.

<sup>111</sup> Μητσάκης (2006a) 316.

<sup>112</sup> Μητσάκης (2006a) 312.

<sup>113</sup> Μητσάκης (2006a) 312-3.

Ο Μητσάκης επεξεργάζεται το πυρακτωμένο υλικό της βάνουσης καθημερινής πραγματικότητας του καιρού του, εγγίζει τις επικίνδυνες όψεις της, τις πλευρές που μένουν αθέατες από την ηθικοπλαστική στόχευση της λογοτεχνίας της εποχής. Οι νύξεις που οδηγούν στην αναγωγή του σκύλου σε ανθρώπινη ετερότητα σε συνδυασμό με την έμφαση που δίδεται στην αδιαφορία των θεατών θα μπορούσαν να ρέπουν προς την ηθικολογία· ωστόσο ο Μητσάκης σε καμία περίπτωση δεν φτάνει εκεί, διότι, στο μεγαλύτερο μέρος του κειμένου, ο φακός του αφηγητή εστιάζει σχεδόν σαδιστικά, θα λέγαμε, στον αργό θάνατο του σκύλου, στη σταδιακή επιδείνωση των πληγών του δείχνοντας μια αξιοσημείωτη απάθεια (και όχι συμπάθεια) για την κατάστασή του. Την ακαριαία ανάδυση του θνήσκοντος κτήνους («Αίφνης [...] επεφάνη»<sup>114</sup>) διαδέχεται η ψηλαφητά δοσμένη εικόνα του· ο Παλαμάς μας έχει προειδοποιήσει: «[ο Μητσάκης] βλέπει· είναι όλος αίσθησις, κυρίως δε όλος όρασις».<sup>115</sup> Τις συνέπειες αυτής της ανυποχώρητης όρασης δοκιμάζει ο αναγνώστης, του οποίου την εξακολουθητική παρουσία διεκδικεί ο πανταχού παρών αφηγητής. Το προσλαμβάνον υποκείμενο καλείται να απεμπλακεί από την ηθική ωφέλεια και να προσγειωθεί σε μια λογοτεχνία που μπορεί να τον οδηγήσει στην κριτική στάση απέναντι στα πράγματα. Και το γεγονός ότι ο αφηγητής δείχνει και λέγει το βαθμιαίο ξεψύχισμα του θύματος χρησιμοποιώντας κλινικής φύσεως περιγραφές υπηρετεί ακριβώς αυτό τον σκοπό. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο Μητσάκης δίνει τον τίτλο «Θεάματα του Ψυρρή»: ο θεατής έρχεται για να δει κάτι το οποίο ο καλλιτέχνης, εξουσιοδοτώντας τα εκφραστικά του μέσα, είναι έτοιμος να του δείξει. Ο αφηγητής αρχικά βλέπει τις αργόσυρτες κινήσεις του ζώου οι οποίες μαρτυρούν την επώδυνη κατάστασή του: το κεφάλι του να αγγίζει το χώμα, το κύρτωμα της ράχης, και το άνοιγμα των ποδιών· έπειτα παρατηρεί την αιμάσσουσα πληγή που αφήνει τα αποτυπώματά της κατά μήκος του χωμάτινου δρόμου, τα εντόσθια που πέφτουν «εν όγκω υποπρασίνω»· η ρίψη των εντοσθίων στο χώμα σηκώνει τη σκόνη που προσκολλάται πάνω τους – πρόκειται για το εκρηκτικό βάρος των λεπτομερειών που ένας παρατηρητικός αφηγητής δεν αφήνει να του διαφύγουν· τέλος, είναι σε θέση να αντικρίσει το μαύρο, πηκτό αίμα της θανάσιμης –όπως θα αποδειχθεί– πληγής και το παχύ έντερο του σκύλου να κείται σε μια λάσπη αίματος.

Η ανάληψη συμπεριφορά των ανθρώπων απέναντι στα ζώα αποτελεί τον κεντρικό θεματικό άξονα και των υπόλοιπων αφηγημάτων που αναφέραμε πιο πάνω. Το άλογο είναι το μόνο ζώο που εμφανίζεται δύο φορές. Το βλέπουμε τόσο στο «Άνθρωποι και κτήνη» όσο και

<sup>114</sup> Μητσάκης (2006a) 310.

<sup>115</sup> Παλαμάς (1962-1969) 190.

στο «Κάρρον».<sup>116</sup> Στην πρώτη περίπτωση ο αφηγητής-«flâneur» γίνεται μάρτυρας του ξυλοδαρμού δύο αλόγων από τον αφέντη τους. Η στιγμιαία εκτύλιξη του περιστατικού υπογραμμίζεται διαρκώς («την στιγμήν ταύτην», «[δ]ιαμιάς», «αιφνιδίως»)<sup>117</sup> Η αδυναμία των αλόγων να μετακινηθούν εξαιτίας της εξοντωτικής εργασίας που τους έχει επιβληθεί προκαλεί την οργή του αμαξά. Τα σχόλια του αφηγητή («θα τα είχαν βασανίση κυριολεκτικώς»<sup>118</sup> «αδιαφορούντα προς το άλγος, στωικώς»<sup>119</sup>) υποδεικνύουν τη συμπάθεια προς τη στωικότητα με την οποία υπομένουν τον πόνο τα άλογα, και, κατ' αντιστοιχία, μια αποδοκιμασία για τις πράξεις του αμαξά<sup>120</sup> η συμπεριφορά του τελευταίου ανακαλεί τις δαρβινικές θεωρίες, τα ζωικά ένστικτα και την αναπότρεπτη επιβολή του ισχυρότερου στον αδύναμο.

Στη δεύτερη περίπτωση, ο αφηγητής του Μητσάκη κρατάει μεγαλύτερη απόσταση· ο απαθής παρατηρητής των αστικών ηθών χρησιμοποιεί ιατρική φρασεολογία προκειμένου να περιγράψει τον πόνο του αλόγου. Και εδώ πρωταγωνιστές είναι ένα ανήμπορο, εξουθενωμένο άλογο, που μάταια προσπαθεί να υπερκεράσει την κούρασή του, και το εξαγριωμένο αφεντικό του που αντιδρά βίαια στην ανυπακοή του αλόγου. Η ακαριαία ανάδυση του στιγμιότυπου είναι πάλι παρούσα («απροόπτως», «την στιγμήν εκείνην»)<sup>121</sup> Ο ανατόμος-Μητσάκης βλέπει τα αποστεωμένα ισχία του ζώου, τις «συναρθρώσεις των κοκκάλων του» ενώ είναι σε θέση να παρατηρήσει και τη νευρική υπερδιέγερση που επιφέρει η σκηνή στον αμαξά παρακολουθώντας το «αίμα» να ανεβαίνει στο κεφάλι και να κοκκινίζει τον λαιμό του.<sup>122</sup>

Στην «Αρκούδα», από την άλλη, η συμπόνια του αφηγητή προς το άτυχο ζώο είναι έκδηλη· στις σκληρές, ενεστωτικές περιγραφές της εκμετάλλευσης που υφίσταται από τον κύριο της παρεμβάλλονται αφηγηματικά σχόλια προσανατολισμένα στην καταδίκη τέτοιων συμπεριφορών· ενώ, σε άλλα σημεία, καυτηριάζεται ο ξεριζωμός της αρκούδας από το φυσικό

---

<sup>116</sup> Αξίζει να αναφερθεί εδώ η άποψη της Αθηνάς Γεωργαντά (2002: 279), η οποία θεωρεί ότι τα συγκεκριμένα αφηγήματα επηρεάστηκαν από τη σκηνή στο *Έγκλημα και Τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι, όπου ο κεντρικός ήρωας, Ρασκόλνικοβ, ονειρεύεται την άγρια κακοποίηση ενός αλόγου από τον αφέντη του. Η λειτουργία του περιστατικού εξυπηρετεί κατά τη γνώμη μας άλλες ερμηνευτικές λειτουργίες από εκείνες των κειμένων του Μητσάκη, ωστόσο, δεν παύει να αποτελεί μια βάσιμη υπόθεση, βλ. συγκεκριμένα.

<sup>117</sup> Μητσάκης (2006α) 336, 338 και 339 αντίστοιχα.

<sup>118</sup> Μητσάκης (2006α) 335.

<sup>119</sup> Μητσάκης (2006α) 338.

<sup>120</sup> «[Τ]ου καμτσικιού ο κρότος [...] χαρακούντος των αλόγων το πετσί, εμπλεκόμενου εις τας τρίχας των, ξεσχίζοντας και καθαϊμάσσοντος αυτά. Αλλά, προ της επιμονής των [...] αδίκως ματαιοπονεί κουράζων τους μύνας του ο άθλιος»: Μητσάκης (2006α) 338.

<sup>121</sup> Μητσάκης (2006α) 351 και 352 αντίστοιχα.

<sup>122</sup> Η τυπική αυτή νατουραλιστική εικόνα παραπέμπει σε ζολαδικές περιγραφές: διαβάζουμε εν προκειμένω στην *Ταβέρνα* την επενέργεια που έχει η υπερκατανάλωση αλκοόλ στον Κουπό: «Το σώμα του εμποτισμένο από οινόπνευμα σταφίδιαζε [...] Όταν έμπαινε μπροστά σ' ένα παράθυρο, διέκρινε κανείς το φως ανάμεσα από τα πλευρά του, τόσο αδύνατος ήταν. Με τα σκαμμένα μάγουλα, με τα μάτια που αηδίαζαν [...] δε φύλαγε παρά τη μύτη του ανθισμένη και κόκκινη»: Zola (1993) 507.

της περιβάλλον, η οποία πλέον είναι καταδικασμένη να υπηρετεί αλλότριους, κερδοσκοπικούς σκοπούς.<sup>123</sup>

Τέλος, στο «Γατί», η περιπλάνηση του ήρωα στο κέντρο της Αθήνας στιγματίζεται από τη σκηνή της κακοποίησης ενός νεαρού γατιού από μια παρέα παιδιών· η ακαριαία έκρηξη της σκηνής σηματοδοτείται με επιρρήματα όπως «αυθωρεί» και «παρευθύς»<sup>124</sup> και ενισχύεται από τον ενεστώτα της αφήγησης. Τα παιδιά αρχικά λιθοβολούν το γατί, το πληγώνουν, αυτό ξεφεύγει, έπειτα το διώκουν, για να το πιάσουν τελικώς υποβάλλοντάς του αποτρόπαια βασανιστήρια. Το γατάκι στο τέλος θα υποκύψει ενώ οι «απαθείς και αδιάφοροι» διαβάτες «διέρχονται, και σχεδόν ούτε βλέμμα δεν ρίπτουν».<sup>125</sup>

Νοούμενα σ' ένα συμβολικό πλαίσιο, τα παραπάνω αφηγήματα θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως έμμεση κριτική στις φιλοσοφικές κατακτήσεις του Διαφωτισμού, ότι δηλαδή ίδιον της ανθρώπινης φύσης αποτελεί ο Λόγος· ο Μητσάκης αντιστρέφει αυτή την παραδοχή: ο άνθρωπος μετατρέπεται σε άλογο κτήνος, τέρπεται με τον πόνο του άλλου («η ευθυμία επετείνεται μεταξύ της συντροφιάς»,<sup>126</sup> γράφει στο «Γατί»), δρα υπό το κράτος των ενστίκτων μη λογαριάζοντας τις συνέπειες που πιθανόν να έχουν οι πράξεις του στον συνάνθρωπό του· έλλογο, πολιτισμένο ον γίνεται πλέον το ζώο που δύναται να ανεχθεί καρτερικά την ετερότητα και να εγκαταλείψει τα εγκόσμια διατηρώντας μια αίσθηση ανωτερότητας μέχρι το τέλος του.<sup>127</sup>

Ένα από τα στοιχεία που επαναλαμβάνονται στους κόλπους της κριτικής για την τέχνη του Μητσάκη είναι η αδυναμία του στη σύνθεση και η έλλειψη πλοκής. Οι λεπτομέρειες των περιγραφών κουράζουν, όπως σημειώνεται, επιφέρουν στατικότητα στην αφήγηση, η φαντασία είναι εντελώς απύσχα.<sup>128</sup> Για τον νατουραλισμό και τον Zola, ο Ferdinand Brunetière τόνιζε αντίστοιχες ελλείψεις: κουραστικός, μονότονος και ικανός –εξαιτίας του μάκρους των

<sup>123</sup> Χαρακτηριστική η αφήγηση του ξεριζωμού: «Και αφού έτσι εσιγούρεψε το άθλιο πετσί του, θεν' απέμεινε ζων έκτοτε μαζί του, θα το εκράτησε καιρόν συγκυλιόμενον όπως αυτός εντός της βρώμας της δυσώδους τρώγλης του[...] Αφού δε το εγύμνασε καλά καλά, αφού κατέπνιξε βραδέως βαθμηδόν εντός του παν γενναίον ένστικτον[...] αφού το εκατάντησε των φαύλων επιθυμιών του όργανον τυφλόν, μέσον ασυνείδητον, χωρίς υπερηφάνειαν, χωρίς θέλησιν, θα το επήρ' από το χαλινάρι, και το σέρνει τώρα δούλον, στην σκλαβιάν ανατραφέν, το γεννημένον να πλανάτ' αδέσμευτον»: Μητσάκης (2006a) 373-4.

<sup>124</sup> Μητσάκης (2006a) 358.

<sup>125</sup> Μητσάκης (2006a) 361.

<sup>126</sup> Μητσάκης (2006a) 360.

<sup>127</sup> Βλ.: «Και τα γαλανά ματάκια του, τα έξω των κογχών προβάλλοντα εκ της αγωνίας [...] με έκφρασιν αρρήτου λύπης και εκπλήξεως και τρόμου, ωσάν το επιθάνατον μικρόν ζώον να ερωτούσε το παμμέγεθες θνήσκον άστρον γιατί έμελλε και αυτό να αποθάνη...»: Μητσάκης (2006a) 362.

<sup>128</sup> Βλ. ενδεικτικά: «Ο Μητσάκης δεν έχει την *αίσθηση του περιττού*. [...] αγνόησε την αρχιτεκτονική κ' είναι γνωστό ότι χωρίς την αρετή αυτή κι ο πιο προικισμένος συγγραφέας δε μπορεί να ολοκληρωθεί, να δώσει έργο αξιόλογο. Έλειψε από τον πεζογράφο μας η δημιουργική ικανότητα [...] Του λειπε η μεγάλη έμπνευση και προ πάντων η φαντασία [...] οι περισσότερες σελίδες του Μητσάκη παραμένουν στατικές και σ' εμβρυώδη κατάσταση»: Πράτσικας (1954) 77.

περιγραφών και τον φόρτο των ασήμαντων λεπτομερειών– να προκαλέσει πλήξη και ανία στον αναγνώστη.<sup>129</sup> Δείξαμε ότι στην περίπτωση Μητσάκη οι συνεχείς λεπτομερείς περιγραφές, οι οποίες κυριαρχούν έναντι της αφήγησης και δημιουργούν την έλλειψη δραματικού ενδιαφέροντος που του προσάπτουν, εξυπηρετούν την εικονοποιητική διάσταση των κειμένων του. Και πράγματι, σχεδόν σε όλα τα αφηγήματα που εξετάσαμε ως εδώ, η πλοκή είναι υποτυπώδης, σχεδόν προσχηματική θα λέγαμε. Τον Μητσάκη, ωστόσο, τον ενδιαφέρουν άλλα πράγματα: τον ενδιαφέρει η ακαριαία ανάδυση των αντικειμένων, για την καλλιτεχνική απόδοση των οποίων ο αφηγητής-«flâneur» θα συντονίσει τα εκφραστικά του μέσα με τέτοιο τρόπο, ώστε να παραγάγει μια όσο το δυνατόν πιο ψηλαφητή, ανάγλυφη εικόνα. Το βάρος πέφτει στην υλικότητα των πραγμάτων. Κοντολογίς, τον Μητσάκη δεν τον απασχολεί τόσο να πει ιστορίες όσο να δείξει τις ιστορίες.

Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να ισχύει και για τον νατουραλισμό του Zola μόνο που ο τελευταίος εστιάζοντας κατά κύριο λόγο στο μυθιστόρημα και όχι στη σύντομη φόρμα, όπως ο Μητσάκης, έχει περισσότερο χώρο και χρόνο, ώστε να συνθέσει τον μύθο<sup>130</sup> που θα τον βοηθήσει, στα κορυφαία παραδείγματα της μυθιστοριογραφίας του, να φτάσει στο δυνητικό βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης.<sup>131</sup> Οι καλλιτεχνικές επιδιώξεις του Μητσάκη συντονίζονται στον τρόπο με τον οποίο εμφανίζονται στιγμιαία τα πράγματα και στις λεπτομέρειες που αντιστοιχούν σε αυτά, δίχως να ωχριά, όπως και ο Zola, στην ονομάτιση μιας πραγματικότητας

<sup>129</sup> Βλ.: Brunetière (1896) 125, 134-5.

<sup>130</sup> Η ανάλυση της σύνδεσης του μύθου (με την αριστοτελική έννοια), του χρόνου και της αφήγησης βρίσκονται στο κέντρο της ερμηνευτικής φιλοσοφίας του Paul Ricoeur· η μυθοπλασία διανοίγεται στο δυνάμει είναι των πραγμάτων: «Με τη μυθοπλασία, με την ποίηση, νέες δυνατότητες για Είναι-στον-κόσμο ανοίγονται στην καθημερινή πραγματικότητα. Μυθοπλασία και ποίηση στοχεύουν στο Είναι, όχι πια με τον τρόπο του δεδομένου Είναι, αλλά με τον τρόπο του δύνασθαι-Είναι. Η καθημερινή πραγματικότητα μεταμορφώνεται χάρη σ' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε φανταστικές παραλλαγές που η μυθοπλασία διενεργεί πάνω στο πραγματικό [...] η μυθοπλασία είναι ο προνομιούχος δρόμος για την επαναπεριγραφή της πραγματικότητας [...] η ποιητική γλώσσα είναι εκείνη που διενεργεί, κατ' εξοχήν, αυτό που ο Αριστοτέλης, στοχαζόμενος πάνω στην τραγωδία, ονόμαζε *μίμησιν* της πραγματικότητας»: Ricoeur (1990) 196.

<sup>131</sup> Τον δρόμο δηλαδή που χαράζουν άλλοι μεγάλοι ρεαλιστές συγγραφείς της γενιάς του όπως ο Balzac, ο Flaubert και ο Ντοστογιέφσκι. Το *Ζερμινάλ*, για παράδειγμα, είναι μια τέτοια περίπτωση μυθιστορήματος· διόλου τυχαία ο σημαντικός κριτικός της λογοτεχνίας, Jules Lemaître, επ' αφορμής του *Ζερμινάλ*, χρησιμοποιεί τους χαρακτηρισμούς «[μια] απαισιόδοξη εποποιία της ανθρώπινης χτηνωδίας»: Guillemin (1988) 13. Πράγματι, οι προβληματισμοί που θέτει το εν λόγω μυθιστόρημα ξεπερνάνε κατά πολύ τα ζωικά ένστικτα, την κληρονομικότητα, την επιβολή του ισχυρού στον αδύναμο, την επενέργεια του οινοπνεύματος στη συμπεριφορά του ατόμου και όλες τις υπόλοιπες νατουραλιστικές επιταγές· πρόκειται για κάτι πολύ συνθετότερο συναφές με τα υπαρξιακά αδιέξοδα που βιώνει το νεωτερικό υποκείμενο αποπειρώμενο να ορίσει τον εαυτό του, ή, ακόμα και για το αναπόφευκτο δράμα της θνητότητας· το παράδειγμα του Ενεμπό είναι χαρακτηριστικό: «Ένωθε οργή ενάντια σ' αυτούς τους ανθρώπους που δεν καταλάβαιναν. Θα τους χάριζε ευχαρίστως τις μεγάλες του αποδοχές, για να γίνει χοντρόπετσος σαν κι αυτούς, για να ζευγαρώνει εύκολα και χωρίς τύψεις [...] Θα τα 'δινε όλα, τη μόρφωσή του, την καλοπέραση, την πολυτέλεια, τη δύναμη που 'χε σαν διευθυντής, αν μπορούσε, έστω και μια μέρα, να γίνει κι ο τελευταίος ακόμα από τους εξαθλιωμένους [...] Όχι, το μόνο καλό ήταν να μην υπάρχεις, κι αν υπήρχες να 'σαι το δέντρο, να 'σαι η πέτρα, και, λιγότερο ακόμα, το σπυρί της άμμου, που δεν μπορεί να ματώνει κάτω από τα πέλαμα των περαστικών»: Zola (1988) 440-1.

που οι ηθικές συμβάσεις της εποχής του απαγορεύουν τη θέα σε αυτήν (*αληθοφάνεια*).<sup>132</sup> ενδιαφέρεται, μ' άλλα λόγια, για το πώς το αντικείμενο εμφανίζεται σε μια συνείδηση ευθέως αντιμέτωπη με τη ζωντανή ροή της πραγματικότητας (*παροντικότητα*).<sup>133</sup> στον Zola, από την άλλη, παρόλο που το βάρος των λεπτομερειών έχει ισχυρή παρουσία στα έργα του, ενώ και ο ίδιος βρίσκεται αγκυροβολημένος στο παρόν με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορούμε να μιλήσουμε για μια *παροντικής* τάξεως λογοτεχνία, το βασικό καλλιτεχνικό ζητούμενο δεν είναι τόσο η ακαριαία ανάδυση του πράγματος. Ο Zola εκδιπλώνει τις λεπτομέρειες, ώστε να τις ελέγξει καλύτερα, να ελέγξει με μεγαλύτερη ασφάλεια τον κόσμο του – αυτή είναι η αποστολή του αφηγητή του· ο Μητσάκης είναι περισσότερο πιστός σε μια διαρκή «ενδεχομενικότητα» της αφήγησης, το «απρόβλεπτο» της ύπαρξης, όπως γράφει ο Ιωαννίδης, «καραδοκεί διαρκώς για να ανατρέψει τους ανθρώπινους σχεδιασμούς»<sup>134</sup> ο βιολογικός ντετερμινισμός του ζολαδικού νατουραλισμού – που αν εξαιρέσει κανείς τα συνεπαγόμενα της δαρβινικής θεωρίας, είναι παντελώς απών από τα μητσακικά κείμενα– δεν δίνει ανάλογο χώρο στις απρόβλεπτες ενδεχομενικότητες της ύπαρξης· περισσότερο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Zola τον αξιοποιεί, ώστε να κατορθώσει να ελέγξει το ανεξέλεγκτο και το απρόβλεπτο της ανθρώπινης εμπειρίας. Για να τιθασεύσει, με δυο λόγια, την αδάμαστη ορμή της ζωής. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι οι σημαντικότεροι αποστάτες της αρχικής ομάδας των νατουραλιστών συγγραφέων, δηλαδή ο Maupassant και ο Huysmans, με μεταγενέστερα έργα τους καυτηρίασαν αυτήν ακριβώς την ελεγκτική επιβολή πάνω στα απρόβλεπτα και ανεξήγητα φαινόμενα της εμπειρίας, που στην περίπτωση του Zola ανέλαβε να υπηρετήσει ο βιολογικός ντετερμινισμός και ο θετικισμός εν γένει.<sup>135</sup>

Συνοψίζοντας: οι ομοιότητες των κριτικών και λογοτεχνικών κειμένων του Μητσάκη με τα θεωρητικά και καλλιτεχνικά έργα του Zola αποδεικνύουν την *επίδραση* που άσκησε ο τελευταίος στον πρώτο. Αυτό να σημαίνει άραγε ότι ο Μητσάκης είναι ένας νατουραλιστής

<sup>132</sup> Πρόκειται για την αισθητική δεσπόζουσα που βλέπει ο Αγγελάτος να κυριαρχεί στο δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα: Η «αληθοφάνεια», γράφει ο Αγγελάτος, «στοιχειοθετεί μια αναπαράσταση που υλοποιείται σε δύο χρόνους: ο καλλιτέχνης προσεγγίζει την πραγματικότητα και την “ακινητοποιεί” με τα “φωτογραφημάτα” του [...] για να απομακρυνθεί κατόπιν από αυτή, χωρίς όμως να κόψει τον ομφάλιο λώρο που τον κρατά δεμένο μαζί της· αυτό όμως δεν σημαίνει ότι θα επιστρέψει σ’ αυτή, γιατί θα αγκυροβολήσει στον κόσμο του *ιδανικού*»: Αγγελάτος (2003) 14.

<sup>133</sup> Βλ. σχετικά: Αγγελάτος (2017) 464-5.

<sup>134</sup> Ιωαννίδης (2018) 29.

<sup>135</sup> Ο «Οξαποδώ» του Maupassant μπορεί να διαβαστεί και ως μια κριτική στην επιστήμη του 19ου αιώνα, παρά τη μεγάλη της ακμή, στάθηκε ανίκανη να δώσει απαντήσεις στα ακανθώδη ερωτήματα της συνείδησης· βλ. ένα ενδεικτικό παράδειγμα: «Τι βαθύ που είναι το μυστήριο του Αόρατου! Αδύνατο να το βυθομετρήσουμε με τις αξιοθρήνητες αισθήσεις μας, με τα μάτια μας που δεν μπορούν να διακρίνουν ούτε το ελάχιστο»: Maupassant (1992) 243-4. Για τον Huysmans, το μυθιστόρημα *Ανάστροφα* (*À Rebours*) μπορεί να ιδωθεί ως μια μομφή εναντίον του αδιεξόδου που έφερε ο νατουραλισμός στη λογοτεχνία. Δεν είναι τυχαίο ότι ο τίτλος της αγγλικής μετάφρασης στην έκδοση της Οξφόρδης είναι *Against nature*· βλ. σχετικά: Μπακουνάκης (2019) 317-8.

συγγραφέας; Η απάντηση είναι πιο σύνθετη από όσο φαντάζει. Ο Μητσάκης αναμφίβολα έχει υπόψη του τον Zola και τις θεωρίες του. Δεν αρκείται όμως σ' ένα επιφανειακό ενοφθαλμισμό νατουραλιστικών δημοφιλών θεμάτων, όπως το έντονο ερωτικό στοιχείο ή η υπερκατανάλωση αλκοόλ, θέματα που αρέσκονται να υιοθετούν άλλοι ομότεχνοί του εκείνη την περίοδο. Αντίθετα, ο Μητσάκης κάνει μια δημιουργική, επιλεκτική πρόσληψη οργανικών εννοιών, τεχνικών και ιδεών του νατουραλιστικού καλλιτεχνικού προγράμματος, γεγονός που υποδεικνύει μια σημαντική εξοικείωση με τους βαθύτερους στόχους του συγκεκριμένου ευρωπαϊκού ρεύματος. Την ίδια όμως στιγμή, αδιαφορεί για βασικές επιδιώξεις της ζολαδικής θεωρίας, όπως για παράδειγμα την υποταγή του ήρωα στα αυστηρά συμφραζόμενα του βιολογικού ντετερμινισμού. Αν και συχνά κρατάει το ιατρικό λεξιλόγιο και τις ανατομικές περιγραφές, ταυτόχρονα αρνείται να υποτάξει τη λογοτεχνία του σε αυτά τα μονοπάτια. Τούτων δοθέντων, δεν μπορούμε να μιλάμε για έναν αμιγώς νατουραλιστή συγγραφέα, αλλά, για μια περίπτωση καλλιτέχνη που ο νατουραλισμός, όπως τον συνέλαβε και τον εφάρμοσε ο Zola, έχει σημαντικές απηγήσεις στις λογοτεχνικές του πρακτικές. Κάτι ανάλογο θα μπορούσαμε εξάλλου να πούμε ενδεχομένως ακόμα και για τον ίδιο τον Zola συμφωνώντας έτσι με τον Lukács, όταν γράφει ότι «ο Ζολά κατόρθωσε να γίνει μεγάλος συγγραφέας μόνο και μόνο γιατί δεν μπόρεσε να μείνει πάντα προσκολλημένος με συνέπεια στο ίδιο του το πρόγραμμα».<sup>136</sup> Κατά συνέπεια, γίνεται φανερό ότι τέτοιου είδους αυστηρές ταξινομήσεις δεν δηλώνουν τίποτε άλλο πέρα από μια ανομολόγητη άρνησή μας να αναμετρηθούμε με τα σύνθετα προβλήματα που θέτουν ενώπιόν μας κάποιοι σημαντικοί καλλιτέχνες.

Sorbonne Université – Paris IV  
email.: nsgouromallis@ymail.com

---

<sup>136</sup> Lukács (1953)123.

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενής

- Baudelaire, C. (1995), *Αισθητικά δοκίμια*, (μτφρ.: Ρέγκου, Μ., επιμ.: Τσικουδής, Α.), Αθήνα: Printa.
- Brunetière, F. (1896), *Le roman naturaliste*, Paris: C. Lévy.
- Huysmans, J.-K. (2019), *Ανάστροφα*, (μτφρ.: Κολαίτη, Ρ., επιμ.: Μπακουνάκης, Ν.), Αθήνα: Στερέωμα, [1η έκδ. 1884].
- Maupassant, G. (1992), *Ο Οξαποδός και άλλες ιστορίες τρόμου και τρέλας*, (μτφρ.: Πασχάλης, Σ.), Αθήνα: Ίκαρος.
- Maupassant, G. (1993), *Ο λύκος και άλλα διηγήματα*, (εισ.-μτφρ.-σημ.: Ζήρας, Α.), Αθήνα: Ύψιλον.
- Poe, E. A. (2010), *21 Ιστορίες και «Το Κοράκι»*, (ανθ.- μτφρ.-σημ.: Σχινά, Κ.), Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Zola, E. (2001), *Το στομάχι του Παρισιού*, (μτφρ.: Πέππα, Ν.), Αθήνα: Στάχυ, [1η έκδ. 1873].
- Zola, E. (2005), *Το Δημιούργημα*, (μτφρ.-επιμ.-σχόλ.: Διονυσοπούλου, Σ.), Αθήνα: Καστανιώτης, [1η έκδ. 1886].
- Zola, E. (1988), *Ζερμινάλ*, (πρόλ.: Guillemin, H., μτφρ.: Αγγέλου, Έ. – Αγγέλου, Γ.), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος [1η έκδ. 1885].
- Μητσάκης, Μ. (2006α), *Αφηγήματα και Ταξιδιωτικές Εντυπώσεις*, τ. Α', (εισ.-επιμ.: Σέργης, Μ.), Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Μητσάκης, Μ. (2006β), *Κριτικά Κείμενα, Επιστολές, Ποίηση*, τ. Β', (εισ.-επιμ.: Σέργης, Μ.), Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Παλαμάς, Κ. (1962-1969), «Μιχαήλ Μητσάκης»: *Άπαντα*, τ. Β', Αθήνα: Γκοβόστης-Μπίρης, σσ. 187-95 [1η έκδ. 1893].

### Δευτερογενής

- Baguley, D. (1995), *Le naturalisme et ses genres*, Paris: Nathan.
- Benjamin, W. (1994), *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, (μτφρ.: Γκουζούλης, Γ., επιμ.: Λιβιεράτος, Κ. – Αναγνώστου, Λ.), Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Berg J. (2004), «A Poetics of Vision: Zola's Theory and Criticism», in Bloom, H. (ed), *Émile Zola*, Philadelphia: Chelsea House, pp. 37-70.
- Caramaschi, E. (1985), *Arts visuels et littérature, de Stendhal à l'impressionnisme*, Paris: Schena-Nizet.

- Eco, U. (2002), «Οι σηματοδότες κάτω από τη βροχή», στο *Περί λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Καλλιφατίδη, Έ.), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 221-47.
- Fosca, F. (1960), *De Diderot à Valery. Les écrivains et les arts visuels*, Paris: Albin Michel.
- Frank, J. (χ.χ.), *Η μοντέρνα λογοτεχνία ως πλαστική τέχνη*, (μτφρ.: Ζωγράφου, Β.), Αθήνα: Εκδόσεις Καθρέφτης, [1η έκδ. 1991].
- Furst, L. - Skrine, P. (1990), *Νατουραλισμός*, (μτφρ.: Μεγάλου, Λ.), Αθήνα: Ερμής.
- Guillemin, H. (1988), «Πρόλογος», στο Zola., E., *Ζερμινάλ*, (μτφρ.: Αγγέλου, Έ. – Αγγέλου, Γ.), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, σσ. 5-19.
- Hamon, P. (1994), *La bête humaine d'Emile Zola*, Paris: Gallimard.
- Heidegger, M. (1986), *Η προέλευση του έργου τέχνης*, (εισ.-μτφρ.-σχόλ.: Τζαβάρας, Γ.), Αθήνα: Δωδώνη, [1η έκδ. 1950].
- Lukács, G. (1953), *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό*, (μτφρ.: Πατρίκιος, Τ.), Αθήνα: Εκδοτικόν Ινστιτούτον Αθηνών.
- Merleau-Ponty, M. (1991), *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, (μετφρ.: Μουρίκη, Α.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Merleau-Ponty, M. (2016), *Φαινομενολογία της αντίληψης*, (μτφρ.: Καψαμπέλη, Κ.), Αθήνα: Νήσος, [1η έκδ. 1945].
- Ricoeur, P. (1990), *Δοκίμια Ερμηνευτικής*, (πρόλ.: Καραποστόλης Β., εισ.-μτφρ.: Μουρίκη, Α.), Αθήνα: Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας.
- Ricoeur, P. (2013), *Η μνήμη, η Ιστορία, η λήθη*, (μτφρ.: Κομνηνός, Ξ.), Αθήνα: Ίνδικτος, [1η έκδ. 2000].
- Simmel, G. (2017), *Μητροπολιτική αίσθηση*, (εισ.: Simay, P., μτφρ.: Μεϊτάνη, Ι.), Αθήνα: Άγρα.
- Vouilloux, B. (2011) *Le Tournant 'artiste' de la littérature française. Ecrire avec la peinture au XIX siècle*, Paris: Hermann.
- Vouilloux, B., (1995), *La Peinture dans le texte XVIIIe-XXe siècles*, Paris: CRNS.
- Αγγελάτος, Δ. (2003), «Πραγματικότητα» και «Ιδανικόν»: ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901). *Λογοτεχνία και θεωρία της λογοτεχνίας στο β' ήμισυ του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Αγγελάτος, Δ. (2017), *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Γεωργαντά, Α. (2002), «Διάσημες Λογοτεχνικές Μεταφράσεις του 19ου αιώνα, οι ιστορίες των ζώων και το αποκρουστικό πορτραίτο του Νατουραλισμού», στο *Εκδοτικά προβλήματα και απορίες. Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα 16- 17 Ιουνίου 2000*, Αθήνα: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού, σσ. 278-93.
- Γκότση, Γ. (2002), «Ο *flâneur*: θεωρητικές μεταμορφώσεις», *Σύγκριση* 13: 120-8.

- Γκότση, Γ. (2004), *Η ζωή εν τη πρωτευούση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Θρύλος, Ά. (επιμ.) (1955), *Γρηγόριος Ξενόπουλος – Μ. Μητσάκης – Γ. Καμπύσης*. Αθήνα: Αετός.
- Ιωαννίδης, Κ. (2008), «Η θάλασσα, οι μηχανές και τα αστάθμητα στο “Βαπόρι” του Μιχαήλ Μητσάκη», στο *Τρεις εν πλω* (επιμ.-διόρθ.: Ασπίθας, Π.), Αθήνα: ΜΙΕΤ, σσ. 11-34.
- Νίντας, Μ. (1954), «Το ρεαλιστικό στοιχείο στην πεζογραφία του Μητσάκη», *Ελληνική Δημιουργία* 13: 78-9.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (2007), «Νατουραλισμός και ζωγραφική ή η εξορία της ποίησης», στο Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. – Πάτσιου, Β. (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις-Μετασηματισμοί-Όρια*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 43-64.
- Πράτσικας, Γ. (1954), «Ένας άτυχος πεζογράφος», *Ελληνική Δημιουργία* 13: 75-8.
- Σινιόσογλου, Ν. (2016), *Αλλόκοτος Ελληνισμός. Δοκίμιο για την οριακή εμπειρία των ιδεών*, Αθήνα: Κίχλη.
- Τσιριμώκου, Λ. (1988), *Λογοτεχνία της Πόλης*, Αθήνα: Λωτός.
- Χωρεάνθης, Κ. (1979), *Μιχαήλ Μητσάκης ή το πρόβλημα της έκφρασης*, Αθήνα: Κέδρος.

## **Ζητήματα εγκλεισμού και επιτήρησης στην Πολιορκία του Αλέξανδρου Κοτζιά και στο Μηδέν και το Άπειρο του Arthur Koestler: Μια συγκριτική παρουσίαση**

Η επιλογή των προς εξέταση μυθιστορηματικών έργων, αμφότερων συνδεδεμένων με έντονες ιδεολογικές και άλλες συγκρούσεις από τον καιρό ήδη της πρώτης τους δημοσίευσης, κατέστη ο κύριος αυτός παράγοντας επί του οποίου επιχειρήθηκε να οικοδομηθεί η διαμορφωμένη υπόθεση εργασίας. Το *Μηδέν και το Άπειρο*,<sup>1</sup> εκδομένο από τον Koestler στα τέλη του 1940 (αγγλικός τίτλος: *Darkness at Noon*), λίγο μετά τη γερμανική εισβολή στο Παρίσι, και η *Πολιορκία*<sup>2</sup> (1953), έργο που κατεξοχήν παρέμεινε ταυτισμένο με τη «μαύρη πολιτική λογοτεχνία» (πρόκειται για όρο που χρησιμοποιήθηκε από τον Δ. Ραυτόπουλο),<sup>3</sup> μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1970,<sup>4</sup> αν και αρχικά επικρίθηκαν δεινά για αντικομμουνιστική προπαγάνδα –το καθένα βέβαια για διαφορετικούς λόγους–, στη συνέχεια αναθεωρήθηκαν από την επίσημη αριστερά<sup>5</sup> στις χώρες όπου δημοσιεύθηκαν και τελικά κατέληξαν να λογίζονται σημαντικότερα για την εποχή τους καλλιτεχνικά δημιουργήματα. Επρόκειτο, εξάλλου, για έργα, στα οποία στιγματίστηκαν η βία και ο αυταρχισμός, ψέχθηκαν ο ολοκληρωτισμός και η κρατική επιβολή, σε περιόδους έντονων πολιτικοκοινωνικών κρίσεων, και αναδείχθηκαν σε σύμβολα της αγωνιστικής διάθεσης του ανθρώπου η ελπίδα για απελευθέρωση από τα δεσμά της εξουσίας και η ακράδαντη πεποίθηση στο ιδανικό της δημοκρατίας και του ανθρωπισμού ως αναφαίρετων δικαιωμάτων ζωής.

Ακολουθώς, η διαλεκτική συνάφεια που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο αυτών μυθιστορημάτων έγκειται στις σχέσεις και τις εκλεκτικές συγγένειες, τις διαφαινόμενες

---

<sup>1</sup> Στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιηθεί μια μεταγενέστερη της πρώτης μετάφρασης έκδοση του «Ηριδανού»: Koestler (1982).

<sup>2</sup> Βλ.: Κοτζιάς (1999<sup>6</sup>).

<sup>3</sup> Πρόκειται για όρο που χρησιμοποιήθηκε από τον Δ. Ραυτόπουλο, προκειμένου να προσδιορίσει τη μεταπολεμική λογοτεχνική παραγωγή, που ενέταξε πρόσωπα του κοινωνικού περιθωρίου και εκφραστές της αντιδραστικής δεξιάς. Βλ.: Βασιλικός (1983) 579: «Στους αντιδραστικούς ήταν ο Αλέξανδρος Κοτζιάς, ο Νίκος Κάσδαγλης, ο Ρόδης Ρούφος, ο Φραγκόπουλος και άλλοι πεζογράφοι που πήραν τη μεριά των χιτών, των δεξιών, όχι βέβαια ότι ήταν χίτες, αλλά με την έννοια ότι ήταν οι δεξιοί. Και οι άλλοι ήταν οι αριστεροί. Σαφή και καθορισμένα πράγματα». Για μια μεγαλύτερη ανάλυση του θέματος, πβ.: Ραυτόπουλος (1955) 333-5 και Ραυτόπουλος (1965).

<sup>4</sup> Η κριτική του Τίτου Πατρίκιου στο περιοδικό *Διαβάζω* αποτέλεσε την πρώτη απόπειρα να αναθεωρηθεί η στάση της αριστερής διανοήσης απέναντι στον Κοτζιά και το μυθιστορηματικό του έργο. Βλ.: Πατρίκιος (1979) 64-5· αναδημοσίευση στο: Μακρυνικόλα (επιμ.) (1994) 102-6.

<sup>5</sup> Βλ.: Βουρνάς (1988): «Όταν νεότεροι διαβάζαμε το *Μηδέν και το Άπειρο* του Καίσιερ, ανίδεοι για όσα συνέβαιναν κάτω από τη μύτη μας και υπερβέβαιοι ότι τα πάντα ήταν σατανικές επινοήσεις του καπιταλισμού προκειμένου να ανακόψει την ουμανιστική πορεία του σοσιαλισμού στο μέλλον, που το φανταζόμαστε γεμάτο ευδία και ευτυχία, δυσανασχετούσαμε εναντίον του συγγραφέα». Πβ. επίσης: Δουλφερίδης (2015) 65-70, και Δολγεράς (2015) 75-6.

ανάμεσα στους δημιουργούς τους. Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς<sup>6</sup> υπήρξε αδιαμφισβήτητα ένας από τους επιφανέστερους μεταφραστές του έργου του Koestler στην Ελλάδα (η πρώτη μετάφραση του μυθιστορήματος *Μηδέν και το Άπειρο* δημοσιεύεται από τις εκδόσεις «Γαλαξίας» της Ελένης Βλάχου, στις αρχές του 1960),<sup>7</sup> ο πρώτος δε Έλληνας μεταπολεμικός συγγραφέας που σε τόσο μεγάλο βαθμό ταυτίστηκε με τον Ούγγρο ομότεχνό του.<sup>8</sup> Είναι, εξάλλου, η σύνδεση των τελευταίων με δεινά ιστορικά γεγονότα που συνηγορεί στην ακόμη εντονότερη διαπλοκή μεταξύ λογοτεχνικών θεμάτων, μοτίβων και αφηγηματικών τύπων εμφανιζόμενων σε αμφοτέρωτα τα μυθιστορηματικά έργα. Η πρώτη αποτύπωση της περιόδου πριν από τα Δεκεμβριανά, ως προάγγελου της εμφύλιας σύρραξης που ακολούθησε, στην περίπτωση της *Πολιορκίας*, και το βίαιο στίγμα των σταλινικών Δικών της Μόσχας (1936-1938) στο *Μηδέν και το Άπειρο*, συνιστούν μείζονος σημασίας λογοτεχνικές μαρτυρίες, όπου η επιβολή των διαφόρων εκφάνσεων της αυταρχικής εξουσίας ανάγεται σε κατεξοχήν βίωμα μιας αλγεινής και μονήρους θέασης των πραγμάτων.

Μνημείο λογοτεχνικό και συνάμα ντοκουμέντο, όπου αισθητοποιείται με τραγικό τρόπο η απαρχή του «τριακονταετούς πολέμου»,<sup>9</sup> η *Πολιορκία* (1953) του Αλέξανδρου Κοτζιά δύναται να εκληφθεί ως το κύριο αυτό έργο, το οποίο περικλείει μέσα του όλα τα άλγη και τις πυορροούσες πληγές της κατοχικής ελληνικής παθογένειας. Δεινά πολιτικά μίσση, μηχανορραφίες και κατασκοπία προσιδιάζουν σε έναν κόσμο παρακμής και εκφυλισμού που παραπαίει μεταξύ της εξόντωσης των άλλων και της αυτοκαταστροφής, κρίνεται δε ως ένα τέλμα συλλογικό, του οποίου η ανατροπή καθίσταται αναγκαία. Στο εν λόγω πλαίσιο, η κεντρική φιγούρα του παρακρατικού Μηνά Παπαθανάση, προκαλώντας την αηδία και την αποστροφή του αναγνώστη, αναλαμβάνει το δύσκολο έργο να μας ξεναγήσει στο δύστροπο σύμπαν του Κοτζιά, μέσα από τη δική του συγκεχυμένη και εν πολλοίς διαταραγμένη άποψη

<sup>6</sup> Για μια συνολική θεώρηση της ζωής και του έργου του σημαντικότερου μεταπολεμικού συγγραφέα, βλ.: Κωστελένος (1976) 198, Καραντώνης (1978), 241-79, Γιαλουράκης (1978) 52-3, Πολίτης (1978) 350, Vitti (1978) 377-8, Ζήρας (1986) 45-6, Ζάννας (επιμ.) (1988) 142-223

<sup>7</sup> Το έργο έχει μεταφραστεί επίσης από την Αλική Βρανά (Αγκυρα, 1974), τον Βασίλη Καζαντζή (Κάκτος, 1975), τον Βασίλη Τομανά (Νησίδες, 2003), και πρόσφατα, από τον Ανδρέα Παππά (Πατάκης, 2014).

<sup>8</sup> Χαρακτηριστική καθίσταται η προτίμηση του Κοτζιά στο έργο του εβραϊκής καταγωγής Ούγγρου συγγραφέα, όπως αυτή γίνεται κατανοητή με μια ακόμη μετάφραση –δύο χρόνια μεταγενέστερη της πρώτης–, αυτή τη φορά της σειράς δοκιμαστών κειμένων *Ο Κομμισάριος και ο Γιόγκι* (αρχικός τίτλος: *The Yogi and the Commissar*, 1945). Βλ.: Koestler (1962).

<sup>9</sup> Έτσι χαρακτηρίζεται από τον ίδιο τον Κοτζιά η τελευταία τριακονταετία του νεοελληνικού βίου (1943-1973), από το τέλος της γερμανικής κατοχής μέχρι και τη φοιτητική εξέγερση του Πολυτεχνείου, βλ.: Ζάννας (επιμ.) (1988) 142-223 [για το συγκεκριμένο παράθεμα, βλ.: 145]. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο πως η υπόθεση του έκτου κατά σειρά μυθιστορήματος του συγγραφέα, της εκδομένης στα 1979 *Αντιποίησης Αρχής* [Κοτζιάς (1996<sup>9</sup>)], διαδραματίζεται την τελευταία περίοδο της απριλιανής δικτατορίας στην Αθήνα, και συγκεκριμένα τις τρεις μέρες της φοιτητικής εξέγερσης του Πολυτεχνείου (14, 15 και 16 Νοεμβρίου 1973). Ο ίδιος ο Κοτζιάς επανειλημμένα φαίνεται να χαρακτηρίζει τον εμφύλιο πόλεμο (από κοινού με τα δεινά πολιτικά μίσση που αυτός εξέθρεψε) ως «ηλίθιο πόλεμο»: βλ.: «Μεταπολεμικοί Πεζογράφοι» (60-84), στο Κοτζιάς, (2004) 71. Αξίζει επίσης να ληφθεί υπόψη το σημείωμα του συγγραφέα στο οπισθόφυλλο του ανωτέρω αναφερόμενου μυθιστορήματός του.

για τα πράγματα. Συνοδοιπόρος του στην χωρίς αιτία αυτή περιπλάνηση, ο αναγνώστης του έργου έρχεται σε επαφή με μορφές ιταμές που συγκρούονται με την αξιοπρέπεια όσων πραγματικά αντιστέκονται<sup>10</sup> και συχνά καταλήγουν στην ολοκληρωτική καταστροφή. Το «μοραλιστ υβρεολόγιο»<sup>11</sup> των πρωταγωνιστών η διάκριση των τελευταίων σε «καταπιεστές και καταπιεζόμενους»<sup>12</sup> και η περιρρέουσα αίσθηση σαθρότητας που αποπνέουν οι προβληματικές μεταξύ τους σχέσεις, όλα διηθημένα μέσα από το πρίσμα των τελευταίων ημερών της γερμανικής κατοχής στην Αθήνα (δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως το πέρας της μυθιστορηματικής πλοκής επισφραγίζεται από την οριστική αποχώρηση των ναζιστικών στρατευμάτων από την πόλη), καταδεικνύουν τη διαπλοκή των ιδεολογικών και άλλων μηχανισμών, συντελούν στην κατανόηση του βίαιου στίγματος ενός αυταρχικού κρατισμού και, τελικά, αισθητοποιούν τις σχέσεις εξουσίας και υποτέλειας που διαμορφώνονται.

Ομοίως, στο *Μηδέν και το Άπειρο*, πρώτη λογοτεχνική προσέγγιση των Δικών της Μόσχας,<sup>13</sup> το πρώην υψηλόβαθμο στέλεχος του Κ.Κ.Σ.Ε., ο Νικολάι Σαλμάνοβιτς Ρουμπάσοφ, καλείται να αντιμετωπίσει την αναπόδραστη πραγματικότητα, τη διαμορφωμένη ήδη από τα μέσα της μεσοπολεμικής περιόδου. Οι εκκαθαρίσεις της σταλινικής κρατικής μηχανής – αισθητής παρ' όλη την προφανή αποσιώπηση ονομάτων–, η διάκριση των μελών της τελευταίας σε πειθήνια όργανα, κατά τις επιταγές του ολοκληρωτισμού, και σε αντιφρονούντες που πρέπει με οποιοδήποτε μέσο να παταχθούν, συνηγορούν στην τελική εγκαθίδρυση ενός πατερναλιστικού τύπου status quo, όπου η πειθαρχική συμμόρφωση προς τις υποδείξεις του Κόμματος και η συνακόλουθη απότιση τιμής στην πανταχού παρούσα μορφή του Δικτάτορα,<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Κατά τη Μαρία Ρώτα (2013: 395) «την παρουσία τέτοιων ηρώων μέσα στα μυθοπλαστικά κείμενα του Κοτζιά την υποδεικνύει, κατά κάποιο τρόπο τη θεωρητικοποιεί, ως μετα-αφηγηματικό σχόλιο, η απρόσωπη αφηγηματική φωνή στη διήγηση της *Πολιορκίας*. Πρόκειται για τη φωνή του αφηγητή, ο οποίος αναζητά στη μονήρη διαδικασία της συγγραφής τη λύτρωση από μια πραγματικότητα, που αφήνει τα ουσιώδη “αποριγμένα στο περιθώριο” και τη βρίσκει τελικά, κατορθώνοντας να ποιήσει από τον θάνατο λόγο».

<sup>11</sup> Καραντώνης (1978) 268. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί πως η εν λόγω διάκριση δεν καθίσταται πάντοτε δεδομένη στα έργα του Κοτζιά, ειδικά αν ληφθεί υπόψη η τυφλή, πολλές φορές, υιοθέτηση από πλευράς των πρωταγωνιστών του των κατευθυντήριων γραμμών, που επιβάλλουν τα περικλειστά ιδεολογικά συστήματα που υποστηρίζουν. Ακόμη και ο δυσειδής Παπαθανάσης, καταπιεστής και άτεγκτος εκφραστής της πιο σκληρής ιδεολογίας, μοιάζει συχνά να απεκδύεται την ταυτότητα του, αποκαλύπτοντας πως δεν αποτελεί τίποτε παραπάνω από ένα ακόμη θύμα του συστήματος εξουσίας, μέσα στο οποίο ανατράφηκε. Για περισσότερες πληροφορίες, σε αυτό το σημείο, σχετικά με την πρόσληψη της *Πολιορκίας*, βλ.: Κοτζιάς (1990).

<sup>12</sup> Πατρίκιος (1979) 64.

<sup>13</sup> Το έργο του Koestler θα αποτελέσει πρότυπο για μια σειρά άλλων συγγραφέων που θα θελήσουν να εκφράσουν την άκρα αντίθεσή τους απέναντι στον ολοκληρωτισμό του σταλινικού πολιτικού οικοδομήματος: οι περιπτώσεις των Aleksandr Solzhenitsyn (*Μια ημέρα του Ιβαν Ντενίσοβιτς*, 2009), Victor Serge (*Υπόθεση Τουλάγεφ*, 2007), Alexander Zinoviev (*Yawning Heights*, 1977), Eugenia Guinzburg (*Within the Whirlwind*, 1979), Vasily Grossman (*Ζωή και Πεπρωμένο*, 2013), Vladimir Bukovsky (*Judgment in Moscow*, 1995) και Varlam Shalamov (*Ιστορίες από την Κολιμά*, 2011) συνιστούν τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα. Για έναν μεγαλύτερο κατάλογο, βλ.: Ραυτόπουλος (2015) 70-3.

<sup>14</sup> Σχετικά με την πολιτική αναρρίχηση του Ιωσήφ Στάλιν στη θέση του Γενικού Γραμματέα του Κ.Κ.Σ.Ε. και την επακόλουθη διαμόρφωση της πολιτικής του ηγεμονίας, όπως αυτά προβάλλονται από τον συγγραφέα του κατά πολλούς προκλητικού *Le Livre noir du communisme*, βλ.: Courtois (2009) 275-95. Στο ίδιο πλαίσιο, ο Foucault,

προσλαμβάνουν διαστάσεις μιας διαρκούς, αγχώδους επαγρύπνησης του πολιτικού υποκειμένου.

Η συνειδητοποίηση, προς την κατεύθυνση αυτή, της θέσης ατόμων που κατατράχονται από τις ποικίλες εκφάνσεις της εξουσίας, αποτελεί τον κύριο άξονα, επί του οποίου πρόκειται να συσταθεί η συγκριτική παρουσίαση των εξεταζόμενων έργων- στο πλαίσιο και του προσδιορισμού της σε κάθε περίπτωση διστάμενης παρουσίας του μοτίβου του εγκλεισμού. Πράγματι, η διαβρωτική επενέργεια της πολιτικής, στρατιωτικής και άλλης ισχύος φαίνεται να συντελεί στη βίαιη περιθωριοποίηση αμφοτέρων των πρωταγωνιστικών προσώπων, τα οποία πολλές φορές μοιάζουν να αδυνατούν να κατανοήσουν τη σύγκαιρή τους πραγματικότητα. Η φράση «Εδώ είναι η Εξουσία»<sup>15</sup> των φυλάκων προς τους διώκτες του Ρουμπάσοφ, κατά το πρώτο ακόμη επεισόδιο του *Μηδέν και το Άπειρο*, η κρίση του τελευταίου περί παντοδυναμίας του Κόμματος,<sup>16</sup> που συνθλίβει οποιαδήποτε αντίσταση σε αυτό και η θεώρηση των λαών ως άμορφων μαζών «που ξανάγιναν κωφάλαλες, ο μέγας σιωπηλός Χ της ιστορίας, αδιάφορες όπως η θάλασσα»<sup>17</sup> δύνανται ευθέως να παραλληλιστούν με την τυραννική παγίδευση του Παπαθανάση και των αντρών του στον ίδιο περικλειστο χώρο. Εκεί η διάχυτη αίσθηση του θανάτου<sup>18</sup> караδοκεί, το ακατανόητο της ανθρώπινης ύπαρξης επιτείνει το άγχος της διαβίωσης και η απελευθέρωση από τα δεσμά της εξουσίας φαντάζει αδύνατη.

Στα δύο εξεταζόμενα έργα η παρουσία των ποικίλων εκφάνσεων της κρατικής επιβολής, σύμφωνη με την αποκεντρωτική θεώρηση του κατά Foucault πολιτικού υποκειμένου, μοιάζει να ταυτίζεται με τα όσα ο Γάλλος θεωρητικός εξετάζει αναφορικά με τη διαπλοκή των διαφόρων μορφών της εξουσίας. Συγκεκριμένα, η κατάτμηση, σε ένα σύνολο θέσεων, πρακτικών και ανταγωνιστικών μεταξύ τους διαπλοκών, της κεντρικής αρχής –της εννοημένης υπό το φως των προσταγμάτων του Διαφωτισμού– οδηγεί κατά τον Foucault στην

---

προβαίνοντας σε διάκριση μεταξύ του σταλινισμού και του κομμουνισμού, αντιτείνει την απελευθερωτική επενέργεια του κομμουνισμού ως μείζονος σημασίας πνευματικής ωφέλειας: «Για μας πάντως η εξουσία δεν είναι μόνο θεωρητικό ζήτημα, αλλά κάτι που αποτελεί μέρος της εμπειρίας μας. Δεν θα επικαλεστώ ως μάρτυρες παρά δύο από τις “παθολογικές μορφές” της- αυτές τις δύο “αρρώστιες της εξουσίας” που είναι ο φασισμός και ο σταλινισμός. Ένας από τους πολυάριθμους λόγους για τους οποίους μας προκαλούν τόση σύγχυση είναι ότι, παρ’ όλη την ιστορική μοναδικότητά τους, δεν είναι εντελώς πρωτότυπες. Ο φασισμός και ο σταλινισμός χρησιμοποίησαν και επέκτειναν μηχανισμούς ήδη παρόντες στην πλειονότητα των άλλων κοινωνιών». Βλ.: Foucault (1991) 77.

<sup>15</sup> Koestler (1982) 11.

<sup>16</sup> Koestler (1982) 51: «Παρελθόν του ήταν το κίνημα, το Κόμμα. Παρόν και μέλλον, επίσης, ανήκαν στο Κόμμα, ήταν αξεχώριστα δεμένα με το μέλλον του Κόμματος. Αλλά το παρελθόν του ήταν ταυτόσημο με το Κόμμα. Και ήταν αυτό το παρελθόν που ξάφνου του γεννούσε ερωτήματα».

<sup>17</sup> Koestler (1982) 72.

<sup>18</sup> «Και στο υπόγειο δεν είναι κανείς. Είδε ξανά τα ίδια μουχλιασμένα ντουβάρια, το τσίμπλοκο φως –δεν του κάνει πια εντύπωση. Τίποτα δεν του κάνει εντύπωση... όλα είναι πεθαμένα». Βλ.: Κοτζιάς (1999<sup>6</sup>) 330.

παραγωγή υποκειμενικών ταυτοτήτων (*υποκειμενοποίηση*)<sup>19</sup> και στην επακόλουθη υποταγή αυτών στις πολλαπλές μορφές που δύναται να εκλάβει ο εξουσιαστικός λόγος. Στην εν λόγω περίπτωση, η θέση των κεντρικών στα δύο έργα προσώπων καθίσταται ενδεικτική της χειραγώγησης που τα ίδια υφίστανται: ο Μηνάς Παπαθανάσης, ευρισκόμενος σε θέση να «συγκεράσει τους διαφορετικούς [αυτούς] εξουσιαστικούς λόγους κατά τρόπο, αν όχι πρωτότυπο, τουλάχιστον συνεκτικό»,<sup>20</sup> καταφεύγει συχνά στον προσεταιρισμό των εκάστοτε ισχυρών και υποτάσσει δουλικά τη θέλησή του στις επιταγές όλων, όσοι αποπειρώνται με έμμεσο και δόλιο τρόπο να τον εκμεταλλευτούν, τη στιγμή που ο Νικολά Ρουμπάσοφ αδυνατεί να διαρρήξει τη μη υγιή σχέση του με το κράτος.<sup>21</sup>

Είναι, εξάλλου, η επαφή με τους ανθρώπους, παρόντες και απόντες, το κύριο αυτό γεγονός που επιτείνει την αίσθηση του τραγικού βιώματος του παρόντος<sup>22</sup> σε καθεμία από τις παραπάνω περιπτώσεις. Ο Μηνάς Παπαθανάσης, επικεφαλής μιας ομάδας της χωροφυλακής στα χρόνια της κατοχής και άτεγκτος διώκτης κομμουνιστών, σοσιαλιστών και δημοκρατικών σε μια γειτονιά της Αθήνας –γειτονιά που όμως δεν κατονομάζεται–, επιλέγει συνειδητά τον περιορισμό και την απομόνωση, στο πλαίσιο των οποίων συντελείται η εξύφανση σχέσεων υποτέλειας και εξουσίας ανάμεσα στον ίδιο και τους άντρες του. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για σχέσεις *υπερ-εξουσίας* και *υπο-εξουσίας*,<sup>23</sup> όπως τις ονομάζει συμβατικά και πάλι ο Foucault, σχέσεις εν πολλοίς, στις οποίες διαφαίνεται η κατά Todorov συνήθεια των κρατούντων να συμπεριφέρονται ως «δούλοι προς τα πάνω και ως τύραννοι προς τα κάτω».<sup>24</sup> Η εν λόγω «δράση πάνω στη δράση, πάνω σε ενδεχόμενες ή πραγματικές δράσεις, μελλοντικές ή

<sup>19</sup> Βλ.: Foucault (1991) 101-18 [για το συγκεκριμένο όρο, βλ. ενδεικτικά: 106-7]. Επίσης στο ίδιο: «Δύο δοκίμια για το Υποκείμενο και την Εξουσία», σσ. 75-100 [συγκεκριμένα, βλ.: 81].

<sup>20</sup> Η φράση χρησιμοποιείται από τη Νάτσια που φαίνεται να κατανοεί τη δύστροπη πορεία του Μένιου Κατσαντώνη, παρακρατικού αντι-ήρωα στην *Αντιποίηση Αρχής*, ως μια παρατεταμένη διαδικασία κατανόησης (ή μη) του εαυτού του μέσω της συναναστροφής με τους άλλους και της χειραγώγησης του από τις διάφορες μορφές εξουσίας. Η περίπτωση του Μηνά Παπαθανάση καθίσταται, στο ίδιο πλαίσιο, ενδεικτική μιας εξίσου αγχώδους περιδιάβασης στους χώρους της ατομικής συνείδησης. Βλ.: Νάτσια (2011) 711-723 [για το συγκεκριμένο παράθεμα, βλ.: 717].

<sup>21</sup> Βλ.: Foucault (1991) 86. Η απελευθέρωση από τα αυταρχικά δεσμά της κρατικής εξουσίας νοείται κατά τον Γάλλο θεωρητικό ως θεμελιώδης σκοπός της εξέλιξης του σύγχρονου ανθρώπου, ο οποίος, παράλληλα, καλείται να αναζητήσει νέες μορφές υποκειμενικότητας και να αναγάγει τη συγκρότηση μιας νέας ατομικότητάς σε υπεραξία.

<sup>22</sup> Για μια συνολική εξέταση του εν λόγω ζητήματος, βλ. το τελευταίο μέρος της παρούσας εργασίας (σσ. 10-5), όπου επιχειρείται ο προσδιορισμός της θέασης του *άλλου* από πλευράς των κεντρικών στα δύο μυθιστορήματα προσώπων.

<sup>23</sup> Βλ.: Foucault (2011) 101-2.

<sup>24</sup> Η συμπεριφορά αυτή κατέστη, κατά τον Todorov (2002: 174), συνηθισμένη πρακτική των ευρισκόμενων στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης βασανιστών, οι οποίοι επέβαλλαν μεν τη θέλησή τους με δεινότητά στους κρατούμενους, την ίδια όμως στιγμή παρουσιάζονταν απόλυτα πειθαρχημένοι στις υποδείξεις των ανωτέρων τους. Ο ίδιος μελετητής αναφέρεται αλλού στη διάσημη φράση του Primo Levi –«η βία γεννά μόνο βία, σε μια παλινδρομική κίνηση, που διευρύνεται με τον χρόνο αντί να σβήνει»–, στην οποία περικλείεται ολόκληρο το νόημα του εν λόγω φαύλου κύκλου της εξουσίας και της βίαιης επιβολής, βλ.: Todorov (2009) 94.

απούσες»<sup>25</sup> αισθητοποιείται, από την άλλη, στο *Μηδέν και το Άπειρο* με τη διαδικασία αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε κρατουμένους και φύλακες. Ο Ρουμπάσοφ, πρώην εκφραστής της επίσημης κρατικής ιδεολογίας, συλλαμβάνεται από τους παλιούς του στρατιώτες (ό.π., 10) – χαρακτηριστική καθίσταται η περίπτωση ενός από τους δύο που «στέκεται προσοχή» μπροστά του (ό.π., 12)–, μεταφέρεται «σε όλα τ’ ασβεστωμένα κελιά τούτης της κυψέλης από μπετόν αρμέ» (ό.π. 15), όπου «δεν ακουγόταν τίποτα παρά μόνο πότε – πότε κάποια βήματα στο διάδρομο», και τελικά εκδύεται την προηγούμενη ταυτότητά του, ψήγματα της οποίας συχνά ανασύρονται.

Ιδωμένη μέσα από το πρίσμα του περιορισμού και της ανελευθερίας, της διαιώνισης δηλαδή των κατεξοχήν «ηθικών συμπεριφορών, που προσιδιάζουν στους υπηκόους του ολοκληρωτισμού»,<sup>26</sup> η αντίληψη της μνήμης ως οργάνου ανάκλησης των περασμένων φαίνεται να προσλαμβάνει στα δύο εξεταζόμενα έργα διαστάσεις αμφίθυμης αντίδρασης των πρωταγωνιστών απέναντι στο παρελθόν. Στο εν λόγω πλαίσιο, η θύμηση του τελευταίου, κάποτε βίαιη και αθέλητη, μα πάντοτε σε συνάρτηση με τη στροφή των κεντρικών προσώπων σε έναν κόσμο μορφών που πλέον δεν υπάρχουν, προσιδιάζει αναντίρρητα στην προσπάθεια σύλληψης της σύγκαιρης τους πραγματικότητας και μιας εκ νέου νοσηματοδότησης του υφιστάμενου τέλματος. Πράγματι, η συχνά βίαιη επέλαση της μνήμης μοιάζει να επιτείνει το τραγικό βίωμα του παρόντος, ταυτόχρονα όμως αναδεικνύεται υπό όρους σε εργαλείο νοσταλγικής αναπόλησης, ονειρώδους ρέμβης και τελικής μέθεξης με το άπιαστο και το ιδεατό. Εξάλλου, η αδυναμία σύλληψης της θέσης του ατόμου μέσα στον χώρο, άμεσα συνδεδεμένη με τις περιορισμένες κινήσεις που επιβάλλει σε αυτό ο εγκλεισμός, συνηγορεί έτι περισσότερο στη διάθεση διαφυγής από το εδώ και το τώρα,<sup>27</sup> διάθεση που καθίσταται ωστόσο ανέφικτη εξαιτίας της αναπόδραστης πραγματικότητας.

«Οι φυλακισμένοι που πάσχουν χρόνια από ονειροφантаσίες ονειρεύονται κατά κανόνα το μέλλον – και το παρελθόν μονάχα όπως θα το ήθελαν να είναι και ποτέ όπως ήταν πραγματικά»,<sup>28</sup> τονίζει ο εγκλειστος Νικολάι Ρουμπάσοφ στο *Μηδέν και το Άπειρο*, κρίση στην οποία διαφαίνεται όλο το άγχος του προσώπου, το εκπορευόμενο από τη φθοροποιά επενέργεια

<sup>25</sup> Foucault (1991) 91.

<sup>26</sup> Todorov (2002) 111.

<sup>27</sup> Η παρουσία του ξένου, αυτού που στην ουσία έχει απωλέσει τον ίδιο του τον εαυτό –μήπως και οι φυλακισμένοι δεν εντάσσονται σε αυτήν την κατηγορία;– εδράζεται κατά την Kristeva (2011: 21) στη «διχοτόμηση μεταξύ του εδώ και του αλλού, του τώρα και του πριν». Ομοίως, κατά την Judith Butler, η έννοια της *απ-αλλοτρίωσης*, που εμφανίζεται «όταν επιμέρους πληθυσμοί χάνουν τη γη τους, την ιδιότητα του πολίτη, τα μέσα διαβίωσής τους, και υπόκεινται σε στρατιωτική και νόμιμη βία», συνεπάγεται την απουσία ευκρινούς κατανόησης της θέσης του ανθρώπου και την ανάδυση εμπειριών που «θέτουν εν αμφιβόλω το κατά πόσο είμαστε, ως οριοθετημένα και συνειδητά άτομα, αυτοκαθοριζόμενα και αυτοκινούμενα»: Butler – Αθανασίου (2012) 16-7.

<sup>28</sup> Koestler (1982) 45.

της θύμησης. Πρόκειται για την αδρανή πλέον εντός του κελιού κατάσταση του φυλακισμένου, ο οποίος αδυνατεί να συνειδητοποιήσει πώς πέρασαν τόσο γρήγορα τα χρόνια, και τελικά, να λυτρωθεί από τη ψυχοφθόρα στασιμότητα που γεννά η υπομονετική –μα συνάμα παθητική– εγκαρτέρηση μιας μελλοντικής αλλαγής. Η μορφή της Άρλοβα, έμπιστης γραμματέως του άλλοτε κραταιού στελέχους της σοβιετικής κρατικής μηχανής, επανέρχεται τότε αθέλητα στη μνήμη του φυλακισμένου, προσδίνοντας σε αυτή διαστάσεις ηδυπαθούς ενατένισης του παρελθόντος<sup>29</sup> μέσα σε έναν κόσμο που λογίζεται συναισθηματικά αποψιλωμένος.

Παράλληλα, μικρά και καθημερινά περιστατικά που συμβαίνουν μέσα στη φυλακή φαίνεται να “ενεργοποιούν” τη μνημονική ετοιμότητα του έγκλειστου, μπροστά σε μια νοητική δραστηριότητα, η οποία συχνά καταβάλλει και εξουθενώνει το άτομο. Σε μια τέτοια στιγμή, ο πολίτης Ρουμπάσοφ που παρακολουθεί τα όσα συμβαίνουν μέσα από την κλειδαρότρυπα του κελιού του –προς στιγμήν δίνεται η εντύπωση πως ανατρέπονται οι όροι του εγκλεισμού και ο ίδιος τελικά καθίσταται επιτηρητής έναντι των υπολοίπων κρατουμένων<sup>30</sup> γίνεται μάρτυρας μιας στάσης ικεσίας του κρατουμένου 407 «που είχε μισανόξει για να πάρει το ψωμί του» (ό.π., 29). Η τελευταία αυτή «ικετευτική χειρονομία των αχαμνών απλωμένων χεριών» (ό.π., 30) φέρνει στη θύμηση του πρωταγωνιστή την Pietà που ο ίδιος άλλοτε είχε θαυμάσει στην «πινακοθήκη μιας μικρής πολιτείας στη Νότια Γερμανία, κάποια Δευτέρα απόγευμα», όταν βρέθηκε εκεί με τον παλιό του σύντροφο Ριχάρδο. Πρόκειται για άλλη μια περίπτωση ανάδυσης του βίαιου στίγματος του παρελθόντος, η οποία, αν ληφθεί υπόψη πως συνδέεται –όπως και στην περίπτωση της Άρλοβα– με την προδοσία του Ρουμπάσοφ έναντι του Γερμανού ομοϊδεάτη του,<sup>31</sup> αποδίδεται με τρόπο που συντελεί στη συνειδητοποίηση της χωρίς υπεκφυγές

---

<sup>29</sup> Koestler (1982) 93: «Για άλλη μια φορά ο Ρουμπάσοφ ανάσπασε την ατμόσφαιρα του παλιού του γραφείου στην εμπορική Αποστολή, που ήταν γεμάτο από την παράξενα γνώριμη μυρωδιά του μεγάλου καλοσχηματισμένου και νωθρού κορμιού της Άρλοβας. Για άλλη μια φορά αντίκρισε την καμπύλη του τραχήλου της μέσα από την άσπρη της μπλούζα, να σκύβει πάνω από το καρνέ της την ώρα που αυτός υπαγόρευε, και τα στρογγυλά της μάτια να παρακολουθούν το βηματισμό του μέσα στο γραφείο, στα διάκενα των προτάσεων». Η ίδια μορφή θα επανέλθει αργότερα (93-100), όταν ο Ρουμπάσοφ, σε μια ακόμη χρονική αναδρομή στα περασμένα, θα αναθυμηθεί την παράδοξη ερωτική σχέση που αναπτύσσει με τη γυναίκα, αλλά και την τελική προδοσία σε βάρος της, προκειμένου ο ίδιος να ανελιχθεί πολιτικά και να αναρριχηθεί σε πλέον σημαίνουσες θέσεις της σοβιετικής κρατικής μηχανής.

<sup>30</sup> Η διαδικασία αυτή παρακολούθησης και “αντι-παρακολούθησης” φέρνει έντονα στον νου το *πανοπτικό* σχήμα επιτήρησης και υποταγής του Jeremy Bentham (1748-1832), σύμφωνα με το οποίο η ολική θέαση των κρατουμένων –ολόκληρο το κτίσμα διαπερνιέται από μεγάλα παράθυρα που επιτρέπουν τη διαρκή πειθαρχία στα κελεύσματα του επιτηρητή– συνεπάγεται την κατά Foucault «δημιουργία ενός νέου σχεδίου “πολιτικής ανατομίας”, με κέντρο όχι την ανώτατη αρχή (Ηγεμόνας) αλλά την πειθαρχία» [βλ.: Foucault (2011) 237 και πβ. τον *ολοπαγή θεσμό* του Goffman: Smith (2006) 102-3]. Στην περίπτωση του Ρουμπάσοφ, το εν λόγω σχήμα μοιάζει υπό όρους να αντιστρέφεται, καθώς ο ίδιος ο φυλακισμένος αναδεικνύεται σε επιτηρητή, συντελώντας έτσι στον υποβιβασμό όλων, όσοι δύνανται να τον παρακολουθήσουν.

<sup>31</sup> «“Ριχάρδε, πρέπει να σε πληροφορήσω ότι κατόπιν αποφάσεως της Κεντρικής Επιτροπής, δεν είσαι πια μέλος του Κόμματος.” Ο Ριχάρδος δε σάλεψε. Και πάλι περίμενε λιγάκι ο Ρουμπάσοφ πριν σηκωθεί. Ο Ριχάρδος έμεινε καθιστός. Μόνο ανασήκωσε το κεφάλι, τον κοίταξε και ρώτησε: [...] “Και τώρα τι θ’ απογίνω εγώ;”»: Koestler (1982) 41.

αλήθειας: ο εγκλεισμός και η απομόνωση καθίστανται πολύτιμοι αρωγοί στην κατανόηση από πλευράς του κεντρικού προσώπου των αδιόρθωτων σφαλμάτων του παρελθόντος, της πειθήνιας υποταγής του στην κεντρική εξουσία και της απώλειας εν τέλει της πραγματικής του ταυτότητας.

Από την άλλη, η παραπάνω τραγική μνημόνευση φαίνεται να μετουσιώνεται, στην περίπτωση της *Πολιορκίας*, σε νοσταλγική κάποτε αναπόληση των περασμένων μπροστά στο τέλμα, τον φόβο και την απουσία δραστηριότητας που γεννώνται στο παράλογο σύμπαν της τρομοκρατίας και του διχασμού. Ο “εγκλεισμός” του Παπαθανάση, της οικογένειας και των αντρών του μέσα στον ίδιο ασφυκτικά νοούμενο χώρο επιβάλλει την επιστροφή στον καιρό της νεότητας, της αθώας πρόσληψης της πραγματικότητας και της αρμονικής συμβίωσης με τους άλλους ανθρώπους. Η θέση της γυναίκας του τελευταίου, Χριστίνας, καθίσταται στο πλαίσιο αυτό ενδεικτική μιας σχεδόν εξαϋλωμένης αντίληψης του περάσματος του χρόνου: «Έτσι πιάσαμε να θυμηθούμε λιγάκι τα περασμένα... Τίποτα δεν ξανάρχεται πίσω... Όταν είμανε σαν εσένα... α, δε φαντάζεσαι τι γλυκό κοριτσάκι είμουν [...] Αχ, τότε είταν αλλιώςτικα [...] Εγώ όμως... ναι, δεν πρέπει νάχω παράπονο, τότε είμουν ευτυχισμένη».<sup>32</sup> Η αίσθηση του ευτυχούς παλαιού βιώματος –που τείνει προς την εξιδανίκευση–, όπως αυτή καθίσταται αντιληπτή στο τελευταίο απόσπασμα, επιτρέπει την κατά διαστήματα “απελευθέρωση” του ατόμου από τα δεσμά της υποταγής, το στίγμα του αυταρχισμού και την πειθαρχική συμμόρφωση προς τους ανωτέρους, ενώ συμβάλλει σε μια παραμορφωτική θέαση της πραγματικότητας μέσω της φαντασίας.

Σύμφωνη με τη δυσυπόστατη θέαση της μνήμης και του εν πολλοίς βίαιου στίγματος της στη ψυχολογία του φυλακισμένου, η κατανόηση του χρόνου και της χρονικής μεταβλητότητας εκ μέρους του τελευταίου συνεπάγεται –όπως προαναφέρθηκε– την επαναφορά του αποτυπώματος του παρελθόντος, αυτού που ο Paul Ricoeur ορίζει ως *ιχνογράφημα της εγγραφής*: «Εναπόκειται πράγματι στην έννοια της εγγραφής να εμπεριέχει αναφορά στο άλλο· άλλο από το πάθος ως τέτοιο. Η απουσία, ως το άλλο της παρουσίας!».<sup>33</sup> Στο ίδιο πλαίσιο, ο Tzvetan Todorov, αναφερόμενος στο παράδειγμα των κρατουμένων στα ναζιστικά και σταλινικά στρατόπεδα συγκέντρωσης, κάνει λόγο για ποικίλες μορφές ανάμνησης, οι οποίες καθίστανται αντιληπτές *κυριολεκτικά και παραδειγματικά*:<sup>34</sup> στην πρώτη περίπτωση, το απομονωμένο άτομο ανάγει σε κύριο μέλημα της θύμησης την εγκαθίδρυση μιας συνέχειας ανάμεσα στον τωρινό και παλιό εαυτό του –με τελικό σκοπό την ανασύνδεση του

<sup>32</sup> Κοτζιάς (1999<sup>6</sup>) 307.

<sup>33</sup> Ricoeur (2013) 37.

<sup>34</sup> Todorov (2002) 220.

σύγχρονου βιώματος με τον ίδιο τον αυτουργό των βασάνων του—, ενώ στη δεύτερη, χρησιμοποιώντας ως *παράδειγμα* το ανακτημένο συμβάν, απελευθερώνεται τελικά από τα δεσμά του χρόνου και της υποτέλειας απέναντι στους κρατούντες.

Στην περίπτωση της *Πολιορκίας*, η εμφάνιση του δεύτερου θεωρητικού σχήματος δύναται να αναγνωριστεί στην πρόσληψη του παραδείγματος του παρελθόντος –για άλλη μια φορά– από πλευράς της Χριστίνας Παπαθανάση. Συγκεκριμένα, η τελευταία αυτή, ευρισκόμενη από την αρχή στη δεινή θέση να υποστεί τις τραγικές συνέπειες του εγκλεισμού της, την κατάπτωση της υγείας της<sup>35</sup> και την απουσία οποιασδήποτε επαφής με τους ανθρώπους γύρω της<sup>36</sup> απομονώνεται στον εαυτό της, και με μια αντίληψη σχεδόν μεταφυσική, ανακαλεί τα περασμένα, προκειμένου να ανακαλύψει τις βαθύτερες ρίζες της υφιστάμενης αλγεινής πραγματικότητας και της διαταραχής που τη διακατέχει. «Συχώρα με, Μαργαρίτα. Συχώρα με για ό, τι σουκάμα. Να μη με λες κυρία...» (ό.π., 309), τονίζει η πρωταγωνίστρια μέσα στο παραλήρημά της, τη στιγμή που «έπιασε το κοκαλιάρικο χέρι [της Μαργαρίτας] και το γέμισε δάκρυα καθώς το φιλούσε». Η εν λόγω διάθεση εξομολόγησης, όπως αποτυπώνεται σε μια από τις τελευταίες συζητήσεις της πρωταγωνίστριας με την υπηρέτριά της Μαργαρίτα –ένα νεαρό κορίτσι στην εφηβεία που η ίδια μεγάλωσε σαν κόρη της–, φαίνεται να προσλαμβάνει διαστάσεις ευρείας αναθεώρησης των περασμένων, η θύμηση των οποίων αντικαθίσταται πλέον από την ορμή της γυναίκας να ζήσει, να αγαπήσει και να συνυπάρξει αρμονικά με τους άλλους γύρω της: «- Μαργαρίτα μου, το συλλογιέσαι νάχεις ένα σπιτάκι ολόδικό σου; Και να κάθεται μέσα, εσύ κ' οι δικοί σου... Σα θα γίνει ειρήνη... Μα που να τα θυμάσαι εσύ! Εσύ είσαι μικρό κοριτσάκι μου... και τι άλλο γνώρισες, δύστυχο στη ζωή! Α, όχι! Μη γίνεσαι τώρα κουτή! Όλα θα ξαναγίνουν [...]. Αχ, Θε μου, τι όμορφα που θάτανε τότε...».<sup>37</sup> Τα σφάλματα του παρελθόντος καθίστανται, στην περίπτωση αυτή, αποτρεπτικά οποιασδήποτε διαιώνισης των ίδιων συμπεριφορών στο μέλλον, η υπαρξιακή αγωνία, η εκπορευόμενη από το άγχος του εγκλεισμού και της απομόνωσης, μοιάζει πια να μερώνεται, η δε μνημονική διαδικασία δίνει την εντύπωση μιας επαναλαμβανόμενης συνήθειας<sup>38</sup> προς την κατάκτηση ενός σκοπού ιδανικού και ηθικά επιβεβλημένου.

<sup>35</sup> «Κατά το βράδυ σηκώθηκε η Χριστίνα από το κρεβάτι [...]. Η Χριστίνα ήταν εξαντλημένη. Η αστροφεγγιά περνούσε από το τζάμι, έπεφτε πάνω στη θλιμμένη μορφή της. Η ματιά της νοσταλγική χανότανε ψηλά, στα βάθη του απείρου»: Κοτζιάς (1999<sup>6</sup>) 28.

<sup>36</sup> Το εν λόγω ζήτημα θα επανέλθει και στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, όπου θα αναζητηθούν οι κύριες εκφάνσεις της αλληλεπίδρασης μεταξύ των προσώπων στα δύο εξεταζόμενα έργα.

<sup>37</sup> Κοτζιάς (1999<sup>6</sup>) 28.

<sup>38</sup> Σύμφωνα με τον Ricoeur, (2013: 51), η διάσταση μεταξύ της μνήμης ως *συνήθειας* σε σχέση με τη μνήμη ως *ενθύμηση* έγκειται στο ότι η πρώτη επαναλαμβάνεται, βιώνεται ως πράξη και τελικά εμπίπτει στις πρακτικές δεξιότητες, έναντι του φανταστικού, αναπαραστατικού και αχρονολόγητου αντικειμένου της δεύτερης.

Η ίδια διάθεση συγκρότησης ενός νέου παρόντος, μέσω της ανασύνθεσης του παρελθόντος, προσιδιάζει, στο *Μηδέν και το Άπειρο*, στην απόφαση του φυλακισμένου Ρουμπάσοφ να καταγράψει τις σκέψεις και τις αναδυόμενες μνήμες του σε ένα ημερολόγιο,<sup>39</sup> το οποίο τελικά αναδεικνύεται σε κύριο μέσο αποτύπωσης του χρονικού στίγματος της παρουσίας του μέσα στον χώρο, και τελικής απελευθέρωσης από τα περικλειστα όρια που επιβάλλουν ο περιορισμός, η επιτήρηση και η πειθαρχική συμμόρφωση στα κελεύσματα των κρατούντων. Πρόκειται, στην ουσία, για ένα *μνημόνιο*,<sup>40</sup> όπως νοείται κατά τον Maurice Blanchot, μια συμφωνία δηλαδή μεταξύ του γράφοντος με τον εαυτό του στον άξονα του χώρου και του χρόνου, συμφωνία που εν πολλοίς προβάλλει τις κύριες συνιστώσες της αντίληψης περί της χρονικής μεταβλητότητας και της επακόλουθης αποδέσμευσης από το άγχος της θύμησης και της βίαιης ανάβλυσης περασμένων –και πολλές φορές καλά κρυμμένων– μνημών: «Τις πρώτες μέρες ο Ρουμπάσοφ έψαχνε για γνώριμες φυσιογνωμίες, αλλά δεν συνάντησε καμία. Αυτό τον ανακούφισε. Γιατί, προς το παρόν, ήθελε ν' αποφύγει οτιδήποτε θα του θύμιζε τον έξω κόσμο, οτιδήποτε θα τον αποσπούσε από τη δουλειά του. Και δουλειά του ήταν να καταλήξει σ' ένα συμπέρασμα, να συμφιλιώσει το παρελθόν και το μέλλον, τους ζωντανούς και τους νεκρούς».<sup>41</sup>

Η πνευματική αυτή δραστηριότητα, σύμφωνη με μια επιβεβλημένη από τις συνθήκες της περιρρέουσας ατμόσφαιρας πραγματικότητα –της ίδιας που στην *Πολιορκία* οδηγεί σε μια αναγωγή ευτυχισμένων στιγμών του παρελθόντος σε μέσο αναμόρφωσης του δεινού παρόντος–, φαίνεται να προσιδιάζει εδώ σε μια αισθητική πρόσληψη των όποιων τεκταινομένων μέσα στη φυλακή, «που αντιπροσωπεύει για κείνον που τη νιώθει όχι μόνο μία απόλαυση, αλλά και μία ηθική εξύψωση: το πνεύμα εγκαταλείπει τις άμεσες, χρησιμοθηρικές ενασχολήσεις του, για να ατενίσει την ομορφιά· και με τούτο εξωραϊζεται και αυτό».<sup>42</sup> Η περίπτωση του Νικολάι Ρουμπάσοφ, άμεσα συνδεδεμένη με την επιθυμία αποδέσμευσης του ατόμου από τα δεσμά του χρόνου, της μνήμης και της εξουσίας –που τελικά γιγαντώνεται σε

<sup>39</sup> Κατά τον Lejeune (2009: 180), η δυνατότητα προσωπικής έκφρασης που προσφέρεται με σκοπό τη συναισθηματική αποφόρτιση και επικοινωνία, η αντίδραση που προσλαμβάνεται ως αυτοανάλυση και εν τέλει απελευθέρωση του γράφοντος, το “πάγωμα” του χρόνου και η πνευματική ηδονή που κατακτιέται μέσω του γραψίματος συνιστούν τους κύριους λόγους σύνθεσης ενός ημερολογίου. Στο ίδιο πλαίσιο, η Raoul (1980: 26-30) συνδέει τη συγγραφή ημερολογίου με την αδυναμία επικοινωνίας, η οποία μπορεί να οφείλεται, μεταξύ άλλων, σε φυσική απομόνωση και αποξένωση.

<sup>40</sup> Βλ.: Blanchot (1994) 36-7.

<sup>41</sup> Koestler (1982) 90.

<sup>42</sup> Todorov (2002) 81. Για τον Βούλγαρο θεωρητικό, τα υπεράριθμα παραδείγματα κρατουμένων, οι οποίοι ανέπτυξαν πνευματική δραστηριότητα εντός των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης, αποδεικνύουν την αναπότρεπτη ανθρώπινη ανάγκη της επαφής με αισθητικές και διανοητικές εμπειρίες, και της δημιουργίας «νησίδων ελευθερίας» έναντι του αυταρχισμού, της βαρβαρότητας και της ολοκληρωτικής σύλληψης περί των πραγμάτων.

διακαή πόθο για ζωή, ακόμη και μέσα στα στενά δωμάτια των κρατουμένων– καθίσταται στο πλαίσιο αυτό ενδεικτική της υπέρβασης του εαυτού και της επικοινωνίας με τον άλλο.

Σύμφωνη με την κατάκτηση της πραγματικής αυτογνωσίας, η θέαση του εαυτού μέσω του άλλου, στο πλαίσιο και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των ανθρώπων, μοιάζει να προσλαμβάνει σε συνθήκες εγκλεισμού και απομόνωσης μια ιδιαίτερη –θα την έλεγε κανείς αναζωογονητική– σημασία.<sup>43</sup> Πράγματι, ο φυλακισμένος φαίνεται να αναγνωρίζει στον άλλο την περίπτωσή του, δηλαδή τις εμπειρίες και τις καταστάσεις που τον στιγμάτισαν, να συγκρίνει τις αιτίες της κακοδαιμονίας του με αυτές των άλλων, και τελικά να ανάγει σε ένα συλλογικό βίωμα τα επιμέρους ψήγματα καθεμιάς από τις περιπτώσεις που συναντά. Ωστόσο, οι αντικειμενικές συνθήκες δεν επιτρέπουν πάντοτε και σε όλους να γνωρίσουν μια τέτοιου είδους ανάταση. Ο αναγνώστης αμφοτέρων των εξεταζόμενων έργων συχνά γίνεται μάρτυρας της εναγωνίας προσπάθειας προσώπων να κατανοήσουν τη θέση τους μέσα στον κόσμο, τις σχέσεις τους με τη διαπλοκή των εξουσιών και την είσοδό τους στο μέλλον, προσώπων που την ίδια στιγμή κλείνονται επιδεικτικά στον εαυτό τους, “αναμασούν” το μονήρες της ταυτότητάς τους, και τελικά προτάσσουν την ατομικότητα έναντι μιας συλλογικής και ομόψυχης αντιμετώπισης του όποιου προβλήματος.

Η περίπτωση της Χριστίνας, στο μυθιστόρημα του Κοτζιά, εξαντλημένης από τα βάσανα της συνύπαρξης με τόσους ανθρώπους στον ίδιο περικλειστο χώρο, αναδεικνύεται σε χαρακτηριστικό παράδειγμα της εν λόγω αμφίθυμης αντιμετώπισης απέναντι στον άλλο, παρόντα ή απόντα: «Από “κείνο” το πρωινό, που η “στενοκεφαλιά” της τον ανάγκασε να τη δείρει, σχεδόν δεν είχανε αλλάξει κουβέντα οι δυο τους. Θυμήθηκε πως είχε τσακώσει τον εαυτό του κάμποσες φορές που ζοριζόταν να μη της μιλήσει απότομα. Κι άμα, στη χάση και στη φέξη, θα τη ρωτούσε πώς πάει η υγεία, η απόκρισή της ήτανε στερεότυπη [...]. Πάντως δεν του ξέφυγε το σκίρτημά της κάθε που τον έβλεπε να μπαίνει στην κάμαρη. Άλλοτε πάλι, έφερνε τα δάχτυλα βιαστικά να κρυφοσφουγγίξει τα μάτια της. Και κάτι τέτοια τον δαιμόνιζαν».<sup>44</sup> Η αδυναμία κατανόησης του άλλου, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή στο παραπάνω απόσπασμα, συνεπάγεται την ηθελημένη σε πολλές περιπτώσεις αποστροφή απέναντι στον ίδιο τον άνθρωπο. Η φρικίαση μπροστά σε καταστάσεις ένοπλης σύρραξης –οι συγκρούσεις μεταξύ των παρακρατικών του Παπαθανάση και των αριστερών ομάδων της ευρύτερης περιοχής μαίνονται καθ’ όλη τη διάρκεια εκτύλιξης της ιστορίας–, η βαρβαρότητα

---

<sup>43</sup> Σχετικά με το εν λόγω ζήτημα ο Todorov (2004: 11) σημειώνει: «Μπορούμε να ανακαλύψουμε τους άλλους σ’ εμάς, να συνειδητοποιήσουμε ότι δεν αποτελούμε μια υπόσταση ομοιογενή και ριζικά ξένα προς όλα όσα δεν είναι εμείς: το εγώ είναι ένα άλλος. Οι άλλοι όμως είναι επίσης ο καθένας και ένα εγώ [...]».

<sup>44</sup> Κοτζιάς (1999<sup>6</sup>) 134.

στους τρόπους των αντρών που επιτείνουν την ανυπόφορη συμβίωση και η συνεχής προφύλαξη απέναντι σε ό, τι λογίζεται αποτρεπτικό της μεταξύ τους επικοινωνίας, συντελούν στην αποτυχημένη έκβαση του τελικού σκοπού και καταδεικνύουν τη διαφαινόμενη παρουσία του ξένου ως κατεξοχήν αίτιου ελλιπούς κατανόησης από πλευράς του ατόμου του ίδιου του εαυτού.

Η θεωρητική συμβολή του Mikhail Bakhtin κρίνεται στο σημείο αυτό σημαντική. Σύμφωνα με τον τελευταίο, η παρουσία της *ξενότητας* κατά την επιτελούμενη μεταξύ δύο υποκειμένων επικοινωνιακή διαδικασία συνιστά την προκαταρκτική προϋπόθεση, προκειμένου να αρθεί το περιορισμένο εύρος του προσωπικού λόγου καθενός από τους δύο και να καταστεί εν τέλει δυνατή μια θεμελιώδης για τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους αλληλεπίδραση.<sup>45</sup> Η «απείρως ποικιλόμορφη [αυτή] αντίδραση»<sup>46</sup> απέναντι στα *εκφωνήματα* των άλλων –κατ’ ουσία τους ξένους λόγους με τους οποίους συνδέονται οι άλλοι–, ιδωμένη υπό το πρίσμα της τρισυπόστατης συγκρότησης<sup>47</sup> της λέξης (που νοείται ως ουδέτερη λέξη που δεν ανήκει σε κανένα, ξένη λέξη άλλων ανθρώπων και προσωπική λέξη του καθενός) συντελεί στη μεταμόρφωση του αντικειμένου σε υποκείμενο (*το άλλο εγώ*), με κύριο σκοπό την τελική οικειοποίηση του πλούτου του ανθρώπινου πολιτισμού. Ομοίως, κατά τον H. G. Gadamer, το «άνοιγμα προς τα λεγόμενα των άλλων»<sup>48</sup> απαιτεί την ερμηνευτική απόκριση του δέκτη, ο οποίος καλείται *ipso facto* να λάβει υπόψη τη γνώμη του πομπού, στο πλαίσιο και της «έγκρισης»<sup>49</sup> των όσων αυτός διατείνεται και προβάλλει.

Εξίσου χαρακτηριστική, η εναγόνια προσπάθεια του Ρουμπάσοφ να συντελέσει σε μια κάποια άρση του εγκλεισμού του μέσω της επαφής με τον άλλο, ομοιάζει κατά πολύ στην επιχειρούμενη από πλευράς της Χριστίνας Παπαθανάση κατάκτηση του ιδανικού της ανθρώπινης επικοινωνίας.<sup>50</sup> Τα περιθώρια, ωστόσο, που προσφέρονται για μια τέτοια υπέρβαση της ατομικότητας μέσα στο χώρο της φυλακής λογίζονται μηδαμινά. Σε αυτή την περίπτωση, η θέαση του άλλου μέσω του ίδιου του εαυτού καθίσταται η μοναδική λύση

<sup>45</sup> Bakhtin (2014) 201-39· βλ. ειδικότερα σσ. 218-22.

<sup>46</sup> Bakhtin (2014) 219.

<sup>47</sup> Bakhtin (2014) 122.

<sup>48</sup> Gadamer (2003) 107-35· βλ. ειδικότερα σ. 118.

<sup>49</sup> Gadamer (2003) 117.

<sup>50</sup> Η αποτυχημένη έκβαση της εν λόγω προσπάθειας της πρωταγωνίστριας καθίσταται ο κύριος λόγος, για τον οποίο η τελευταία παρουσιάζεται να προσμένει υπομονετικά το πέρας της ύπαρξής της και τη “λύτρωση” από τα επίγεια δεινά της υφιστάμενης πραγματικότητας. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως ένα άτομο, που πάντοτε επιζητούσε την επαφή με τον άνθρωπο, όπως η Χριστίνα, θα υποστεί για άλλη μια φορά τις βαρβαρότητες του ανθρώπου, και θα δολοφονηθεί στον προαύλιο χώρο της εκκλησίας της γειτονιάς της [Κοτζιάς (1999<sup>6</sup>) 316]. Έχει, ωστόσο, προηγηθεί μια ύστατη απόπειρα προσέγγισης του άλλου, μέσω της συγχώρησης για τα περασμένα: «- Συχώρεσέ με... ψέλλισε ανατριχιάζοντας. Εκεί τη βρήκε, παίζοντας ο Μηνάς και στάθηκε αμίλητος πίσω της. Δεν τον ένιωσε. Μόνο σα να τη σκέπασε μια μαύρη σκιά και γύρισε αργά το κεφάλι. Της ξέφυγε μια κοντή κραυγή.»: Κοτζιάς (1999<sup>6</sup>) 309.

απέναντι στην απομόνωση και τη μονήρη αναμονή της επέλασης του θανάτου: «[Ο Ρουμπάσοφ] γι' άλλη μια φορά υπέκυψε στη γνώριμη και μοιραία παρόρμηση να τοποθετεί τον εαυτό του στη θέση του αντιπάλου και να βλέπει τη σκηνή με τα μάτια του άλλου». <sup>51</sup> Όταν, μάλιστα, μια τέτοια παρόρμηση <sup>52</sup> προσλαμβάνει διαστάσεις επιτακτικής προσέγγισης αυτού που βρίσκεται στο διπλανό κελί, οι τρόποι επικοινωνίας που ανακαλύπτονται συμβάλλουν σε μια παροδική ανατροπή του αγχώδους βιώματος και της βίαιης θύμησης του παρελθόντος που επιβάλλει ο εγκλεισμός. Οι φυλακισμένοι φαίνεται τότε να εντοπίζουν τη μεταξύ τους επικοινωνία σε χτυπήματα πάνω στους τοίχους των κελιών <sup>53</sup> και να δημιουργούν ένα δικό τους, κατανοητό από τους ίδιους “κώδικα επικοινωνίας”, που ανατρέπει τα περικλειστα όρια της μονοφωνίας και του ατομισμού, και καθιστά τελικά εφικτή τη θέαση του άλλου μέσω του ίδιου του εαυτού παρά τη δεινότητα των συνθηκών.

Ο “εγκλεισμός” των παραπάνω προσώπων σε μια αυτοσυνειδησία άλογη, που συντίθεται από τα τρίμματα ενός ανικανοποίητου παιδισμού, συντελεί, όπως προαναφέρθηκε, σε αυτό που ο Mikhail Bakhtin χαρακτήρισε «διαδικασία οικειοποίησης των ξένων λέξεων». <sup>54</sup> Στο πλαίσιο της παραπάνω διαδικασίας, το άτομο προσφεύγει στους άλλους, προκειμένου να αντιληφθεί τη σύγκαιρή του πραγματικότητα, αφού πρώτα εξαχθεί από την «κουκουλωμένη σε μια ξένη συνείδηση αρχική συνείδησή του» και υπαγάγει εν τέλει τον εαυτό του «σε ουδέτερες λέξεις και κατηγορίες». <sup>55</sup> Πιστοί στην αντανάκλαση των εαυτών τους στον εμπειρικό άλλο, οι Μηνάς Παπαθανάσης και Νικολάι Ρουμπάσοφ αγωνίζονται να θεαθούν «το εγώ που κρύβεται στον άλλο και στους άλλους», «να γίνουν άλλοι για τους άλλους» (ή «να εισέλθουν εντελώς στον κόσμο των άλλων ως άλλοι») και εν τέλει «να πετάξουν από πάνω τους το βάρος του μοναδικού στον κόσμο εγώ». <sup>56</sup> Ωστόσο, οι εξωτερικές καταστάσεις που βιώνουν δεν επιτρέπουν πάντοτε την επίτευξη ενός τέτοιου σκοπού. Η βίαιη επενέργεια πάνω τους των ποικίλων μορφών εξουσίας, καθώς και η καθήλωσή τους σε χώρους - *ετεροτοπίες* <sup>57</sup> (ο όρος

<sup>51</sup> Koestler (1982) 23.

<sup>52</sup> Πρόκειται κατά κάποιον τρόπο για την ίδια *ενορμησιακή κατάσταση* –την *Einführung* των Γερμανών ρομαντικών– που κατά την Kristeva (2011: 240) συνιστά τον «ταυτοποιού συντονισμό με το διαφορετικό και το παρέξενο».

<sup>53</sup> «ΠΟΙΟΣ; Χτύπησε ο Ρουμπάσοφ πολύ καθαρά και αργά. Η απάντηση έφτασε με σπασμωδικά, θυμωμένα χτυπήματα: ΜΗ ΣΕ ΜΕΛΗ. ΟΠΩΣ ΑΓΑΠΑΣ, χτύπησε ο Ρουμπάσοφ και σηκώθηκε να ξαναρχίσει το σουλάτσο του στο κελί, θαρώντας τη συζήτηση τελειωμένη. Τα χτυπήματα όμως ξανάρχισαν, τούτη τη φορά πολύ δυνατά και ξεκάθαρα. Φαίνεται ο 402 είχε χρησιμοποιήσει το παπούτσι του για να προσδώσει μεγαλύτερη βαρύτητα στα λόγια», Koestler (1982) 27.

<sup>54</sup> Bakhtin (2014) 123. Για τη σύλληψη του υποκειμένου ως σώματος που υπόκειται στην αποσπασματική θέαση του Άλλου, σύμφωνα με τη μεταχινική ερμηνευτική θεώρηση, βλ.: Jefferson (2004) 209-18.

<sup>55</sup> Bakhtin (2014) 209-10.

<sup>56</sup> Bakhtin (2014) 224.

<sup>57</sup> Βλ. το «Of Other Spaces: Utopias and Heretopias», στο J. Ockman (1993) 420-6 (κυρίως: 422). Επίσης: Σταυρίδης (1998) 51-66, Foucault (2011) 162. Η Λεοντή (1998: 85) ορίζει την *ετεροτοπία* ως «έναν πραγματικό χώρο που γίνεται αντιληπτός διαφορετικά απ' αυτό που είναι, σαν να βρίσκεται εκτός των ορίων του ρυθμιστικού κοινωνικού και πολιτικού χώρου». Από την άλλη, η Τζούμα (2007: 139) προτάσσει τις «χρονικές τομές», στις

εισάγεται για πρώτη φορά από τον Michel Foucault, στη διάλεξή του «Des Espaces Autres», το 1984), που στεγάζουν την ετερότητα και γεννούν κάθε αποκλίνουσα από το κανονικό και κοινώς αποδεκτό συμπεριφορά, συνεπάγονται την κατά διαστήματα αποκήρυξη από μέρους τους της ανθρώπινης επαφής και προκαλούν μια μεγαλύτερη απόσυρση από τα τεκταινόμενα.

Στο πλαίσιο αυτό, η αμφιταλάντευση που υφίστανται τα κεντρικά πρόσωπα ανάμεσα στην ατομικότητα –αυτή που τα ολοκληρωτικά καθεστώτα, όπου ζουν, αποπειρώνται να υποτάξουν, και τελικά, πολλές φορές, συνθλίβουν με κάθε κόστος– και της ανάγκης πρόταξης του συλλογικού βιώματος, αναδεικνύεται σε κύριο άξονα, επί του οποίου δύναται να θεμελιωθεί ο προσδιορισμός των ιδεολογικών συνιστωσών αμφοτέρων των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων. «Οι επαναστάτες δεν πρέπει να σκέφτονται με το μυαλό των άλλων»<sup>58</sup> αναλογίζεται ο φυλακισμένος Ρουμπάσοφ κατά την απαρχή ακόμη του εγκλεισμού του, απορία που φαίνεται αργότερα να ανατρέπεται («Η μήπως πρέπει; Ή έστω μήπως θα έπρεπε;») και σταδιακά να διαλύεται στα εξ'ων συνετέθη.<sup>59</sup> Αυτή ακριβώς η εκ νέου γνωριμία με τον άλλο, αποκομμένη από τις ιδεολογικοπολιτικές επιταγές και τα κελεύσματα του σοβιετικού καθεστώτος, φαίνεται αρχικά να προκαλεί τη σύγχυση του άλλοτε κραταιού επαναστάτη Ρουμπάσοφ, ο οποίος αναγνωρίζει πλέον –και ψέγεται γι' αυτό– την «επαφή με το πρώτο ενικό πρόσωπο»:<sup>60</sup> «Και με τις παρατηρήσεις αυτές ο Ρουμπάσοφ πείσθηκε βαθμιαία ότι υπάρχουν τελείως απτά συστατικά σ' αυτό το πρώτο ενικό πρόσωπο, που είχε παραμείνει σιωπηλό όλα του τα χρόνια και μόλις τώρα άρχιζε να μιλάει» (ό.π.: 91). Στην εν λόγω κατάκτηση της αυτογνωσίας του πρωταγωνιστή έγκειται ακριβώς η ανάδυση του αισθήματος της χαμένης συλλογικότητας, αυτού που κανένα μαζικό κίνημα δεν μπόρεσε να επιφέρει. Ο Ρουμπάσοφ καταφέρνει να λυτρωθεί τότε από τα δεσμά του εαυτού του, να καθυποτάξει τις άλογες παρορμήσεις που τον εξουσιάζουν και να μεταρσιωθεί σε σφαίρες σχεδόν ιδεαλιστικές, λίγο

---

οποίες αντιστοιχούν οι ετεροτοπίες, καθώς «ανοίγονται σε αυτό, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε κατ' αντιστοιχία *ετεροχρονίες*».

<sup>58</sup> Κοτζιάς (1999<sup>6</sup>) 24.

<sup>59</sup> Η κατάκτηση της επικοινωνίας με τον Άλλο φαίνεται αρχικά να επιτείνει το αγχώδες βίωμα του Ρουμπάσοφ, ο οποίος μέχρι τότε είναι συνηθισμένος στην απαγόρευση της πολυφωνίας που επιβάλλει το ιδεολογικό κατασκευάσμα της επίσημης κρατικής μηχανής. Σύμφωνα με τον Bakhtin, η μονοφωνία, καταλύοντας «το πλήθος των αυτόνομων και ασυγχώνευτων φωνών και συνειδήσεων, την αληθινή πολυφωνία ισάξιων φωνών τους» (11), συντελεί στη διάρρηξη της ανθρώπινης απαίτησης για *διαλογικότητα* (68), και ως εκ τούτου, προσιδιάζει σε αυταρχικά καθεστώτα και περικλειστα πολιτισμικά περιβάλλοντα. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. το κεφάλαιο «Το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Ντοστογιέβσκι και η παρουσίασή του στην κριτική ανάλυση» στο Bakhtin (2000) 168-72.

<sup>60</sup> Πρόκειται, παρ' όλα αυτά, για ένα πρώτο ενικό πρόσωπο που δεν εντείνει τη μονήρη αντίληψη περί των πραγμάτων, αλλά συμβάλλει στη δημιουργία ενός ιδιάζοντος διαλόγου: «Διαπίστωνα ότι οι διεργασίες εκείνες, που λανθασμένα ονομάζονται “μονόλογοι”, είναι στην πραγματικότητα διάλογοι ενός ιδιαίτερου είδους. Διάλογοι όπου ο ένας συνομιλητής παραμένει σιωπηλός, ενώ ο άλλος, κατά παράβαση κάθε γραμματικού κανόνα, του απευθύνει το λόγο στο “εγώ” αντί στο “εσύ”, για να κερδίσει την εμπιστοσύνη του και να βυθομετρήσει τις προθέσεις του»: Koestler (1982) 90.

πριν την επέλαση του οριστικού τέλους, κατά την εκτέλεσή του: «Κάτι άμορφο έσκυψε πάνω του, μύρισε το καινούργιο δέρμα του ζωστήρα με το περίστροφο [...]. Ένα δεύτερο, τρομαχτικό χτύπημα ένοιωσε στ' αυτί. Έπειτα όλα ηρέμησαν. Ήταν ξανά η θάλασσα κι ο αχός της. Ένα κύμα τον ανασήκωσε αργά. Ερχόταν από μακριά, και ταξίδευε ατάραχο, αδιάφορο στην αιωνιότητα».<sup>61</sup>

Σε αντίθεση με τη λυτρωτική επένεργεια της επαφής με τον άλλο, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή στην παραπάνω διαδικασία απόταξης του εγκλεισμού και των δεσμών της εξουσίας, η περίπτωση του κεντρικού προσώπου στην *Πολιορκία* συνηγορεί ακριβώς σε μια εκ διαμέτρου αντίθετη σύλληψη της περιρρέουσας πραγματικότητας. Ο Μηνάς Παπαθανάσης, όντας ο ίδιος βασανιστής, επιτηρητής, αλλά συνάμα έγκλειστος και απομονωμένος, κατατρώχεται από το άχθος της απουσίας του άλλου, και αδυνατεί ως εκ τούτου να αγαπήσει τον άνθρωπο και ό, τι αυτός συνεπάγεται. Η παράκρουση, στην οποία αναπόδραστα οδηγείται, αποτελεί πλέον μονόδρομο. Η αίσθηση «πως το αίμα τον τριγυρίζει ολούθε» (ό.π.: 149), οι εφιάλτες των δικών του βασανιστηρίων (ό.π., 153) και το όραμα της κηδείας του (ό.π.: 208) συνιστούν λίγες μόνον από τις προσημάνσεις που οδηγούν στο αναπόδραστο. Ο Μηνάς Παπαθανάσης σκοτώνεται από τα πυρά των αντιπάλων του (ό.π., 366), αλλά δεν καταφέρνει εν τέλει να απελευθερωθεί από τον πραγματικό εγκλεισμό στο σώμα του, αυτόν που ο Foucault εντοπίζει στο πεπερασμένο της ανθρώπινης ύπαρξης: «Ο άνθρωπος για τον οποίο μας μιλούν και τον οποίο μας καλούν να ελευθερώσουμε είναι ήδη καθεαυτός το αποτέλεσμα μιας καθυπόταξης πολύ βαθύτερης από τον ίδιο. Μια “ψυχή” τον κυριεύει και τον φέρνει στην ύπαρξη, που αποτελεί αυτή η ίδια μέρος του ελέγχου που ασκεί η εξουσία επί του σώματος. Η ψυχή ως αποτέλεσμα μιας πολιτικής ανατομίας, η ψυχή ως φυλακή του σώματος».<sup>62</sup>

Αμφότερα τα εξεταζόμενα έργα, η *Πολιορκία* του Αλέξανδρου Κοτζιά και το *Μηδέν και το Άπειρο* του Arthur Koestler, καταφέρνουν να αποδώσουν το ίδιο αλγεινό βίωμα του μεταπολεμικού ανθρώπου, αυτό που θα διαδεχθεί η ψυχροπολεμική τάξη πραγμάτων και η επισφαλής ισορροπία των διεθνών σχέσεων, μετά τη δεκαετία του 1940. Άνθρωποι ψυχικά “ερείπια”, κατεστραμμένες ζωές και τραγικές θύμησες του παρελθόντος θα συσκοτίσουν έκτοτε τον ανθρώπινο βίο και θα αναδείξουν αναπόδραστα την ανάγκη επιστροφής στις ανθρωπιστικές αξίες του Διαφωτισμού και την προάσπιση των πάσης φύσεως δικαιωμάτων. Προκειμένου, βέβαια, να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, χρήζει άμεσης δημοκρατικής αποκατάστασης –όπως φαίνεται να προβάλλουν με το έργο τους και οι δύο συγγραφείς– το διεφθαρμένο

---

<sup>61</sup> Koestler (1982) 213.

<sup>62</sup> Foucault (2011) 39.

πολιτικό σύστημα και καθίσταται ηθικά επιβεβλημένη η αποτίναξη των αυταρχικών δεσμών εξουσίας, που οδήγησαν στην εκδήλωση έκρυθμων εν πολλοίς καταστάσεων. Συμπερασματικά, η *Πολιορκία* και το *Μηδέν και το Άπειρο*, δύο έργα στιγματισμένα από διαφορετικά ιστορικά γεγονότα και εθνικά περιβάλλοντα, αλλά την ίδια στιγμή τόσο κοινά ως προς τον διαρθρωτικό τους σχεδιασμό, δύνανται να αποτελέσουν όχι “σκοτεινές” αφηγήσεις, εμποτισμένες στο μίσος και την αντιδραστικότητα, όπως προέταξαν οι πολέμοί τους, αλλά επωφελή εγχειρίδια προς κατανόηση και επίτευξη του παραπάνω στόχου: ο άνθρωπος καλείται να επιστρέψει στις ουμανιστικές του αρχές και να αγαπήσει τον συνάνθρωπό του, προκειμένου να οικοδομήσει εκ νέου μια κοινωνία που θα σέβεται τον ίδιο και την ύπαρξή του.

E.K.Π.Α.

email.: giannismoraitis1995@yahoo.gr

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

- Eckermann, J. P. (1975), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Wiesbaden: Brockhaus.
- Grossman, V. (2013), *Ζωή και Πεπρωμένο*, (μτφρ.: Μπλάνας, Γ.), Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη [1η εκδ. 1980].
- Koestler, A. (1962), *Ο Κομμισάριος και ο Γιόγκι*, (μτφρ.: Κοτζιάς, Α.), Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Koestler, A. (1974), *Το μηδέν και το άπειρον*, (μτφρ.: Βρανά, Α.), Αθήνα: Εκδόσεις Άγκυρα.
- Koestler, A. (1975), *Το μηδέν και το άπειρον*, (μτφρ.: Καζαντζής, Β.), Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Koestler, A. (1982), *Το μηδέν και το άπειρον*, (μτφρ.: Κοτζιάς, Α.), Αθήνα: Εκδόσεις Ηριδανός.
- Koestler, A. (2003), *Το μηδέν και το άπειρον*, (μτφρ.: Τομανάς, Β.), Αθήνα: Εκδόσεις Νησίδες.
- Koestler, A. (2014), *Το μηδέν και το άπειρον*, (μτφρ.: Παππάς, Α.), Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Serge, V. (2007), *Υπόθεση Τουλάγεφ*, (μτφρ.: Δημητρούλια, Τ.), Αθήνα: Εκδόσεις Scripta [1η έκδ. 1967].
- Shalamov, V. (2011), *Ιστορίες από την Κολιμά*, (μτφρ.: Μπακοπούλου, Ε.), Αθήνα: Εκδόσεις Ίνδικτος [1η έκδ. 1978].
- Solzhenityn, A. (2009), *Μια ημέρα του Ιβαν Ντενίσοβιτς*, (μτφρ.: Τριανταφυλλίδης, Δ.), Αθήνα: Εκδόσεις Πάπυρος [1η εκδ. 1962].
- Κοτζιάς, Α. (19/4/1990), «Οι ποιητές πληρώνουν ΟΓΑ, οι αγρότες τίποτε...» (συνέντευξη στη Βένα Γεωργακοπούλου), *Ο Ταχυδρόμος* 71-4.
- Κοτζιάς, Α. (1996<sup>8</sup>), *Αντιποίησης Αρχής*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτζιάς, Α. (1999<sup>6</sup>), *Πολιορκία*, Αθήνα: Κέδρος.

### Δευτερογενής

- Bakhtin, M. M. (2000), *Ζητήματα Ποιητικής του Ντοστογιέβσκι*, (μτφρ.: Ιωαννίδου, Α.), Αθήνα: Πόλις.
- Bakhtin, M. M. (2014), *Δοκίμια Ποιητικής*, (μτφρ.: Πινακούλας, Γ.), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Blanchot, M. (1994), *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Δημητριάδης, Δ.), Αθήνα: Εξάντας – Νήματα.
- Butler, J. – Αθανασίου, Α. (2012), *Απ-Αλλοτρίωση, Η επιτελεστικότητα στο πολιτικό*, Αθήνα: Τόπος.
- Courtois, S. (2009), *Communisme et totalitarisme*, Paris: Perrin.
- Foucault, M. (1991), *Η μικροφυσική της εξουσίας*, (μτφρ.: Τρουλινού, Λ.), Αθήνα: Ύψιλον.
- Foucault, M. (2011), *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η Γέννηση της Φυλακής*, (μτφρ.: Μπέτζελος, Τ.), Αθήνα: Πλέθρον.

- Gadamer, H. G. (2003), *Το πρόβλημα της ιστορικής συνείδησης*, (μτφρ. – επιμ.: Ζέρβας, Α.), Αθήνα: Ίνδικτος.
- Jefferson, A. (2004), «Ζητήματα Σώματος: ο Εαυτός και ο Άλλος στον Μπαχτίν, στον Σαρτρ και στον Μπαρτ», στο *Μετα-μαρξιστικά ρεύματα στην αισθητική και στη θεωρία της λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Τερζάκης, Φ.), Αθήνα: Futura, σσ. 207-44.
- Kristeva, J. (2011), *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, (μτφρ.: Πατσογιάννης, Β.), Αθήνα: Scripta.
- Lejeune, P. (2009), *On Diary (A biography monograph)*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Ockman, J. (1993) (ed.), *Architecture Culture 1943-1968 – A document anthology*, New York, Rizzoli.
- Raoul, V. (1980), *The French Fictional Journal: Fictional Narcissism/Narcissistic Fiction*, Toronto: University of Toronto Press.
- Ricoeur, P. (2013), *Η Μνήμη, Η Ιστορία, Η Λήθη*, (μτφρ.: Κομνηνός, Ξ.), Αθήνα: Ίνδικτος.
- Smith, P. (2006), *Πολιτισμική θεωρία. Μια Εισαγωγή*, (μτφρ.: Κατσίκερς, Αθ.), Αθήνα: Κριτική.
- Todorov, T. (2002), *Απέναντι στο Ακραίο*, (μτφρ.: Τομανάς, Β.), Σκόπελος: Νησίδες.
- Todorov, T. (2004), *Η κατάκτηση της Αμερικής. Το πρόβλημα του άλλου*, (μτφρ.: Καψαμπέλη, Κ.), Αθήνα: Νήσος.
- Todorov, T. (2009), *Ο φόβος των βαρβάρων. Πέρα από τη σύγκρουση των πολιτισμών*, (μτφρ.: Καράμπελας, Γ.), Αθήνα: Πόλις.
- Vitti, M. (1978), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Βασιλικός, Β. (1983), «Αναμνήσεις από τον Στρατή Τσίρκα», *Η Λέξη* 25: 576-80.
- Βουρνάς, Τ. (1/4/1988), «Ρομαντικέ μου Άρθουρ Καίσελερ!», *Αυγή*.
- Γιαλουράκης, Μ. (1978), «Κοτζιάς Αλέξανδρος», στο *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τ. 9, Αθήνα: Πάτσης, σσ. 52-3.
- Δολγεράς, Λ. (2015), «Απέναντι στον ολοκληρωτισμό και τη βαρβαρότητα», *The Book's Journal* 55: 75-6.
- Δουλφερίδης, Δ. (2015), «Άρθουρ Καίσελερ: άπατρις, αμφισβητίας, ευρωπαϊστής», *The Book's Journal* 55: 65-70.
- Ζάννας, Π. Α. (επιμ.) (1988), «Αλέξανδρος Κοτζιάς», *Η Μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Δ', Αθήνα: Σοκόλης, 142-223.
- Ζήρας, Α., (1986), «Αλέξανδρος Κοτζιάς», στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 5, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σσ. 45-6.
- Καραντώνης, Α. (1978), «Αλέξανδρος Κοτζιάς», στο *24 σύγχρονοι πεζογράφοι*, Αθήνα: Νικόδημος, σσ. 241-79.
- Κοτζιάς, Α. (2004<sup>2</sup>), *Αληθομανές Χαλκείον. Η Ποιητική ενός πεζογράφου*, (επιμ.: Ρώτα, Μ.), Αθήνα: Κέδρος.
- Κωστελένος, Δ. Π. (επιμ.) (1976), «Κοτζιάς Αλέξανδρος», στο *Βιογραφική Εγκυκλοπαίδεια Ελλήνων Λογοτεχνών*, τ. 2, Αθήνα: Αφοί Κ. Παγουλάτου, σσ. 198.
- Λεοντή, Α. (1998), *Τοπογραφίες Ελληνισμού, Χαρτογραφώντας την πατρίδα* (μτφρ.: Στογιάννος, Π.), Αθήνα: Scripta.
- Μακρυνικόλα, Κ. (1994) (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, Αθήνα: Κέδρος.
- Νάτσινα, Α. (2011), «Η γλωσσική συγκρότηση της ταυτότητας ως κριτική της μεταπολεμικής παθογένειας σε τρία μονολογικά μυθιστορήματα της μεταπολίτευσης [Κιβώτιο του Άρη

- Αλεξάνδρου, *Αντιποίησησιν Αρχής του Αλέξανδρου Κοτζιά και Μητέρα του Σκύλου του Παύλου Μάτεσι]*», στο Δημάδης, Κ. (επιμ.), *Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010): Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, τ. Α', Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σσ. 711-23.
- Πατρίκιος, Τ. (1979), «Το μήνυμα της φρίκης και οι κίνδυνοι του αγγελιαφόρου. Αλέξανδρου Κοτζιά: Πολιορκία», *Διαβάζω* 7: 64-5.
- Πολίτης, Λ. (1978), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Ραυτόπουλος, Δ. (1955), «Αλέξ. Κοτζιά Πολιορκία, μυθιστόρημα, Αθήνα, 1955», *Επιθεώρηση Τέχνης* 10: 333-35.
- Ραυτόπουλος, Δ. (1965), *Οι ιδέες και τα έργα*, Αθήνα: Δίφρος.
- Ραυτόπουλος, Δ. (2015), «Η δολοφονική ουτοπία ομολογεί», *The Book's Journal* 55: 70-3.
- Ρώτα, Μ. (2013), «Οι ελεύθεροι πολιορκημένοι του Αλέξανδρου Κοτζιά», *Νέα Εστία* 1859: 393-403.
- Σταυρίδης, Σ. (1998), «Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία. Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό», *Ουτοπία* 31: 51-66.
- Τζούμα, Α. (2007), *Εκατό Χρόνια Νοσταλγίας, Το Αυτοβιογραφικό Αφήγημα Έθνους*, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Παναγιώτης Σταθάτος

## Το θεωρητικό υπόβαθρο και η γενετική στιγμή της τέχνης στο πεζογράφημα *Ο αδελφός του Γιώργου Χειμωνά: Μελέτη στο πεζογράφημα και στα χειρόγραφα της πρώιμης μορφής*

### Εισαγωγή

Αντικείμενο του παρόντος άρθρου είναι η ανάδειξη του θεωρητικού υποβάθρου και συνακόλουθα η κεντρική δόμηση της αφηγηματικής πλοκής στο πεζογράφημα *Ο αδελφός*<sup>1</sup> του Γιώργου Χειμωνά. Το άρθρο κινείται συνεχώς στο ενδιάμεσο των αξόνων της μορφής, της δομής και του περιεχομένου, στοχεύοντας προς την ανάδειξη του θεωρητικού και θεματικού υποβάθρου του *Αδελφού*, όπως αυτά προκύπτουν μέσα από την επεξεργασία του τελικού κειμένου και των χειρογράφων αυτού. Στόχος είναι τα πορίσματα της έρευνας να λειτουργήσουν επαγωγικά και να βγάλουν συμπεράσματα που θα αφορούν το σύνολο του έργου του Χειμωνά, ανοίγοντας το εύρος της συζήτησης για αυτό.

Μολοντούτο, η επιλογή του πεζογραφήματος *Ο αδελφός* δεν είναι τυχαία. Κυριότερη αιτία αποτέλεσε το γεγονός ότι για το συγκεκριμένο κείμενο έχουν εκδοθεί τα χειρόγραφα της πρώιμης μορφής του,<sup>2</sup> τα οποία μας δίνουν μία εικόνα για τη μέθοδο της επεξεργασίας και της οργάνωσης των κειμένων του. Η ύπαρξη αυτών των χειρογράφων, πέραν του ότι υποβοηθά την ερμηνεία του κειμένου, δίνει επίσης την ευκαιρία μίας μελέτης της πρωτογενούς αφηγηματικής οργάνωσής του. Τέλος, στο παρόν άρθρο επιδιώκεται να καταστεί φανερό ότι το συγκεκριμένο πεζογράφημα φαίνεται να είναι βασικό για την άποψη του Γιώργου Χειμωνά αναφορικά με τη γενετική διαδικασία της τέχνης και, ως εκ τούτου, λογίζεται ως βασικό για το σύνολο του έργου του.

Βασική υπόθεση εργασίας είναι το γεγονός ότι πίσω από ορισμένες μορφοσυντακτικές επιλογές του έργου του Χειμωνά, διαφαίνονται ορισμένα θεωρητικά ζητήματα από το δοκιμακό έργο του συγγραφέα για τον λόγο.<sup>3</sup> Αν και αυτό υπάρχει ως υπόθεση και νύξη και σε άλλες εργασίες,<sup>4</sup> οι μελετητές του Χειμωνά έχουν αποφύγει την εμβάθυνση στο

<sup>1</sup> Από την επιμελημένη έκδοση Χειμωνάς (2006<sup>2</sup>). *Ο αδελφός* αντιστοιχεί στις σελίδες 297-341. Στο εξής οι παραπομπές στο κείμενο του *Αδελφού* θα γίνονται στο σώμα του κειμένου της εργασίας σε παρένθεση ως *A* και αριθμός σελίδας, π.χ. (*A* 297-341).

<sup>2</sup> Από την επιμελημένη έκδοση: Χειμωνάς (2006). Το χειρόγραφο της πρώιμης έκδοσης του *Αδελφού* καταλαμβάνει τις σελίδες 27-99. Οι παραπομπές σε αυτό θα γίνονται στο σώμα του κειμένου της εργασίας ως *X* και αριθμός σελίδας.

<sup>3</sup> Στο εξής, όποτε γίνεται αναφορά στον λόγο, κατά τις θεωρητικές επεξεργασίες του Γιώργου Χειμωνά, η λέξη θα πλαγιάζεται. Τοποθετείται με μικρό “λ”, προς αποφυγή συνδέσεων με τον *Λόγο (Discourse)* του Foucault.

<sup>4</sup> Ο Γιώργος Αριστηνός (1981: 80-5) επισημαίνει ορισμένες φράσεις από αυτά τα κείμενα του Χειμωνά για τον λόγο, όμως μένει στην παράθεση και δεν προχωράει σε κάποιον σχολιασμό: «Αναμφίβολα η περιδιάβαση στη

συγκεκριμένο ζήτημα,<sup>5</sup> αφενός σεβόμενοι τη συχνή υπενθύμιση από τον συγγραφέα της διαφοράς του ιατρικού από τον λογοτεχνικό του λόγο,<sup>6</sup> αφετέρου, επειδή τα κείμενα του Χειμωνά εστιάζουν στον λόγο ως συνείδηση και αφορούν μόνο δευτερευόντως τη λογοτεχνία. Πράγματι, η συνειδητοποίηση της ουσιαστικής διαφοράς των δύο τύπων λόγου, της λογοτεχνίας και της επιστήμης, διαπνέει τη λογική του συγκεκριμένου άρθρου, το οποίο σκοπεύει να αποφύγει τον κίνδυνο της αναγωγής των δύο, εκ των πραγμάτων ριζικά διαφορετικών λόγων, με σεβασμό στα διαφορετικά τους αντικείμενα. Στόχος είναι να εντοπιστεί με ποιο τρόπο ορισμένες θεωρητικές αναζητήσεις και θεωρήσεις για την τέχνη, μεταπλάθονται στο υλικό που ενδιαφέρει μία λογοτεχνική ανάλυση, που είναι αυτό των γλωσσικών τρόπων και των αφηγηματικών παραστάσεων και τί σημαίνει αυτό για το υπόβαθρο της μορφής του κειμένου του Χειμωνά. Δεν πρέπει να ξεχνάει κανείς ότι το θεωρητικό αντικείμενο του συγγραφέα, αφορά το επίπεδο του λόγου και η λογοτεχνία είναι από τα κατεξοχήν πεδία που μεταχειρίζονται τον λόγο και υπάρχουν εξαιτίας αυτού και διά μέσω αυτού.<sup>7</sup>

Το δεύτερο μέρος του άρθρου θα εστιάσει στην ανάλυση των χειρογράφων της πρώιμης μορφής του *Αδελφού*. Συνεχίζοντας από την επιχειρηματολογία του πρώτου μέρους, εν προκειμένω θα αξιοποιηθούν οι μέθοδοι τριών διαφορετικών πεδίων: της αφηγηματολογίας, της δομικής ανθρωπολογίας και της ψυχανάλυσης.<sup>8</sup> Η ανάλυση της στοιχειώδους αφηγηματικής οργάνωσης, όπως αυτή εμφανίζεται στα χειρόγραφα, θα υποβοηθήσει, ώστε να ξεκαθαριστούν τα βασικά στοιχεία του θέματος και των χαρακτήρων, τα οποία στο μέσο μίας πλήρως

---

θεωρητική γεωγραφία του Χειμωνά, διανοίγει την όραση για μια ερμηνεία τόσο της τεχνικής όσο και της υφολογίας του». Ο Αριστηνός επίσης, σωστά υπογραμμίζει ότι: «Ωστόσο, οι θεωρητικές αναζητήσεις του συγγραφέα [...] δεν «μετακενώνονται» αναφομοίωτα στο λογοτεχνικό του έργο».

<sup>5</sup> Εξαίρεση αποτελεί η Βογιατζάκη που μελέτησε το θεωρητικό υπόβαθρο του λόγου του Χειμωνά: Voyatzaki (2000) 181-95 και Βογιατζάκη (2002) 227-40.

<sup>6</sup> Χειμωνάς (1995) 52-3 και 70-1.

<sup>7</sup> Τζαβάρας (2000) 24-8.

<sup>8</sup> Σύμφωνα με τον Αριστηνό (1981: 118), ο Χειμωνάς είναι ένας συγγραφέας, ο οποίος θεματοποιεί με ιδιαίτερο τρόπο το βάθος της ψυχής του ατόμου. Ως εκ τούτου προτείνει ότι μία ανάλυση των κειμένων του οφείλουν να εκμεταλλεύονται μία πληθώρα μεθοδολογικών εργαλείων από διαφορετικούς τομείς, η ψυχαναλυτική πρόσβαση όμως του φαίνεται η πλέον αποκαλυπτική. Αυτό φαίνεται να το κάνει τόσο η Εύη Βογιατζάκη όσο και η Σοφία Βούλγαρη. Η πρώτη με δύο μελετήματα τα: Βογιατζάκη (2002) 226-57 και κυρίως Βογιατζάκη (2007) 449-76. Και στις δύο περιπτώσεις αξιοποιεί κατά κύριο λόγο τη λακανική ψυχανάλυση, γνωρίζοντας πιθανά ότι ο Χειμωνάς είχε παρακολουθήσει κατά την παραμονή του στη Γαλλία τα σεμινάρια του Lacan, όπως σημειώνεται στο Χειμωνάς (2006<sup>2</sup>) 517 και εστιάζοντας στη σωματικότητα των κειμένων του Χειμωνά. Βλ. επίσης τη διατριβή: Voyatzaki, (2000) 178-260. Το βιβλίο της Σ. Βούλγαρη (2015), *Η γραφή του ανέφικτου*, είναι μία κατεξοχήν θεωρητική πραγμάτευση του ζητήματος του θανάτου στη γραφή του Χειμωνά, υπό το πρίσμα κυρίως των Blanchot, Levinas και Lacan. Επιπλέον, ειδικά το κείμενο του *Αδελφού* έχει αναλυθεί σύμφωνα με τη γιουνγκιανή ψυχανάλυση. Συγκεκριμένα –και καθαρά ως προς τη γιουνγκιανή ανάλυση– ο Crist (1983: 45-62) έχει θεωρήσει την αδελφή και τον αδελφό ως αναπαραστάσεις του anima και του animus αντίστοιχα. Από την άλλη η Εύη Βογιατζάκη (2007) έχει συνδέσει την εικόνα της αδελφής ως μητέρα-γη (αντλώντας από το όνομα Φλόρα), την εικόνα του αδελφού ως Τρισμέγιστου Ερμή.

ανοικειωμένης γραφής ίσως να φαίνονται δυσδιάκριτα. Το μοντέλο της δομικής ανάλυσης των μύθων, όπως αυτό εισήχθη από τον Levi-Strauss, θα βοηθήσει στη νοηματοδότηση του αναकुπτόμενου θεματικού πυρήνα του κειμένου, ενώ επικουρικά θα χρησιμοποιηθούν εργαλεία της φροϋδικής ψυχανάλυσης. Στην πραγματικότητα η ανάδειξη, μέσα από τη δομική ανάλυση, του κεντρικού θέματος της αιμομιξίας στο πεζογράφημα, αναπόφευκτα επιφέρει και τα εργαλεία της ψυχανάλυσης της εν λόγω παράστασης. Σκοπός είναι να φανεί το πώς, παρότι το κείμενο εμφανίζεται τόσο δύσβατο στους εκφραστικούς του τρόπους, η διαχείριση από τον συγγραφέα της αφήγησης, του θέματος και των πράξεων των χαρακτήρων, εδράζονται στο βάθος του ανθρώπινου λόγου και ψυχισμού.

## 1. Οι πραγματεύσεις περί λόγου, ως υπόβαθρο του πεζογραφήματος *Ο αδελφός*

### 1.1. Αφασία και φυσιολογική παραφασία του λόγου

Προκαταβολικά είναι χρήσιμο να επισημανθεί ότι το εγχείρημα της διασύνδεσης των επιστημονικών κειμένων με τα λογοτεχνικά προσκρούει στη διαφορά προθετικότητας και αντικειμένου των δύο ειδών λόγου. Συγκεκριμένα, τα κείμενα όπου ο Χειμωνάς αναλύει τον λόγο, είτε αντλώντας από τις συνειδησιακές του καταβολές είτε από τις γλωσσολογικές του πραγματώσεις, προτείνοντας μία κίνηση στο ενδιάμεσο των δύο κατηγοριών,<sup>9</sup> σχετίζονται κατ' αρχήν με τον προφορικό λόγο και με τις παθογένειες που εφάπτονται σε αυτόν, καθώς «το μητρικό κύκλωμα του λόγου είναι ακουστικοφωνητικό», ενώ ο γραπτός λόγος χαρακτηρίζεται ως αυτοτελής, επινοημένος και έμμεσος και το οποιοδήποτε ζήτημα της γραφής συνδέεται, κατά τον Χειμωνά, με τα «γλωσσολογικά πάθη του συγγραφέα».<sup>10</sup> Ο Χειμωνάς αναγνωρίζει αυτόν τον άμεσα συνδεδεμένο με τη γλώσσα,<sup>11</sup> αλλά ταυτόχρονα διαφορετικό χαρακτήρα της κειμενικότητας και της τέχνης, ως προς τις περί λόγου πραγματεύσεις, εξετάζοντάς τον από διαφορετικό πρίσμα. Οι δυνατότητες της λογοτεχνίας χαρακτηρίζονται ως απεριόριστα διαχυτικές και αναρριχητικές, όσο καμία άλλης τέχνης που ανάγεται στον λόγο,<sup>12</sup> ενώ στα δοκίμιά του παραθέτει μία σειρά σχολίων σχετικά με τη λογοτεχνία. Ζητούμενο είναι αφενός

<sup>9</sup> Χειμωνάς (1991) 62-8.

<sup>10</sup> Χειμωνάς (1984) 58.

<sup>11</sup> Χειμωνάς (1987) 26: «Σώμα της λογοτεχνίας είναι πάντως η γλώσσα, πραγματικότητά της το κείμενο: μία οντότητα που δεν υπάρχει αφ' εαυτής αλλά, αντίθετα, διαρκώς εγκαταλείπει τον εαυτό της, και διαρκώς επανακάμπτει, στην ατελεύτητη και ατελέσφορη απόπειρα της να υπάρξει εκτός λόγου».

<sup>12</sup> Χειμωνάς (1984) 95-109. Στο συγκεκριμένο κείμενο που τιτλοφορείται «Ο μεγάλος λόγος» και αναφέρεται κατά κύριο λόγο στη λογοτεχνία και τη γραφή, σημειώνει τις κύριες οργανικές λειτουργίες της γραφής του: πρώτα τον ρυθμό, που είναι μία κίνηση συστολής και διαστολής του κειμένου και δεύτερα τη διαστρωμάτωση των υλικών του λόγου, που άλλοτε μοιάζουν να είναι σώματα στέρεα και άλλοτε σώματα υγρά, αλλά και ενίοτε αέρια. Κατά την εξήγηση των παραπάνω, αλλά και στην περιδιάβαση της δημιουργίας του χώρου των κειμένων του, ο ίδιος δεν περιλαμβάνει το κείμενο του *Αδελφού*, παρά κάνει μία νύξη πάνω στον σχιζοειδή χαρακτήρα του κειμένου, σαν παράδειγμα «επιμέρους χωρονοηματικής εκβλάστησης».

η αναγνώριση των όχι απαραίτητα άμεσα προθετικών παρεισφρήσεων της επιστημονικής επεξεργασίας, αφετέρου η ανάγνωση των περιστάσεων της διολίσθησής τους στα μυθιστορήματα, μεταλλαγμένων και προσαρμοσμένων στις εκφραστικές ύλες του λογοτεχνικού κειμένου.

Βασική μέριμνα του Χειμωνά είναι να μελετήσει τον λόγο. Από το πρώτο μάθημα γίνεται φανερό ότι επιθυμεί να εστιάσει στην αφασία, προκειμένου να κατανοήσει τις πηγές του λόγου. Και αυτό γιατί για τον Χειμωνά ο λόγος εδράζεται «στα κέντρα της αφασίας»<sup>13</sup> και η εξέταση της νευροψυχολογικής δομής των εν λόγω περιπτώσεων θα ήταν βοηθητική στην ανάλυση της ανατομίας της συνείδησης. Σύμφωνα με τα λόγια του, η αφασία θεωρείται παραδοσιακά ως «η διαταραχή του προφορικού (ή και του γραπτού) λόγου, που αφορά την έκφραση ή και την κατανόησή του και προκύπτει από συγκεκριμένη και διαπιστούμενη εύκολα κλινικά και εργαστηριακά οργανική βλάβη του εγκεφάλου».<sup>14</sup> Πέραν της υλικής, όμως, πλευράς της αφασίας ως συγκεκριμένης βλάβης του εγκεφάλου, ο Χειμωνάς πραγματεύεται, αντλώντας από τα κείμενα των Bergson και Goldstein<sup>15</sup> και μία βαθιά δομή που εδράζεται στη συνείδηση και στη μνήμη. Στη βάση αυτής διακρίνει τα είδη της αφασίας σε δύο: α) στην *αμνησιακή αφασία*, που συνίσταται στην απώλεια της συγκεκριμένης λέξης που να ανταποκρίνεται στη συνειδησιακή σύλληψη του αφασικού υποκειμένου και εκφράζεται στη δυσκολία κατονομασίας των αντικειμένων και β) στον *αγγραμματισμό* ή τη *δυσσυνταξία*, που πρόκειται για διαταραχές της αρχιτεκτονικής της πρότασης, οι οποίες φανερώνουν μία δυσχέρεια κίνησης της ροής του λόγου και απηχούν μία συγκεκριμένη συνειδησιακή ακαμψία. Αυτοί οι δύο τύποι αφασίας είναι προφανές –και ο Χειμωνάς το αναγνωρίζει– ότι αντιστοιχούν απολύτως στην ανάλυση των αφασικών διαταραχών της γλώσσας από τον Roman Jakobson, με την *αμνησιακή αφασία* να ταιριάζει στη διαταραχή του παραδειγματικού άξονα της επιλογής και υποκατάστασης και τον *αγγραμματισμό* ή τη *δυσσυνταξία* να αντιστοιχούν στη διαταραχή του συνταγματικού άξονα της συνάφειας.<sup>16</sup> Ο Χειμωνάς όμως χαρακτηρίζει τον δικό του δυϊσμό «ζωικής κίνησης», δηλαδή άρρηκτα συνδεδεμένο με τη συνειδησιακή κατάσταση, ενώ αυτόν του Jakobson ως «εργατικό» γλωσσολογικό δυϊσμό λειτουργικής *τακτικής*, υπογραμμίζοντας την αυτονόητη, για εκείνον, σύνδεσή τους.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Χειμωνάς (1984) 21-2.

<sup>14</sup> Χειμωνάς (1984) 55.

<sup>15</sup> Χειμωνάς (1984) 12-39.

<sup>16</sup> Πβ. και το δοκίμιο «Δύο απόψεις της γλώσσας και δύο τύποι αφασικών διαταραχών», το οποίο θεωρείται ιδιαίτερα σημαντικό για την σύλληψη της διάκρισης μεταξύ παραδειγματικού και συνταγματικού άξονα και τη σύνδεσή τους με τη μεταφορά και τη μετωνυμία αντίστοιχα, στο: Jakobson (2004) 29-55.

<sup>17</sup> Χειμωνάς (1984) 38-9.

Η αφασία στα προτασιακά συμφραζόμενα, κυρίως της ομιλίας, εδράζεται στις γραμματικές και συντακτικές κλειδώσεις της. Στη βάση των παραπάνω ο Χειμωνάς προχωράει σε μία διάκριση των χαρακτηριστικών της ψυχωτικής ομιλίας και αυτών της αφασικής ομιλίας αναφορικά με το πώς αντιμετωπίζουν τον παραδεδомένο κώδικα. Συγκεκριμένα για τον αφασικό, ο κώδικας έχει καταρρεύσει κι αυτός προσπαθεί να τον αναδομήσει, σε μία απόπειρα που συχνά τον οδηγεί στη σιωπή και στην παραίτηση. Αντίθετα, στον ψυχωτικό, ο κώδικας του είναι άχρηστος και ο ίδιος τον υπερβαίνει. Επιπλέον, ο λόγος του πρώτου διακρίνεται συχνότερα από ακαταληπτότητα, ενώ του δεύτερου είναι κατανοητός, απλά με πολύ ιδιαίτερο και διαφορετικό τρόπο απ' τον συμβατικό.<sup>18</sup>

Ορισμένα από τα συχνότερα μορφολογικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνικής γραφής του Χειμωνά ανταποκρίνονται και κατανοούνται εναργέστερα υπό το φως των παραπάνω. Το πεζογράφημα *Ο αδελφός*, όπως και πολλά άλλα του Χειμωνά χαρακτηρίζεται από δυσσυνταξίες, οι οποίες αποτυπώνονται στην απουσία διαφορετικής στίξης πέραν της τελείας,<sup>19</sup> η οποία μπαίνει εκεί όπου θα περίμενε κανείς κόμμα και υποταγμένο λόγο. Ενδεικτικά δύο περιπτώσεις: «Εκδικείται κι αποφασίζει σα να χρίεται να γίνει το όργανο του τρομαχτικού αδελφού. Που ματαιόδοξος αλλά μ' έναν τρόπο δειλό και τρομαχτικό» (Α 313) και «Η ερεθισμένη αδελφή με μία φανατισμένη συγγένεια. Διαισθάνεται την εκτυφλωτική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην αδελφή και στον κόσμο» (Α 322). Η συγκεκριμένη επιλογή που δίνει την αίσθηση της παρατακτικότητας, πέραν των συνδέσεων με την προφορικότητα,<sup>20</sup> είναι πιθανό να στοχεύει στην υπέρβαση του κώδικα και στην έκθεση των αδυναμιών του, στην οποία προχωρά ο λογοτέχνης Χειμωνάς, συνδεδεμένο τόσο με τους τρόπους του αγραμματισμού ή δυσσυνταξίας που αφορούν στη γλωσσολογική πλευρά της αφασίας, αλλά και στον λόγο του ψυχωτικού, που υπερβαίνει τον δεδομένο κώδικα, κατά παρόμοιο τρόπο με τον λογοτέχνη.

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό του κειμένου, το οποίο σχετίζεται αυτή τη φορά με τον παραδειγματικό άξονα, είναι η συχνότητα της επανάληψης ανά πρόταση, όρων είτε ταυτόσημων είτε παράγωγων και τοποθετημένων σε διαφορετικές συντακτικές θέσεις (υποκείμενο, αντικείμενο, σύστοιχο αντικείμενο κ.α.). Καθότι η τεχνική αυτή είναι πολύ συχνή<sup>21</sup> και απαντάται σχεδόν σε κάθε σελίδα του βιβλίου, παρακάτω παρατίθενται μερικές

<sup>18</sup> Χειμωνάς (1984) 89-90.

<sup>19</sup> Για τη στίξη στον Χειμωνά, βλ.: Σουλογιάννη (1997) 303-16.

<sup>20</sup> Ο Walter Ong (1995: 48-50) θεωρεί ότι η παρατακτική σύνταξη είναι χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας των προφορικών πολιτισμών, το οποίο αναδεικνύει την ψυχοδυναμική της προφορικότητας. Ο προφορικός χαρακτήρας των έργων του Χειμωνά επικυρώνεται κι απ' τα λόγια του ίδιου: «Εγώ κάνω προφορικό λόγο, δεν έχω καθόλου αίσθηση ότι είναι γραπτός αυτός ο λόγος. Εγώ, γράφοντας μιλάω, δηλαδή ξέρω ότι ένα κείμενο είναι γραμμένο, είναι τελειωμένο, από τη στιγμή που θα το διαβάσω, θα το προφέρω, θα το αρθρώσω. Μόνο έτσι καταλαβαίνω. Πρόκειται λοιπόν για προφορικό λόγο»: Χειμωνάς (2001) 54.

<sup>21</sup> Για τις επαναλήψεις στον Χειμωνά, βλ.: Σουλογιάννη (1997) 222-6 και 266-9.

ενδεικτικές περιπτώσεις: «Να υπέφερε αλλά ήταν **αναγκασμένος** κι από δική του **ανάγκη αναγκασμένος**» (Α 301) και πολύ παραπάνω: «Εξάμβλωμα αφού η τέλεια πράξη είναι ότι απαιτείται μία ανυπολόγιστη αφθονία **ανθρώπων**. Αλλά μονάχα **ανθρώπους** μπορεί να χρησιμοποιεί ο **άνθρωπος**. Όποια να είναι η ιδέα κι όποια η προφητεία ο **άνθρωπος** θα χρησιμοποιεί πάντα **ανθρώπους** και πάντα με **ανθρώπους** θα επιστρέφει. Τέλος του **ανθρώπου** οι **άνθρωποι**» (Α 333). Οι επαναλήψεις εμφανίζουν ομοιότητες με τη δεύτερη πλευρά της αφασίας, την αμνησιακή, και φαίνεται να αισθητοποιούν την απώλεια της κατάλληλης λέξης, την οποία βιώνει ο αφασικός στη μνήμη. Αυτή η εμπλοκή της μνήμης συνδέει το κείμενο με την προφορικότητα και τη μνημοτεχνική βάση των προφορικών πολιτισμών.<sup>22</sup>

Πέραν των κατηγοριών της αφασίας, ο Χειμωνάς πραγματεύεται επίσης το ζήτημα της παραφασίας, θεωρώντας τα δύο σημαντικότερα χαρακτηριστικά του *λόγου*, αφενός ότι συντηρεί μία λειτουργία σημασιοδότησης σύμφυτη με μία λειτουργία κατονομασίας και δεύτερο ότι ο φυσικός χαρακτήρας της γλώσσας είναι παραφασικός.<sup>23</sup> Υπό τον παραδοσιακό της ορισμό η παραφασία είναι το «να μιλάω με αυτό και να εννοώ εκείνο» και σύμφωνα με τον Χειμωνά η γλώσσα διαθέτει έναν «στέρεο και ανυπεράσπιστο εγκατεστημένο σύστημα παραφασικών στοιχείων». Ο *λόγος* οφείλει να νοηθεί, όχι ως ένα αμετακίνητο σύστημα εκφραστικής συμπεριφοράς, δηλαδή ως κώδικας, αλλά ως τρόπος, ως μία δυναμική διαδικασία ασταθών σημασιοδοτήσεων.<sup>24</sup> Η κρυφή και εγγενής παραφασία έγκειται στο ότι, στις περιστασιολογικές συνθήκες της έκφρασης, το επινοημένο ή παραδεδομένο από τον κώδικα λεξικό σήμα, ο ήχος ή η εικόνα πάντοτε αντικαθιστούν ένα εννοημένο μη-όνομα που απεικονίζει ατελώς την αισθητηριακή και συνειδησιακή σύλληψη, ένα οιοδήποτε επεισόδιο παροντικής νοηματοφάνειας.<sup>25</sup> Η χρήση του εξωτερικού κώδικα για την έκφραση των εσωτερικών και εξατομικευμένων προπλάσμάτων των νοημάτων συνιστά αυτήν την κρυφή παραφασία της γλώσσας, που πάντα έρχεται με απώλειες (βλ. 1.3.).

Όσον αφορά στα εκφραστικά σχήματα, η λειτουργία της αντικατάστασης έγκειται στους τρόπους της μεταφοράς και συνακόλουθα της παρομοίωσης.<sup>26</sup> Στον *Αδελφό* το σχήμα της παρομοίωσης είναι πολύ συχνό και ιδιαίτερα εφευρετικό: «Επαληθεύτηκαν οι κατακλυσμοί και **σαν μιά άνοιξη** είχαν αρχίσει. Μιά τεράστια άνοιξη έγειρε ξαφνικά πάνω από τη γη κι έγερνε

<sup>22</sup> Η επανάληψη και ο πλεονασμός είναι βασικές τεχνικές της προφορικότητας που αντιτίθενται στη μοναδικότητα της λέξης και στη γραμμικότητα του λόγου, βλ.: Ong (1995) 38-47, 52-4 και 78-93.

<sup>23</sup> Χειμωνάς (1984) 83. Για την παραφασία βλ. επίσης: Χειμωνάς (1991) 35-49.

<sup>24</sup> Η εν λόγω σύλληψη παραπέμπει στην ανάλυση του Lacan για την πρωτοκαθεδρία του σημαίνοντος και τη διαρκή διολίσθηση του σημειομένου κάτω από το σημαίνον. Βλ.: Lacan (1977) 111-36, και για τη διολίσθηση του νοήματος: 117.

<sup>25</sup> Χειμωνάς (1984) 86-7.

<sup>26</sup> Για τον Αριστοτέλη, η μεταφορά και η παρομοίωση είναι πολύ κοντινά σχήματα λόγου: «Ἔστιν δὲ καὶ ἡ εἰκὼν μεταφορά· διαφέρει γὰρ μικρόν», Αριστοτέλης, *Ρητορική*, 1406a IV.

σαν ιτιά» (A 311) και «Παραδίνεται στις επιδράσεις των φυσιογνωμιών κι όπως η θάλασσα που παραδίνεται στις επιδράσεις» (A 327). Οι παρομοιώσεις που φτιάχνει ο Χειμωνάς δεν προσβλέπουν στην εξήγηση μέσω ομοιότητας, ούτε και στην υποκατάσταση μίας έννοιας από μία άλλη. Μπορούν να φανούν ως αισθητοποιήσεις αυτής της εγγενούς παραφασίας, που αποβάλλουν τον υπονοούμενο λόγο, προσδίδοντας μία επιπλέον πηγή νοηματοφάνειας, ένα επιπλέον νοηματικό υπόστρωμα, μιας και, κατά τη λογική της παραφασίας, δεν δύναται σχέση ισοδυναμίας μεταξύ συμβόλου και νοήματος, καθότι πάντα κάτι θα υπολείπεται.<sup>27</sup>

## 1.2. Το άλεκτο και το λεκτικό του λόγου

Σε πολλά σημεία ο επιστημονικός λόγος του Χειμωνά εδράζεται πάνω σε δίπολα, τα οποία όμως συνδέονται άρρηκτα. Αυτό συμβαίνει όταν παρουσιάζει τις διπλές και αλληλοτενόμενες, όπως σημειώνει, όψεις του λόγου<sup>28</sup> και πολύ περισσότερο, όταν ορίζει τις πρωτόπλαστες ιδιότητες του να είναι *ων* και *μη ων*, *παρόν* και *απόν* και *λόγος αυτού* και *λόγος του αντιθέτου*.<sup>29</sup> Η βάση όμως όλων αυτών των δίπολων έγκειται, όπως είναι φυσικό, στη διάκριση που εισήγαγε ο Saussure μεταξύ *σημαίνοντος* και *σημαινομένου*, τα οποία στηρίζουν την ανθρωπολογική ανάγκη σημασιοδότησης που επιβάλλει οποιαδήποτε περί λόγου πραγμάτευση.<sup>30</sup>

Το *σημαινόμενο* ορίζεται από τον Χειμωνά ως μία τρισεπίπεδη, «γεωμετρημένη» δομή λεκτικών και άλεκτων σημασιών, προσημασιών και παρασημασιών, ενώ ως *σημαίνον*, την επίπεδη, συνοπτική, υπαινικτική και πάντα λεκτική μορφή του σημαινομένου, η οποία φτιάχνεται από πρωτογενή δομικά υλικά (ενν. ήχους, φωνήματα και μορφήματα) αλλά η οποία είναι και ανεξάντλητα επιδεικτική δομικών μεταχειρίσεων.<sup>31</sup> Η σχέση των δύο νοείται ως τυχαία, αλλά ταυτόχρονα και ως εξαιρετικά ανθεκτική, παγιωμένη και αδιάσπαστη, μία σχέση μη φυσική, αυθαίρετη και καταναγκαστική. Ο *λόγος* κινείται εσωτερικά μεταξύ αυτής της δομής των *σημαινομένων* και της αντίστοιχης μορφής που παίρνουν τα *σημαίνοντα*.<sup>32</sup> Μεταξύ της δομής που είναι λόγος νοητός και της μορφής που είναι λόγος ρητός, υπάρχει ένα κενό, μία ένταση του χρόνου και του συμβόλου.<sup>33</sup> Όπως όμως φάνηκε και παραπάνω, η ενασχόληση του

<sup>27</sup> Αυτόν τον “ανέκφραστο λόγο”, η Τζίνα Πολίτη (2006: 177-81) τον συνδέει με το πάθος.

<sup>28</sup> Χειμωνάς (1984) 47.

<sup>29</sup> Χειμωνάς (1987) 39-41. Σε αυτές τις τρεις διακρίσεις αναφέρεται συχνά το βιβλίο *Η γραφή του ανέφικτου* της Σοφίας Βούλγαρη.

<sup>30</sup> Χειμωνάς (1984) 83.

<sup>31</sup> Χειμωνάς (1984) 83-4.

<sup>32</sup> Χειμωνάς (1984) 43.

<sup>33</sup> Χειμωνάς (1991) 36.

Χειμωνά με τον *λόγο* ως συνείδηση δείχνει να συμμερίζεται την άποψη του Émile Benveniste περί αναγκαίας και όχι αυθαίρετης σχέσης μεταξύ *σημαίνοντος* και *σημαινομένου*.<sup>34</sup>

Παράλληλα με αλλά και μέσα σε αυτή τη σχέση έγκειται η πλέον σημαντική διάκριση των στοιχείων του *λόγου*, κατά τον Χειμωνά, σε *λεκτικό* και *μη λεκτικό* ή *άλεκτο*. Το *λεκτικό* και το *άλεκτο*, συνιστούν δύο συγκοινωνούντες χώρους. Όπως σημειώνει ο Χειμωνάς:

Στον έναν χώρο, διαδραματίζονται οι ευρείες συνειδησιακές μεταβολές, τις οποίες η είσφρηση του *πράγματος* στον ατομικό χώρο, ή η ανάδυσή του από εσωτερικά βάθη, προξενεί: διασταυρούμενα μνημονικά σχήματα, νοητικές συνθετικές-αναλυτικές ανακατατάξεις, ταλαντευόμενες ψυχολογικές στάσεις, θολές αιωρούμενες προλεκτικές μορφές, ένα *γευστικό* αίσθημα του κόσμου – είναι το *άλεκτο*. Στον άλλο χώρο, προς τον οποίο διυλίζεται αυτή η ομιχλώδης και ταραγμένη συναίσθηση της *Εμπειρίας*, περιμένουν έτοιμες οι λεκτικές μορφές, ώριμες και σταθερές, να αναλάβουν την εκφορά της ολικής αυτής συνειδησιακής αναστάτωσης: είναι το *λεκτό*. Αντιλαμβανόμαστε τον τεράστιο συνωστισμό των *προλεκτικών συνειδησιακών μορφωμάτων* μέσα στις ελάχιστες, σε αριθμό αλλά και σε μέγεθος, διατιθέμενες *λεκτικές μορφές*.<sup>35</sup>

Η φύση του *άλεκτου* γίνεται κατανοητή ως μέρος της εγγενούς παραφασίας της γλώσσας, την οποία είδαμε παραπάνω. Εφόσον ο ανθρώπινος λόγος είναι εξωτερικός και ξενικός, καθότι ο άνθρωπος χρησιμοποιεί τον δεδομένο λόγο για να εκφράσει μία δική του συνειδησιακή νοηματοφάνεια, υπάρχει πάντα ένα περίσσευμα σημασιών, που διαφεύγει της σύνδεσης σήματος και σημασίας και συνιστά έναν εκτεταμένο υπαινιγμό ατελεύτητων και προλεκτικών συνειρμών. Αυτό το διαφεύγον και μη λεκτικοποιήσιμο κομμάτι του λόγου, μία βαθιά δομή, «πιο αρχαία από τη λεκτική που μιλά με σχέσεις και ρυθμούς»,<sup>36</sup> είναι το *άλεκτο*.<sup>37</sup> Το *άλεκτο* συνιστά ένα πολύ ιδιαίτερο σημείο ενδιαφέροντος στο επιστημονικό έργο του Χειμωνά, ο οποίος θεωρεί ότι εκεί βασίζεται ο κατεξοχήν «υπερβατικός» λόγος της φιλοσοφίας και της τέχνης.<sup>38</sup> Πιο συγκεκριμένα, διακρίνονται τρεις περιπτώσεις. Όταν το *λεκτικό* και τα σύμβολά του είναι ισχυρότερα, καταπνίγοντας το *άλεκτο* και την εξατομικευμένη συνείδηση, τότε έχουμε την αφασία. Ο *λόγος* επιτυγχάνεται όταν η δυναμική εξίσωση μεταξύ *λεκτικού* και *άλεκτου* βρίσκεται σε ισορροπία και έτσι βρίσκεται η κατάλληλη λέξη που συμπυκνώνει στο μεγαλύτερο βαθμό τους διαφεύγοντες υπαινιγμούς του *άλεκτου*. Για τον Χειμωνά, ο ταχύτατος τρόπος που ένα παιδί μαθαίνει τη γλώσσα, ο οξύς και αποκαλυπτικός λόγος του ψυχωτικού και η κορυφαία εκφραστική του λόγου της τέχνης συγγενεύουν στο βαθμό που συνιστούν τρεις

<sup>34</sup> Για τη συνοπτική παρουσίαση της θέσης, βλ.: Benveniste (1981) 14-23.

<sup>35</sup> Χειμωνάς (1984) 50.

<sup>36</sup> Για το *μη λεκτικό* Χειμωνάς (1984) 69.

<sup>37</sup> Για μια σύνοψη των παραπάνω θέσεων: Χειμωνάς (1991) 46-9

<sup>38</sup> Χειμωνάς (1984) 69.

περιπτώσεις, όπου το *άλεκτο* είναι υπερτροφικό και το *λεκτό* ισχνό.<sup>39</sup> Η διαφορετικότητα των δύο πλευρών που συνίσταται στο γεγονός ότι το *άλεκτο* είναι αφαιρετικό, φυγόκεντρο και εγκαθιστά την άδηλη και μυστική γεωμετρία των σημασιών, ενώ το *λεκτικό* είναι συμβολικό, κεντρομόλο και συμπυκνώνει σε σήμα, ό,τι μπορεί να περάσει απ' τη συνείδηση και να στερεωθεί σε εμπειρία. Επειδή η διαφορά είναι ουσίας και το ενδιαφέρον έγκειται περισσότερο στη *σχέση* μεταξύ των δύο, δεν προτείνει την ξεχωριστή ανάλυση τους, η οποία μοιραία θα οδηγούσε σε σχηματοποίηση, αλλά τη συσχετιστική κατανόησή τους, τόσο στα συμφραζόμενα του ανθρώπου όσο και στον προνομιακό χώρο της τέχνης.<sup>40</sup>

### 1.3. Το *άλεκτο* και το *λεκτικό* στο πεζογράφημα *Ο αδελφός*

Στο πεζογράφημα *Ο αδελφός* θεματοποιείται τόσο η διαδικασία κατονομασίας και επιβολής νοήματος στον κόσμο, όπως επίσης και η δισχιδής λειτουργία του *λόγου* να είναι και να μην είναι, να λέγεται και να υπονοείται. Αρχικά η βασική δομικά φράση του κειμένου είναι αυτή που λέγεται απ' την αρχή του πεζογραφήματος και έγκειται στη μνήμη της αδελφής: «Ότι αυτή θα εκφραστεί τον αδελφό της όσο είναι ο καιρός» (Α 299) και επαναλαμβάνεται στη μέση ως απόφαση: «Διαισθάνεται την εκτυφλωτική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον αδελφό και στον κόσμο. Με την ψυχή στο στόμα η αδελφή αναλαμβάνει να τον εκδηλωθεί και να τον ενσαρκωθεί στους ανθρώπους» (Α 322). Υπάρχει ένας συνδυασμός της μνήμης ως κινητοποιού στοιχείου της συνείδησης και της ανάδυσης της νοηματοφάνειας με την έκφραση-εκδήλωση-ενσάρκωση, που μπορούν όλα να νοηθούν ως συνώνυμα, υπό το πρίσμα της ομιλιακής εξωτερίκευσης του εσωτερικού γίνεσθαι. Η διαίσθηση, από την αδελφή, της εκτυφλωτικής (νοούμενης ως τρομερής) σχέσης του αδελφού με τον κόσμο, που είναι εν τέλει και το δραστικό στοιχείο που την οδηγεί προς την ανάληψη της εντολής της, θυμίζει τη φράση του Χειμωνά περί ύπαρξης ενός θεμελιώδους γλωσσικού προβλήματος μεταξύ του ανθρώπου και του κόσμου, το οποίο ο άνθρωπος μόνο με τα μέσα της τέχνης μπορεί να καταλύσει.<sup>41</sup> Μέσω της “έκφρασης”, η αδελφή αναλαμβάνει να εννοήσει τον αδελφό, να τον κατονομάσει και να τον κατακτήσει, ούτως ώστε να επέλθει η ισορροπία μεταξύ του ανθρώπου και του κόσμου μέσω

<sup>39</sup> Χειμωνάς (1984) 50.

<sup>40</sup> Χειμωνάς (1984) 75.

<sup>41</sup> Χειμωνάς (1984) 46-7.

της τέχνης.<sup>42</sup> Όλα αυτά μάλιστα στην οριακή και οπωσδήποτε παροντική κατάσταση,<sup>43</sup> «όσο είναι καιρός», που δηλώνουν την αίσθηση του τέλους του χρόνου και μία όψη του λόγου πλησιέστερη προς το θάνατο.<sup>44</sup>

Πολύ παραπάνω, η διττότητα του λόγου σε *λεκτικό* και *άλεκτο* μέρος ενσωματώνεται και θεματοποιείται στο πεζογράφημα σε δύο περιπτώσεις. Αρχικά είναι συχνή στον *Αδελφό* η διάκριση μεταξύ σώματος και ψυχής. Σε μία υπαγωγή στο διμερές σχήμα του λόγου, το σώμα θα αντιστοιχούσε στο *λεκτικό*, στις λεκτικές μορφές και τα *σημαίνοντα* που εμφανίζονται υπό τη μορφή του *συμβόλου*, ενώ η ψυχή στο *άλεκτο*, στις προλεκτικές μορφές, στους υπαινιγμούς και στις διαφεύγουσες σημασίες. Το κεντρικό κεφάλαιο που αναφέρεται στην παραπάνω διάκριση είναι χρήσιμο να μεταγραφεί ολόκληρο:

Προσβάλλεται από τον αδελφό κι αυτό δημιουργεί μιαν αφύσικη άνθηση. Ο ύπνος της ταράζεται από τις σημασίες. Κατανικά κι αψηφά. Στην αρχή χρησιμεύει το σώμα της για να προσανατολιστεί προς τον αδελφό. Γιατί άλλος τρόπος απ' το σώμα δεν υπάρχει. Ψυχή είναι ένα ακατάπαυστο σώμα που δεν καταλήγει. Τανύει το σώμα της κι όσο ποτέ δεν το άνοιξε το ανοίγει πάνω στον αδελφό. Απομυζά τον παραμικρό ιδρώτα τρώει τα σκύβαλά του. Όμως δεν φτάνει ως τον βυθό του σώματος του αδελφού κι εκτεθειμένη στον ελεύθερον αέρα. (Α 325)

Υπό την παραπάνω σύνδεση, η φράση «Ο ύπνος της αδελφής ταράζεται από τις σημασίες» θα παρέπεμπε στη διάχυση των σημασιών κατά την προσπάθεια εξισορρόπησης μεταξύ *λεκτικού* και *άλεκτου* στοιχείου. Άλλος τρόπος από το σώμα δεν υπάρχει, δηλαδή από την ακινητοποίηση σε λεκτικό σύμβολο των αιωρούμενων στο συνειδησιακό πεδίο *σημαινομένων*, μία απόπειρα όμως που είναι καταδικασμένη να αποτύχει, να μην καταλήξει και να μην ολοκληρωθεί οριστικά.<sup>45</sup> Η αδελφή δεν φτάνει ποτέ στο βυθό του σώματος, στην αρχέγονη και φυσική σύμπτωση του λεκτικού συμβόλου με τη σημασία. Μετά από το απότομο σταμάτημα και μία από τις οπτικοποιημένες σιωπές των κειμένων του Χειμωνά σε μια λευκή σελίδα,<sup>46</sup> η

<sup>42</sup> Πβ. την καταληκτική φράση του έκτου μαθήματος για το λόγο: «Το τρομαχτικό αίτημα που θέτει η τέχνη είναι, να *ενοηθεί* ο άνθρωπος από τον κόσμο»: Χειμωνάς (1984) 122. Σε ένα άλλο σημείο, πάλι ως καταληκτική φράση και ως επιστέγασμα των συζητήσεων σχετικά με το *λεκτικό* και το *μη λεκτικό* μέρος του λόγου, ο Χειμωνάς σημειώνει: «Έργο μας να είναι, ακριβώς αντίθετα, να ενοήσουμε την σύνθεσή τους. Να ενοήσουμε την τέχνη»: Χειμωνάς (1984) 75.

<sup>43</sup> Για τον Χειμωνά (2006<sup>2</sup>: 579), η μνήμη, παρότι συνδεδεμένη καταστατικά με το παρελθόν, τον αφορά μόνο αναφορικά με το παρόν: «Μνήμη είναι μία πεθαμένη διάσταση. Ένα κοιμητήριο πραγμάτων, βιωμάτων, αισθημάτων, που δεν ζωντανεύουν στο παρόν. Όλο το παιχνίδι παίζεται στο παρόν»

<sup>44</sup> Χειμωνάς (1987) 42-3.

<sup>45</sup> Πβ. και την αποφθηνυματική φράση του Χειμωνά: «Η ύπαρξη ονειρεύεται πάντοτε μία σωματική κατοχή του κόσμου»: Χειμωνάς (1984) 29.

<sup>46</sup> Ο Χειμωνάς συχνά επαναλαμβάνει τη σημασία των κενών και των απουσιών στη γραφή του και ότι ο λόγος μιλάει κυρίως με όσα παρασιωπά: Χειμωνάς (1991) 33-4 και Χειμωνάς (1995) 14-7.

επανάληψη του «χύθηκε» και «χύνονται» (A 327) δηλώνει αυτή τη διάχυση των νοημάτων από την καταδικασμένη σε αποτυχία απόπειρα σύνδεσης των δύο πλευρών.<sup>47</sup>

Τέλος, το κεφάλαιο του κειμένου όπου έχουμε μία οπτικοποιημένη διάσχιση του κειμένου σε δύο μέρη είναι αυτό, όπου η αδελφή παρατηρεί την άγνωστη γυναίκα με το παιδί της που κρατούσε ένα μωρό. Εκεί ο λόγος του κειμένου χωρίζεται σε δύο πλευρές της σελίδας: στη μία τοποθετείται η ιστορία και η γέννα της μάνας με τη συνάντηση με την αδελφή και στο άλλο ο ακατάσχετος μονόλογος του οκτάχρονου παιδιού. Ο χωρισμός της πρώτης στα αριστερά και της δεύτερης στο δεξί μέρος της σελίδας, δεν είναι απαραίτητα τυχαίος. Είναι πιθανό να συνδέεται με το γεγονός ότι για τον Χειμωνά το *λεκτικό* και το *άλεκτο* εδράζονται, το πρώτο στο αριστερό ημισφαίριο, που σχετίζεται περισσότερο με λεκτικές πρωτοβουλίες και το δεύτερο στο δεξί, όπου λαμβάνουν χώρα η *χωρογνωσία* και η *προσωπογνωσία*.<sup>48</sup> Στο πρώτο αντιστοιχεί το *λεκτικό* και στο δεύτερο το *μη λεκτικό* και ως εκ τούτου, αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο εν προκειμένω είναι η το δεύτερο: η ομιλία του παιδιού παρομοιάζεται με την ομιλία του κόσμου «Καθώς η ομιλία του ερχόταν όλο και πιο κοντά έτσι καθώς έρχεται όλο και πιο κοντά η παντοτεινή ομιλία του κόσμου» (A 305), λόγος προφορικός και πρωταρχικός, ο οποίος συνέχει τα βασικά σημεία που ενοποιούν την ομιλία των ανθρώπων. Αυτός ο μονόλογος περιγράφει ένα όνειρο, κάτι που παραπέμπει ακόμα πιο βαθιά, στις άβατες γεωμετρημένες μορφές της σημασίας.

Συγκεκριμένα, το όνειρο θεματοποιεί τη συνάντηση του παιδιού με δύο πλάσματα, από τη μία ένα παιχνίδι και από την άλλη έναν νάνο. Από εκεί και πέρα αρχίζει ένα πλέγμα μεταφορικών και παρομοιωσιακών υποκαταστάσεων και αντικαταστάσεων που κέντρο του είναι η δήλωση ότι το ακίνητο παιχνίδι αποτελεί «τον κύριο» που καθοδηγεί με τη σκέψη του τον διαρκώς κινούμενο «νάνο-σκλάβο» (A 306). Τα δύο αυτά πλάσματα έχουν έρθει σε επαφή που χαρακτηρίζεται ως ερωτική «με μίαν απότομη αιμομιξία» (A 308).<sup>49</sup> Βάσει και των προηγούμενων αναλύσεων και της κατάδειξης των αντίστοιχων λειτουργιών, το παιχνίδι μπορεί να θεωρηθεί ως το *λεκτικό*, ως το *σύμβολο* που ακινητοποιεί τη ρέουσα και διαρκώς κινούμενη ροή των σημασιών, ενώ ο νάνος μπορεί να θεωρηθεί ως το *άλεκτο*. Να σημειωθεί, ότι, υπό αυτό το πρίσμα, οι συνεχείς “μεταμορφώσεις” του νάνου ως *άλεκτου*, φαίνεται να αντιπροσωπεύουν τις πολλαπλές μορφές της σημασίας, οι οποίες αποτελούν τις διαφορετικές

<sup>47</sup> Σε σημειωτικό επίπεδο άλλωστε, το *άλεκτο* είναι το όλον, το *λεκτικό* το μέρος και το ενδιάμεσο είναι ο απροσδιόριστος χώρος όπου υπάρχουν μετέωρες οι λεκτικές σημασίες, ένας χώρος που δεν είναι κενός, αλλά διάτρητος από μη εκφράσιμες ψυχογονητικές σημασίες. Βλ.: Χειμωνάς (1984) 73-4.

<sup>48</sup> Για τη λειτουργική ασυμμετρία των δύο εγκεφαλικών ημισφαιρίων, βλ.: Χειμωνάς (1984) 68-75.

<sup>49</sup> Η συγκεκριμένη επαφή, που εντάσσεται, όπως θα φανεί παρακάτω, τελευταία στην περίοδο προετοιμασίας της αδελφής, προετοιμάζει την αιμομικτική ένωση της αδελφής με τον αδελφό.

πτυχές και αποχρώσεις του ίδιου πράγματος. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο νάνος ως *άλεκτο* προωθεί καθ' υπόδειξιν του παιχνιδιού, τις κινήσεις να πάρει το μωρό από τα χέρια του παιδιού. Όταν αρπάζει το μωρό, ο ομιλητής-παιδί αντιλαμβάνεται ότι ο νάνος έχει πλέον άλλη μορφή, αυτήν της ακριδούλας.<sup>50</sup> Στο σημείο του κλεισίματος, η ακριδούλα πλέον σφαδάζει εκφέροντας το ακατανόητο *σημαίνον* «τιούτιού», ή «τιού-τιού», αποκαλύπτοντας τελικά ότι η ακριδούλα είναι η ίδια η τσακισμένη ψυχή του μωρού (Α 308-309). Το απελευθερωμένο αυτό *σημαίνον*, φαίνεται σαν μια εκφορά ονοματοποιίας που εκκινεί από το προλεκτικό βάθος του *άλεκτου*<sup>51</sup> και η οποία θα μπορούσε να ειπωθεί μόνο σε ένα περιβάλλον ονείρου, όπου κατά τον Freud ενεργοποιούνται συνεχώς οι περιστάσεις της *συμπύκνωσης* και της *μεταφοράς*<sup>52</sup> στο βάθος των συνεχών μεταφορικών αντικαταστάσεων.

## 2. Η πυρηνική αφήγηση, η αιμομιξία και το *λεκτικό-άλεκτο*. Τα χειρόγραφα της πρώιμης μορφής του *Αδελφού*

Η ύπαρξη του *άλεκτου* και η σημασιодότηση που του δίνει ο Χειμωνάς, έχουν ευρύτερο ενδιαφέρον για το μυθιστορηματικό του έργο, καθώς αναδεικνύουν την πίστη του για ένα εσωτερικό σημείο δομής της γλώσσας ως συνειδησιακό γεγονός, το οποίο αναμοχλεύοντας ο εκάστοτε συγγραφέας προσπαθεί να βγάλει και το οποίο αποτελεί και την ιδιαίτερη ουσία της τέχνης. Η λογοτεχνία για τον Χειμωνά, όπως προκύπτει από τα μαθήματά του, είναι η προσέγγιση του υποβάθρου του *λόγου*, μέσα από την απόπειρα λεκτικοποίησης του *άλεκτου*. Στο δεύτερο αυτό μέρος του άρθρου, εστιάζοντας στα χειρόγραφα του Γιώργου Χειμωνά, όπου παρουσιάζεται μία πρώιμη μορφή του *Αδελφού*, θα επιχειρήσουμε αρχικά να εκθέσουμε την πρωταρχική αφηγηματική δομική διάρθρωση του κειμένου και στη συνέχεια, αξιοποιώντας τα εργαλεία της φροϋδικής ψυχανάλυσης και της δομικής ανθρωπολογίας, να μελετήσουμε τον τρόπο που ο συγγραφέας μεταχειρίζεται αυτή την αφηγηματική και θεματική δομή και τί σημασία έχει αυτό για την τέχνη.

---

<sup>50</sup> Η μορφή της ακριδούλας, πιθανώς παραπέμπει στην «ακριδική, μέσα στο σύμπαν του ψυχισμού μετατόπιση του νου» (Χειμωνάς [1991] 13), την οποία αναφέρει ο Χειμωνάς, αναφερόμενος στο χαρακτηριστικό του λόγου να μην ολοκληρώνεται ποτέ. Βλ.: Χειμωνάς (1991) 11-4.

<sup>51</sup> Αυτή η ανάδυση του «αδιατύπωτου βάθους της λέξης», η οποία εκκινεί από το νευροψυχολογικό υποβάθρου της σκέψης του Χειμωνά έχει σημειωθεί και από τον Αριστηνό (1981) 83-4.

<sup>52</sup> Για τις εργασίες της *συμπύκνωσης* και της *μετάθεσης*, βλ.: Freud (2013) 253-78.

## 2.1. Η πυρηνική δομή της αφήγησης

Η κριτική για τον Χειμωνά έχει εστιάσει κατά βάση στον ανοικειωτικό χαρακτήρα του έργου του.<sup>53</sup> Κάτω από την επιφάνεια αυτού του τρόπου γραφής, ο οποίος έχει χαρακτηριστεί ως μυθιστορηματική τομή,<sup>54</sup> η αφηγηματική διάρθρωση παραμένει λιτή και στοιχειώδης. Εν προκειμένω η παρούσα μελέτη θα προχωρήσει σε μία ανάλυση αυτής της αφηγηματικής σύνθεσης, εστιάζοντας έπειτα στις ανακυπτόμενες παραστάσεις. Για να βρεθεί η πυρηνική δομή της αφηγηματικής σύνθεσης, κάτω από τις μορφολογικές επιλογές, η εργασία θα στραφεί στα χειρόγραφα της πρώιμης μορφής του *Αδελφού*.

Σύμφωνα με τον Northrop Frye, για να αναλύσει κανείς το σχέδιο της κατασκευής ενός έργου τέχνης –είτε αυτό είναι ζωγραφική είτε γλυπτική είτε λογοτεχνία– οφείλει να πάει ορισμένα βήματα πίσω, για να δει την *αρχετυπική* του οργάνωση.<sup>55</sup> Στηριζόμενοι στο γεγονός ότι η συμπύκνωση και ειδικά η αφαίρεση, σε επίπεδο εικόνων και αφήγησης, αποτελούν τον βασικό τρόπο ανοικείωσης και αποαυτοματισμού της γραφής του Χειμωνά, η ανάλυση του επιπέδου των αφηγηματικών δομών θα υποβοηθήσει μεθοδολογικά τη μελέτη. Και αυτό διότι ο μεγαλύτερος βαθμός αφαίρεσης οδηγεί και στην ανάδυση του μύθου και κατ' επέκταση των θεμάτων,<sup>56</sup> καθότι όσο λιγότεροι είναι οι συγκεκριμενοποιητικοί δείκτες του χώρου και του χρόνου τόσο δυσκολότερο είναι μία κατάσταση να επιμεριστεί. Σκοπός είναι μέσα από την αφηγηματική οργάνωση να διαφανεί η θεματική πραγμάτευση.

Ερωτώμενος για τον τρόπο γραφής του, ο Χειμωνάς απορρίπτει τον όρο “τεχνική” και προκρίνει στη θέση του αυτόν της οργάνωσης του υλικού· αναφέρεται σε μία άναρχα γεωμετρημένη δομή, η οποία ανακύπτει σχεδόν από μόνη της, κατά τις επεξεργασίες του κειμένου.<sup>57</sup> Μία τέτοια δομή, όπως έχει ο ίδιος επισημάνει, παίρνει τη μορφή των ομόκεντρων κύκλων στον *Γιατρό Ινεότη*.<sup>58</sup> Τα χειρόγραφα της πρώιμης μορφής του *Αδελφού*, τα οποία ο συγγραφέας χάρισε στον φίλο του Αλέξανδρο Ίσαρη, αναδεικνύουν τις πολλαπλές

<sup>53</sup> Όσον αφορά στον *Αδελφό*, βλ: Crist (1983) 45-62 και Λάλα-Κριστ (1984) 87-102. Χαρακτηριστική είναι η παρουσίαση του Χειμωνά από τον Roderick Beaton (1996: 322-4), ο οποίος υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας απορρίπτει συλλήβδην τον δυτικό κόσμο και ότι η γραφή του χαρακτηρίζεται από πλήρη κυριαρχία του μεταφορικού λόγου και εξοβελισμό του αναφορικού.

<sup>54</sup> Ο Αριστηνός (1981: 17) σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η ανανέωση των εκφραστικών μέσων, η εικονοκλαστική διάθεση απέναντι στις παραδοσιακές φόρμες, η συντακτική και γραμματική ανορθοδοξία, η παρέκκλιση της γλώσσας από ό,τι συνιστά μίαν επιφανειακά αρχιτεκτονημένη δομή, η διάλυση της καθησυχαστικής ευταξίας, η υπονόμηση ενός μυθιστορηματικού κόσμου κλειστού, που ασφυκτιά μέσα σε σχήματα εξαντλημένα από την πολυχρησία, η κατάργηση του συγκεκριμένου προσώπου, είναι μάλλον τα πρώτα στοιχεία, τα πιο έκτυπα, που κυρώνουν την έννοια της μυθιστορηματικής τομής».

<sup>55</sup> Frye (1996) 134-5.

<sup>56</sup> Frye (1996) 132.

<sup>57</sup> Χειμωνάς (1995) 48-9.

<sup>58</sup> Χειμωνάς (1984) 95-109.

επεξεργασίες μερών του κειμένου από τον Χειμωνά και διαφοροποιούνται από το τελικώς εκδομένο κείμενο στο βαθμό που ορισμένα μέρη λείπουν.<sup>59</sup> Τα περισσότερα όμως σημεία που απουσιάζουν στην πρώιμη μορφή, είναι φανερό ότι προστέθηκαν μεταγενέστερα σε ένα χώρο που είχε ήδη δημιουργηθεί για αυτά.<sup>60</sup> Επομένως ο χώρος της βασικής αφηγηματικής οργάνωσης έχει ήδη δημιουργηθεί και συνίσταται στα εξής τέσσερα βασικά σημεία:

- i. Η παρουσίαση της αδελφής και η κεντρική απόφασή της να *εκφραστεί* τον αδελφό της.<sup>61</sup> Η απόφαση συγκεκριμενοποιείται μετά από την παρατήρησή της ύπαρξης ορισμένων ανθρώπων, μεταξύ των οποίων, τελευταία και κεντρική είναι η μητέρα με το οχτάχρονο παιδί και το μωρό.
- ii. Η παρουσίαση του αδελφού υπό τη μορφή του κιονόκρανου ζώου, ο οποίος συνδέεται με ένα πάθος δειλίας, απομακρυσμένος από τη φυλή του και η επίθεση που δέχεται από τον νεκρό πατέρα του που εμφανίζεται μπροστά του στη μορφή του σκύλου.
- iii. Η ένωση αδελφού και αδελφής, η οποία προκαλεί θετικά αποτελέσματα που συνίστανται στην άνθηση, στις πολλαπλές μεταμορφώσεις της αδελφής σε ένα πλάσμα με κόκκινο τρίχωμα και στην απορρόφηση των ανθρώπων.
- iv. Το σβήσιμο και ο θάνατος της αδελφής από εξάντληση, μετά την ολοκλήρωση της απόφασης.

Όπως γίνεται φανερό, παρά τις προσθήκες και επεκτάσεις σκηνών στο τελικό κείμενο, η βασική δομή παραμένει ίδια και περιστρέφεται γύρω από την κεντρική φράση της αδελφής «να εκφραστεί τον αδελφό της», παραλλαγή της οποίας ο Χειμωνάς τοποθετεί και πάνω στο μοναδικό σωζόμενο σκίτσο του συγγραφέα για το εν λόγω κείμενο (βλ. *X* 69-70). Μάλιστα, αν εξαιρούσε κανείς την περιγραφή των προσώπων και το αφηγηματικό περιεχόμενο και εστίαζε στο ζήτημα της καθαυτό διαδοχής της *ιστορίας*,<sup>62</sup> τα σημεία της πλοκής θα περιστρέφονταν γύρω από αυτήν τη φράση και θα ήταν τα εξής:

---

<sup>59</sup> Συγκεκριμένα, βλ. το επίμετρο του επιμελητή Ευριπίδη Γαραντούδη (2006) 173-213.

<sup>60</sup> Για παράδειγμα το κείμενο που χωρίζεται σε δύο στήλες, το οποίο και αναλύθηκε προηγουμένως, υπάρχει σαν σκέψη στα χειρόγραφα, η πλήρης επεξεργασία του όμως γίνεται αργότερα. Το ίδιο ισχύει και για τις μεταμορφώσεις της αδελφής, οι οποίες στο τελικό κείμενο είναι περισσότερο αναλυτικές. Η κεντρική απουσία, έγκειται στη σκηνή του φόνου των ανθρώπων από την αδελφή, η οποία μεταλλάσσεται σε “απορρόφησή τους” από αυτή.

<sup>61</sup> Τα χειρόγραφα υποδεικνύουν τη σημασία αυτής της φράσης, που έχει επισημανθεί από το πρώτο κεφάλαιο, καθώς, μετά την παρατήρηση, η αδελφή την επαναλαμβάνει τέσσερις φορές (*X* 40-1).

<sup>62</sup> Κατά τη διάκριση του Genette, *ιστορία* είναι το σύνολο των γεγονότων που αφηγούμαστε και η διαδοχή τους, ανεξάρτητα από τον τρόπο εκφοράς της αφήγησης, βλ.: Τζούμα (1994) 41-3.

- A) έκθεση της απόφασης και περίοδος προετοιμασίας
- B) πραγμάτωση της απόφασης α) ένωσης β) απορρόφησης ανθρώπων
- Γ) παραγωγικά και κατασταλτικά αποτελέσματα της απόφασης

Επιπλέον, ο μόνος χαρακτήρας που θέτει με τις πράξεις του σε κίνηση την αφηγηματική πλοκή είναι η αδελφή, η οποία μπορεί να νοηθεί ως το κεντρικό αφηγηματικό υποκείμενο. Οι τρεις αφηγηματικές πράξεις αντιστοιχούν σε τρεις καταστάσεις αυτού του υποκειμένου: A)→ Υποκείμενο του όραν, που παρατηρεί και προετοιμάζεται B)→Υποκείμενο του πράττειν, που πραγματώνει την εξαγγελία και Γ) Υποκείμενο του πάσχειν, που δέχεται στο σώμα της τα αποτελέσματα των πράξεών της. Όλο το πεζογράφημα είναι η πραγμάτωση μίας ενέργειας. Η κεντρική φράση του κειμένου, από την οποία θα εκλαμβάνονταν (σε περίπτωση που αυτό αποτελούσε στόχευση του άρθρου) οι κατηγορίες του ρήματος<sup>63</sup> είναι, όπως έχει συχνά επισημανθεί: «Να εκφραστεί τον αδελφό όσο είναι καιρός». Το «όσο είναι καιρός» και το «εκφραστεί», τοποθετημένο στον ενεστώτα, κατά τη λογική του Χειμωνά, ότι «όλα πρέπει να γίνουν στο παρόν»,<sup>64</sup> συνθέτουν τον χρονικό άξονα της αφήγησης, ο οποίος αφορά, αναφορικά με την πλοκή, τον προαναγγελμένο θάνατο της αδελφής όταν τελειώσει το κείμενο.<sup>65</sup>

Η πλοκή παρουσιάζεται ως γραμμική και στοιχειώδης, με την έκθεση των προσώπων να προηγείται και την ένωση τους να αποτελεί την κορύφωση της αφήγησης, την οποία επακολουθεί η λύση του πεζογραφήματος. Στο τελικό κείμενο προστίθενται αυτούσιες δύο σκηνές που θα μπορούσαν να προσθέσουν σε αυτή τη σχηματοποίηση: αφενός η σκηνή του φόνου των ανθρώπων από την αδελφή και αφετέρου η τελευταία ενότητα με τις επτά πύλες, που παραπέμπει στο κείμενο *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας* του Αισχύλου. Όπως έδειξαν τα χειρόγραφα της πρώιμης μορφής, το μέρος αυτό αποτελεί μεταγενέστερη και αυτοτελή προσθήκη στο κείμενο<sup>66</sup> και έχει σαφώς συνδεθεί με τον αναγνωρίσιμο μύθο των επτά στρατιωτών. Ο αισχυλικός μύθος προστίθεται για να δώσει μία λύση στο πρόσωπο του αδελφού, καθώς το ακίνητο αυτό όν, που δίνει στο πεζογράφημα το όνομά του, λειτουργεί καθόλη τη διάρκεια ως Αντικείμενο. Εν

<sup>63</sup> Ο Genette (2004: 86-92) θεωρεί ότι η αντίστοιχη φράση στην *Οδύσσεια*, από την οποία εκκινεί η ανάλυση περί κατηγοριών του ρήματος είναι: «Ο Οδυσσεύς γυρίζει στην Ιθάκη»

<sup>64</sup> Χειμωνάς (2006<sup>2</sup>) 579.

<sup>65</sup> Ο Χειμωνάς (1987: 42-4) σημειώνει ότι οι λειτουργίες του νου που αφορούν τον χρόνο και το όριό του δίνονται μέσα από συνδέσμους και αντωνυμίες όπως το «όσο», όπου υποδηλώνεται και η όψη του λόγου που είναι πλησιέστερη στο θάνατο..

<sup>66</sup> Κατά τα λόγια του Χειμωνά: «Όλο τι δικό μου το βιβλίο, το οποίο έχει ήδη εξαντληθεί στις προθέσεις μου, σ' αυτό που ήθελα να πω, όπως μπορούσα φυσικά να το πω, έχει ήδη τελειώσει πριν απ' αυτό το τελευταίο κείμενο που είναι όπως είπα μία παραλλαγή του κομματιού αυτού του Αισχύλου του *Επτά επί Θήβας*»: Χειμωνάς (2006<sup>2</sup>) 561. Παρά ταύτα, για μία ανάλυση της σημειουργίας των τελευταίων σελίδων του *Αδελφού* με την προσθήκη του αισχυλίου μύθου, βλ.: Μπελεζίνης (1977).

προκειμένω η εργασία δεν ασχολείται με τον λογοτεχνικό μύθο και τις στιγμές που ένα κείμενο προθετικά εντάσσει στο διακειμενικό σώμα του μύθους, αντλώντας από την προσληπτική τους δύναμη. Αντίθετα σκοπεύει να αναδείξει, πέραν της ανοικειωτικής χρήσης του λόγου στο πεζογράφημα, τον στοιχειώδη μύθο και οργάνωσή του.

## 2.2. Αιμομιξία και συγγένεια

Σύμφωνα με τον Lévi-Strauss, σε μία αφήγηση που έχει τον χαρακτήρα του μύθου, δηλαδή στοχεύει να λύσει μέσω της αναπαράστασης στις κοινωνικές αντιφάσεις και ανισότητες, έχοντας οικουμενικό, για την εκάστοτε κοινότητα, χαρακτήρα, ο αναγνώστης δεν εστιάζει στις μορφολογικές επιλογές και τροπικότητες και στην πρωτοτυπία της, αλλά στην ίδια την αφηγούμενη *ιστορία*.<sup>67</sup> Ο ίδιος, έχοντας ως κεντρικό ενδιαφέρον την επιστήμη της ανθρωπολογίας, αξιοποίησε σε μεγάλο βαθμό τη δομική γλωσσολογία<sup>68</sup> αναγνωρίζοντας ως δάσκαλό του τον Roman Jakobson.<sup>69</sup> Αντλώντας από τον ορισμό του φωνήματος ως μονάδα που αποκτά αξία μέσα από τη σχέση του με τις αντίθετες μονάδες στο εσωτερικό του συστήματος, ανέλυσε τους μύθους στηριζόμενος, όχι στις παραστάσεις της κάθε μυθικής αφήγησης, αλλά μελετώντας τη σχέση μεταξύ των παραστάσεων στο εσωτερικό του κάθε μύθου, αλλά και μεταξύ των παραλλαγών του ίδιου μύθου, με σκοπό να εντοπίσει κατά πόσο υπάρχουν θεμελιώδεις αρχές στη σύσταση των μύθων που εμφανίζονται σε διαφορετικές μεταξύ τους περιοχές. Εν προκειμένω, στηριζόμενοι στην παραπάνω αφηγηματική ανάλυση, θα γίνει μία απόπειρα χαρακτηρισμού των *μυθμάτων* του *Αδελφού*, στον άξονα του κεντρικού θέματος που αναδεικνύουν. Υπενθυμίζεται, ότι το κείμενο του Χειμωνά, δεν αντιμετωπίζεται ως μύθος, με την έννοια του αντικειμένου της *δομικής ανθρωπολογίας*, αλλά ως μοναδικό αισθητικό αντικείμενο της λογοτεχνίας που εν προκειμένω δανείζεται διεπιστημονικές μεθόδους ανάλυσης.

Πέραν, λοιπόν, του λογοτεχνικού μύθου, που όπως φάνηκε νοείται ως μεταγενέστερη προσθήκη και μάλιστα στο τέλος, χωρίς να χαλάει το αυτοτελές και γεωμετρημένο αφηγηματικό σχήμα που είχε ήδη συντελεστεί, ο *μύθος* με την αριστοτελική έννοια, αφορά την υπόθεση.<sup>70</sup> Όπως έγινε φανερό, κεντρικό σημείο της τριμερούς πλοκής είναι η ένωση του αδελφού και της αδελφής. Το κείμενο ξεκινά με την έκθεση της απόφασης και ακολουθεί η αδελφή που παρατηρεί τους ανθρώπους, με τελευταία σκηνή αυτήν της μάνας και του

<sup>67</sup> Lévi-Strauss (2010) 260.

<sup>68</sup> Για τη σχέση της γλωσσολογίας με τη δομική ανάλυση του Lévi-Strauss, βλ.: Lévi-Strauss (2010) 47-123.

<sup>69</sup> Για την αναγνώριση του Jakobson από τον Lévi-Strauss, βλ.: Lévi-Strauss (2004) 249-63.

<sup>70</sup> «ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων» 1450a III στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη.

οκτάχρονου παιδιού, όπου το κείμενο διασπάται σε δύο στήλες. Αυτές οι σκηνές, όπου η αδελφή αμίλητη παρακολουθεί τους ανθρώπους, μπορούν να θεωρηθούν ως μία περίοδος προετοιμασίας, για το Υποκείμενο πριν ενεργήσει. Υπό αυτή την έννοια, η σκηνή του διχασμένου κειμένου αποκτά ακόμα μεγαλύτερη σημασία, όπως επισημαίνει συχνά ο ίδιος ο Χειμωνάς. Κι αυτό διότι η τελευταία παρατήρηση της αδελφής, όπως φαίνεται από το τελικό κείμενο, ήταν το άκουσμα της ομιλίας του παιδιού που παρασταίνει ένα όνειρο, όπου παρουσιάζονται δύο όροι, μία ακίνητη κιθάρα και ένας νάνος. Εν προκειμένω είχε σημειωθεί ότι αυτοί οι δύο είχαν ενωθεί «με μια σχέση απότομης αιμομιξίας». Η ένωση της αδελφής με τον αδελφό οφείλει να συνδεθεί με το θέμα της συγγένειας και κυρίως με τον όρο της αιμομιξίας, ο οποίος θα αναλυθεί με άξονα την ψυχανάλυση.

Η εμβάθυνση στο ζήτημα της συγγένειας υποδεικνύεται από τρεις λόγους. Ο πρώτος – και ο πλέον προφανής – είναι ότι οι αφηγηματικοί χαρακτήρες παρουσιάζονται αποκλειστικά και μόνο από τη θέση τους στην οικογένεια (αδελφή, αδελφός, πατέρας) ή με γενικούς όρους “άνθρωπος” “γυναίκα” “παιδί” κλπ.. Έπειτα, ο ίδιος ο Χειμωνάς, σε μία από τις λίγες του παρατηρήσεις για το κείμενο του *Αδελφού*, διασαφηνίζει το γεγονός της συγγένειας του αδελφού, η οποία είναι διφυής και στρέφεται προς δύο κατευθύνσεις: αφενός προς την αδελφή του, αφετέρου προς όλους τους ανθρώπους. Στο ίδιο κείμενο ο συγγραφέας υπογραμμίζει τον αιμομικτικό χαρακτήρα της σύνδεσης των δύο.<sup>71</sup>

Η σημασία της αιμομιξίας για τη συγκρότηση οικογενειακών και κατ’ επέκταση κοινωνικών δεσμών είναι θεμελιώδης στην ανθρώπινη ιστορία. Σύμφωνα με τον Levi-Strauss, η αρνητική της πλευρά, δηλαδή η απαγόρευση της αιμομιξίας και η συνακόλουθη εγκαθίδρυση των δεσμών επιγαμίας (θετική-παραγωγική πλευρά) συνιστούν οικουμενικό θεσμό για να εξασφαλιστεί η σύσταση της κοινωνίας.<sup>72</sup> Ο Sigmund Freud, στο κείμενο *Τοτέμ και Ταμπού*, αναλύει διεξοδικά και με ψυχαναλυτικούς όρους τον φόβο της αιμομιξίας για τον άνθρωπο. Στο εν λόγω βιβλίο, όπου ο Freud εντοπίζει αναλογίες μεταξύ των πρακτικών του πρωτόγονου ανθρώπου με τις νευρώσεις των συγχρόνων του,<sup>73</sup> το πέραςμα του ανθρώπου από τη φύση των

<sup>71</sup> Χειμωνάς (1987) 71-2. Εν προκειμένω, ο Χειμωνάς αναφέρεται στο τέλος του κειμένου και συγκεκριμένα στις προσθήκες για τον αισχυλικό αδελφό, λέγοντας ότι «το κείμενο αυτό έφθασε, βρήκε είσοδο στο άβατο αιμομικτικό σπήλαιο του λόγου».

<sup>72</sup> Στη διατριβή του Lévi-Strauss: *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949) και συντομότερα Lévi-Strauss (2004) 256-7. Ο René Girard (1991: 368-418) αντίκειται της άποψης του Lévi-Strauss ότι αυτό που προηγείται της δόμησης των σχέσεων είναι ο κανόνας, υποστηρίζοντας ότι πρώτα έρχεται η απαγόρευση.

<sup>73</sup> Freud (1978) 28-97, αλλά και σε όλο το κείμενο. Από το κείμενο αυτό του Freud εκκινεί ο Jacques Lacan (2005: 281-361) για να εισαγάγει τον όρο *όνομα-του-πατρός*, όρο τον οποίο αξιοποιεί και η Βογιατζάκη. Η Βογιατζάκη προσθέτει μάλιστα και παρατηρήσεις που σχετίζονται με την αιμομιξία: «Με ανίερες αιμομιξίες και σκηνοθετημένους φόνους και θανάτους, με παραβίαση δηλαδή των θεμελιωδών ταμπού που θέτει ο πολιτισμός και η συμβολική τάξη, συγκροτείται η φαντασμαγορική απεικόνιση του συγκρουσιακού κόσμου του σταδίου του καθρέφτη»: Βογιατζάκη (2007) 461.

ενστίκτων στον πολιτισμό της καταπίεσης και απόθησης των ενστίκτων βασίζεται σε δύο θεμελιώδεις απαγορεύσεις που αντιστοιχούν στα δύο κεντρικά σημεία του μύθου του Οιδίποδα: στην απαγόρευση να σκοτώσει κανείς το τοτέμ της κοινότητας, το οποίο αντιστοιχεί στη δολοφονία του πατέρα-προγόνου και στην απαγόρευση να έχει κανείς σχέση με γυναίκα ή άντρα από το ίδιο τοτέμ, που αντιστοιχεί στην ένωση του Οιδίποδα με τη μητέρα του.<sup>74</sup>

Στο χειρόγραφο του *Αδελφού*, η παρουσία του πατέρα του αδελφού θεωρείται ως σημαίνουσα. Η εμφάνισή του διαφοροποιείται από το κεντρικό κείμενο, στο βαθμό που αυτός περιγράφεται ως συνεσταλμένος και συναισθηματικός (X 58-59) στην πρότερη ζωή του, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τη μεταμόρφωσή του σε σκύλο που επιτίθεται στον αδελφό. Το γεγονός όμως ότι ο πατέρας έχει πεθάνει, αλλά και η γενικευμένη και επαναλαμβανόμενη υπόδειξη για δειλία του αδελφού, επιτρέπουν να θεωρήσουμε την παρουσία του ως προβολή των φόβων του αδελφού προς τον πατέρα-πρόγονο. Κατά τον Freud, ο φόβος για ένα ζώο, στην περίπτωση των αγοριών, αποτελεί μια μετατόπιση του φόβου απέναντι στον πατέρα του ή στον πρόγονο-τοτέμ.<sup>75</sup> Η δειλία του αδελφού εξηγείται ψυχαναλυτικά μέσα από την παραπάνω παράσταση. Πέραν του παραπάνω, αυτή η δειλία είναι πιθανό να προκύπτει επίσης από την απαγόρευση της αιμομιξίας και να είναι και η πηγή της έλλειψης ονοματοθεσίας στους χαρακτήρες του πεζογραφήματος.<sup>76</sup> Επιπλέον, και όσον αφορά την αδελφή, όπως ειπώθηκε, η σκηνή του φόνου των ανθρώπων έχει αντικατασταθεί από τις εξής φράσεις: «Η αδελφή τρέφεται από τους ανθρώπους. Αντλεί κι οι άνθρωποι εξαφανίζονται» (X 86-89), ενώ παρακάτω: «Γιατί δεν ήταν αυτός ο σκοπός της αδελφής κι αυτή η απορρόφηση των ανθρώπων είναι ανεξήγητη και μια ενδιάμεση και ατελής πράξη» (X 90-91). Είναι ενδιαφέρον, ότι ο Χειμωνάς, αντί του «απορρόφηση» είχε γράψει αρχικά «ανθρωποφαγία», σβήνοντας όμως τελικά το πρώτο συνθετικό (~~ανθρωπό~~-φαγία). Ο κανιβαλισμός, ως πρακτική που επίσης απαντάται στους πρωτόγονους, πέραν της αρνητικής πλευράς, παίρνει κατά τον Freud και τη θετική πλευρά της ενσωμάτωσης των στοιχείων του τρωγόμενου.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Freud (1978) 44-5 και 166-7. Τη συγκεκριμένη θέση του Freud έχει επικρίνει ο René Girard, εστιάζοντας περισσότερο στο ζήτημα της τραγωδίας και στη θεμελιώδη απουσία του Freud, όταν αναφέρεται στον συλλογικό φόνο (σελ. 184-201) να μην αναφερθεί στον μύθο του Οιδίποδα. Οι ενστάσεις του Girard (1991: 319-67) έγκεινται στο ότι ο ίδιος φρονεί ότι ο όρος «εξίλαστήριο θύμα» και η λογική της θυσίας είναι αυτά που συνέχουν τις ανθρώπινες σχέσεις, τον πολιτισμό και τη θρησκεία.

<sup>75</sup> Freud (1978) 160-7.

<sup>76</sup> Ο Freud (1978: 18-20 και 73-9) αναφέρει περιπτώσεις όπου ο αδελφός δεν επιτρέπεται καν να προφέρει το όνομα της αδελφής του και οφείλει να την αποφεύγει όποτε τη συναντά, ακόμα και τυχαία.

<sup>77</sup> Freud (1978) 106-7.



που να φτάσει στο επίπεδο της θέωσης.<sup>82</sup> Έπειτα, όμως, υφίσταται αμέσως την τιμωρία της πράξης της, καθώς αμέσως μειώνεται, φθίνει και παρακαμάζει, με τον, από την αρχή προαναγγελλμένο θάνατό της να θεματοποιεί και την κοινωνική της εξόντωση.

### 2.3. Η γενετική στιγμή της τέχνης

Έχοντας αναδείξει τις αφηγηματικές και θεματικές δομές που κάνουν το κείμενο του Χειμωνά να έχει δυναμικά οικουμενική απευθυντικότητα, προς το βάθος της κοινωνίας και προς το βάθος του ψυχισμού, θα επιχειρήσουμε τώρα, με βάση τα χειρόγραφα και τις υποδείξεις τους, να συνδέσουμε τη στιγμή της αιμομιξίας με τη στιγμή της τέχνης. Μιλώντας για το πώς η αίσθηση ενός ονείρου προκάλεσε τη στροφή που κατέληξε στη “Διχάλα” στη σκηνή του *Αδελφού* με τη μάνα και την ομιλία του οκτάχρονου γιού της, ο Χειμωνάς αναφέρεται σε «Αρχέγονα βιολογικά σχήματα, καμπύλο κύλισμα υγρών, αλλά τί είναι αυτές οι ελαιώδεις αργές ροές του λόγου».<sup>83</sup> Έπειτα σχολιάζοντας το κείμενο του *Αδελφού* κάνει μνεία στην πρόσβαση του εν λόγω κειμένου στο «άβατου αιμομικτικού σπήλαιου του λόγου»,<sup>84</sup> υπαινισσόμενος μία σχέση του πεζογραφήματος με τις περί *λόγου* πραγματεύσεις.

Πολύ παραπάνω, ο Χειμωνάς υποστηρίζει ότι *Ο αδελφός* πραγματεύεται το θέμα του βιώματος-ορίου και σημειώνει ότι την αδελφή χαρακτηρίζει ένα *όριο σώματος*, ενώ τον αδελφό ένα *όριο λόγου*.<sup>85</sup> Οι πολλαπλές αναφορές στην υλικότητα και τη σωματικότητα της αδελφής έχουν επισημανθεί,<sup>86</sup> ενώ το όριο λόγου του αδελφού γίνεται φανερό στο κείμενο, καθώς η δειλία του αδελφού πραγματώνεται με το να φυλάει την πύλη του προσώπου, έχει φραγμένο το στόμα του, κάτι που συνιστά και την αιτία που δεν μπορεί να εκφραστεί. και χρειάζεται την επικουρεία της αδελφής. Πιο συγκεκριμένα, ο αδελφός φυλάει και προστατεύει το *βάθος* του προσώπου, «αυτό το πρόσωπο που υπάρχει προτού το πρόσωπο» (X 46-7). Στη φερόμενη ως τελική διόρθωση στα χειρόγραφα, ο Χειμωνάς σημειώνει ότι η πύλη του προσώπου δεν πρόκειται ακριβώς για στόμα, καθώς «δεν έχει στόμα. Αλλά έχει μια υγρασία από αρχαίες οσμές και η ακοή σαν ένα θυμίαμα από φωνές» (X 52-3).

Αυτή η παράσταση ενός βάθους αποτελούμενου από αρχαίες αποδόσεις αισθήσεων διατηρεί αναλογίες με τη σύλληψη του *άλεκτου* ως μιας βαθείας δομής, όπου βρίσκονται οι κρυμμένες και προλεκτικές σημασίες. Ακόμα περισσότερο, αν συνδεθεί η αδελφή και η

---

<sup>82</sup> Στο τελικό κείμενο αυτό: «Η αδελφή έβγαζε ένα κόκκινο τρίχωμα. Σα να τη σκέπασαν πληγωμένα φύκια. Κόκκινη θρασεία τρίχα κατατρώγει ολόκληρο το σώμα της και με μιά αισχρή ομορφιά σαν του θεού» (A 331).

<sup>83</sup> Χειμωνάς (1987) 69.

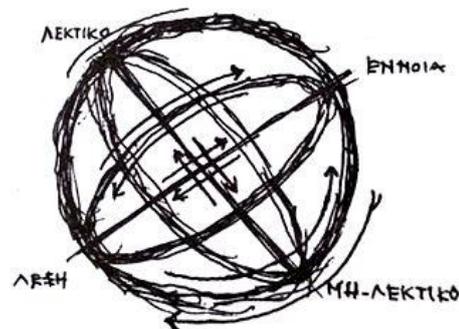
<sup>84</sup> Χειμωνάς (1987) 72.

<sup>85</sup> Χειμωνάς (1987) 71-2.

<sup>86</sup> Βογιατζάκη (2007) 449-76.

εστίαση στη σωματικότητα της ως συμβόλου και *λεκτικής* μορφοποίησης, *Ο αδελφός* γίνεται ένα κείμενο που αναπαριστά τη σύνδεση των δύο αυτών κεντρικών στα κείμενα του Χειμωνά όρων. Στις σημειώσεις που περιλαμβάνονται σε ορισμένες σελίδες των χειρογράφων καταγράφονται τα εξής που μπορούν να λειτουργήσουν ως κατευθυντήριες γραμμές για το κείμενο: «1 η ψυχή: μίμηση σπουδαίου σώματος. 2) δεν υπάρχει άλλος τρόπος από το σώμα» (X 80-1). Η πρώτη φράση αποτελεί παράφραση του αριστοτελικού ορισμού της τραγωδίας και παραπέμπει σε έναν συχνό διαχωρισμό που εμφανίζεται πλήρως αναπτυγμένος στο τελικό κείμενο μεταξύ του δυισμού σώματος και ψυχής (βλ. 1.3) και συνοδεύεται από τη φράση «άλλος τρόπος από το σώμα δεν υπάρχει». Πράγματι, στη σύνδεση αδελφής-λεκτικού και αδελφού-άλεκτου, ο μόνος τρόπος να ακινητοποιηθεί η ρέουσα κίνηση των σημασιών, είναι μέσω του σημαίνοντος, της λεκτικής μορφής που εκπροσωπείται εν προκειμένω από την αδελφή. Γι' αυτό και η αδελφή «αποφασίζει με αγανάκτηση. Να γίνει το όργανο του τρομαχτικού αδελφού της» (X 42-3), δίνοντάς του πρόσβαση στο «αιμομικτικό σπήλαιο του λόγου»

Ο Χειμωνάς διαρκώς υπογραμμίζει τη σχέση αλληλεπίδρασης που υπάρχει μεταξύ του *λεκτικού* και του *άλεκτου*, τα οποία ποτέ δεν μπορούν να εξεταστούν αυτοτελώς, αλλά μόνο στη συνάφειά τους. Στο έβδομο μάθημα του για το *λόγο*, ο συγγραφέας σχηματοποιεί την παραπάνω σχέση αλληλεπίδρασης ως εξής:



**Εικόνα 1:** Το σχήμα το οποίο έφτιαξε ο ίδιος ο Χειμωνάς, απεικονίζει τη δυναμική διάδραση του *λεκτικού* με το *μη-λεκτικό*

Με το σχήμα αυτό που υπογραμμίζει την κινητική διάσταση της επικοινωνίας τους, ο Χειμωνάς αναπαριστά τους άξονες επαφής, αλλά και απόκλισης που διακρίνει στους δύο αυτούς κραδασμούς της ομιλίας.<sup>87</sup> Αν αντικαθίσταντο οι όροι *λεκτικό* με την αδελφή και *άλεκτο* με αδελφό, θα είχαμε μία πιθανή παράσταση των σχέσεων αλληλεπίδρασης των δύο χαρακτήρων

<sup>87</sup> Χειμωνάς (1991) 44-5, όπου και το σχήμα.

στο κείμενο. Στο κείμενο ο κινητοποιός όρος είναι η αδελφή. Κατά την αφηγηματική σύνταξη όμως της κεντρικής φράσης, φαίνεται πώς η επιλογή της παθητικής φωνής εκφράζει τη διπλή κίνηση του *λεκτικού*. Το «να εκφραστεί τον αδελφό», έχει δύο αντικείμενα: αφενός τον αδελφό και αφετέρου την ίδια την αδελφή. Η διαρκής υπενθύμιση της δυναμικής σχέσης και αλληλεπίδρασης των δύο μερών αποτυπώνεται από τον συγγραφέα σε αυτό το σχέδιο που μοιάζει να εκβάλλει ως ένα αρχέγονο βιολογικό σχήμα-υπόβαθρο του κειμένου του *Αδελφού*.

Η σύνδεση του αδελφού με το *άλεκτο*, τον όρο που, όταν παρουσιάζεται ως υπερτροφικό σε σχέση με το *λεκτικό*, εμφανίζεται μεταξύ άλλων και η στιγμή της τέχνης, πιθανά να δικαιολογεί και το γεγονός ότι ο τίτλος του κειμένου είναι *Ο αδελφός* και όχι *Η αδελφή*, κάτι που θα φαινόταν πιο λογικό βάσει της καθαυτή αφήγησης. Υπό αυτή την έννοια, η αιμομικτική ένωση αυτών των δύο, όπως πραγματώνεται στο κείμενο φαίνεται να θεματοποιεί ακριβώς την, κατά Χειμωνά, διαδικασία γέννησης της τέχνης, ως αλληλεπίδρασης του *άλεκτου* με το *λεκτικό* στοιχείο (βλ. υποκεφ. 1.2.). Μάλιστα, ο χώρος της αιμομιξίας, η απαγόρευση της οποίας διαχωρίζει τη φύση από τον πολιτισμό, καθίσταται ιδιαίτερα προνομιακός για τη σύνδεση του πεζογραφήματος με τη στιγμή της τέχνης.<sup>88</sup> Τα αποτελέσματα πάνω στο σώμα του *λεκτικού*, όταν αυτό συσσωματώνει όλες τις διακινούμενες και προλεκτικές σημασίες που βρίσκονται στο *άλεκτο* έχει τρομακτικά θετικά αποτελέσματα, κάτι που φαίνεται στις ανθήσεις και μεταμορφώσεις του σώματος, ειδικά με την εντυπωσιακή εικονοποιία που περιγράφονται στο τελικό κείμενο (Α 331-3). Η στιγμή αυτή θα μπορούσε να αντιστοιχεί στην εύρεση της κατάλληλης λέξης ή έκφρασης την οποία βρίσκει ο δημιουργός. Έπειτα όμως από αυτό, ακολουθεί αμέσως η εξάντληση και ο θάνατος, καθώς η πλήρης συστοιχία μεταξύ της εννοούμενης συνειδησιακά νοηματοφάνειας, μέσω του παραδεδομένου *λεκτικού* σκευάσματος είναι αδύνατη κάτι που επιφέρει και τον βέβαιο θάνατο. Η θέληση του Χειμωνά να συνδέσει το κείμενο του *Αδελφού* με τη διαδικασία της τέχνης, αλλά και αυτή η αμφιθυμική στάση της τέχνης, να θέλει να εκφράζεται παρά την καταστατική της αδυναμία να εκφράσει ολιστικά την αίσθηση και τη νόηση, συνδέεται και με τη σημείωση στο χειρόγραφο της πρώιμης μορφής του αδελφού:

---

<sup>88</sup> Κατά την ανάγνωση του Jacques Derrida στον Rousseau, ο πρώτος αναδεικνύει την υπεκφυγή του δεύτερου να μιλήσει συγκεκριμένα για την αιμομιξία και την απαγόρευση, παρά την αποφασιστική τους σημασία. Ο χώρος της αιμομιξίας καθίσταται κομβικός για τη γέννηση του πολιτισμού και όσων αυτός συνεπάγεται. Σύμφωνα με τον Derrida (1990: 449): «Η κοινωνία, η γλώσσα, η άρθρωση, με ένα λόγο η συμπληρωματικότητα γεννιούνται λοιπόν ταυτόχρονα με την απαγόρευση της αιμομιξίας. Αυτή είναι η ρήξη ανάμεσα στη φύση και στον πολιτισμό». Γενικά για το ζήτημα, βλ.: Derrida (1990) 432-53.

Η τέχνη [δεν μπορεί αλλά] θα

ήσει

μιλ[άει] μ' ένα άγριο στόμα σαν τρύπα. (X 80-1).<sup>89</sup>

## Συμπεράσματα

Το παρόν άρθρο έθεσε απ' την αρχή δύο στόχους: την εξέταση του θεωρητικού υποβάθρου του λόγου του Χειμωνά, όπως αυτό μεταπλάθεται σε λογοτεχνική ύλη στο πεζογράφημα *Ο αδελφός*, και έπειτα στην ανάλυση της πρωταρχικής και νοούμενης ως πυρηνικής αφηγηματικής δομής του εν λόγω έργου.

Ως εκ τούτου, στο πρώτο μέρος αναλύθηκαν τα στοιχεία που αφορούν στη δόμηση του λόγου ως συνείδηση και πραγμάτωση. Ιδιαίτερη σημασία δόθηκε στην αφασία και στην παραφασία. Φάνηκε, έπειτα, ποια μορφολογικά χαρακτηριστικά συνδέονται με τις δύο αυτές περιπτώσεις: οι δυσσυνταξίες και οι επαναλήψεις αντιστοιγήθηκαν με την αφασία, ενώ οι παρομοιώσεις με την εγγενή παραφασία του λόγου. Στη συνέχεια, το μεγαλύτερο βάρος δόθηκε στο *άλεκτο* και στο *λεκτικό*. Η σημασία που δίνει ο Χειμωνάς στα δύο αυτά δυναμικά αλληλοσυμπληρώμενα μέρη του λόγου και η προνομιακή τους σχέση με την τέχνη, τα κατέστησε κομβικά. Μετά την ανάλυσή τους, το άρθρο προχώρησε σε μία σύνδεσή τους με το κείμενο του *Αδελφού*. Εν προκειμένω έγινε προσπάθεια να μη θεωρηθεί ότι πρόκειται για άμεση αναγωγή του επιστημονικού κειμένου στο λογοτεχνικό. Μολοντούτο, αυτές οι αποκρυσταλλώσεις μίας ευρύτερης κοσμοθεωρίας είναι πιθανόν να λανθάνουν τόσο σε αυτό όσο και σε άλλα κείμενα με έναν εντελώς ασυνείδητο τρόπο, τόσο στον *Αδελφό* όσο και σε άλλα κείμενα του Χειμωνά.

Στις επιδιώξεις του δεύτερου μέρους του άρθρου, αποφασιστικής σημασίας στάθηκαν τα χειρόγραφα της πρώιμης μορφής του *Αδελφού*. Στο βαθμό που αυτά φάνηκε ότι διατηρούν το κεντρικό σχήμα πάνω στο οποίο δομήθηκε και συμπληρώθηκε το κείμενο στο πέρασμά του στην τελική μορφή, επιχειρήθηκε η ανάλυση των στοιχείων του μύθου (ως πλοκής) που συνέστησαν το πρωτογενές αφηγηματικό σχέδιο. Στη βάση αυτού, χάρη στα εργαλεία της δομικής ανθρωπολογίας (συγκεκριμένα το μοντέλο της ανάλυσης του μύθου του Οιδίποδα από τον Lévi-Strauss), όπως επίσης και των λιγοστών για το έργο σημειώσεων του Χειμωνά, αναδείχτηκε το θέμα της αιμομιξίας, ως υποβαστάζον το κείμενο. Θεωρώντας το ζήτημα της απαγόρευσης της αιμομιξίας ως θεμελιώδες για τη γέννηση του πολιτισμού και κατ' επέκταση

<sup>89</sup> Σε αγκύλες τα διαγραμμένα από τον συγγραφέα στοιχεία και από πάνω σε μικρότερη γραμματοσειρά, τα συμπληρωμένα που αντικαθιστούν τις διαγραφές.

της τέχνης, το άρθρο προχώρησε στην ψυχαναλυτική διάσταση των παραστάσεων του κειμένου. Το τελευταίο υποκεφάλαιο έρχεται ως συμπλήρωση, στη βάση των παραπάνω, αυτή τη φορά με άξονα την αιμομιξία και τη σύνδεσή της με την καθαυτό διαδικασία γέννησης της τέχνης, όπως αυτή υπαγορεύεται από την παρουσίαση του *άλεκτου* και του *λεκτικού*.

Εν προκειμένω, αλλά και σε όλο το κείμενο έγινε προσπάθεια να γίνει σαφές ότι η παρούσα μελέτη δεν έχει ως αντικείμενο την ανθρωπολογία ή την ψυχανάλυση, αλλά τη λογοτεχνία. Να φανεί ότι το λογοτεχνικό έργο του Χειμωνά δεν είναι μύθος με την ανθρωπολογική έννοια, αλλά ένα ξεχωριστό και ιδιαίτερο αισθητικό αντικείμενο. Ο Χειμωνάς με τη γραφή, η οποία αποτελεί φύσει παρεμβατική πράξη,<sup>90</sup> ανατρέπει τη συνθήκη που, κατά τον Lévi-Strauss, δομεί την οικογένεια ως κοινωνικό θεσμό που αποτελεί ένα από τα πλέον ισχυρότερα ιδεολογικά θεμέλια της σημερινής κοινωνίας.. Τα συμφραζόμενα της συγγένειας αλληλεπιδρούν με μία βασική ανθρώπινη κατάσταση, την οποία όμως ο συγγραφέας, μέσω της γραφής του, διαπερνά και υπονομεύει. Σε ψυχαναλυτικό επίπεδο, μάλιστα, φάνηκε πώς η αδελφή ως χαρακτήρας που παραβαίνει τις δύο θεμελιώδεις απαγορεύσεις, καταφέρνει να εκφράσει επιθυμίες που βρίσκονται στο ασυνείδητο του ανθρώπου. Ο Χειμωνάς φαίνεται ότι, παρεμβαίνοντας μέσω του αισθητικού κειμένου, επιχειρεί να αναδομήσει την ατομική και τη συλλογική μνήμη των αναγνωστών.<sup>91</sup> Ας κλείσουμε, όμως, με τα λόγια του ίδιου σχετικά με την τέχνη ως λόγο:

«Γιατί ακριβώς ο λόγος έχει τη δυνατότητα να συλλαμβάνει και να φανερώνει όλες τις δυνατές νοηματικές και συναισθηματικές αντηχήσεις που γεννά μέσα στο νου και την ψυχή του ανθρώπου η εμπειρία της ζωής. Εννοώ κάτι σαν την εξάισια ακινησία της ζωγραφικής, ή τη δαιμονική κινητικότητα της μουσικής. Εννοώ ακριβώς ένα λόγο που είναι και ζωγραφική και μουσική και όλα όσα μπορεί να εκφράσει ο άνθρωπος. **Κυρίως όσα δεν μπορεί**».<sup>92</sup>

E.K.Π.Α.

email.: panostath1395@hotmail.com

<sup>90</sup> Προς αυτό υπενθυμίζεται η θέση του Derrida για την ανάγνωση και τη γραφή ως παρέμβαση. Για μία σύντομη περιδιάβαση σε αυτό, βλ.: Deutscher (2012) 36-52.

<sup>91</sup> Ο Χειμωνάς (2006<sup>2</sup>: 579) απαντώντας στην ερώτηση αν υπάρχει και μια άλλη μνήμη πέραν της ατομικής: «Ναι. Όχι η συνειδητή, αλλά η ασυνείδητη που βγαίνει στην επιφάνεια απρόοπτα και μας ταραίζει. Η συνειδητή μνήμη είναι πάντα ατομική. Η ασυνείδητη περιέχει ένα κοίτασμα συλλογικής μνήμης, θολό, μπερδεμένο, που ισχύει για όλους»

<sup>92</sup> Χειμωνάς (2001) 163, 372-5· η υπογράμμιση δική μου.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

- Χειμωνάς, Γ. (1984), *Έξι μαθήματα για τον λόγο*, Αθήνα: Ύψιλον.
- Χειμωνάς, Γ. (1987), *Η δύσθυμη αναγέννηση*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Χειμωνάς, Γ. (1991), *Ο λόγος: Μάθημα έβδομο και τελευταίο: Ο Χρόνος και το Σύμβολο*, Αθήνα: Ράππα.
- Χειμωνάς, Γ. (1995), *Ποιόν φοβάται η Βιρτζίνια Γουλφ;*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Χειμωνάς, Γ. (2001), «Η βιογραφία της όρασής μου» (Ανέκδοτο κείμενο, από την εκπομπή «Μονόγραμμα» της Ηρώς και του Γιώργου Σγουράκη 1983), *Η Λέξη* 163: 372-75.
- Χειμωνάς, Γ. (2001), *Το ένατο μάθημα για τον Λόγο, Ομιλία-Συζήτηση*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Χειμωνάς, Γ. (2006) *Χειρόγραφα από το αρχείο του Αλέξανδρου Ίσαρη*, (επιμ.-μεταγραφή: Γαραντούδης, Ε.), Αθήνα: Ίκαρος.
- Χειμωνάς, Γ. (2006<sup>2</sup>) *Πεζογραφήματα*, (εισαγ. – επιμ. – εκτενές χρονολόγιο: Γαραντούδης, Ε.), Αθήνα: Καστανιώτης [1<sup>η</sup> έκδοση 2004].

### Δευτερογενής

- Beaton R. (1996), *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία: Ποίηση και πεζογραφία 1821-1992*, (μτφρ: Σπανάκη, Μ. – Ζουργού, Ε.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Benveniste, É. (1981), «Η φύση του γλωσσικού σημείου», στο *Κείμενα σημειολογίας*, (μτφρ.: Παπαγιώργης, Κ.), Αθήνα: Νεφέλη: 14-23.
- Crist, R. L. (1983), *Man in the Midst of Immensities, the Works of Georgos Heimonas*, Αθήνα: Κέδρος.
- Derrida, J. (1990), *Περί γραμματολογίας*, (μτφρ: Παπαγιώργης, Κ.), Αθήνα: Γνώση.
- Deutscher, P. (2012), *Ντερριντά*, (μτφρ: Ναούμ, Ι.), Αθήνα: Παττάκης.
- Freud, S. (1978) *Τοτέμ και ταμπού: Μερικές συμφωνίες στην ψυχική ζωή των άγριων και των νευρωτικών*, (μτφρ.: Αντωνίου, Χ.), Αθήνα: Επίκουρος.

- Freud, S. (2013), *Η ερμηνεία των ονείρων*, (μτφρ: Αναγνώστο, Λ.), Αθήνα: Επίκουρος.
- Frye, N. (1996), *Ανατομία της κριτικής: Τέσσερα δοκίμια*, (επιμ. – μτφρ.: Γεωργουλέα, Μ.), Αθήνα: Gutenberg.
- Genette, G. (2004), *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, (μτφρ.: Λυκούδης, Μ. – επιμ.: Καψωμένος, Ε.), Αθήνα: Πατάκης.
- Girard, R. (1991), *Το εξιλαστήριο θύμα*, (μτφρ: Παπαγιώργης, Κ.), Αθήνα: Εξάντας.
- Jakobson, R. (2004), *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, (εισαγ. – μτφρ.: Μπερλής, Α.), Αθήνα: Εστία.
- Lacan J. (1977), «The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud», in *Écrits: A Selection*, (transl.: Sheridan, A.), London: Routledge, pp. 111-36.
- Lacan, J. (2005), *Σεμινάριο τρίτο: Οι ψυχώσεις (1955-1956)*, (μτφρ.: Χριστοπούλου, Ρ. – Σκολίδης, Β.) Αθήνα: Ψυχογιός, σσ. 281-361.
- Lévi-Strauss, C. (2004), *Εξ' αποστάσεως*, (επιμ. – μτφρ.: Παραδέλλης, Θ.), Αθήνα: Αρσενίδης.
- Lévi-Strauss, C. (2010), *Δομική ανθρωπολογία: τόμος πρώτος*, (μτφρ. - επιμ.: Παραδέλλης, Θ.), Αθήνα: Κέδρος.
- Ong, W. J. (1997), *Προφορικότητα και Εγγραματοσύνη: Η εκτεχνολόγηση του λόγου*, (μτφρ.: Χατζηκυριάκου, Κ. – επιμ.: Παραδέλλης, Θ.), Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Voyatzaki, E. (2000), *The Body in the Text: James Joyce's Ulysses and The Modern Greek Novel*, Thesis, University of Warwick.
- Αριστηνός, Γ. (1981), *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Χειμωνά: Μελετήματα πάνω στην σύγχρονη πεζογραφία*, Αθήνα: Κέδρος.
- Βογιατζάκη, Ε. (2007), «Λακανικά και Φροϋδικά διακείμενα στον *Αδελφό* του Γ. Χειμωνά», *Πόρφυρας* 125: 449-76.
- Βογιατζάκη, Ε. (2002), «Ο Γιατρός Ινεότης του Γ. Χειμωνά και η γραφή του Joyce», *Σύγκριση* 13: 226-257.

- Βούλγαρη, Σ. (2015), *Η γραφή του ανέφικτου*, (επιμ.: Κρεμμυδάς, Κ.), Αθήνα, Μανδραγόρας.
- Γαραντούδης, Ε. (2006), «Επίμετρο», στο Χειμωνάς, Γ., *Χειρόγραφα από το αρχείο του Αλέξανδρου Ίσαρη*, (επιμ.-μεταγραφή: Γαραντούδης, Ε.), Αθήνα: Ίκαρος, σσ. 173-213.
- Λάλα-Κριστ, Δ. (1984), *Στο Καλειδοσκόπιο του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μαρωνίτης, Δ. (2007), *Η πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα: Κέδρος.
- Μπελεζίνης, Α. (1977), «Η σηματοουργία του Γ. Χειμωνά στις τελευταίες σελίδες του Αδελφού», *Σπείρα* 6: 225-240.
- Πολίτη, Τ. (2006), *Περί αμαρτίας, πάθους, βλέμματος και άλλων τινών*, Αθήνα: Άγρα.
- Σουλογιάννη, Α. (1997), *Ο δημιουργικός λόγος του Γιώργου Χειμωνά: Θεωρία και εφαρμογή*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Τζαβάρας, Θ. (2000), «Ο ιατρικός Γιώργος Χειμωνάς», *Οδός Πανός* 109 (αφιέρωμα στον Γιώργο Χειμωνά): 24-8.
- Τζούμα, Α. (1994), *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία: Θεωρία και εφαρμογή της Αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα: Συμμετρία.

## Ο λόγος της μαρτυρίας στην *Κάθοδο των εννιά* του Θανάση Βαλτινού: αυθεντικότητα και επεξεργασία

Αντικείμενο του παρόντος άρθρου αποτελεί η ερμηνευτική διερεύνηση του τρόπου χρήσης της μαρτυρίας από τον Θανάση Βαλτινό στο έργο του *Η Κάθοδος των εννιά*.<sup>1</sup> Έναυσμα για τη διερεύνηση αυτή στάθηκε η παρατήρηση στοιχείων στο συγκεκριμένο έργο που αποκλίνουν από την παραδοσιακή χρήση της μαρτυρίας, όπως η εκφραστική λυρικότητα και ο σχολιασμός των καταστάσεων από τον αφηγητή, και προσδίδουν *αλληγορικές* διαστάσεις στο κείμενο.<sup>2</sup> Στην *Κάθοδο των εννιά* εκτίθενται *μικροϊστορίες*<sup>3</sup> και όχι μια κυρίαρχη ιστορία. Σύμφωνα με τον Θ. Πυλαρινό, *Η Κάθοδος των Εννιά* «αναδεικνύει την ουσία που ενυπάρχει στο άσημο και το μερικό της μικροϊστορίας, προσπερνώντας εσκεμμένα και δύσπιστα το κοινά αποδεκτό και επιβεβλημένο της μακροϊστορίας».<sup>4</sup>

Για την εκπόνηση του παρόντος άρθρου αξιοποιήθηκαν μεθοδολογικά εργαλεία από τη Θεωρία της Λογοτεχνίας αναφορικά με τη χρήση της *λογοτεχνικής μαρτυρίας*,<sup>5</sup> (της μαρτυρίας δηλαδή είτε πραγματικής είτε επινοημένης, που όμως συναντάται σε λογοτεχνικά συμφραζόμενα) και τις σχέσεις λογοτεχνίας, μαρτυρίας και ιστορίας· από την Κριτική και την Ιστορία της Λογοτεχνίας αντλήθηκαν στοιχεία πρόσληψης και ερμηνείας του έργου του Θανάση Βαλτινού *Η κάθοδος των εννιά*, ενώ η βασική μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε είναι η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση του κειμένου, η οποία σε συνδυασμό με τα προαναφερθέντα μεθοδολογικά εργαλεία κρίθηκε η κατάλληλη για την ανεύρεση συγκεκριμένων σημείων στο κείμενο που υποδεικνύουν πώς ο Βαλτινός χειρίστηκε το λόγο της μαρτυρίας σε αυτό.

<sup>1</sup> Βαλτινός (2007) [1<sup>η</sup>:1963].

<sup>2</sup> Ως *αλληγορία* εννοούμε εδώ την αφήγηση με διπλή σημασία, μία πρωτεύουσα ή κυριολεκτική και μία δευτερεύουσα ή μεταφορική, που μέσω της ειρωνικής αποστασιοποίησης, οδηγεί τον αναγνώστη σε διαφορετικές ερμηνείες αυτού που λέγεται, χωρίς απαραίτητα διδακτική ή ηθική απόβλεψη, όπως στην παραδοσιακή χρήση του όρου. Αναφέρεται σε δύο αλληλένδετες διαδικασίες: τον τρόπο σύνθεσης του έργου και τη μέθοδο ερμηνείας του. Ο όρος είναι συνδυασμένος με την αμφίσημη γραφή, που αποτελείται από την επιφανειακή και την κωδικοποιημένη σημασία, σε σχέση πάντα με τα συμφραζόμενα, η ερμηνεία της οποίας εξαρτάται τόσο από τον συγγραφέα όσο και από τον αναγνώστη. Πιο αναλυτικά για τη χρήση του όρου. Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον όρο: Tambling (2010), Copeland, R. - Struck, P. T. (eds.) (2010), MacQueen (1973).

<sup>3</sup> Με τον όρο εννοούμε ιστορίες της καθημερινής ζωής και των κακουχιών των ηρώων, σε αντίθεση με τις ηρωικές ιστορίες της “μεγάλης” αφήγησης.

<sup>4</sup> Πυλαρινός (2003) 12.

<sup>5</sup> Νικολοπούλου (2003-2004) 1. Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον όρο: Beverley (1989) 13-5, Gugelberger - Kearney (1991) 4-6.

## 1. Στοιχεία αυθεντικότητας του λόγου της μαρτυρίας: Από τους εννιά στην καθολική εμπειρία ενός λαού.

Ξεκινώντας από τον τίτλο, η «κάθοδος», παραπέμπει στον ιστορικό λόγο *Κύρου Ανάβασις* του Ξενοφώντα, δηλαδή στην “κάθοδο των μυρίων”, στην οποία οι Έλληνες, όπως και στην *Κάθοδο των εννιά* οι αντάρτες, προσπαθούν μάταια να φτάσουν στη θάλασσα, ως μοναδική διέξοδο, και φυσικά αποτυγχάνουν. Ακόμα παραπέμπει στην “κάθοδο” προς τον Άδη, το θέμα δηλαδή του αφηγήματος, αφού «τα πρόσωπα κατεβαίνουν την κλίμακα του θανάτου, χωρίς την ελπίδα της κάθαρσης».<sup>6</sup> Μία ακόμα ερμηνεία είναι η σύνδεση με την έκβαση και την ήττα του κομμουνιστικού κινήματος και του μάταιου αγώνα που δόθηκε.<sup>7</sup> Στη συνέχεια θα αναλυθεί η αλληγορική λειτουργία της θάλασσας. Αρχικά θα εξεταστούν τα στοιχεία που προβάλλουν την αυθεντικότητα της μαρτυρίας στο συγκεκριμένο αφήγημα, το οποίο αποτελεί το προσωπικό βίωμα ενός σημαντικού ιστορικού γεγονότος, του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου.

Ο ομοδιηγητικός αφηγητής του έργου είναι ο νεότερος από μια εννιαμελή ομάδα ανταρτών του Δημοκρατικού Στρατού, η οποία κατατροπώνεται από τον Εθνικό Στρατό στο όρος Βίτσι, την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1949. Η πρώτη σκηνή του έργου τοποθετείται το φθινόπωρο του 1948 και έχει ως θέμα την πρώτη ενέδρα που τους έστησε ο Εθνικός Στρατός. Στο επίκεντρο του αφηγήματος εντοπίζονται αρκετοί μήνες από τον αγώνα των ανταρτών στα βουνά της Πελοποννήσου και δίνονται –μέσω της μαρτυρίας της προσωπικής εμπειρίας του μοναδικού από την ομάδα που επέζησε–, όπως μάλιστα δηλώνεται και από την αρχή του έργου, με τη μεταφορική αναφορά στην “καθοδική” αυτή πορεία τους.<sup>8</sup> Ας σημειωθεί ότι, όπως σε όλες τις μαρτυρίες, έτσι και στη λογοτεχνική (άρα επινοημένη) υπάρχει ένας διαμεσολαβητής (συγγραφέας, δημοσιογράφος, διερμηνέας) που μας την παρουσιάζει· συνεπώς εξ ορισμού δεν προσλαμβάνουμε ποτέ τη μαρτυρία ως πλήρως αυθεντική. Εν προκειμένω ο αφηγητής Νάσιος μοιάζει να διηγείται στον συγγραφέα-διαμεσολαβητή της μαρτυρίας όλη την πορεία της ομάδας, όπως ακριβώς έγινε μέχρι και την τελική της ήττα.

Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο του είδους της μαρτυρίας είναι η γραμμικότητα της αφήγησης, η επεισοδιακή της δομή, η οποία φυσικά βοηθά τον ομιλούντα να θυμηθεί και να μεταφέρει τα γεγονότα της βιωμένης εμπειρίας του. Και στο συγκεκριμένο διήγημα υπάρχει

<sup>6</sup> Αριστηνός (2015) 32.

<sup>7</sup> Βούλγαρης (2017) 113.

<sup>8</sup> «Γυρίζαμε από την Παναγιά, είχαμε πει, είχαμε χορέψει, κι αν δεν ήσαν ατζαμήδες αυτοί που μας χτυπήσανε, δεν θα΄μενε κανείς μας»: Βαλτινός (2017) 46.

μία πιθανοφανής γραμμική αφήγηση,<sup>9</sup> αν και ο ρυθμός της αλλάζει, αφού ο αφηγητής φέρνει ορισμένα περιστατικά στο προσκήνιο, αφιερώνοντάς τους αρκετό κειμενικό χώρο, ενώ σε άλλα σημεία αναφέρεται σε λίγες αράδες σε μια εκτενέστερη χρονική περίοδο. Ενδεικτικό είναι ότι, ενώ η αφήγηση προχωρούσε ανά μήνες ή εβδομάδες, γίνεται πιο έντονη και αναλυτική, αφού οι αντάρτες πληροφορούνται ότι ο ένας από τους συντρόφους τους, ο Ζαχαριάς, παραδόθηκε.<sup>10</sup> Από εκείνο το σημείο και μετά παρακολουθούμε την «κάθοδο» των ανταρτών, μέρα με τη μέρα. Όπως είναι φυσικό σε μια μαρτυρία, η αφήγηση εξαρτάται από την προσωπική οπτική και αξιολογική κρίση του ομιλούντος προσώπου, δηλαδή εδώ του νεαρού Νάσιου.

Το κείμενο διαθέτει στοιχεία που αποσκοπούν στο να πείσουν τον αναγνώστη για την αυθεντικότητα της μαρτυρίας, αν και, όπως αναφέραμε, ο προφορικός λόγος διαρκεί όση ώρα εκφέρεται: «οποιαδήποτε εκδοχή του, κατά λέξη μεταφορά, μεταγραφή, απομίμηση, προϋποθέτει άοκνη επεξεργασία».<sup>11</sup> Εδώ, λοιπόν, ο αφηγητής επιδιώκει η *Κάθοδος των εννιά* να μοιάζει με αυθεντική μαρτυρία, για να πετύχει την προαναφερθείσα ψευδαίσθηση *πιθανοφάνειας*. Στην αφήγηση ενσωματώνονται διαλογικά μέρη, ενώ η έμφαση δίνεται στην αφήγηση της δράσης και όχι στην προβολή του εσωτερικού κόσμου των ανταρτών.<sup>12</sup> Στα διαλογικά μέρη έντονο είναι το διαλεκτικό στοιχείο, το οποίο παραπέμπει στην εντοπιότητα των ανταρτών, όπως για παράδειγμα οι λέξεις «καθόμαστων» και «σουρνόμαστων», αντί για «καθόμασταν» και «σερνόμασταν»,<sup>13</sup> ενώ ο λόγος τους είναι προφορικός, λιτός, μικροπερίοδος, όπως λογικά θα έπρεπε να είναι ο λόγος αγροτών της εποχής. Οι αναφορές ακόμα και στον θάνατο μελών της ομάδας γίνεται ταχύτατα και χωρίς σχολιασμό, αφού για τους ήρωες ο θάνατος αποτελεί καθημερινό φαινόμενο και όχι κάποια πρωτοφανή εμπειρία.<sup>14</sup> Οι περισσότερες προτάσεις είναι σύντομες, δίνεται βάρος στο ρήμα και το ουσιαστικό, ενώ το επίθετο, ίδιον του δουλεμένου λόγου, σχεδόν εκλείπει.<sup>15</sup> Το λεξιλόγιο είναι κατά βάση λαϊκό,

---

<sup>9</sup> Προτιμάται ο όρος *πιθανοφάνεια* και όχι *αληθοφάνεια*, ο οποίος σημαίνει μια «έντεχνη διεργασία δημιουργικής αναπαράστασης της πραγματικότητας, χωρίς όμως να παραβιάζει τη φυσική ή λογική τάξη των πραγμάτων [...], φτάνοντας έτσι να αποδώσει τα καθόλου, τις βαθύτερες δηλαδή ροπές του ανθρώπινου βίου»: Αγγελάτος (2009) 30. Με την *πιθανοφάνεια*, αναφορικά με τον λόγο της μαρτυρίας, δηλώνεται η πιστή αποτύπωση των δεδομένων του πραγματικού κόσμου, χωρίς εξιδανικευτική πρόθεση.

<sup>10</sup> Charalambidou (1992) 227.

<sup>11</sup> Σχινά(2010) 40.

<sup>12</sup> Χαραλαμπίδου (1999) 233.

<sup>13</sup> Βαλτινός (2017) 11-2.

<sup>14</sup> «Μας πήρε ο ήλιος σε μια πλευρά όλο σπάλαθρο και σακοράφα. Κάτσαμε να ανασάνουμε, μας έλειπε ο Κατσάνης»: Βαλτινός (2017) 23.

<sup>15</sup> «Έπεσα χάμω κι άρχισα να κυλάω τον κατήφορο. Η χειροβομβίδα έσκασε σηκώνοντας καλαμιές στον αέρα. Βρήκα ένα τούμπι και καλύφτηκα. Μόλις καταλάγιασε η έκρηξη, ο άντρας πετάχτη όξω απ' τη μάντρα. Πίσω του βγήκαν και τα δυο παιδιά με τις αραβίδες στο χέρι»: Βαλτινός (2017) 46.

απλό και καθημερινό, ενώ σε μερικά σημεία αυτό παύει να ισχύει, όπως θα εξηγήσουμε στη συνέχεια.

Ο Νάσιος, ως αφηγητής, φροντίζει να μας δώσει συγκεκριμένα χωροχρονικά στοιχεία (κάτι που αποτελεί τυπικό μοτίβο του είδους της μαρτυρίας), αφού αναφέρεται σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα· ειδικότερα επιδιώκει να εκφράσει τις περιθωριοποιημένες φωνές της ιστορίας, που φιμώνονται από τα κέντρα εξουσίας και την αφήγηση τους για την ιστορία.<sup>16</sup> Έτσι και στην *Κάθοδο των εννιά* προσδιορίζεται ο χρόνος (φθινόπωρο 1948) και ο χώρος (Βίτσι, όρη Πελοποννήσου), αν και σε μερικά σημεία ο καθορισμός τους καθίσταται πιο δύσκολος, καθώς οι δύσκολες συνθήκες και οι επαναλαμβανόμενες καθημερινές κινήσεις των ανταρτών, θόλωσαν την αντίληψή τους σχετικά με το πέρασμα του χρόνου,<sup>17</sup> γεγονός το οποίο ανταποκρίνεται στα πιθανά λάθη και θολά σημεία σε μια ετεροχρονισμένη μαρτυρία, που βασίζεται στη μνήμη. Ο αφηγητής εδώ αναβιώνει, καθώς διηγείται, το πώς η ομάδα χάθηκε τόσο στον χώρο όσο και στον χρόνο.

Η μαρτυρία, όπως αναφέραμε και παραπάνω, ως στόχο έχει, μέσα από τη μεταφορά του προσωπικού βιώματος, να περάσει στη σφαίρα της καθολικότητας, να μιλήσει για τη συνολική μοίρα ενός λαού, μιας ομάδας κ.λπ., κάτι που επιτυγχάνει μέσω της, τηρουμένων των αναλογιών, εξάλειψης της ατομικότητας και της διάκρισης συγκεκριμένων προσώπων. Για αυτό ακριβώς ο αφηγητής, πέρα από μερικά σημεία, δεν αναφέρεται στα συναισθήματα και στο παρελθόν των ηρώων, σε «τίποτα που να τους αποσπά από την ανώνυμη μάζα των μαχητών και να τους εξατομικεύει».<sup>18</sup> Μέσα από την αφήγηση της *Καθόδου* επιδιώκεται όχι απλώς η αναπαραγωγή της ιστορίας των συγκεκριμένων ανταρτών στα βουνά της Πελοποννήσου και της ήττας τους από τον Εθνικό Στρατό, αλλά η καθολικοποίηση τους, η αναγωγή της ιστορίας τους σε συλλογική μοίρα ενός λαού.

## 2. Στοιχεία επεξεργασίας του λόγου της μαρτυρίας: Αλληγορική διάσταση στην *Κάθοδο των εννιά*

Όσο και αν επιδιώκει να πετύχει ο συγγραφέας τη ψευδαίσθηση αυτή *πιθανοφάνειας*, στην οποία βασίζεται η μαρτυρία, η Ιστορία φιλτράρεται μέσα από τη γλώσσα, με αποτέλεσμα να δημιουργεί τις πλασματικές αφηγήσεις της λογοτεχνικής μαρτυρίας.<sup>19</sup> Έτσι ο αφηγητής

<sup>16</sup> Beverley (1989) 13.

<sup>17</sup> «Αλλά ο τόπος ήταν δύσκολος, αρχίσαμε να περπατάμε και τη μέρα. Όσο που χάσαμε απ' τα μάτια μας τα τελευταία γνώριμα σημάδια. Στο τέλος, έτσι που ανακατέψαμε μέρα με νύχτα, χάσαμε και τη σειρά»: Βαλτινός (2017) 11.

<sup>18</sup> Τσακνιάς (2003) 78.

<sup>19</sup> Νικολοπούλου (2003-2004) 2.

οργανώνει και επιλέγει συγκεκριμένα στοιχεία του υλικού του, στα οποία δίνει έμφαση, καταστρώνει το σχέδιο και την πλοκή του, διαγράφει τους χαρακτήρες και σχεδιάζει όλη τη δομή του κειμένου του· με αυτόν τον τρόπο, «μολύνεται το πραγματικό από τη φαντασία και το όνειρο».<sup>20</sup> Στην *Κάθοδο των εννιά*, λοιπόν, συναντούμε αυτή τη διπλή πραγματικότητα, καθώς «πίσω από τη ρεαλιστική απεικόνιση, υπάρχει ένα υπαρξιακό ζητούμενο, ένα υπαρξιακό άγχος»,<sup>21</sup> που κάνει την αφήγηση να ειπωθεί όχι μόνο σαν μια ιστορία από τον Εμφύλιο, αλλά να αποκτήσει και αλληγορικές διαστάσεις, που αφορούν, ευρύτερα, νοήματα της ζωής του ανθρώπου.<sup>22</sup>

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Σ. Τσακνιά, το κείμενο αποτελεί απλώς το “παγόβουνο”, κάτω από το οποίο βρίσκεται και το συναισθηματικό βάθος του,<sup>23</sup> αφού γίνονται ελάχιστες, αλλά κομβικές αναφορές στα συναισθήματα και τις σκέψεις των ανταρτών απέναντι στην τραγική τους μοίρα και το υπαρξιακό άγχος που αντιμετωπίζουν. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν οι φράσεις «με τι δύναμη να πεθάνεις» και «πού να πιαστείς τώρα να γυρέψεις κουράγιο από την ψυχή σου»,<sup>24</sup> οι οποίες υποδηλώνουν ένα υπαρξιακό άγχος και έναν πιο ουσιαστικό προβληματισμό εκ μέρους των ανταρτών. Η κάθοδος, ως διαδικασία, αναφέρεται καταρχήν στη μάταιη προσπάθεια των ανταρτών να φτάσουν στη θάλασσα, η οποία αντιπροσωπεύει την πιθανή σωτηρία, τη λύτρωση, όπως ακριβώς και στην “Κάθοδο των μυρίων” του Ξενοφώντα.<sup>25</sup> Σε δεύτερη ανάγνωση, όμως, το θέμα του έργου είναι η ανεκπλήρωτη επιθυμία γενικότερα, η οποία συμβολοποιείται σε αυτό μέσω, για παράδειγμα, της αλληγορικής πορείας προς τη θάλασσα. Όπως θα αναλυθεί παρακάτω, το έργο είναι μια αλληγορία της ανεκπλήρωτης επιθυμίας σε μία σειρά από τομείς της ανθρώπινης ζωής.

Με μία προσεκτική ανάγνωση της *Καθόδου*, παρατηρείται η επεξεργασία του λόγου της μαρτυρίας από τον Θ. Βαλτινό. Ενώ, όπως δείξαμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, κυριαρχεί η προφορικότητα και η λαϊκότητα του λόγου, τρόποι που προσιδιάζουν στη μαρτυρία, υπάρχουν σημεία που ο λόγος διαφοροποιείται, γίνεται πιο περίτεχνος και δουλεμένος, ένδειξη της ετεροχρονισμένης αφήγησης των γεγονότων και της προσωπικής και εκ των υστέρων επανεκτίμησής τους, από τον αφηγητή, ο οποίος σε μερικά σημεία προβαίνει

---

<sup>20</sup> Αριστηνός (2015) 13.

<sup>21</sup> Αριστηνός (2015) 16.

<sup>22</sup> Clifford (1974) 7.

<sup>23</sup> Τσακνιάς (2003) 75-6.

<sup>24</sup> Βαλτινός (2017) 17.

<sup>25</sup> Οι Έλληνες με το που αντικρύζουν τη θάλασσα «φωνάζουν “Θάλαττα! Θάλαττα!”», κι αυτή η λέξη να πηγαίνει από στόμα σε στόμα. Τότε έτρεχαν όλοι, μαζί κι οι οπισθοφύλακες... Όταν έφτασαν όλοι στην κορυφή, τότε πια οι στρατιώτες με δάκρυα στα μάτια αγκάλιαζαν ο ένας τον άλλος, και τους στρατηγούς και τους λοχαγούς»: Ξενοφών (1979) 114. Η θάλασσα, και συγκεκριμένα ο Εύξεινος Πόντος συμβολίζει εδώ την ελευθερία και την επιστροφή στην πατρίδα.

και σε σχολιασμό των καταστάσεων. Έτσι η *Κάθοδος των εννιά σταματά* να «αυτοπροβάλλεται ως “αυθεντικός” λόγος προφορικής ή γραπτής μαρτυρίας». <sup>26</sup> Ένα χαρακτηριστικό, που διαφοροποιεί το λόγο της μαρτυρίας στο συγκεκριμένο έργο είναι η τάση του αφηγητή προς τη λυρική περιγραφή, στοιχείο που μαρτυρεί την επεξεργασία του. <sup>27</sup> Χαρακτηριστική είναι και η μη αναμενόμενη ρυθμικότητα πολλών φράσεων του έργου. <sup>28</sup>

Σε πολλά σημεία παρατηρούμε ότι ο αφηγητής σχολιάζει τα γεγονότα, ενδεικτικό στοιχείο της ετεροχρονισμένης αφήγησής τους, καθώς και της μεταφοράς του αναγνώστη στον χρόνο της ίδιας της αφήγησης, με την προσθήκη στοιχείων που σίγουρα δεν ειπώθηκαν τότε, αλλά λέγονται τώρα, εν είδει εκτίμησης του ίδιου του αφηγητή. Φυσικά αυτό το στοιχείο υποδηλώνει την επεξεργασία του λόγου της μαρτυρίας, αφού τέτοια στοιχεία δεν θα μπορούσαν να ανήκουν σε μια (ακόμα και επινοημένη) “αυθεντική” μαρτυρία. Ενδεικτικά παραδείγματα σχολιασμού της κατάστασης από τον αφηγητή είναι: α) σχετικά με τη φωτιά στο σημείο που έμεναν οι αντάρτες σχολιάζει «Θα ’πιασε από μόνο του». <sup>29</sup> β) σε ένα περιστατικό, όπου ένας χωριανός βιαιοπραγεί κατά του Γεωργουλέα, ο αφηγητής σχολιάζει «Σα να ’φταιγε που δεν κάπνιζε». <sup>30</sup> γ) αναφέρεται στη λίμνη Αχερουσία, παραθέτει το όνομα «Αχερουσία, Αχερουσία...», <sup>31</sup> χωρίς εισαγωγικά, αφού όταν διαδραματίζονταν τα γεγονότα, δεν εκφώνησε ποτέ το όνομα, το οποίο εκφωνεί στο παρόν της αφήγησης, τη στιγμή της ανιστόρησης. <sup>32</sup> δ) σε μερικά σημεία ο αφηγητής σχολιάζει τη συναισθηματική του κατάσταση εκείνη την ώρα, το οποίο προφανώς είναι μεταγενέστερη προσθήκη καθώς θυμόταν το περιστατικό και συλλογιζόταν γι’ αυτό· για παράδειγμα, σε μία από τις συγκρούσεις, αναφέρει: «Τους είδα έτσι ξαπλωταριά καλά καλά κι ένιωσα μια άγρια μοναξιά να ξεπηδάει από μέσα μου». <sup>33</sup> ε) εμφανώς ετεροχρονισμένο στοιχείο είναι το σχόλιο του αφηγητή για τον σκεπτικό Νικήτα: «Τι προμηνύματα να του ’φερνε τούτο το αβάσταχτο χρωματικό όργιο». <sup>34</sup> Η ανιστόρηση του Νάσιου, φορτισμένη και υποκειμενική, απέχει από τον, φαινομενικά, αντικειμενικό λόγο της μαρτυρίας.

Ακόμα, μέσα από την ιδιάζουσα παρουσίαση της φύσης στο έργο, οδηγούμαστε σε συμπεράσματα, σχετικά με την αλληγορική της διάσταση, καθώς ο αφηγητής, εκκινώντας από

<sup>26</sup> Παϊβανάς (2007) 126.

<sup>27</sup> «Αυτό το κτήνος είχε από ένστικτο την ικανότητα να αδράχνει απλά κι αβίαστα τον κραδασμό της στιγμής»: Βαλτινός (2017) 24.

<sup>28</sup> «Μια κίνηση δισταχτική, σα να ντρεπόταν να δεχτεί, μια κίνηση συγκαλυμμένη»: Βαλτινός (2017) 52· «Ο Νικήτας πάτησε γκάζι, μούγκρισε η μηχανή, σηκώθη σύννεφο ο μπουχός»: Βαλτινός (2017) 27.

<sup>29</sup> Βαλτινός (2017) 12.

<sup>30</sup> Βαλτινός (2017) 20.

<sup>31</sup> Βαλτινός (2017) 30.

<sup>32</sup> Βλ. αναλυτικότερα: Παϊβανάς (2007) 130.

<sup>33</sup> Παϊβανάς (2007) 46.

<sup>34</sup> Βαλτινός (2017) 31.

την πιθανοφανή αναπαράσταση της φύσης, προσιδιάζοντας στο είδος της μαρτυρίας, τελικά, αντιστρέφοντας τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου είδους, η φύση φαίνεται να λειτουργεί και να επιδρά με, διαφορετικούς, αλληγορικούς τρόπους στον ψυχικό κόσμο των ηρώων. Σε γενικές γραμμές η φύση στην *Κάθοδο των εννιά* λειτουργεί αφιλόξενα, σχεδόν εχθρικά απέναντι στους αντάρτες, αφού δεν τους εξασφαλίζει φαγητό και νερό (όπως καθίσταται σαφές σε όλο το αφήγημα), αφού κατά βάση βρίσκουν «σπάλαθρο» και «σακοράφα»,<sup>35</sup> ενώ τη μοναδική φορά που οι αντάρτες βρίσκουν ένα σημείο στο δάσος για να προσαράξουν, το δάσος πιάνει φωτιά.<sup>36</sup> Ακόμα, τις λίγες φορές που βρίσκουν κάποια γόνιμη έκταση, οι χωριανοί τους επιτίθενται ή τους στήνουν ενέδρες.<sup>37</sup> Η φύση λειτουργεί ειρωνικά απέναντι στην ομάδα, τους υπενθυμίζει συνεχώς τη μοίρα τους, την έλλειψη κάθε βοήθειας, τόσο από αυτήν όσο και από τους ανθρώπους. Όσο και να προσπαθούν να επιβιώσουν, συνεχώς κάτι συμβαίνει που τους οδηγεί σε όλο και δυσκολότερες συνθήκες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της λειτουργίας της φύσης εντοπίζονται όταν η ομάδα βρίσκει «έναν βιβλικό δρόμο, χαραγμένο από βαριά χωριάτικα πόδια»<sup>38</sup> αφού τον διασχίσουν συναντούν ένα ειδυλλιακό τοπίο με τρεχούμενο νερό (το οποίο ακριβώς συμβολίζει τη σωτηρία τους από τη βασανιστική δίψα που αισθάνονται), ωστόσο αποδεικνύεται παγίδα, που σαν αποτέλεσμα έχει τον θάνατο του Γεωργουλέα.<sup>39</sup> Άλλες φορές μπορεί να λειτουργεί και ως ο «κυριότερος αντίπαλος των ανταρτών», όχι απλώς ειρωνικά, ώστε να υπενθυμίζει στους ήρωες την κατάστασή τους, αλλά επιθετικά.<sup>40</sup> Ακόμα, οι στιγμές ανάπαυσης της ομάδας, υπενθυμίζουν την τραγική της μοίρα, αφού αποτελούν μικρά διαλείμματα ανακούφισης της ομάδας μέχρι την τελική της συντριβή, σε μια «σφιχτοδεμένη έντεχνη διάταξη των επεισοδίων δράσης».<sup>41</sup> Το μοναδικό στοιχείο της φύσης που πραγματικά ανακουφίζει και δεν βασανίζει ακόμα περισσότερο τους αντάρτες, είναι το φεγγάρι, το αντίπαλο δέος του ήλιου.<sup>42</sup> Το τραγούδι του Γεωργουλέα, σε μία από τις λίγες ευχάριστες στιγμές για την ομάδα, είναι για το φεγγάρι,<sup>43</sup>

---

<sup>35</sup> Βαλτινός (2017) 23.

<sup>36</sup> «Έκανε κάψα, οι αγριόσποροι έσκαζαν μόλις τους αγγίζαμε [. . .] Φύσαγε λίβας και η ανάσα της φωτιάς μας έφερνε από πίσω»: Βαλτινός (2017) 12.

<sup>37</sup> «Φύγαμε και μας έριξαν από πίσω. Μας ντουφέκισαν μέσα από το σπίτυ»: Βαλτινός (2017) 45.

<sup>38</sup> Βαλτινός (2017). 38.

<sup>39</sup> Charalambidou (1992) 232.

<sup>40</sup> «Η γη μπροστά μας ασφυκτιούσε. Σα να 'λιωναν οι αδένες της»: Βαλτινός (2017) 61.

<sup>41</sup> Χαραλαμπίδου (1999) 229.

<sup>42</sup> «Το φεγγάρι ήταν στη γέμιση, περιμέναμε να βασιλέψει»: Βαλτινός (2017) 23· «Το ημερινό φεγγάρι αρμένιζε διάφανο ψηλά μες στην καλοκαιριάτικη νηνεμία»: Βαλτινός (2017) 36· «Υστερα από ώρα το φρύδι ψηλά της χαράδρας γλύκανε. Ήταν το φεγγάρι. Πήραμεκουράγιο»: Βαλτινός (2017) 65.

<sup>43</sup> Βαλτινός (2017) 24.

και μάλιστα αυτοί οι στίχοι προέρχονται από ένα τραγούδι που τονίζει «την ηρωικότητα απέναντι στον θάνατο».<sup>44</sup>

Σημαίνοντα ρόλο στην αλληγορική διάσταση της *Καθόδου* διαδραματίζει η θάλασσα, η οποία αναφέρεται συνεχώς στο έργο ως ο βασικός στόχος του Νικήτα –και επομένως και της υπόλοιπης ομάδας– συμβολίζοντας την επιβίωση, τη σωτηρία από την ανελέητη καταδίωξη, την ανακούφιση από τις κακουχίες, με καταλυτική τη βασανιστική δίψα,<sup>45</sup> και κατά βάση τη νίκη απέναντι στο φόβο του θανάτου, που κυριαρχεί στο κείμενο. Στο κείμενο υπάρχουν συχνές νύξεις σχετικά με την επιθυμία (κυρίως του Νικήτα) να φτάσει στην πολυπόθητη θάλασσα,<sup>46</sup> η οποία σε κάποια σημεία προσωποποιείται,<sup>47</sup> και παίρνει τη μορφή μιας γυναικείας μορφής που ελκύει τον αφηγητή. Η θάλασσα και το νερό αλληγορικά, σε κάποιες περιπτώσεις, σημαίνουν την ερωτική επιθυμία, τη σεξουαλική διέγερση, και όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, συνδέονται άμεσα με το ερωτικό στοιχείο του αφηγήματος. Φυσικά, η ελπίδα τους διαψεύδεται, καθώς η παραμονή τους στη θάλασσα διαρκεί λίγο και τους απογοητεύει, καθώς το νερό είναι «γλιάρο»,<sup>48</sup> δεν τους ανακουφίζει καν από τη ζέστη, ενώ μετά από λίγο τους επιτίθενται, με αποτέλεσμα να εξαναγκαστούν σε φυγή. Αλληγορικά, η θάλασσα συνδέεται και με την έννοια της κάθαρσης· ο Νικήτας θέλει να φτάσει εκεί, ώστε να “καθαριστεί”, να μετασηματιστεί, να απαγκριστρωθεί από το παρελθόν του, σε πολιτικό και προσωπικό επίπεδο.<sup>49</sup> Συνολικά, λοιπόν, πέρα από ελάχιστες εξαιρέσεις, η φύση λειτουργεί ως εχθρός και ως εμπόδιο στον υπεράνθρωπο αυτόν αγώνα για επιβίωση, εντείνοντας έτσι «την ειρωνεία εις βάρος των ανταρτών, τονίζοντας την κοινωνική και υπαρξιακή τους απομόνωση».<sup>50</sup>

Μία ακόμα αλληγορική διάσταση που παρατηρούμε στην *Κάθοδο των εννιά* –στοιχείο που απομακρύνει εκ νέου το κείμενο από την αυθεντικότητα του λόγου της μαρτυρίας– είναι αυτή του λανθάνοντος ερωτισμού· το έργο δηλαδή μπορεί να εκληφθεί ως μια πορεία ερωτική μέχρι την τελική του συντριβή. Μάλιστα, σύμφωνα με τον ίδιο τον Θανάση Βαλτινό, το έργο αποτελεί μια «ερωτική ιστορία»,<sup>51</sup> δήλωση η οποία –αν και δεν λαμβάνεται ως δεδομένο, αλλά

<sup>44</sup> Charalambidou (1992) 235.

<sup>45</sup> «Ω, ναι. Η δίψα μας. Δεν αντέχαμε άλλο», Βαλτινός (2017) 32· «Ήταν μαρτύριο. Καθένας που δίψαγε έβανε νερό από τη βαρέλα κι έπινε»: Βαλτινός (2017) 35· «Μας παίδευε η δίψα»: Βαλτινός (2017) 42· «Πουθενά, νερό, ούτε η λαχτάρα του»: Βαλτινός (2017) 23· «Η δίψα, η δίψα μας, μας είχε φτάσει και μας είχε ξεπεράσει»: Βαλτινός (2017) 68.

<sup>46</sup> «Θα τραβήξουμε για τη θάλασσα»: Βαλτινός (2017) 16· «Υστερα ήταν η θάλασσα...»: Βαλτινός (2017) 28· «Ξέρεις τι με κρατάει; Εσύ και η ελπίδα να φτάσω στη θάλασσα» είναι τα λόγια του Νικήτα στον Νάσιο, βλ.: Βαλτινός (2017) 51.

<sup>47</sup> «[. . .] η θάλασσα. Ανατρίχιαζε γυμνή μπροστά μας»: Βαλτινός (2017) 16.

<sup>48</sup> Βαλτινός (2017) 59.

<sup>49</sup> «Να πέσω μέσα και να τριφτώ μέχρι ν' αλλάξω πετσί»: Βαλτινός (2017) 52

<sup>50</sup> Παϊβανάς (2007) 137.

<sup>51</sup> «Αυτό που έχω όμως είναι ότι πρόκειται για ερωτική ιστορία. Η *Κάθοδος* ήταν αποτέλεσμα μια βαθιάς προσωπικής ερωτικής καταστροφής. Ένας κόσμος γεμάτος προσδοκίες είχε ξαφνικά γκρεμιστεί. Τούτο με

ως κάτι που διερευνάται— οφείλει να προβληματίσει την έρευνα γύρω από το συγκεκριμένο αφήγημα. Στην *Κάθοδο των εννιά* παρατηρείται, μεταξύ άλλων, η δυαδική αντίθεση «ερωτισμός/ασκητισμός», όπως κωδικοποιείται από τον Δ. Παϊβανά.<sup>52</sup> Οι αντάρτες σε όλη τη διάρκεια του έργου, βρίσκονται αποκλεισμένοι από τον κοινωνικό και φυσικό περίγυρο, είναι ολομόναχοι απέναντι στον Εθνικό Στρατό, στους χωριανούς, στη Φύση και στις κακουχίες, και φυσικά και στον έρωτα. Έντονη γίνεται αυτή η αντίθεση, όταν οι ήρωες παρατηρούν από μακριά μια οικογένεια να ζει κανονικά την καθημερινότητά της. Αντίθετα εκείνοι δεν είναι σε θέση να ζήσουν κάτι αντίστοιχο,<sup>53</sup> αφού η δική τους καθημερινότητα διαπερνάται από τον ασκητισμό και τη στέρηση· έτσι καθίστανται απλώς εξωτερικοί παρατηρητές της “κανονικής” ζωής.

Με μία προσεκτική ανάγνωση του κειμένου εντοπίζουμε τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζονται από τον αφηγητή οι άνδρες (τόσο οι αντάρτες όσο και οι χωριανοί) και οι γυναίκες. Σχεδόν σε όλο το έργο οι άνδρες παρουσιάζονται ως πολεμοχαρείς, βίαιοι, ενώ αντίθετα οι γυναίκες ως τρυφερές και «πλήρεις φροντίδας, ιδιαίτερα στην προετοιμασία τροφής και μέριμνα βρεφών».<sup>54</sup> Οι αναφορές των γυναικών στο έργο είναι αρκετές και όλες αποπνέουν την ίδια ατμόσφαιρα, της παρηγοριάς, της ασφάλειας, της τρυφερότητας και της ίασης,<sup>55</sup> συναισθήματα τελείως αντιπαραθετικά σε αυτά των ανταρτών. Οι εικόνες για τις γυναίκες προκαλούν ανακούφιση και ευχαρίστηση, τόσο στους αντάρτες όσο και στον αναγνώστη. Καθώς οι ήρωες είναι απομονωμένοι από τον υπόλοιπο κόσμο, καταζητούμενοι ταλανίζονται από την ανεκπλήρωτη επιθυμία τους. Εδώ η *Κάθοδος* λειτουργεί αλληγορικά ως ερωτική επιθυμία, η οποία συνυποδηλώνεται είτε μέσω αναφορών σε μέλη του γυναικείου σώματος,<sup>56</sup> αναβλύζουσες επιθυμίες και ερωτική έλξη, τονίζοντας ταυτόχρονα την απόσταση

---

οδήγησε σε αδιέξοδο. Τώρα κοιτάζω πίσω μου τα γεγονότα και σαρκάζω. [. . .] Έτσι έγραψα την *Κάθοδο*. Γιατί μου φαινόταν αδιανόητο να γράψω μια κλασική ερωτική ιστορία, δεν θα μπορούσε να χωρέσει με τίποτα την απελπισία μου»: Αρτινός - Βλαχοδήμος (2007) 19.

<sup>52</sup> Παϊβανάς (2007) 138.

<sup>53</sup> «Ήταν βιβλικός δρόμος, χαραγμένος από βαριά χωριάτικα πόδια. Αλλά δεν ήταν για μας. Οπωσδήποτε κατέληγε σε μια εστία», Βαλτινός (2017) 38· βλ. την περιγραφή: Βαλτινός (2017) 34-35· «Μας βγήκε η γλώσσα μέχρι να φτάσουμε απάνω. Βρήκαμε την πόρτα κλειστή»: Βαλτινός (2017) 68.

<sup>54</sup> Παϊβανάς (2007) 140.

<sup>55</sup> Στον φράχτη από πίσω από το σπίτι ήσαν απλωμένα ασπρόρουχα. Η γυναίκα πήγες τα μάζεψε»: Βαλτινός (2017) 18· «Ξεχωρίζαμε καλά τις γυναίκες. Τα χέρια τους πηγαينوέρχονταν ασίγαστα και οι αντηλιές χόρευαν πάνω στα δρεπάνια»: Βαλτινός (2017) 34· «Η γυναίκα πήρε ίδια στην γκορτσιά κι έσκυψε, πήρε το μωρό στην αγκαλιά της. Έκατσε στον ίσκιο, έβγαλε το βυζί της κι άρχισε να το θηλάζει»: Βαλτινός (2017) 57· «Οι γυναίκες χαγάνιζαν. Μες στο κακάρισμά τους μαντεύαμε την έκλυση των κορμιών τους από τη ζέστη και τον μόχτο»: Βαλτινός (2017) 34.

<sup>56</sup> «Ένωθα ένα μυρμηδισμό στα σκέλια μου. Ένωθα το χόμα στην κοιλιά μου ζεστό. Και οι πατούσες μου πόναγαν γλυκά. Ήταν ένα κύμα ζωής, μια αντίδραση από τις ίνες μου. Πριν τρία χρόνια τέτοιες μέρες κατεβαίναμε στο ποτάμι. Οι γυναίκες σήκωναν τα φουστάνια, έμπαιναν ως το γόνατο και κοπάναγαν»: Βαλτινός (2017) 62· «Είχε τραβήξει το φουστάνι της πάνω απ’ τα γόνατα και κοίταζε τους μηρούς της στον ήλιο»: Βαλτινός (2017) 73.

του αφηγητή και των συντρόφων του από αυτό, είτε μέσα από κάποιο υποκατάστατο στοιχείο, το οποίο γειτνιάζει με τα γυναικεία πρόσωπα.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού είναι το θαλασσινό νερό, στο οποίο κοντά βρίσκονται οι γυναίκες σε αρκετά σημεία του έργου, ενώ και η επιθυμία του Νικήτα να βρεθεί σε αυτό, παραπέμπει στην επιθυμία του για σεξουαλική δραστηριότητα. Υπάρχουν αρκετές αναφορές στο θαλασσινό νερό, οι οποίες συνδηλώνουν το ερωτικό σώμα. Μεταξύ αυτών μπορούμε να επισημάνουμε περιπτώσεις, όπως τις φράσεις: «Ήταν ένας βράχος υγρός γεμάτος μούσκλια κι από μια σκισμή έσταζε κάθε τόσο [ . . . ] παίρναμε μούσκλια και βρέχαμε τα χείλια μας»,<sup>57</sup> υπονοείται μια «διαμεσολαβημένη, ερωτικού τύπου, επαφή με τα γυναικεία γεννητικά όργανα».<sup>58</sup> Επίσης, η φράση για τη θάλασσα, η οποία «ανατρίχιαζε γυμνή μπροστά μας», αναφέρεται ευθέως στη σεξουαλική πράξη, και ακόμα πιο συγκεκριμένα στον γυναικείο οργασμό. Ακόμα στις σκηνές που ο Νάσιος πιπιλίζει μία στρογγυλή πέτρα<sup>59</sup> και παρατηρεί προσεκτικά τη γυναίκα να θηλάζει<sup>60</sup> υπονοείται η σεξουαλική του επιθυμία και η έλξη του για το γυναικείο σώμα. Στο τέλος του έργου, λίγο πριν συλλάβουν τον Νάσιο, την ώρα που έχει απομείνει μόνος του, ο συγγραφέας μας περιγράφει μία ήρεμη, κατανοητική και καταπραϊντική εικόνα, που ενώ αρχικά εκλαμβάνεται ως λύτρωση (με τη φράση «έσκυσα ήπια ώσπου χόρτασα»<sup>61</sup>), εν τέλει, όπως και ολόκληρο το έργο, λειτουργεί ειρωνικά και υπονομευτικά, αφού η γυναίκα, αντίθετα με ό, τι συμβόλιζε έως τώρα, καταδίδει τον Νάσιο στους συγχωριανούς της, οι οποίοι λίγο αργότερα έρχονται για να τον συλλάβουν.

Με βάση τα παραπάνω σημεία που αναφέραμε, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η *Κάθοδος των εννιά* λειτουργεί αλληγορικά σχετικά με την ερωτική επιθυμία και ήττα και ότι ο Εμφύλιος επιλέγεται ως η ιστορική περίοδος για να δομηθεί η ιστορία. Επειδή, λοιπόν, είναι μία τόσο τραγική και επώδυνη συνθήκη φαίνεται ότι κρίθηκε η καταλληλότερη για να περιβάλλει, ως πλαίσιο, μία τόσο επίπονη και συγκλονιστική, για τον αφηγητή, ερωτική απελπισία και ταυτόχρονα επιθυμία. Όλη η κάθοδος των ανταρτών μέχρι τον θάνατο συμβολίζει τον αλληγορικό θάνατο λόγω του καταλυτικού έρωτα και των αποτελεσμάτων του. Από αυτά ακριβώς τα σημεία διαπιστώνεται και το ότι η αφήγηση είναι ετεροχρονισμένη, άρα και η χρήση του είδους της μαρτυρίας διαφορετική. Τα συγκεκριμένα ερωτικά και σεξουαλικά

<sup>57</sup> Βαλτινός (2017) 61.

<sup>58</sup> Παϊβανάς (2007) 141.

<sup>59</sup> Παϊβανάς (2007) 70.

<sup>60</sup> Παϊβανάς (2007) 57.

<sup>61</sup> Παϊβανάς (2007) 73. Η φράση αυτή μπορεί να διαβαστεί αλληγορικά, από τη μία εννοεί τη λύτρωση από την κυριολεκτική δίψα, από την άλλη όμως υπονοείται η σεξουαλική επαφή με τη γυναίκα και με τα γενετήσια υγρά της.

σχόλια, καθώς και η εκφορά τους, παραπέμπει, όπως υποστηρίζεται στο παρόν άρθρο, στην επεξεργασία του είδους της μαρτυρίας από τον Βαλτινό.

Συμπερασματικά, η *Κάθοδος των εννιά* αποτελεί ένα αρκετά περίπλοκο αφήγημα. Ενώ αρχικά, με μια πρώτη ανάγνωση, θυμίζει μια “αυθεντική” λογοτεχνική μαρτυρία, που αναβιώνει την προσωπική εμπειρία του αφηγητή από τον Εμφύλιο, εν τέλει αποκτά αλληγορικές διαστάσεις –φυσικά όχι μόνο προς μία κατεύθυνση– και ανακατασκευάζει την παραδεδομένη ιστορική αφήγηση. Το κείμενο του Βαλτινού, ενώ χαρακτηρίζεται από μία πρωτεύεική απόγνωση και υποβλητικότητα, ταυτόχρονα αυτοϋπονομεύεται από μία «σταθερή διάθεση ειρωνείας, φιλανθρωπικού κυνισμού και πικρού μπλαζεδισμού».<sup>62</sup> Η *Κάθοδος των εννιά* είναι εν τέλει μια αλληγορία των βιωμάτων για τα οποία οι άνθρωποι καθημερινά χάνονται, αλλά χάνουν. Η δυνατότητα του κειμένου για τόσο πολύπλευρες και αλληγορικές ερμηνείες συνδέεται άμεσα με τον ιδιαίτερο τρόπο χρήσης του είδους της μαρτυρίας από τον Βαλτινό. Ενώ, φαινομενικά, το κείμενο μοιάζει με μια “αυθεντική” λογοτεχνική μαρτυρία, τελικά προδίδεται η απόσταση του χρόνου της αφήγησης από τον χρόνο της ιστορίας, μειώνεται η ψευδαίσθηση της *πιθανοφάνειας*, που προκαλεί η μαρτυρία, και αναδύονται οι αλληγορικές όψεις της αφήγησης. Ενδιαφέρον για επόμενη ερευνητική εργασία θα ήταν να μελετηθεί περαιτέρω η αυτοαναφορικότητα του έργου και η αλληγορική του σημασία, ακριβώς ως προς την ίδια τη γραφή, τη συγγραφική και την αναγνωστική διαδικασία.

E.K.Π.Α.

email.: kost21@windowslive.com

---

<sup>62</sup> Αριστηνός (2015) 33.

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενής

- Βαλτινός, Θ. (2017), *Η Κάθοδος των εννιά*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας [1<sup>η</sup> εκδ. 1963].
- Ξενοφών (1979), *Ξενοφώντος Κύρου Ανάβασις: Η κάθοδος των μυρίων*, (μτφρ.-εισ.: Ζευγώλη, Γ. Δ.), Αθήνα: ΟΕΔΒ, 1979.

### Δευτερογενής

- Beverley, J. (1989), «The margin at the Center», *Modern Fiction Studies* 35: 11-28.
- Charalambidou, N. (1992), «Time and place in a novel of the Greek civil war: Thanasis Valtinos' *The Descent of the Nine*», *Journal of Mediterranean Studies* 2: 226-39.
- Clifford, G. (1974), *The transformations of allegory*, London: Routledge & K. Paul.
- Copeland, R. - Struck, P. T. (eds.) (2010), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gugelberger, G. - Kearney, M. (1991), «Voices for the voiceless: Testimonial literature in Latin America», *Latin American Perspectives* 80: 3-14.
- MacQueen, J. (1973), *Αλληγορία*, (μτφρ.: Ιορδανίδης, Κ.), Αθήνα: Ερμής.
- Tambling, J. (2010), *Allegory*, London - New York: Routledge.
- Αγγελάτος, Δ., (2009), «Εντός και εκτός της αληθοφάνειας. Η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β' ήμισυ του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στο Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. – Ντενίση, Σ. (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και τις ξένες λογοτεχνίες*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 29-43.
- Αριστηνός, Γ. (2015), *Τρία δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, Αθήνα: Εστία.
- Βούλγαρης, Κ. (2017), *Η μεταμυθοπλασία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Δανόπουλος, Κ. (2013), *Βιβλιογραφία Θανάση Βαλτινού (1958-2004). Με συμπλήρωμα ως το 2013 για τις αυτοτελείς εκδόσεις*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

- Νικολοπούλου, Μ. (2002), «Η μαρτυρία στο έργο του Θανάση Βαλτινού», *Πόρφυρας* 103: 95-103.
- Νικολοπούλου, Μ. (2003-2004), «Ο λόγος της μαρτυρίας στη μεταπολεμική πεζογραφία: αυθεντικότητα, στράτευση και το “δικαίωμα στην Ιστορία” (1945-1994)», *Ιστορεΐν* 4:1-15.
- Παϊβανάς, Δ. (2004), «Η πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού, ο μεταμοντερνισμός και το ιστοριογραφικό πρόβλημα», *Επιστήμη και κοινωνία: επιθεώρηση πολιτικής και ηθικής κοινωνίας* 12: 297-334.
- Παϊβανάς, Δ. (2012), *Βία και Αφήγηση: Ιστορία, ιδεολογία και εθνικός πολιτισμός στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Πυλαρινός, Θ. (2003), «Εισαγωγή», στο *Για τον Βαλτινό: κριτικά κείμενα*, Λευκωσία: Αιγαίον, σσ. 11-68.
- Σχινά, Κ. (2010), «Το σύμπαν του Θανάση Βαλτινού», *Διαβάζω* 513: 40-3.
- Τσακνιάς, Σ. (2003), «Θανάσης Βαλτινός: Η κάθοδος των εννιά», στο *Για τον Βαλτινό: κριτικά κείμενα*, Λευκωσία: Αιγαίον, σσ. 73-8.
- Χαραλαμπίδου, Ν. (1999), «Η αφηγηματική πορεία του Θανάση Βαλτινού: Ο λόγος και η Ιστορία», στο Κροντήρη, Τ. (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι προϋποθέσεις της. Τιμητικό αφιέρωμα στη Τζίνα Πολίτη*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σσ. 228-42.

Παναγιώτα Δαούτη

### Ψυχάρης – Σουρή: Ο Σουρής του Ψυχάρη και η όξυνση της γλωσσικής διαμάχης

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να εξεταστεί η διαμάχη που ξέσπασε ανάμεσα στον Γ. Ψυχάρη και τον Γ. Σουρή,<sup>1</sup> στις αρχές του 1905, καθώς και η έκταση που αυτή έλαβε. Πέραν των κειμένων που αποτέλεσαν τον πυρήνα της εν λόγω αντιπαλότητας, παρουσιάζονται συνεντεύξεις, επιστολές και κριτικές σημαντικών πνευματικών ανθρώπων που συμμετείχαν σε αυτήν και οδήγησαν στην όξυνση του γλωσσικού ζητήματος. Τα κείμενα που παρουσιάζονται, μερικά γνωστά, αλλά και κάποια άδηλα μέχρι σήμερα,<sup>2</sup> συνθέτουν ένα ετερόκλητο μωσαϊκό γραφής, πολύπλοκο και πολυφωνικό που σκοπό έχει να αναδείξει τόσο την πολυπρισματικότητα του συγκεκριμένου γεγονότος όσο και την ευρεία απήχησή του, όπως φάνηκε από τον αριθμό των ατόμων που ενεπλάκησαν σε αυτό.

Τον Ιανουάριο του 1905 δημοσιεύεται στον *Νουμά* ένα εκτενές κριτικό κείμενο του Ψυχάρη<sup>3</sup> στο οποίο αναλύεται τόσο το συνολικό έργο του Σουρή όσο και η σχέση του με το αναγνωστικό κοινό που τον ακολουθεί. Αφορμή για τη σύνταξη του κειμένου στάθηκε ο εορτασμός της δεύτερης δεκαετίας του *Ρωμηοῦ*, λεπτομέρεια η οποία τονίζεται από τον Ψυχάρη στην αρχή του κειμένου του. Πέρα από κάποια στοιχεία που αφορούν την προσωπική σχέση των δύο ανδρών, το ψυχαρικό κείμενο στηρίζεται κυρίως στην ανάδειξη των στοιχείων εκείνων που αποτέλεσαν τον πυλώνα της επιτυχίας του *Ρωμηοῦ* και συντέλεσαν στη συνεχή αύξηση των αναγνωστών του.

Στο κείμενο γίνεται συνεχής αναφορά στη δύναμη του Σουρή, ο οποίος σαν βασιλιάς δέχεται κάθε τιμή από τον κόσμο που τον θαυμάζει, ενώ εκείνος πράττει ανενόχλητος ό,τι επιθυμεί:

Ούτε γὰ οὔτε κανένας ἄλλος δὲν ξεθρονίζουμε τὸ Σουρή. Ἐγινε ἀληθινὸς βασιλιάς. Στὴν Ἀθήνα, στὴν Ἑλλάδα, ὡς καὶ στὴν Πόλη, κάνει ὅ τι θέλει. Δὲν τοῦ λείει τίποτα κανένας. Μπορεῖ

<sup>1</sup> Μία αρκετά αόριστη και συγχρόνως πολύ συνοπτική περιγραφή της συγκεκριμένης διαμάχης κάνει ο Κρίτων Γ. Σουρή (1949). Ωστόσο, δεν γίνεται καμία αναφορά στα σχετικά κείμενα που δημοσιεύτηκαν στον Τύπο της εποχής αλλά ούτε και στα πρόσωπα που ενεπλάκησαν σε αυτήν. Βλ.: Σουρή (1949) 153.

<sup>2</sup> Παρατίθενται αποσπάσματα άδηλων κειμένων, όπως, επί παραδείγματι, του Ν. Επισκοπόπουλου (*Ψυχάρης και Σουρή, Ο Επίλογος*), Ζ. Παπαντωνίου (*Ο Σουρής – επιστολή στην εφημερίδα Ἀκρόπολις*), Γ. Τσοκόπουλου (*Αὐτοὶ καὶ Ἐκεῖνοι*), τα οποία εμφανίστηκαν στις εφημερίδες την περίοδο που συνέβη η συγκεκριμένη διαμάχη. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα δύο κείμενα του Ν. Επισκοπόπουλου παρατίθενται ολόκληρα σε παράρτημα, καθώς το πρώτο (*Ψυχάρης και Σουρή*) συνοψίζει τα βασικά σημεία του κειμένου του Ψυχάρη, ενώ συγχρόνως παρουσιάζει έντονο κριτικό ενδιαφέρον λόγω της σύγκρισης των δύο συγγραφέων που εμπλέκονται στην εν λόγω διαμάχη, αλλά και των σχολίων του Νικόλαου Επισκοπόπουλου. Το δεύτερο κείμενο (*Ο Επίλογος*) αναφέρεται στις αντιδράσεις που προκάλεσε η συγκεκριμένη διένεξη και στις ακρότητες όσων έλαβαν μέρος σε αυτήν στρέφοντας την προσοχή κυρίως στο γλωσσικό ζήτημα.

<sup>3</sup> Ψυχάρης (1905) 1-6.

νά μεταφράση τις *Νεφέλες*, νά τις μεταφράση μάλιστα πιστά, δηλαδή νά βάλῃ μέσα ὅσες ἀνοστιές, ὅσες ἀχρειότητες ἔχει καί τὸ κείμενο, ποῦ δὲν εἶναι λίγες. Βάζει καί τις λέξεις. Τί πειράζει; Σουρῆς. Καί ὁ Σουρῆς γελαῖ. Γελαῖ μὲ ὅλα καί περγελαῖ.<sup>4</sup>

Ὡστόσο, στη συνέχεια ο Ψυχάρης εντάσσει καὶ μία ἄλλη –ίσως τὴν πιο σημαντικὴ στο κείμενό του– παράμετρο, ἡ οποία ἐξηγεῖ τὴ μεγάλη ἐπιτυχία τοῦ ἔργου τοῦ Σουρή καὶ συνάμα τὴν αἰτιολογεῖ. Ὁ Σουρῆς ἀπευθύνεται στους πολλούς, στον ὄχλο. Αὐτός ἀποτελεῖ τὴ δύναμή του καὶ συντελεῖ στὴν επικράτησή του, καθὼς ἀπὸ τὸ ἔργο του λείπει ἡ ἀναζήτηση στοιχείων ποὺ προβάλλουν κάθε τί γενναῖο, υψηλό καὶ ἀγαθὸ ποὺ κρύβει τὸ ἔθνος, ἐφόσον ὁ ἴδιος ἀδυνατεῖ νὰ το συλλάβει, ὥστε νὰ ἀναδείξει τὴν ἀξία του:

Ὁ Σουρῆς βέβαια πῶς προστάζει ἔθνος ἀλάκαιρο, ἀλάκαιρο ἀσκέρι, τὴ Ρωμιοσύνη· μὰ ὁ Σουρῆς κυβερνᾷ τοὺς Ρωμιούς, ὅσο καὶ ἄφτοι τὸν κυβερνοῦνε. Ὁ Σουρῆς δὲν πάει μπροστά· πίσω τους δὲν πάει· πλάγι πλάγι τους βαδίζει. Νά ἡ δύναμή του. [...]. Ἔγινε ποιητὴς τοῦ ὄχλου, δὲν εἶπα τοῦ λαοῦ. Ὁχλος εἶναι τὸ κοινὸ ἐκεῖνο τὸ κοπάδι ποῦ παντοῦ θὰ τάνταμώσης, [...] γιατί παντοῦ σέρνεται καὶ χάσκει, γιατί ποτέ του δὲν ξέρει ποῦ πάει. Ὅ τι γενναῖο, ἀψηλό, ἢ ἀγαθὸ καὶ τίμιο ἔχει μέσα του τὸ ἔθνος, ὁ Σουρῆς ὄχι ποῦ συστηματικὰ δὲν πάει νὰ τὸ ἐξετάσῃ, μὰ καθαφτὸ τοῦ λείπουνε τὰ μάτια νὰ τὸ δῆ.<sup>5</sup> Βλέπει, κρίνει συλλογιέται μὲ τὸ νοῦ, μὲ τὰ μυαλά, μὲ τὰ μέσα τοῦ ὄχλου, καταλαβαίνει ὅσα καὶ ἄφτός, δείχνει τὴν ἴδια τὴν ἀντίληψη σὲ ὅλα, τὴν ἴδια νοησιά, δηλαδή κάποια φυσικὴ του διάθεση νὰ μὴν ἐννοῆ παρὰ ἐκεῖνα ποῦ εἶναι ἱκανὸ νὰ ἐννοῆσῃ καὶ τὸ πλῆθος.<sup>6</sup>

Ἐκτός, ὁμως, ἀπὸ τὴν ἀμεση σχέση τοῦ ἐν λόγω δημιουργοῦ με τὸν ὄχλο, ἓνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ εφήμερο τῆς γραφῆς του, καθὼς, ὅπως υποστηρίζει ὁ Ψυχάρης στο κείμενό του, ὁ *Ρωμηὸς* δὲν διαβάζεται παρὰ μόνο τὴ στιγμὴ τῆς κυκλοφορίας του, ἐπομένως, ὁ Σουρῆς συγκεντρώνει τὰ στοιχεῖα περισσότερο ἐνός ἐφημεριδογράφου παρὰ ἐνός ποιητῆ, καθὼς ἡ γραφὴ του στερεῖται διαχρονικότητας:

Δὲ διαβάζεται ὁ Σουρῆς· διαβάζεται ὁ *Ρωμηὸς*. Διαβάζεται ὁ *Ρωμηὸς* τὴν ἡμέρα ποῦ βγαίνει καὶ ποῦ τὸν ἀγοράζουνε· τῆς περασμένης βδομάδας ὁ *Ρωμηὸς*, πάει, χάθηκε, τελείωσε,

<sup>4</sup> Ψυχάρης (1905) 2.

<sup>5</sup> Ὁ Δ. Π. Ταγκόπουλος τὸ 1903 στο κείμενό του με τίτλο *Ὁ Ποιητὴς τοῦ "Ρωμηοῦ"* ποὺ δημοσιεύτηκε στὸν *Νουμᾶ* εἶχε ἐκφράσει μία παρόμοια με τὸν Ψυχάρη ἀποψη ὅτι, δηλαδή, ὁ Γ. Σουρῆς παρουσιάζει μόνο τὴ φάλη πλευρὰ των Ἑλλήνων, τὴ *Ρωμαϊκὴ σαπίλα* καὶ ἐμπνέεται ἀπὸ αὐτὴν, χωρὶς, ὁμως, νὰ εἰσχωρεῖ στο βάθος τῆς: «Τὸν εἶπαν Ἑθνικὸν ποιητὴν. Ἄν Ἑθνικὸ μας γνώρισμα εἶνε μόνον ἡ σαπίλα μας, τότε πραγματικῶς ὁ Σουρῆς εἶνε ὁ Ἑθνικὸς μας ποιητὴς, ἀφοῦ ἀπὸ τὴν Ρωμαϊκὴ σαπίλα ἐμπνέεται. Τὸν ἀποκάλεσαν Ἀριστοφάνη. Νὰ σὰς πῶ, ἔχω κάποιαν ἐπιφύλαξιν γιὰ τὸν τελευταῖον χαρακτηρισμόν, ἀφοῦ ὁ Σουρῆς βλέπει μόνον τὴν ἐπιφάνειαν τῆς σαπίλας κ' ἐμπνέεται». Βλ.: Ταγκόπουλος (1903) 2.

<sup>6</sup> Ψυχάρης (1905) 2.

σβήστηκε, κανείς πιά δὲν τονὲ ξέρει. Δηλαδή, διαβάζεται ὁ Σουρῆς ὅπως διαβάζεται φημεριδογράφος· δὲ διαβάζεται ὅπως διαβάζεται ποιητής.<sup>7</sup>

Επιπροσθέτως, ο Ψυχάρης τονίζει το γεγονός ότι ο Σουρῆς δεν ἔχει εχθρούς, εφόσον η καλοσύνη που τον διακρίνει εἶναι ἄμεσα συνδεδεμένη με το αἶσθημα της *ἀνεμελιᾶς* - στοιχείο και αυτή του ὄχλου - η οποία του στερεί της δυνατότητα να διατυπώσει στο ἔργο του τα γεγονότα εκείνα που καθόρισαν με ουσιώδη τρόπο την πορεία του ἔθνους. Αντιθέτως, περιγράφει κυρίως ἀσήμαντα περιστατικά με στόχο την εφήμερη αναγνωστική ἀπόλαυση, που με το χρόνο χάνεται, καθὼς δεν εμπεριέχει τα στοιχεία εκείνα που εντυπώνονται ως σπουδαία στη συλλογική μνήμη:

Μὰ ὁ Σουρῆς δὲ βλέπει, δὲ γυρέβει ποτέ του τὴ γενική, τὴ φιλοσοφική σημασία ἑνὸς μεγάλου γεγονότου. [...] παρὰ βλέπει πλάγι, βλέπει τὰ σήμαντα περιστατικά, βλέπει τὸ ἀνέκδοτο, βλέπει τὸ χωρατὸ τῆς ὥρας, δηλαδή τὸ μόνο ποῦ χάνεται. Βλέπει ἀπαράλλαχτα σὰν τὸν ὄχλο, ποῦ δὲν βλέπει καὶ πολλὰ πράματα ἢ τουλάχιστο ποῦ βλέπει τὰ μικρά, τὰ διάφορα, ἐκεῖνα ποῦ νόημα ἔχουνε τὴ στιγμή ποῦ τὰ βλέπεις, γιατί τότες σοῦ προξενοῦνε κάποια ἐντύπωση, [...]. Κ' ἔτσι, ὅσο πιὸ γλήγορα στὸν ὄχλο καταστρέφεται τὸ μνημονικὸ γιὰ τὰ καθέκαστα ποῦ στὴ στιγμή τοῦ φανήκανε σπουδαῖα, τόσο πιὸ γλήγορα γίνεται ἀδιάβαστος κι ὁ Σουρῆς.<sup>8</sup>

Στη συνέχεια, ο Ψυχάρης αναφέρεται στη στιχουργική ποικιλία που χαρακτηρίζει το ἔργο του Σουρῆ χωρίς, ωστόσο, αυτή να τον καθιστᾷ ποιητή, καθὼς *ἂν καὶ ὄλος ὁ Σουρῆς ἕνας στίχος εἶναι, ὅσο κι ἂν ἀλλάζῃ τὸ μέτρο τοῦ στίχου του τὴν οὐσία δὲ τὴν ἀλλάζει. Μονότονος καὶ πολύχορδος.*<sup>9</sup> Ἐπειτα ἀπὸ τα παραδείγματα που ἐκτίθενται προς ἐπίρρωση αυτής της ἀποψης, ο Ψυχάρης υπογραμμίζει τη σημασία της ρίμας στο ἔργο του Σουρῆ και υποστηρίζει ὅτι αυτή ἀποτελεῖ προτέρημα και πρωτοτυπία του ἔργου του, εφόσον συντελεῖ στη δομική του ἰσορροπία και συμβάλλει ουσιαστικῶς στη νοηματική του πληρότητα:

Μὰ ἔχει καὶ τὴν πρωτοτυπία του, γιατί διόλου δὲ σκοπέβουμε νὰ τὸν ἀδικήσουμε τὸν ἄθρωπο. Τὸ γέλοιο, τὸ χωρατό, ἴδιο τὸ πνέμα τοῦ Σουρῆ στέκουνε στὴ ρίμα, νὰ ἡ μαστοριά του κι ἀλήθεια πρέπει σ' ἄφτὸ νὰ φουμιστῇ μαστορίας. Σὲ κανενὸς στίχους δὲν εἶδα ποτέ μου ρίμα τόσο ἀπροσμόνητη καὶ τόσο πλούσια. [...]. Τιμᾶ ἡ ρίμα τὸ Σουρῆ. Τοῦ δίνει δικαίωμα στὴν ποιητική, στὴ φιλολογικὴ τὴν ὑπόληψη τοῦ κόσμου. Μᾶς δείχνει πῶς δουλέβει, πῶς κάτι προσπαθεῖ, πῶς δὲν κατεβάζει τοὺς στίχους του ὅπως τύχη. [...]. Σὰ νᾶγινε ρίμα ὄλος ὁ Σουρῆς.

<sup>7</sup> Ψυχάρης (1905) 3.

<sup>8</sup> Ψυχάρης (1905) 3.

<sup>9</sup> Ψυχάρης (1905) 4.

Κι ἀλήθεια κάποτε τρομάζεις, λὲς μήπως ἡ ρίμα δὲν τοῦ ἄφησε θέση στὸ νοῦ του γιὰ καμιὰ ἄλλη σκέψη.<sup>10</sup>

Ἡ κριτική του Ψυχάρη αναπόφευκτα στρέφεται στη γλώσσα που χρησιμοποιεῖ ο Σουρῆς στο *Ρωμῆό* του, καθὼς σ' αὐτή και στις ιδέες *χρωστάει ὁ ποιητὴς τὴ ζωὴ του τὴ τωρινὴ καὶ τὴ μελλούμενη*. Ὁ συγγραφέας καταλήγει στο συμπέρασμα πὼς ἡ τέχνη του Σουρῆ τίθεται πλέον σε κρίση, ἔστω και αν αὐτὸ γίνεται ἀπὸ ἓνα μικρὸ ἀριθμὸ ἀναγνωστῶν, ἐνὼ ὁ ὄχλος που κατανοεῖ ἀργότερα τὴν πραγματικὴτητα συνεχίζει νὰ τον δοξάζει και νὰ τον τιμᾷ.

Ὁ ἀντίκτυπος του κειμένου του Ψυχάρη υπήρξε μεγάλος και τὰ άτομα που ἐνεπλάκησαν ἔστρεψαν κυρίως τὴν πολεμική τους στο θέμα τῆς γλώσσας. Στον *Νουμᾶ*, λίγες ἡμέρες ἀργότερα, δημοσιεύεται μία κριτικὴ του Γρηγόριου Ξενόπουλου<sup>11</sup> με τίτλο *Ὁ Ἄλλος Σουρῆς*.<sup>12</sup> Ὁ συγγραφέας υποστηρίζει ὅτι ἡ κριτικὴ του Ψυχάρη ἐστιάζει κυρίως στα ἐλαττώματα του ἔργου του Σουρῆ, τὰ ὁποῖα αν και ἀληθῆ και λεπτομερῆ δὲν χαρακτηρίζουν τὴν ολότητα τῆς συγγραφικῆς του παραγωγῆς, καθὼς «ὁ Σουρῆς ἔχει κι ἄλλα, πολὺ πῖο σπουδαῖα, πολὺ πῖο χαρακτηριστικά, πὼς ἀπὸ τὴν εἰκόνα του δὲν πρέπει νὰ λείπουν, σὰ θέλουμε εἰκόνα ὀλάκερη κι ἀληθινή». Ὁ Ξενόπουλος, λοιπὸν, ἀναφέρει ὅτι ὁ Ψυχάρης ἔσκυψε πολὺ πάνω στο ἔργο του Σουρῆ, ἀπομακρυσμένος, ὁμῶς, ἀπὸ τὰ ὅσα συμβαίνουν στὴν Ελλάδα, δὲν μπόρεσε νὰ καταλάβει τὸ πνεῦμα του:

Γιὰ νὰ κρίνει τὸν Σουρῆ ἔσκυψε πολὺ. [...]. Μακρυσμένος ἀπὸ τὴ ζωὴ μας, κλεισμένος στὸ γραφεῖο του, μὲ τὸ τσιμπιδι του και μὲ τὸ φακό του, δὲ θὰ μπορούσε πάλι νὰ ἰδῆ, παρὰ γλωσσικὸν ἀνακάτωμα και δημοσιογραφικὴν ἀνεμελιά. Θὰ τοῦ ξέφευγε τὸ κυριώτερο: Τὸ πνεῦμα.<sup>13</sup>

Στὴν συνέχεια, ἐκθέτει τὶς ἀπόψεις του σχετικά με τὴν πλούσια εικονοποιία, τὴν ἀποτελεσματικὴ χρῆση τῆς ρίμας και τὸ *μεγαλότεχνο* σατυρικό πνεῦμα του Σουρῆ, ἐνὼ ἐπισημαίνει ὅτι *ὁ ποιητὴς τοῦ «Ρωμῆοῦ» δὲν εἶναι αὐτὸς καθρέφτης – παρὰ κρατεῖ καθρέφτη*. [...]. *Ξέρει κατὰ ποῦ πρέπει νὰ τὸν στρέψη, ξέρει τί νὰ καθρεφτίσῃ σ' αὐτόν, και πρὸ πάντων ξέρει μὲ τί τρόπο νὰ τὸν δείξῃ*.

Στις 23/1/1905 ἡ ἐφημερίδα *Ἀκρόπολις*, δημοσιεύει ἓνα πρωτοσέλιδο ἐκτενὲς κριτικὸ κείμενο του Νικόλαου Ἐπισκοπόπουλου<sup>14</sup> με τίτλο *Ψυχάρης και Σουρῆς*, στο ὁποῖο ὁ συγγραφέας, ἀφοῦ ἐπεσήμανε τὸ καινοτόμο πνεῦμα του ψυχαρικού κειμένου, τονίζει τον

<sup>10</sup> Ψυχάρης (1905) 5.

<sup>11</sup> Για τὴ σχέση Ψυχάρη – Ξενόπουλου, βλ.: Τριχιά – Ζούρα (2005) 365-78.

<sup>12</sup> Ξενόπουλος (1905) 2-11.

<sup>13</sup> Ξενόπουλος (1905) 5.

<sup>14</sup> Για τὴ σχέση Ψυχάρη – Ἐπισκοπόπουλου, βλ.: Μαυρέλος (2005) 379-91.

αναβρασμό που προξένησε στους κύκλους των *σκεπτομένων* ανθρώπων οδηγώντας σε μία σπάνια για τα ελληνικά δεδομένα πνευματική ζύμωση:

Και διὰ τοῦτο ἀκριβῶς εἶνε γεγονός μέγα καὶ εἶνε γεγονός συνταράσσον ὅταν μία κάπως νέα ἰδέα, ἓνα πολεμικὸν ἄρθρον, ἓνα ζήτημα ἔρχεται νὰ μᾶς συνταράξῃ, νὰ μᾶς ἀποτινάξῃ τὴν νάρκην, νὰ μᾶς δώσῃ τοὺς παλμοὺς καὶ τὴν θερμὴν τῆς ζωῆς. Αὐτὸ τὸ σπάνιον γεγονός συνέβη πρὸ ὀλίγων ἡμερῶν μὲ τὴν δημοσίευσιν ἐκτεταμένης, εἰλικρινοῦς, ἀνατρεπτικῆς, ἰσχυρᾶς, παραδόξου καὶ ὁπωσδήποτε νευρώδους καὶ ὀλίγον σκανδαλώδους κριτικῆς τοῦ Ψυχάρη περὶ Σουρῆ.

Αφού παρουσιάσει συνοπτικά το λογοτεχνικό έργο του Ψυχάρη, ο Επισκοπόπουλος υπογραμμίζει την προσήλωση του συγγραφέα στη δημοτική γλώσσα, υποστηρίζοντας ταυτόχρονα ότι το κείμενο για τον Σουρῆ αποτελεί μία από τις πιο ανατρεπτικές και οξυδερκείς ελληνικές κριτικές παραθέτοντας και αποσπάσματα από το συγκεκριμένο κείμενο:

Ἐν ἀπὸ τὰ ὀνόματα τὰ μᾶλλον πολεμούμενα, τὰ μᾶλλον ἐρεθίζοντα τὴν ἑλληνικὴν φυλὴν, ὁ Ψυχάρης, εἶνε ἐπίσης καὶ ἓν ἀπὸ τὰ ὀνόματα τὰ ὁποῖα περισσότερον τὴν τιμοῦν. [...] δὲν ἀρκεῖται μόνον νὰ δημιουργῇ ἔργα ὠραῖα [...] ἀλλὰ ἐργάζεται δι' ἓνα ἰδανικὸν τὸ ὁποῖον ἔθεσεν ὡς σκοπὸν τῆς ζωῆς του, καὶ ὡς πηδάλιον τῆς ἐργασίας του ὅλης. [...] Κρημιστῆς εἰδώλων ὁ Ψυχάρης, [...] πρὸ πολλοῦ ἐτόλμησε νὰ ἀμφισβητήσῃ [...] τὰ ἅγια τῆς δόξης τοῦ Σουρῆ. [...]. Τὸ ἄρθρον αὐτὸ εἶνε ὀλόκληρος εὐφροεστάτη καὶ λεπτοτάτη ψυχολογία καὶ ἴσως καὶ φιλοσοφικὴ μελέτη περὶ τοῦ ταλάντου τοῦ Σουρῆ καὶ τῆς ἐπιτυχίας τοῦ Σουρῆ καὶ δίκαιον ἢ ἄδικον ὑποθέτομεν, ὅτι ἀποτελεῖ μίαν ἀπὸ τὰς βαθυτέρας, τὰς λεπτοτέρας καὶ τὰς ὀξυτέρας σελίδας τῆς ἐσπαργανωμένης ἀκόμη ἑλληνικῆς κριτικῆς.

Ο συγγραφέας προβαίνει σε σύγκριση των δύο προσώπων προβάλλοντας το δίπολο *ἀντιδημοτικὸς* (Ψυχάρης) – *δημοτικὸς* (Σουρῆς). Ὁ Ψυχάρης, *ἀντιδημοτικὸς ἐν τῇ ἀξίᾳ του*, εἶναι ἓνα πρόσωπο το οποίου δέχεται πολεμική, λόγω κυρίως των γλωσσικών του ιδεών, ενώ ὁ Σουρῆς *ἀκρως δημοτικὸς*, ἔχει δεχθεῖ ἐγκώμια καὶ δόξα ἀπὸ τον ελληνικό λαό :

Ὅσον ὁ Ψυχάρης εἶνε ἀντιδημοτικὸς ἐν τῇ ἀξίᾳ του· ὅσον ἡ δύναμις του καὶ ἡ εἰλικρίνειά του ἀποκρούονται, τόσον ὁ Σουρῆς εἶνε δημοτικὸς, τόσον ἀποτελεῖ τὸ χαϊδεμένο παιδί τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ. [...] Ἡ δόξα τὸν ἔχει πρὸ πολλοῦ καλύψει καὶ σχεδὸν θάψει τὸν Σουρῆν, ἐνῶ στέφανοι καὶ δεκαετηρίδες, ἐγκώμια καὶ βιβλία, ἀποθεώσεις καὶ διαλαλήσεις τὸν ἔχουν ὠθήσει ζῶντα εἰς τὴν ἀθανασίαν.

Τις επόμενες δύο ημέρες (24/1/1905 και 25/1/1905) από τη δημοσίευση του κριτικού κειμένου του Επισκοπόπουλου στην *Ἀκρόπολιν*, όπου παρέθετε εκτενή αποσπάσματα από το

κείμενο του Ψυχάρη,<sup>15</sup> ο Σουρής απαντά μέσω μίας συνέντευξης με τίτλο *Ὁ Σουρής καὶ οἱ Μαλλιαροὶ* που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Ἀθῆναι*.<sup>16</sup> Σε αυτήν γίνονται αρκετές αναφορές στην προσωπική σχέση των δύο συγγραφέων και ο Σουρής εξηγεί κατά πόσο το έργο του, όπως εμφανίζεται στον *Ρωμηό*, μπορεί να χαρακτηριστεί ως ποίηση:

Ἡ ποίησις τοῦ «Ρωμηοῦ» εὐρίσκεται ἀκριβῶς εἰς τὴν ἔμπνευσιν τῆς στιγμῆς ἢ ὅποια σατυρίζει τὰ γεγονότα τῆς ἑβδομάδας. [...] Ποίησις! Ποίησις εἰς τὸν «Ρωμηὸν» εἶνε ὁ ἴδιος ὁ «Ρωμηός». Ἐπὶ τέλους, φίλε μου δὲν ἠμπορεῖ νὰ ἐννοήσῃ ὁ Ψυχάρης, ὅτι ἐγὼ δὲν πηγαίνω διὰ τὴν δόξαν, ἀλλὰ διὰ νὰ συντηρηθῶ, [...].(24/1/1905)

Στη συνέχεια ο Σουρής τονίζει το θέμα της γλώσσας και ασκεί κριτική σε άλλους γνωστούς συγγραφείς που έχουν εκφράσει την προτίμησή τους για τη δημοτική. Στις 25/1/1905 συνεχίζεται η συνέντευξη στην ίδια εφημερίδα, όπου ο Σουρής ασκώντας έντονη κριτική στους Μαλλιαρούς, υποστηρίζει ότι αυτοί έχουν άμεση σχέση με την πολιτική και κοινωνική κατάσταση που επικρατεί στην Ελλάδα και χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, σε αυτούς που είναι ηγέτες και στους άλλους που είναι οι οπαδοί τους:

-Τὶ τὰ θέλεις ἀδελφέ, ὅλα αὐτά, ὅλη ἡ μαλλιαρωσύνη εἶνε ἀποτέλεσμα τῆς ὅλης καταστάσεως τῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτικῆς. [...]. Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ μὲ τοὺς μαλλιαροὺς αὐτοὺς, οἱ ὅποιοι ἂν τοὺς καλοεξετάσῃς χωρίζονται εἰς δύο τάξεις. Εἰς τοὺς μαγαπόντας καὶ τοὺς ἠλιθίους. Οἱ πρῶτοι εἶνε ἡγέται, οἱ ἄλλοι εἶνε οἱ ὀπαδοὶ ποὺ γράφουν ἀναγούλαις, [...]. [...]. Ἐρώτησέ τοὺς τί γυρεύουν καὶ νὰ ἰδῆς τί θὰ σοῦ ἀποκριθοῦν. Τίποτε, ἀπολύτως τίποτε. Γράφουν λέγει, «γιὰ τοὺς λιγους καὶ ὄχι γιὰ τοὺς πολλοὺς». Ὁ ἕνας θαυμάζει τὸν ἄλλον, [...].

Η συνέντευξη τελειώνει με την άποψη του Σουρή για τον Πάλλη και τη μετάφραση της *Ιλιάδας*, αλλά και για τον *Νουμᾶ*. Ωστόσο, ο Σουρής δεν αρκείται στη συνέντευξη που δίνει στην εφημερίδα *Ἀθῆναι* και μέσω του *Ρωμηοῦ* που δημοσιεύεται στις 29/1/1905 αναφέρεται εκτενώς στον Ψυχάρη και τις απόψεις του, αλλά και στο θέμα τις γλώσσας:

- Τί κάθεσαι καὶ τσαμπουνᾶς καὶ τὸν καιρὸ σου χάνεις;...  
Σκάσε δὲν εἶσαι ποιητής...τὸ γράφει κι' ὁ κὺρ Γιάννης,

<sup>15</sup> Στις 24/1/1905 στο σημείωμα που προηγείται της συνέντευξης του Σουρή γίνεται αναφορά στο γεγονός ότι η κριτική του Ψυχάρη στον *Νουμᾶ* έγινε ευρέως γνωστή μέσω των εκτενών αποσπασμάτων που χρησιμοποιήθηκαν στο κείμενο του Επισκοπόπουλου δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Ἀκρόπολις* (23/1/1905), όπως και αυτών που παρουσιάστηκαν στο περιοδικό *Παναθήναια* : «Καὶ ἐφ' ὅσον μὲν ἡ ἐπιστολὴ περιωρίζετο μόνον εἰς τὸν «Νουμᾶν», ἦτο φυσικὸν νὰ μὴ μάθωμεν τὴν ὑπαρξίν τῆς οὔτε ἡμεῖς ἄλλ' οὔτε καὶ ὁ Σουρής, διότι ὁ «Νουμᾶς» κυκλοφορεῖ ἐν Ἀθῆναις μὲν μεταξὺ τῶν μαλλιαρῶν καὶ μόνον, εἰς τὸ ἐξωτερικὸν δε, ὅπου ἀποστέλλεται μαζῆ μὲ τὴν ἐμπορικὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ κ. Πάλλη. Ἀποσπάσματα ὅμως τῆς ἐπιστολῆς ταύτης ἐδημοσίευσαν καὶ τὰ «Παναθήναια» καὶ ἡ «Ἀκρόπολις», εἰς τρόπον ὅστε ἀνακοινώθη εἰς τὸ πολὺ κοινόν».

<sup>16</sup> Η εφημερίδα *Ἀθῆναι* ήταν γνωστή υπέρμαχος της καθαρεύουσας και ο ιδιοκτήτης και διευθυντής της Γεώργιος Κ. Πωπ ένθερμος αντιδημοτικιστής.

ποῦ στέλλει, δόλιε Φασουλῆ, μέσ' ἀπὸ τὰ Παρίσια  
 σὲ συμμορίας μαλλιαρῶν διπλώματα περίσσια,  
 γλωσσολογίας, κριτικῆς, σοφίας καὶ ποιήσεως,  
 καὶ γλωσσολόγος ἔγινε καὶ κριτικὸς ἐκ φύσεως.  
 [...] - Σκάσε δὲν εἶσαι ποιητῆς, προστυχομαθημένε,  
 κι' ὁ κύρ Γιαννάκης τῶγραψε, κι' οἱ μαλλιαροὶ τὸ λένε.  
 Χίλιαι φοραῖς σοῦ τῶλεγα' στὸν καφφενέ, τεμπέλη,  
 γιὰ τὸ καλὸ σου νὰ γενῆς τοῦ μαλλιαροῦ κοπέλι.  
 [...] - Ἐσὺ δὲν εἶσαι ποιητῆς ἀσύλληφτης ιδέας,  
 εἶσαι τὸ κατακάθισμα τῆς φάρας τῆς χυδαίας.

Το θέμα λοιπόν μεταφέρεται από την κριτική του Ψυχάρη για το έργο του Σουρή στη γλώσσα, γεγονός που δημιουργεί νέες ζυμώσεις στον πνευματικό κόσμο της Αθήνας. Στο κείμενο *Ὁ Σουρή κ.τ.λ.* του Ζ. Π. (Ζαχαρίας Παπαντωνίου) που δημοσιεύεται στο *Σκρίπ* στις 26/1/1905, ο συγγραφέας εντοπίζοντας και αναδεικνύοντας τη νέα διάσταση που παίρνει το εν λόγω γεγονός, εκφράζει την άποψή του σχετικά με την αναζωπύρωση του θέματος τού γλωσσικού ζητήματος. Σημειώνει ότι ενώ το θέμα ξεκίνησε από προσωπικό επίπεδο, πήρε ευρύτερες διαστάσεις, μετά τη συνέντευξη του Σουρή στην εφημερίδα *Ἀθῆναι*, καθώς ενέπλεξε πολλούς συγγραφείς στο πεδίο της γλωσσικής διαμάχης:

Ὁ Ψυχάρης ἔτυχε νὰ γράψῃ τὴν γνώμην του διὰ τὸν Σουρήν. Ὁ Σουρής, ὁ μὴ σκοτισθεὶς διὰ τὴν γνώμην κανενός, ὕβρισε τὸν Ψυχάρην. Καὶ ἐπειδὴ ἐνόμισεν ὅτι αὐτὸ δὲν εἶνε ἀρκετόν, ὕβρισε ὅλους ὅσοι ἔτυχε νὰ σχετίζονται μὲ τὴν ιδέαν μὲ τὴν ὁποίαν σχετίζεται καὶ ὁ Ψυχάρης. [...]. Εἶνε δὲ μοναδικὸν ὅ,τι βλέπει κανεὶς εἰς αὐτὴν τὴν συνέντευξιν. Ἐν πρώτοις ὁ Σουρής ἀναφέρει λεπτομερείας τῶν προσωπικῶν σχέσεων μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ Ψυχάρη, αἱ ὁποῖαι οὔτε μὲ τὰ γραφέντα ἀπὸ τὸν Ψυχάρην ἔχουν καμμίαν σχέσιν, οὔτε ἀποτελοῦν ἀπάντησιν, οὔτε εἶνε πράγματα διὰ τὰ ὁποῖα ἡμπορεῖ νὰ ἐνδιαφέρεται θνητός. [...]. Εἶνε δὲ καὶ δύσκολον νὰ ὀνομάσῃ κανεὶς ἀμαθεῖς ἀναιδεστάτους [...] τοὺς γράφοντας τὴν δημοτικὴν. Τὴν δημοτικὴν τὴν γράφει ὅλη ἡ σύγχρονη πνευματικὴ Ἑλλάς, [...]. Ὁ Σουρής ἔπρεπε νὰ ἐννοήσῃ τὸ κοινότατον ὅτι ἡ δημοτικὴ γλῶσσα εἶνε ιδέα. Δὲν εἶνε Παλαμᾶς, Ψυχάρης, Πάλλης.

Ο Ζ. Παπαντωνίου στέλνει, επίσης, μία επιστολή στην *Ἀκρόπολιν*<sup>17</sup> (28/1/1905) με τίτλο *Ὁ Σουρής*, στην οποία διατυπώνει την ίδια θέση με εκείνη του κειμένου του στο *Σκρίπ*,

<sup>17</sup> Στη στήλη *Λακωνικά* η εφημερίδα *Ἀκρόπολις* εκφράζει την άποψή της σχετικά με τη διαμάχη Ψυχάρη - Σουρή, λαμβάνοντας απόσταση από τα όσα υποστηρίζει στην επιστολή του ο Ζ. Παπαντωνίου, υποστηρίζοντας, ωστόσο, ότι ήταν ατυχές εκ μέρους του Σουρή να εμπλακεί σε γλωσσολογικά θέματα και να απαντήσει στο κείμενο του Ψυχάρη: «Ο Σουρής ἐπειράχθηκε ἀπὸ τὰς μεταφυσικὰς ἀνοησίας τοῦ κ. Ψυχάρη. Ὁ Σουρής δὲν εἶνε οὔτε Μητροπολίτης, οὔτε φιλόσοφος. Εἶνε Φασουλῆς. Εἶνε Σανιδᾶς. Βρῆκε τὸν Περικλῆ - Ψυχάρη μπροστά του. Τὸν

δημοσιευμένο στις 26/1/1905, προσθέτοντας ότι ο Σουρής επί είκοσι χρόνια έμεινε αμέτοχος στο γλωσσικό αγώνα έχοντας δημιουργήσει τη δική του γλώσσα και ότι την παρούσα στιγμή οι μομφές του τόσο προς τη δημοτική γλώσσα όσο και προς τα πρόσωπα που την ακολουθούν δεν καλύπτει κάποια υπάρχουσα ανάγκη:

Έπι 20 χρόνια έμεινεν έκτος τοῦ γλωσσικοῦ ἀγῶνος, ἔχων πολὺ ὀρθὰ καὶ δίκαια τὴν δικὴν του γλῶσσαν, ὅπως εἶχε καὶ τὴν δικὴν του φυσιογνωμίαν. Τώρα ἐπρόβαλεν αἰφνιδίως διατριβογράφος, ἐνῶ ἡ ἐποχὴ μας δὲν εὐρίσκετο πλέον εἰς τὴν ἀνάγκην νὰ ζητήσῃ τὴν γνώμην του διὰ τὴν γλῶσσαν, ἡ δὲ δόξα τοῦ Σουρή τόσον ἐκχειλίζει, ὥστε νὰ μὴ τῆς προσθέτῃ τίποτε μία σταγὼν δημοσιογραφικῆς ρεκλάμας.

Παίρνοντας αφορμὴ ἀπὸ τὴ διαμάχη μεταξὺ του Ψυχάρη καὶ του Σουρή, Ὁ Γεώργιος Τσοκόπουλος (υπογράφει ὡς Γ.Τ.) δημοσιεύει στο *Νέον Ἄστυ* (27/1/1905) τὸ κείμενο *Αὐτοὶ καὶ Ἐκεῖνοι*, στο ὁποῖο σκιαγραφεῖ τὴ διαμορφωθείσα κατάστασι σχετικά με τὸ γλωσσικὸ ζήτημα. Ὁ ἴδιος εμφανίζεται μετριοπαθὴς καθὼς θεωρεῖ ὅτι φυσικὸ επακόλουθο του χρόνου που περνᾷ εἶναι ἡ ἀλλαγὴ τῆς γλώσσας, ἐνῶ ταυτόχρονα σημειώνει τὸ χάσμα που ἔχει δημιουργηθεῖ μεταξὺ των δύο στρατοπέδων, καθὼς ἡ επικράτησι τῆς μίας ἢ τῆς ἄλλης ομάδας ἀνθρώπων στηρίζεται ὄχι στὴν ἴδια τὴ γλώσσα ὡς ἰδέα, ἀλλὰ στὴν ἐπιβολὴ ἀπόψεων συγκεκριμένων προσώπων:

[...] Τώρα ὁ πόλεμος διεξάγεται πλέον ἄγριος, ἐμπαθὴς, προσωπικὸς. Ἡ γλῶσσα δὲν εἶνε πλέον τὸ εὐγενὲς ὄργανον μετὰ τὸ ὁποῖον ἐκφράζονται αἱ ἰδέαι. Εἶνε ἴσα - ἴσα ἡ πανοπλία, ἡ ἐπίθεσις, ὁ ἐξολοθρευμὸς. [...]. Δὲν παλαίουν ἀπέναντι ἀλλήλων δύο ἰδέαι. Αὐτὸ ἐλέχθη, ἀλλ' αὐτὸ δὲν εἶνε ἀληθές. Παλαίουν δύο ἄνθρωποι. [...] Καὶ ἡ πάλη γενικεύεται [...]. Εἰς διάστημα πενήντα ἐτῶν ἡ γλῶσσα υπέστη χαρακτηριστικὴν μεταβολήν, [...] ἡ ὁποία τὴν φέρει μετὰ βραδύτητα ἀλλὰ μετὰ ἀσφάλειαν εἰς τὸν δρόμον τῆς τελειοποιήσεως. Ὅτι ὁ φυσικὸς αὐτὸς δρόμος τὴν φέρει διαρκῶς εἰς στενωτέραν συγγένειαν μετὰ τὴν δημοτικὴν, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία. [...] Ἴδου τώρα ὀλίγοι ἄνθρωποι ποὺ τὴν σύρουσιν πρὸς τὰ ὀπίσω, καὶ θέλουσιν καὶ καλὰ νὰ τὴν καρφώσουσιν ἐπάνω εἰς τὸν ἀρχαῖον βράχον. Ἴδου καὶ οἱ ἄλλοι οἱ ὁποῖοι τὴν τραβοῦσιν πρὸς τὰ ἐμπρός, ἐπειγόμενοι νὰ τὴν φέρουσιν εἰς ἄκρον, ἔστω καὶ κουρελιασμένην, ξεμαλλιασμένην, ἀξιοθρήνητον.

Μετὰ τὴν ἀπάντησι του Σουρή, μέσω τῆς συνέντευξις που ἔδωκε στὴν εφημερίδα *Ἀθῆναι*, τὸ ἴδιο ἐντυπο δημοσιεύει μίαν σειράν συνεντεύξεων σημαντικῶν ἀνθρώπων ἀπὸ διάφορους τομεῖς τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ πνευματικῆς ζωῆς, οἱ ὁποῖοι ἐκφράζουσιν τὴν ἀποψὴν

---

ἐσανίδωσε. Αὐτὸ ἦταν ὄλο - ὄλο. Τοῦ ἦλθε ἡ ὄρεξις νὰ κάμῃ καὶ τὸν γλωσσολόγο. Ἐδῶ ἔπεσε ἔξω· ἀλλὰ περισσότερο πέφτουσιν ἔξω ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι λαμβάνουσιν ὑπὸ σοβαρὰν ἔποψιν τὰ Φασουλολογήματα καὶ ζητοῦν νὰ τὰ ἀντικρούσουσιν».

τους σχετικά με το γλωσσικό ζήτημα. Καθημερινά από 26/1/1905 έως 14/2/1905 παρουσιάζονται συνεντεύξεις του Σπυρίδωνος Παγανέλη, Άγγελου Βλάχου, Πέτρου Κανελλίδη, Νικόλαου Σπανδωνή, Γεώργιου Δροσίνη, Τηλέμαχου Μιταυτσή, Ιωάννη Δαμβέργη, Σπυρίδωνος Βάση, Νικόλαου Ι. Λάσκαρη, Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, Δημήτριου Οικ. Καλαποθάκη και μία επιστολή του Ιωάννη Κονδυλάκη. Στις 26/1/1905 (*Οί Μαλλιαροί και οί Λόγιοι*) η πρώτη συνέντευξη που παρατίθεται είναι του Σπυρίδωνος Παγανέλη, συνεργάτη της εφημερίδας *Άθηναι*. Ο ίδιος ως υπέρμαχος της καθαρεύουσας εκφράζει την αντίθεσή του προς τους Μαλλιαρούς, οι οποίοι χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες, σε αυτούς που ακολουθούν συγκεκριμένα γλωσσικά δόγματα *ἐκ πεποιθήσεως* και δεν διαθέτουν *διαύγειαν κρίσεως*, σε άλλους που *ἐξ ἐπιπολαιότητος* βρίσκονται σε πλάνη και σε κάποιους που δύνανται να χαρακτηριστούν ως *ἐγκληματίαι*, *εάν ἐκ προθέσεως ἐπιτελοῦσι τὴν καταστροφὴν* της ελληνικής γλώσσας.

Στις 27/1/1905 δημοσιεύεται η συνέντευξη του Άγγελου Βλάχου με τίτλο *Ὁ Βλάχος και οί Μαλλιαροί*, όπου ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι οι Μαλλιαροί, όπως και τα έντυπα που φιλοξενούν τα έργα τους, χαρακτηρίζονται από νοσηρό εκφυλισμό,<sup>18</sup> ενώ συγχρόνως εκφράζει την πεποίθησή του ότι η γλώσσα δεν μπορεί να αλλιωθεί από αυτούς, εφόσον έχει τη δύναμη να παραμείνει ανόθευτη:

Οὐδεμία γλῶσσα, καὶ πολὺ ὀλιγώτερον ἢ ἑλληνικὴ ἢ ἔχουσα τριῶν χιλιάδων ἐτῶν εὐγένειαν, εἶνε δυνατόν νὰ κινδυνεύσῃ ἢ νὰ ἐπηρεασθῇ ἀπὸ ἀστείας προσπαθείας [...] ἀτόμων τῶν ὁποίων τὰ λογοτεχνικὰ προϊόντα εἶνε κατώτερα κρίσεως. [...]. Τὸ νόσημα εἶνε πολύμορφον καὶ τὰ συμπτώματά του ποικίλα. Ἄλλοι ἐκ τῶν ἀρρώστων πάσχουν προδήλως ἀπὸ παράνοϊαν [...]. Ἄλλοι πάσχουν ἀπὸ μεγαλομανίαν [...]. Ἄλλοι ἐπιδιώκουν μόνον κερδοσκοπικῶς τὴν ἐκ τοῦ νεωτερισμοῦ καὶ τοῦ σκανδάλου φήμην [...]. Ἄλλοι [...], καὶ αὐτοὶ εἶνε οἱ πολυπληθέστεροι καὶ οἱ κωμικώτεροι, [...], εἶνε οἱ νήπιοι καὶ οἱ ἀμαθεῖς, [...].

Την επόμενη ημέρα (28/1/1905), δημοσιεύεται η συνέντευξη με τίτλο *Ὁ Κανελλίδης και οί Μαλλιαροί*, που δίνει ο Πέτρος Κανελλίδης, ιδιοκτήτης και διευθυντής της εφημερίδας *Καιροί* και υπέρμαχος της καθαρεύουσας. Αφού λοιπόν επιδοκιμάσει τη θέση του Σουρή

<sup>18</sup> Ο Άγγελος Βλάχος υποστηρίζει ότι, πέρα από τη φιλολογία, το νοσηρό φαινόμενο του Μαλλιαρισμού χρειάζεται να αναλυθεί από τον φρενολόγο Μιχαήλ Κατσαρά, η γνωμοδότηση του οποίου είναι καταλληλότερη από τη δική του. Γι' αυτό το λόγο λίγες ημέρες αργότερα στην εφημερίδα *Άθηναι* παρουσιάζεται η συνέντευξη ενός άλλου φρενολόγου, του Τηλέμαχου Μιταυτσή, με σκοπό να δηλωθεί η πιθανή σύνδεση των Μαλλιαρών με έναν νοσηρό εκφυλισμό. Πίσω από αυτή την ενέργεια βρίσκεται προφανώς η θεωρεία περί εκφυλισμού του γιατρού και συγγραφέα Max Nordau, όπως αυτή διατυπώθηκε στο βιβλίο του με τίτλο *Εκφυλισμός (Entartung)*, που εκδόθηκε γερμανιστί το 1892. Αξίζει να σημειωθεί ότι τη μετάφραση του βιβλίου στα ελληνικά έκανε ο Άγγελος Βλάχος, η οποία, αρχικά, δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Τὸ Ἄστυ* από 5/1/1897 έως 13/7/1897 και το 1905 εκδόθηκε σε βιβλίο. Βλ.: Nordau (1905).

σχετικά με τη γλώσσα, προβαίνει σε πιο ακραίες δηλώσεις για τους Μαλλιαρούς, υποστηρίζοντας ότι πρόκειται πρωτίστως για ένα ζήτημα εθνικό, καθώς αυτοί που χρησιμοποιούν τη δημοτική γλώσσα προσπαθούν να χωρίσουν τους Έλληνες από τη γλώσσα των προγόνων τους και την ιστορία τους εξυπηρετώντας τους σκοπούς των Πανσλαβιστών:

Οί έχθροί ήμών προσπαθοῦν νὰ μᾶς χωρίσωσιν ἀπὸ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, νὰ ἐξυπηρετήσωσιν τοὺς σκοποὺς τῶν Πανσλαβιστῶν, οἵτινες φρυάτωσι κατὰ τῆς καθαρευούσης. Θέλουν νὰ ἀποδειχθῇ ὅτι ὁ ἑλληνικὸς λαὸς δὲν ἐννοεῖ τὴν γλῶσσαν τοῦ Εὐαγγελίου καὶ τῶν Ἀποστόλων, καὶ ἐπομένως δὲν ἔχει τὸ γλωσσικὸν Πρωτεῖον ἐν τῇ Ὁρθοδόξῳ Ἀνατολικῇ Ἐκκλησίᾳ, [...].[...] θὰ ἔχω ἀκράδαντον πεποίθησιν ὅτι οἱ Μαλλιαροὶ ὄχι μόνον εἶνε μωροὶ διαφθορεῖς τῆς γλώσσης, ἀλλὰ καὶ ἡλιθίως ἀνέλαβον νὰ καταστρέψουν τὸ Ἔθνος.

Στις 29/1/1905 δημοσιεύεται η συνέντευξη του Νικόλαου Σπανδωνή με τίτλο *Ὁ Σπανδωνῆς καὶ οἱ Μαλλιαροί*, ο οποίος κρατά μία μετριοπαθὴ στάση ἀπέναντι στους Μαλλιαρούς, υπογραμμίζοντας την ιστορική διάσταση του ζητήματος και την αναγκαιότητα χρήσης της καθαρεύουσας για λόγους εθνικής συνοχής. Την επόμενη ημέρα (30/1/1905) συνεχίζεται η συνέντευξη του δημοσιογράφου, ο οποίος προσθέτει ότι *τὸ κίνημα αὐτό, ὁ θόρυβος αὐτὸς* θα μπορούσε να προσφέρει μεγάλας υπηρεσίας διὰ τῶν γλωσσικῶν καὶ γλωσσοσυγκριτικῶν καὶ φιλολογικῶν ἐν γένει ἐρευνῶν ἐπὶ τῆς μεγάλης ἐθνικῆς περιόδου, ἥτις περιλαμβάνει τὴν ἀπὸ τῆς κρίσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως μέχρι τῶν ἀρχῶν τῆς 10' ἑκατονταετηρίδος ἐποχὴν, εφόσον εἶναι ἀνάγκη νὰ στηρίζουν τις θεωρίες τους σε φιλολογικὲς μελέτες περὶ γλώσσας. Επομένως, αὐτὴ ἡ ἐργασία χρειάζεται πολὺ χρόνον γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ ἐκ μέρους τῶν δημοτικιστῶν, οἱ ὁποῖοι πρέπει, λοιπόν, νὰ ἀρκεστούν στὸν τίτλο του *précurseur* καὶ νὰ κάνουν ὅλη τὴν προπαρασκευαστικὴ ἐργασία τὴν ὁποία, ἀν δὲν ολοκληρώσουν, θὰ συνεχίσουν οἱ ἐπόμενες γενεές.

Στις 31/1/1905 δημοσιεύεται η συνέντευξη του Γεώργιου Δροσίνη με τίτλο *Ὁ Δροσίνης καὶ οἱ Μαλλιαροί*,<sup>19</sup> ο οποίος, αφού θα αναφερθεῖ σε κάποιους συγγραφείς, ὅπως ο Ανδρέας Καρκαβίτσας<sup>20</sup> που αποφάσισε νὰ ἀκολουθήσει μίαν γλῶσσαν γραφῆς – γιὰ τὸν *Ἀρχαιολόγο* -

<sup>19</sup> Τὴν ἐπόμενη ἡμέρα τῆς παρουσίας τῆς συνέντευξης τοῦ Δροσίνη, ἡ ἐφημερίδα *Ἀθῆναι* δημοσιεύει μίαν ἐπιστολὴν τοῦ συγγραφέα, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει ὅτι μίαν προσωπικὴν συζήτηση ἐμφανίστηκε ὡς συνέντευξη, ἐνῶ ὁ ἴδιος δὲν εἶχε τὴν πρόθεσιν νὰ ἐκφράσει δημόσια τὴν ἀπόψιν του ἐπὶ τοῦ γλωσσικοῦ ζητήματος: «Μὲ ἐστεφάνωσες μὲ ὅλα τὰ ἄνθη τῆς φιλικῆς εὐμενείας σου διὰ νὰ μὲ φέρῃς εἰς τὸ θυσιαστήριον τῆς δημοσιότητος. Ἀλλὰ μὲ τὴν πανηγυρικὴν αὐτὴν δημοσίευσιν ἐνὸς ἐλεεινοῦ ράκου συνομιλίας μας, ὅλως ἰδιαιτέρας, μ' ἔκαμες νὰ αἰσθανθῶ τὴν ἐντροπὴν τοῦ Σχολαστικοῦ, ὁ ὁποῖος ἐπρόκειτο νὰ φέρῃ τὸ ἀποθανὸν ἀνήλικον τέκνον του εἰς τὸν συναχθέντα διὰ κηδείαν κόσμον» (1/2/1905).

<sup>20</sup> Ὁ Καρκαβίτσας δίνει μίαν συνέντευξιν ἐπὶ τῆς ἐφημερίδᾳ *Ἑστία*, ἡ ὁποία δημοσιεύεται στις 5/2/1905 με τὸν τίτλον *Τὸ Περιφθιμὸν Ζήτημα τῆς Γλώσσης. Λογικαὶ Σκέψεις Δημοτικιστοῦ. Μία Συνομιλία με τὸν Καρκαβίτσαν*. Σὲ αὐτὴν ὁ συγγραφέας, ἀφ' οὗ ἀναφερθεῖ συνοπτικὰ στὸν *Ἀρχαιολόγο*, παρουσιάζει τὴν ἀπόψιν του περὶ δημοτικῆς γλώσσας καὶ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ἐπικράτησός της, σημειώνοντας συνάμα ὅτι τὸ γλωσσικὸ ζήτημα δὲν τέθηκε ἐπὶ σωστῆς βάσεως, καθὼς οἱ κύριοι ἐκπρόσωποι τοῦ θέσπισαν τὰ κείμενά τους ὡς ὑπόδειγμα γλωσσικόν, τὸ ὁποῖο

διαφορετική από αυτή του παρελθόντος, θα κρατήσει σε γενικές γραμμές ουδέτερη στάση σχετικά με το εν λόγω θέμα, επισημαίνοντας, ωστόσο, ότι ο Ψυχάρης επιθυμεί να καταστήσει με το έργο του κατάλληλη τη δημοτική, ώστε να καλύπτει όλες τις ανάγκες, ενώ για τον Πάλλη θα σημειώσει ότι η μετάφραση της *Ιλιάδας* σε ερμηνευτικό επίπεδο αποτελεί έργο αξιοσημείωτο, στο θέμα, όμως, της γλωσσικής απόδοσης θεωρείται ελλιπές:

Θέλει νὰ καταρτήση γραμματικῶς τὴν δημοτικὴν καὶ νὰ τὴν καταστήσῃ ἐπαρκῆ εἰς ὅλας τὰς ἀνάγκας. Καὶ νόμιζε ὅτι θὰ ὑποβοηθήσῃ αὐτὸ τὸ ἔργον γράφων. Ἀλλὰ τὸ γραφὲν δὲν εἶνε ἔργο τοῦ γλωσσολόγου. Ὁ Ψυχάρης ἐσπούδασε βοτανικὸς. Ἐσπούδασε τὰς ρίζας τῆς γλώσσης. Καὶ θέλει νὰ κάμῃ τὸν ἀνθοκόμον, νὰ γράφῃ συγχρόνως, πᾶγμα ἐντελῶς διαφορετικόν. [...]. Πρέπει νὰ σημειώσῃς ὅτι ὁ Πάλλης εἶνε διδάκτωρ φιλολογίας. [...]. Τὸ ἔργο του δὲ τῆς μεταφράσεως τῆς Ἰλιάδος εἶνε ἐν τῇ καθαρῶς ἐρμηνευτικῇ αὐτοῦ μορφῇ ἔργον ἄξιον προσοχῆς κατὰ τὴν γνώμην καὶ τῶν εἰδικῶν φιλολόγων. Ἄλλ' εἰς τὸ ζήτημα τῆς γλωσσικῆς ἀποδόσεως, ὑπῆρχε πολλάκις ἔλλειψις γνώσεως τῆς αἰσθητικῆς τῶν λέξεων.

Ἐπεται ἡ συνέντευξις με τίτλο *Ὁ Μιταυτσῆς καὶ οἱ Μαλλιαροὶ* (2/2/1905) στην οποία ο Τηλέμαχος Μιταυτσῆς, υφηγητής των νευρικών και φρενικών νοσημάτων του Πανεπιστημίου Αθηνών,<sup>21</sup> απαντά στα ερωτήματα που τίθενται από την εφημερίδα σχετικά με τους Μαλλιαρούς, ώστε να διαπιστωθεί εάν οι πράξεις τους κρίνονται ή όχι φυσιολογικές. Ο ίδιος ισχυρίζεται ότι δεν μπορεί να αποφανθεί επιστημονικά επί του θέματος εάν δεν τους εξετάσει ως γιατρός, αναφέρει όμως ότι γενικώς οι μεταρρυθμιστές χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, τους φυσιολογικούς και τους παθολογικούς, οι οποίοι διακρίνονται μεταξύ τους *ὡς ἐκ τῆς ἠθικῆς ἰδέας τῆς σκοπούσης πραγματικὸν ἠθικὸν τῆς κοινωνίας ὄφελος* και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι οπαδοί της δημοτικής δεν είναι πνευματικώς υγιείς, βασιζόμενος, όμως, κυρίως σε κοινωνικά και όχι σε επιστημονικά κριτήρια. Ο Ιωάννης Δαμβέργης στη συνέντευξή του (*Ὁ Δαμβέργης καὶ οἱ Μαλλιαροὶ*, 3/2/1905) θεωρεί ότι χρειάζεται να υπάρξει διάκριση ανάμεσα στη Μαλλιαροσύνη που είναι νόσημα *ὑπαγόμενον οὐχὶ εἰς τὴν γλωσσολογίαν ἀλλὰ εἰς τὴν*

---

ἐπρεπε ὅλοι νὰ τηροῦν. Ἐπίσης, παραδέχεται ὅτι ἡ γλώσσα που γράφει ὁ ἴδιος καὶ οἱ λεγόμενοι δημοτικιστὲς εἶναι πιθανὸν νὰ μὴν ἔχει καμία σχέση με τὴ γλώσσα του μέλλοντος που θα αποτελέσει τὴν ἀληθινὴ ἐθνικὴ γλώσσα καὶ θα εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μίας μακρόχρονης ἐξέλιξης : «Παραδέχομαι καὶ τὸ πιστεύω ὅτι κάθε ἄλλο παρὰ καλὰ ἐβάλληκε τὸ ζήτημα τῆς γλώσσης. Αὐτοὶ οἱ χριστιανοὶ [...] ἴσως ἀπὸ ὑπερβολικὴν πεποιθήσιν πρὸς τὸν ἑαυτὸν τους, ἴσως καὶ ἀπὸ ἀντίδρασιν τοῦ λογιωτατισμοῦ ἐφαντάσθησαν ὅτι ἐκεῖνα ποῦ γράφουνε καὶ ὅπως τὰ γράφουνε πρέπει σώνει καὶ καλὰ νὰ θεσπισθοῦν ὡς δοκουμένα καὶ ὡς ὑποδείγματα γλωσσικά. Ἴσως ἀκόμη καὶ νὰ προχωροῦν μέχρι τοῦ νὰ νομίζουν ὅτι τέτοια ζητήματα λύνονται εὐκόλα καὶ σὲ λίγα χρόνια μέσα [...].[...] παραδέχομαι ὅτι αὐτὴ ἡ γλώσσα ποῦ γράφομεν οἱ λεγόμενοι δημοτικισταὶ σήμερον δὲν ἔχει πιθανώτατα καμμίαν σχεδὸν σχέσιν με τὴν γλώσσαν τοῦ μέλλοντος, τὴν ἀληθινὴν ἐθνικὴν γλώσσαν, ἐκείνην ποῦ πράγματι σιγὰ σιγὰ θὰ φτειασθῇ με τὴν ἐξέλιξιν. Ὅτι τὸ ζήτημα δὲν λυεταὶ με δέκα καὶ εἴκοσι χρόνια, ἀλλὰ με διακόσια καὶ ἴσως περισσότερα, μόνον παλαβοὶ μποροῦν νὰ τὸ ἀρνηθοῦν. Ἄλλ' ἐπὶ τέλους, εἶνε μία ἀρχή, ἔστω καὶ μία ἀπόπειρα ἀρχῆς».

<sup>21</sup> Η εφημερίδα *Ἀθῆναι* δεν επιλέγει τυχαία να ζητήσει την άποψη του φρενολόγου Τηλέμαχου Μιταυτσῆ, καθώς ο ίδιος ασχολήθηκε με το θέμα του εκφυλισμού, όπως φαίνεται από το βιβλίο του με τίτλο *Οἱ Ἐκφυλοὶ* (1899).

φρενολογίαν και την έκφραση των ιδεών μέσω της δημοτικής γλώσσας. Επίσης, οι Μαλλιαροί εντελώς *άπαράσκευοι*, σαν *ρακοσυλλέκται* *συνάγουσι* και *είσάγουσι* *εἰς τὴν ταλαίπωρον γλῶσσάν των ὅλα τὰ συντρίμματα* και *τὰ στρεβλώματα τῆς λαϊκῆς ἀμαθείας*. Επομένως, πρόκειται για μια γλώσσα καχεκτική και στρεβλωμένη που υπόκειται στους περιορισμούς που της επιβάλλουν οι εκπρόσωποί της:

Αὐτὴ εἶνε ἡ μόνη σχέσις τῆς μαλλιαροσύνης πρὸς τὴν δημοτικὴν γλῶσσαν, οὐχὶ ὅμως τὴν δημοτικὴν τὴν ὁποῖαν πάντες λατρεύομεν και μεταχειριζόμεθα εἰς ὠρισμένας περιστάσεις, ἀλλὰ μιᾶς ἄλλης παρεισάκτου, καχεκτικῆς και σκελετώδους, ἡ ὁποία δὲν δύναται νὰ κρύψῃ ὑπὸ τὸ ψιμμύθιον και τὰ χρυσόχορτα δι' ὧν εἶνε μετημφιεσμένη τὰ μαρτύρια και τὰ στρεβλώσεις ἃς ὑφίσταται ἀπὸ τοὺς στραγγαλιστὰς προστάτας της.

Τις επόμενες δύο ημέρες (4/2/1905 και 5/2/1905) δημοσιεύεται η συνέντευξη του Σπυρίδωνος Βάση, καθηγητῆ Λατινικῆς φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, ο οποίος αναλαμβάνει να αναλύσει και να αξιολογήσει το βιβλίο της Γραμματικῆς του Γ. Ροντάκη, το οποίο *ὡς ὅλα τὰ βιβλία ταῦτα ἐκδίδονται δαπάναις τῆς ἐν Εὐρώπῃ ἐταιρίας Ψυχάρη – Πάλλη και ἔχει ἐγκριθῆ ὑπὸ τῶν ἡγετῶν ὡς τὸ ἐπίσημον βιβλίον τοῦ τυπικοῦ πρὸς ἐξάπλωσιν τῆς γλώσσας*. Στις 6/2/1905 ο Νικόλαος Ι. Λάσκαρης,<sup>22</sup> υποστηρίζει στην συνέντευξή του (*Ὁ Λάσκαρης και οἱ Μαλλιαροί*) ὅτι οι Μαλλιαροί κατάφεραν να αποκτήσουν δημοτικότητα, λόγω της παρούσας περιστασης θεωρώντας τον Ψυχάρη νικητῆ της εν λόγω διαμάχης, ενώ συγχρόνως διαχωρίζει τους συγγραφείς που χρησιμοποιούν τη δημοτικὴ γλῶσσα για να γράψουν τα ἔργα τους, ἀπὸ τους Μαλλιαρούς που οποιαδήποτε γλῶσσα και αν ακολουθήσουν, τα κείμενά του τους εἶναι ἀνάξια λόγου. Ο Κωνσταντῖνος Φ. Σκόκος στη συνέντευξή του (*Ὁ Σκόκος και οἱ Μαλλιαροί*), δημοσιευμένη στις 7/2/1905 και 8/2/1905 θέτει ως βάση του συλλογισμού του το γεγονός της ἀναπόφευκτῆς ἐξέλιξης της ἐλληνικῆς γλῶσσας, καθὼς αὐτὴ ἀποτελεῖ ἔργο της ιστορίας και του πολιτισμοῦ *ὃν ἀντιπροσωπεύει και οὗ εἶνε ἀπαύγασμα*. Γλωσσοπλάστης με τη συνδρομή του ζώντος πολιτισμοῦ εἶναι ο λαός, ο οποίος *ἀποκαθαίρει, μορφοποιεῖ, καλλιτεχνεῖ, νομοθετεῖ*

<sup>22</sup> Στο τέλος της συνέντευξής του ο Ν. Λάσκαρης αναφέρει ὅτι ο Ζ. Παπαντωνίου ἀποκάλεσε μωρό τον Ψυχάρη, χαρακτηρισμό που ο Παπαντωνίου διαψεύδει την επόμενη ἡμέρα (7/2/1905) στο κείμενο με τίτλο *Μία Ἀπάντησις* που δημοσιεύεται στο *Σκρίπ*: «Δὲν εἶμαι ἐγὼ ἰκανὸς νὰ ὀνομάσω τὸν Ψυχάρην ἴμωρον» και ἂν ἀκόμη θὰ ἦτο ἀνάρμοστος τέτοιος χαρακτηρισμὸς διὰ τὸν τελευταῖον πνευματικὸν ἐργάτην, ἀκόμη περισσότερο ἀνάρμοστος εἶνε ἂν ἀπευθύνεται εἰς ἐκεῖνον ποὺ πρῶτος γενναῖα ἐπολέμησε εἰς τὴν ἐποχὴν μας διὰ τὴν δημοτικὴν γλῶσσαν και ἔχει νὰ ἐπιδείξῃ πρῶτος ἐργασίαν δι' αὐτήν. Εἰς τὸν κ. Λάσκαρην εἶπα ὅτι τὸ σύστημα με τὸ ὁποῖον ἐργάζεται διὰ τὴν δημοτικὴν ὁ Ψυχάρης και ὁ Πάλλης τὸ θεωρῶ ἐντελῶς ἀντίθετον πρὸς τὴν ἐλευθερίαν ποὺ πρέπει νὰ ἔχη ἕνας τέτοιος ἀγὼν, αὐταρχικόν, ἔξω ἀπὸ τὸ αἶσθημα και τὴν ἀλήθειαν, σύστημα ποὺ κάμνει μάταιον ὅλον τὸν εἰλικρινῆ των και βαρὺν ἀγῶνα». Ο Λάσκαρης του ἀπαντᾷ μέσω της εφημερίδας *Ἀθῆναι* στις 8/2/1905, υπερασπιζόμενος τα ὅσα δήλωσε στην συνέντευξή του που δημοσιεύτηκε στην ἴδια εφημερίδα στις 6/2/1905 σχετικά με τις ἀπόψεις που διατύπωσε σε αὐτόν ο Ζ. Παπαντωνίου σχετικά με τον Ψυχάρη.

*βαθμηδὸν καὶ ἀσυναισθητῶς τὴν γλῶσσαν. Ωστόσο, σημειώνει ὅτι ἡ γλῶσσα τῶν Μαλλιαρῶν δὲν ἀποτελεῖ μίᾳ ζωντανῆ ἄλλα τεχνητῆ γλῶσσα που δὲν λαλεῖται πουθενά:*

[...] ἡμπορῶ νὰ σᾶς βεβαιώσω ἐπισήμως, στατιστικῶς, ὅτι ἡ ἀστεία αὐτὴ γλῶσσα τοῦ Ψυχάρη, ἢ δημοτικοφανῆς ἴσως, ἀλλὰ κάθε ἄλλο ἢ ζωντανὴ καὶ ἀληθῆς, ὄχι μόνον δὲν συγκινεῖ, δὲν ἐννοεῖται, δὲν προσελκύει, δὲν κατακτᾷ, ἀλλὰ ἀποκρούεται πανταχόθεν [...]. [...] καὶ τότε καὶ τώρα καὶ πάντοτε ἡ ψυχαρικὴ γλῶσσα εἶνε ψευδῆς, τεχνητῆ, ἄψυχος, νεκρά. Διότι δὲν ἀπευθύνεται εἰς τὸ γλωσσικὸν αἶσθημα οὐδεμιᾶς χώρας καὶ οὐδενὸς τμήματος τῆς Ἑλληνικῆς φυλῆς. Εἶνε, μὲ δύο λέξεις, ὁ σχολαστικισμὸς τῆς δημοτικῆς [...]. Εἶνε ἡ λογιωτατοσύνη ἀπὸ τὴν ἀνάποδὴ της. (7/2/1905)

Δύο ἡμέρες ἀργότερα (10/2/1905) δημοσιεύεται ἡ συνέντευξη με τίτλο *Ὁ Καλαποθάκης καὶ οἱ Μαλλιανοί*, ὅπου ὁ Δημήτριος Οικ. Καλαποθάκης, ἰδιοκτῆτης καὶ διευθυντῆς τῆς εφημερίδας *Ἐμπρός*,<sup>23</sup> ἀφοῦ κάνει ἀναφορὰ στους Μαλλιαροὺς καὶ τὴν κενοδοξία τους νὰ δημιουργήσουν μίᾳ νέᾳ γλῶσσα, υποστηρίζει ὅτι ἡ γλῶσσα τῶν Ἑλληνικῶν τραγουδιῶν, εἶναι καὶ αὐτὴ τῶν ἡρώων τοῦ 1821, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀγροτῶν καὶ ποιμένων. Επομένως, δὲν δύναται νὰ ἔχει τὸν πλοῦτο τῆς καθαρεύουσας, ἡ ὁποία πρέπει κατὰ τὴν ἀποψὴ του νὰ επικρατήσῃ, καθὼς αὐτὴ προσεγγίζει περισσότερο τὴ γλῶσσα τοῦ Πλάτωνος καὶ τοῦ Ξενοφώντος *πρὸ τῆς ὁποίας ἀποκαλύπτεται πᾶς θαυμαστῆς τοῦ ὠραίου καὶ τῆς ἀρμονίας*. Στὴ συνέχεια, ὁ Καλαποθάκης ἀσκεῖ κριτικὴ σε συγκεκριμένα πρόσωπα καὶ διερωτᾶται πού βρῖσκουν τὴν οικονομικὴ στήριξη γιὰ νὰ βιοποριστοῦν καὶ νὰ ἐκδώσουν τὰ βιβλία τους,<sup>24</sup> ἐνῶ συγχρόνως τονίζει τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ γλῶσσα συνάδει με τὴν πολιτιστικὴ κατάσταση τῆς χώρας, διαπλάθεται ἀπὸ τὸν λαὸ καὶ δὲν ἀποτελεῖ δημιούργημα λίγων ἀνθρώπων:

[...] ἡ γλῶσσα εἶνε παρακολούθημα ἑνὸς πολιτισμοῦ καὶ οὐχὶ δημιούργημα δύο – τριῶν ἀνθρώπων. Τὴν γλῶσσαν θὰ τὴν μορφώσῃ ὁ λαός, θὰ τὴν καθάρῃ δὲ καὶ ἀπὸ τοὺς

<sup>23</sup> Ἡ εφημερίδα *Ἐμπρός*, υποστηρίζοντας τὴν καθαρεύουσα, ἀναφέρεται στὸ θέμα τῆς γλῶσσας δημοσιεύοντας πρωτοσέλιδα κείμενα που υπογράφει Ὁ Περίεργος. Αὐτὰ εἶναι τὰ ἐξῆς: «Ὁ Κρυάρης» στις 28/1/1905, «Γλωσσοφάγωμα» στις 29/1/1905 καὶ «Κωμωδία εἰς Πρᾶξιν» στις 7/2/1905.

<sup>24</sup> Πιο συγκεκριμένα, ἀναφέρεται στὸν Παλαμά, ὁ ὁποῖος λόγω τῆς γλῶσσας που χρησιμοποιεῖ γιὰ τὴ συγγραφὴ τοῦ ἔργου του πρέπει νὰ σταματήσει νὰ ἐργάζεται στὸ Πανεπιστήμιο, ὥστε νὰ μὴν τὸν μισθοδοτεῖ ἡ Πολιτεία: «Ἐδῶ ἐν μέσαις Ἀθήναις εἰς αὐτὸ τὸ Ἐθνικὸν μας Πανεπιστήμιον ἐργάζεται ὁ εἷς ἐκ τῶν τριῶν ἀρχηγῶν τῆς Μαλλιαρῶσύνης ὑπὸ τὴν σκέπην τῆς Πολιτείας. Θὰ μοῦ εἶπτε ὅτι, ἀφοῦ δὲν μεταχειρίζεται τὴν Ψυχαρικὴν γλῶσσαν εἰς τὴν θέσιν του αὐτῆν, κατὰ τί βλάπτει. Βλάπτει καὶ πολὺ μάλιστα, διότι τὸν μισθὸν τὸν ὁποῖον τοῦ δίδει ἡ Πολιτεία τὸν μεταβάλλει εἰς βέλη κατ' αὐτῆς. Βλάπτει διότι παύει νὰ εἶνε ὁ Παλαμάς ὁ ἰδιώτης ἀφ' ἧς στιγμῆς εἶνε Γ. γραμματεὺς τοῦ Πανεπιστημίου. Καὶ ἡ θεραπείαν τοῦ κακοῦ νομίζω ὅτι ἐγκεῖται στὴν παῦσιν τοῦ Παλαμά. [...] Ἐφ' ὅσον δὲ ὁ Παλαμάς εὐρίσκεται εἰς οἰανδήποτε δημοσίαν θέσιν σχετιζομένην μάλιστα τόσον ἀμέσως μὲ τὰ γράμματα, οἱ Μαλλιανοὶ πάντοτε θὰ ἔχουν ὡς στήριγμά των ἀνθρώπων ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς κατατοξεύοντα τὴν Ἑλληνικὴν γλῶσσαν καὶ τὰ μετ' αὐτῆς ἀλληλένδετα ἔθνικα συμφέροντα».

υπερκαθαρεύοντας τύπους και από τα στρεβλωμένα ελληνικά, διὰ τὰ ὅποια αἰῶνων δουλεία μόνον τὴν κακὴν ἐπίδρασίν της ἠδύνατο ἐπιβάλλῃ.

Στις 14/2/1905 δημοσιεύεται μία ἐπιστολή του Ἰωάννη Κονδυλάκη (*Ὁ Κονδυλάκης καὶ οἱ Μαλλιαροί*), ὁ ὁποῖος με τὴ σειρά του ἐκθέτει τὴ θέση του σχετικά με τὸ ζήτημα τῆς γλώσσας. Αναφέρεται, μεταξύ ἄλλων, στὴν καθαρεύουσα καὶ τὴν ταυτότητά της, ἐνῶ καταλήγει στο συμπέρασμα ὅτι ἡ προτίμηση αὐτῆς ἐναντι τῆς δημοτικῆς ἐγκεῖται στο γεγονός ὅτι βρίσκεται σε ἐγγύτητα με τὴν Ἀρχαία Ἑλληνική:

Διότι ἐπὶ τέλους τί εἶνε αὐτὴ ἡ γλῶσσα; [...] Ποῦ εἶνε τὸ λεξικόν, ποῦ ἡ γραμματικὴ καὶ τὸ συντακτικόν της; Ποῦ ὑπάρχει τέλος πάντων; [...] Φυσικὸν καὶ λογικὸν εἶνε διὰ νὰ μάθῃ κανεὶς μίαν γλῶσσαν νὰ διδαχθῇ αὐτὴν τὴν γλῶσσαν· ἀλλὰ διὰ νὰ μάθῃ τὴν θαυμαστὴν μας καθαρεύουσαν πρέπει νὰ διδαχθῇ, ὄχι αὐτὴν, ἀλλὰ μίαν ἄλλην γλῶσσαν. Εἶνε λοιπὸν ἢ δὲν εἶνε φαινόμενον μοναδικὸν καὶ ἀπαράμιλλον ἡ γλωσσικὴ μας κατάστασις; [...]. Δι' ἡμᾶς εἶνε ἀρκετὸν ὅτι ἡ γλῶσσα αὐτὴ εἶνε εὐγενῆς, ἀφοῦ λαλεῖ διαφορετικὰ ἀπὸ ἡμᾶς καὶ λέγει τὴν χυδαίαν μύτην *ρῖνα* καὶ τὸ χυδαῖον πόδι *ποῦς*. Μὲ αὐτὰ καὶ μὲ αὐτὰ φαινόμεθα ὅτι συγγενεῦομεν πρὸς τοὺς ἀρχαίους.

Με τὴν ἐπιστολή του Κονδυλάκη κλείνει ὁ κύκλος τῶν συνεντεύξεων τῆς εφημερίδας *Ἀθῆναι*, που ἀνοίξε με τὴ συνέντευξη του Σουρή λειτουργώντας ὡς ἀπάντηση στὴν κριτικὴ του Ψυχάρη καὶ δίνοντας συνάμα τὸ ἐναυσμα γιὰ τὴν ὄξυνση τῆς γλωσσικῆς διαμάχης, καθὼς ἐνεπλάκησαν σε αὐτὴ πολλὰ πρόσωπα τῆς πνευματικῆς καὶ ἐπιστημονικῆς κοινότητος τῆς Ἀθήνας. Ὁ Νικόλαος Ἐπισκοπόπουλος, ἀρκετὲς ἡμέρες πρὶν τελειώσει ἡ συγκεκριμένη διαμάχη δημοσιεύει ἕνα κριτικὸ κείμενο στο *Ἄστυ* (29/1/1905) με τίτλο *Ὁ Ἐπίλογος* (υπογράφει ὡς Ν. Ἐπ.), ὅπου ἐπισημαίνει τὴ μεγάλη διάσταση που ἔλαβε τὸ θέμα<sup>25</sup> καὶ τὸν *αντιδημοτικὸν παροξυσμὸν* τῶν περισσοτέρων ἐμπλεκομένων:

<sup>25</sup> Στις 7/2/1905 δημοσιεύεται στο *Ἄστυ* τὸ κείμενο του Ν. Ἐπισκοπόπουλου με τίτλο *Ὁ Διωγμός*, στο ὁποῖο ὁ συγγραφέας με εἰρωνικὸ τόνο παρουσιάζει τὶς μεγάλες διαστάσεις που ἔχει λάβει τὸ συγκεκριμένο θέμα καὶ τὶς ακραίες ἀντιδράσεις τῶν υποστηρικτῶν τῆς καθαρεύουσας: «Ἐπεσκέφθην χθὲς ἕνα φίλον μου μ α λ λ ι α ρ ὀ ν, τὸν ὁποῖον τὰς ἡμέρας αὐτὰς ἀποφεύγω νὰ συναντῶ εἰς τὸν δρόμον, τὸν ὁποῖον χαιρετῶ κρυφίως καὶ ὁ ὁποῖος μοῦ ἐμπνέει σοβαρὰς ἀνησυχίας. Τὸν εὔρον εἰς ἕν ἀπομεμακρυσμένον δωμάτιον τοῦ οἴκου του, εἰς μίαν κρύπτῃν μᾶλλον, ἀναγινώσκοντα τοὺς Βίους τῶν Ὁσίων Μαρτύρων. Πλησίον του εὐρίσκετο κηρίον ἀνημμένον. Τὸν ἔχαρτέησα συμφώνως μὲ τὴν σοβαρότητα τῶν περιστάσεων.

- Χαίρω πολὺ ὅπου σὲ εὐρίσκω εἰσέτι εἰς τὴν ζωὴν, ἀδελφέ μου, τῷ εἴπα.

- Καὶ ἐγὼ ὁμολογῶ, ὅτι εὐγνωμονῶ τὸν Θεόν, κάθε πρωῖαν ποῦ ἐξυπνῶ καὶ βλέπω μὲ ἀπορίαν, ὅτι ὑπάρχω ἀκόμη. [...]

- Ὑποθέτεις, ὅτι τὰ πράγματα θὰ φθάσουν εἰς τὸσον τραγικὰς ὑπερβολὰς;

- Δὲν ἤξεύρω τίποτε φίλε μου. Ἀμφιβάλλω ἂν ὅλοι οἱ διώκται θὰ εἶνε τὸσον μακρόθυμοι, ὅπως ὁ κ. Κανελλίδης, ὅστις σκοπεύει ἀπλῶς νὰ μᾶς φονεύσῃ. Προβλέπω ἐντὸς αὐτῶν ψυχῆν Νερόνειον καὶ βλέπω τὸν Παλαμᾶν ἀλειφόμενον ὡς δᾶδα διὰ πίσης καὶ καιόμενον εἰς ἐορτὴν ὡς ὀλοκαύτωμα πρὸ τοῦ κ. Βλάχου ἐντὸς τῆς πλατείας τοῦ Συντάγματος, καὶ βλέπω τὸν κ. Ψυχάρην ἀγόμενον εἰς τὴν Ὀμόνοϊαν καὶ ριπτόμενον εἰς τὰ θηρία. Ζῶμεν εἰς ἐποχὴν χαλεπὴν.

Θά ἦτο ἴσως ἔλλειψις ἂν δὲν ἐλέγομεν δύο λέξεις καὶ ἂν δὲν ἐγράφομεν τὸν ἐπίλογον καὶ πρὸ πάντων τὸ ἐπιμύθιον τῆς διαμάχης, ἡ ὁποία ἐπ' ἀφορμῇ ἐνὸς κριτικοῦ ἄρθρου περὶ Σουρῆ ἤρχισεν εἰς τὰς ἐφημερίδας καὶ ἔλαβε, χωρὶς κανένα λόγον, διαστάσεις ἐκλογικοῦ ἀγῶνος καὶ ἐπὶ μίαν στιγμὴν ἠθέλησε νὰ σκιάσῃ καὶ τοῦ κ. Δηλιγιάννη καὶ τῶν συνδυασμῶν του ἀκόμη τὴν ἐπικαιρότητα. Τὸν παρηκολουθήσαμεν μὲ περιέργειαν καὶ μὲ μελαγχολίαν τὸν νέον αὐτὸν ἀντιδημοτικὸν παροξυσμὸν καὶ ὡς ψυχροί, ἀδιάφοροι καὶ ὄλως διόλου ἀμερόληπτοι ἱστορικοὶ θὰ τὸν συγκεφαλαιώσωμεν.

Ο Επισκοπόπουλος, σημειώνει ὅτι ἦταν λάθος τοῦ Σουρῆ νὰ ἀπαντήσῃ με τρόπο που δὲν συνάδει με τὴ θέση του, εφόσον στηρίχθηκε περισσότερο στὴν ἀποκάλυψη στοιχείων που ἀφορούσαν τὴν προσωπικὴ του σχέση με τὸν Ψυχάρη καὶ ἐπειτα νὰ στρέψῃ τὴν προσοχὴ πρὸς τὴ δημοτικὴ γλῶσσα, ὥστε νὰ δώσῃ το ἔναυσμα γιὰ τὴν ἐντονὴ φιλολογικὴ συζήτηση που ἀκολούθησε:

Εἰς τὸ κριτικὸν αὐτὸ ἄρθρον ὁ κ. Σουρῆς διέπραξε τὸ σφάλμα νὰ ἀπαντήσῃ μὲ ἀστείότητας καὶ νὰ συσσωρεύσῃ τόσα πράγματα ἄσχετα, τόσα ἀστεῖα δῆθεν ἀνέκδοτα καὶ τόσας ἀνακριβεῖς καὶ στενὰς ἀντιλήψεις περὶ τῆς δημοτικῆς γλώσσης καὶ τῶν δημοτικιστῶν ἐν γένει, ὥστε ἦλθε στιγμὴ, κατὰ τὴν ὁποίαν οἱ στενότεροὶ τοῦ φίλοι ἐφοβήθησαν μήπως ὁ κ. Ψυχάρης εἶχε δίκαιον κατὰ τύχην, [...]. Ὑπερβολικαὶ καὶ ἄδικοι αἱ κρίσεις τοῦ Ψυχάρη περὶ Σουρῆ, καθίσταντο ἴσως καὶ λογικαὶ καὶ βάσιμοι μετὰ τὴν ἀξιολόγησιν καὶ μακρὰν ἀπάντησιν τοῦ ποιητοῦ, ἡ ὁποία ἄλλως τε ἀπὸ ὅλον τὸν Τύπον ἐκρίθη δυσμενῶς καὶ ἀποδοκιμαστικῶς. Καί, καθὼς ἦτο ἐπόμενον, εἰς τὴν συζήτησιν αὐτὴν τὴν φιλολογικὴν, εἰς τὴν ὁποίαν ἔλαβον μέρος καὶ ἀναγράφητοι δημοσιογράφοι καὶ φιλόλογοι μισονεωτερισταί, ἐλέχθησαν τόσαι ἀνοησίαι, ὥστε εἰς τὸ τέλος ἦτο ἀδύνατον κανεὶς νὰ ἀποφανθῇ ἂν αἱ ὕβρεις ἢ αἱ ἀνοησίαι, αἱ ἀνακριβείαι ἢ αἱ λοιδωρίαι, ὑπερτέρουν.

Ἡ διαμάχη περὶ γλώσσας, ἡ ὁποία ξεκίνησε με τὸ κριτικὸ κείμενο τοῦ Ψυχάρη σχετικὰ με τὸ ἔργο τοῦ Σουρῆ, κράτησε ἀρκετὰ λαμβάνοντας μεγάλες διαστάσεις, λόγῳ τῶν προσώπων που ἐνεπλάκησαν σὲ αὐτὴν καὶ τῶν ὁσων ἐλέχθησαν. Ὁ ἡμερήσιος, κυρίως τύπος, ἀποτέλεσε τὸν βασικὸν φορέα ἐκθεσης καὶ δημοσίευσης τῶν ἀπόψεών τους, καθὼς οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς ἐμπλεκόμενους στὸ συγκεκριμένον γεγονός εἶχαν ἀμεση σχέση με αὐτόν, ἦταν ἐκδότες ἢ

- [...] Ἐν μόνον πρᾶγμα δύναται νὰ σᾶς σώσῃ.

- Ποῖον;

- Νὰ ἀπαρνηθῆτε τὰ ἔργα σας, νὰ μετανοήσετε δημοσίᾳ εἰς τὴν πλατεῖαν τοῦ Συντάγματος, παραδείγματος χάριν, νὰ κάμετε ὅτι ἠρνήθη νὰ πράξῃ ὁ Δάντης, ὅπως λυτρωθῆ ἀπὸ τὴν ἐξορίαν, ν' ἀκολουθήσετε τὴν λιτανείαν τῶν Ἐπιταφίων ἀνυπόδητοι, ὀλοφυρόμενοι καὶ μετανοοῦντες. Ἴσως ὁ κ. Κανελλίδης θὰ σᾶς συγχωρήσῃ. Διὰ τὸν κ. Βλάχον ἀπελπισθῆτε ὁμως. Αὐτὸς δὲν θὰ σᾶς συγχωρήσῃ ποτέ. [...]. Τὸ μόνον ὀπωσδήποτε, τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ ἐννοήσετε εἶνε ὅτι εὐρίσκεσθε εἰς διωγμὸν, ὅτι ὁ πέλεκυς κρέμαται ἐπὶ τῆς κεφαλῆς σας».

διευθυντές εφημερίδων, αλλά και δημοσιογράφοι που αρθρογραφούσαν καθημερινά. Επομένως, γνώριζαν το μέσο διάχυσης της πληροφορίας και το χρησιμοποίησαν κατάλληλα, ώστε να εκφράσουν τις απόψεις τους σχετικά με το γλωσσικό ζήτημα και να διαμορφώσουν την κοινή γνώμη. Οι μεγαλύτερες αθηναϊκές εφημερίδες φιλοξένησαν συνεντεύξεις, χρονογραφήματα, κριτικά κείμενα και επιστολές των εμπλεκομένων, πήραν θέση προς τη μία ή την άλλη πλευρά με σκοπό όχι μόνο την πληροφόρηση, αλλά και την ανάδειξη ενός πολύπλοκου και πολυφωνικού συστήματος συνομιλίας,<sup>26</sup> που αποτελεί διαχρονικά ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του εφημεριδικού λόγου.

E.K.Π.Α.

email.: pdaouti@yahoo.gr

---

<sup>26</sup> Για το πολυφωνικό σύστημα συνομιλίας, όπως αυτό εμφανίζεται στον εφημεριδικό λόγο, βλ.: Kalifa – Régnier –Thérenty –Vaillant (dir.) (2011) 18-9· Thérenty (2007) 47-8.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## Πρωτογενής

- [ανυπόγραφο] (24/1/1905), «Ο Σουρής και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σ.2.
- [ανυπόγραφο] (25/1/1905), «Ο Σουρής και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σ.2.
- [ανυπόγραφο] (26/1/1905), «Οι Μαλλιαροί και οι Λόγιοι», *Άθηναι*, σσ.1-2.
- [ανυπόγραφο] (27/1/1905), «Ο Βλάχος και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σ.1.
- [ανυπόγραφο] (28/1/1905), «Ο Κανελλίδης και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σσ. 1-2.
- [ανυπόγραφο] (29/1/1905), «Ο Σπανδωνής και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σσ.1-2.
- [ανυπόγραφο] (30/1/1905), «Ο Σπανδωνής και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σ.1.
- [ανυπόγραφο] (29/1/1905), «Ο Δροσίνης και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σσ.1-2.
- [ανυπόγραφο] (1/2/1905), «Η Δημόσια Γνώμη και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σ.1.
- [ανυπόγραφο] (2/2/1905), «Ο Μιταυτσής και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σσ.1-2.
- [ανυπόγραφο] (3/2/1905), «Ο Δαμβέργης και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σσ.1-2.
- [ανυπόγραφο] (4/2/1905), «Ο Βάσης και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σ.1.
- [ανυπόγραφο] (5/2/1905), «Νέα Φάσις τών Μαλλιαρῶν», *Άθηναι*, σσ.1-2.
- [ανυπόγραφο] (6/2/1905), «Ο Λάσκαρης και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σ.1.
- [ανυπόγραφο] (7/2/1905), «Ο Σκόκος και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σ.2.
- [ανυπόγραφο] (8/2/1905), «Ο Σκόκος και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σ.2.
- [ανυπόγραφο] (10/2/1905), «Ο Καλαποθάκης και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σσ.1-2.
- [ανυπόγραφο] (14/2/1905), «Ο Κονδυλάκης και οι Μαλλιαροί», *Άθηναι*, σ.1.
- [ανυπόγραφο] (15/1/1905), «Τὸ Δεκαπενθήμερον. Γράμματα – Τέχνη - Ἐπιστήμη»,  
*Παναθήναια* 103: 223.
- [ανυπόγραφο] (31/1/1905), «Τὸ Δεκαπενθήμερον. Γράμματα – Τέχνη - Ἐπιστήμη»,  
*Παναθήναια* 104: 255.
- [ανυπόγραφο] (15/2/1905), «Τὸ Δεκαπενθήμερον. Γράμματα – Τέχνη - Ἐπιστήμη»,  
*Παναθήναια* 105: 285 – 287.
- Επισκοπόπουλος, Ν. (23/1/1905), «Ψυχάρης και Σουρής», *Ακρόπολις*, σ.1.
- Επισκοπόπουλος, Ν. (29/1/1905), «Ο Ἐπίλογος», *Τὸ Ἄστυ*, σ.1.
- Καρκαβίτσας, Α. (5/2/1905), «Τὸ Περιφημον Ζήτημα τῆς Γλώσσης. Λογικαὶ Σκέψεις  
Δημοτικιστοῦ. Μία Συνομιλίαν με τὸν Καρκαβίτσαν», *Ἐστία*, σ.1.
- Ξενόπουλος, Γ. (30/1/1905), «Ο ἄλλος Σουρής», *Ὁ Νουμᾶς* 133: 2-11.
- Ὁ Περιέργος (28/1/1905), «Ο Κρυάρης», *Ἐμπρός*, σ.1.

- Ὁ Περίεργος (29/1/1905), «Γλωσσοφάγωμα», *Ἐμπρός*, σ.1.
- Ὁ Περίεργος (7/2/1905), «Κωμωδίαν εἰς Πρᾶξιν», *Ἐμπρός*, σ.1.
- Παπαντωνίου, Ζ. (26/1/1905), «Ὁ Σουρήης κ.τ.λ.», *Σκρίπ*, σ.1.
- Παπαντωνίου, Ζ. (28/1/1905), «Ὁ Σουρήης», *Ἀκρόπολις*, σ.1.
- Παπαντωνίου, Ζ. (7/2/1905), «Μία Ἀπάντησις», *Σκρίπ*, σ.1.
- Σουρήης, Γ. (29/1/1905), «Φασουλῆς καὶ Περικλέτος, ὁ Καθένας Νέτος Σκέτος», *Ρωμηός*, σσ.1-4.
- Ταγκόπουλος, Δ. (23/2/1903), «Ὁ Ποιητὴς τοῦ "Ρωμηοῦ"», *Ὁ Νουμᾶς* 16: 2.
- Τσοκόπουλος, Γ. (27/2/1905), «Αὐτοὶ καὶ Ἐκεῖνοι», *Νέον Ἄστρ*, σ.1.
- Ψυχάρης, Γ. (9/1/1905), «Ὁ Σουρήης», *Ὁ Νουμᾶς* 130: 1-6.
- Ψυχάρης, Γ. (1997), *Κριτικά Κείμενα* (επιμ. - μτφρ.: Μποτουροπούλου, Ι.), τ. Α' - Β', Αθήνα: Ἴδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

## Δευτερογενής

- Kalifa, D.– Régnier, P.–Thérenty, M. È. –Vaillant, A. (dir.) (2011), *La Civilisation du Journal – Histoire Culturelle et Littéraire de la Presse Française au XIX<sup>e</sup> Siècle*, Paris: Éditions Nouveau Monde.
- Moirand, S. (2007), *Les Discours de la Presse Quotidienne - Observer, Analyser, Comprendre*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Mouillaud, M. –Tétu, J. – F. (1989), *Le Journal Quotidien*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Nordau, M. (1905), *Ἐκφυλισμὸς*, (μτφρ.: Βλάχου, Α.), Ἐν Ἀθήναις: Ἐκ τῶν Βιβλιοεκδοτικῶν Καταστημάτων, Ἀναστασίου Δ. Φέξη.
- Thérenty, M. – È. (2007), *La Littérature au Quotidien – Poétiques Journalistiques au XIX<sup>e</sup> Siècle*, Paris: Éditions du Seuil.
- Wellek, R. (1966), *A History of Modern Criticism 1750 – 1950, The Later Nineteenth Century*, vol. 4, London: Jonathan Cape.
- Wellek, R. (1983<sup>2</sup>), *A History of Modern Criticism 1750 – 1950, The Age of Transition*, vol. 3, Cambridge: Cambridge University Press [1<sup>st</sup> edit. 1966].
- Μαυρέλος, Ν. (2005), «Ψυχάρης – Παλαμάς – Επισκοπόπουλος: Το Προσκήνιο και το Παρασκήνιο μιας Διαμάχης», στο Φαρίνου -Μαλαματάρη, Γ. (επιμ.), *Ὁ Ψυχάρης και η*

*Εποχή του*, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών - Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, σσ. 379 -91.

Μιταυτσής, Τ. (1899), *Οί Έκφυλοι* (πρόλ.: Charcot, J. B.), Έν Αθήναις: Έκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου.

Σουρής, Κ. (1949), *Γεώργιος Σουρής καὶ ἡ Ἐποχή του*, Έν Αθήναις: Στεφ. Ν. Ταρουσόπουλος.

Τριχιά – Ζούρα, Μ. (2005), «Ψυχάρης – Ξενόπουλος: Μια Γλωσσική και Αισθητική Διαμάχη. Απόρριψη και Αποδοχή», στο Φαρίνου -Μαλαματάρη, Γ. (επιμ.), *Ο Ψυχάρης και η Εποχή του*, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών - Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, σσ. 365-78.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### ΨΥΧΑΡΗΣ ΚΑΙ ΣΟΥΡΗΣ

Ακρόπολις, 23/01/1905

Ζῆ χωρίς γεγονότα καὶ χωρίς ζωὴν ἢ φιλολογικὴ Ἑλλάς. Κάποτε ἓνα βιβλιαράκι μὲ στίχους, ἄλλοτε ὀλίγα διηγήματα, πότε καὶ πότε καὶ κανένα ρακένδυτον καὶ ἔλεεινὸν δράμα παιζόμενον καὶ αποτυγχάνον ἀπὸ τῆς σκηνῆς τοῦ Βασιλικοῦ...

Αὐτὴ εἶνε περίπου ἡ φιλολογικὴ μας ζωὴ.

Ἕνα φύσημα ιδεῶν, ἓνας, μεγάλος πόλεμος ιδανικῶν, ἓνα ζήτημα κριτικὸν παρασύρον τοὺς σκεπτομένους, συνάπττον μίαν μάχην, ἐπιφέρον ἓνα ἀναβρασμόν, μίαν ζύμωσιν, εἶνε πρᾶγμα πολὺ σπάνιον φεῦ ! εἰς τὴν Ἑλλάδα !

Καὶ διὰ τοῦτο ἀκριβῶς εἶνε γεγονὸς μέγα καὶ εἶνε γεγονὸς συνταράσσον ὅταν μία κάπως νέα ιδέα, ἓνα πολεμικὸν ἄρθρον, ἓνα ζήτημα ἔρχεται νὰ μᾶς συνταράξῃ, νὰ μᾶς ἀποτινάξῃ τὴν νάρκην, νὰ μᾶς δώσῃ τοὺς παλμούς καὶ τὴν θερμὴν τῆς ζωῆς.

Αὐτὸ τὸ σπάνιον γεγονὸς συνέβη πρὸ ὀλίγων ἡμερῶν μὲ τὴν δημοσίευσιν ἐκτεταμένης, εἰλικρινοῦς, ἀνατρεπτικῆς, ἰσχυρᾶς, παραδόξου καὶ ὅπωςδῆποτε νευρώδους καὶ ὀλίγον σκανδαλώδους κριτικῆς τοῦ Ψυχάρη περὶ Σουρῆ.

\*\*\*

Ψυχάρης καὶ Σουρῆς !

Ἄς σταματήσωμεν μίαν στιγμὴν εἰς τὰς δύο αὐτὰς φυσιογνωμίας.

Ἐν ἀπὸ τὰ ὀνόματα τὰ μᾶλλον πολεμούμενα, τὰ μᾶλλον ἐρεθίζοντα τὴν ἑλληνικὴν φυλὴν, ὁ Ψυχάρης, εἶνε ἐπίσης καὶ ἓν ἀπὸ τὰ ὀνόματα τὰ ὅποια περισσότερον τὴν τιμοῦν. Ἐπιστήμων καὶ ποιητῆς συνδέων τὴν ἐμβρίθειαν μὲ τὸν ρυθμόν, δὲν ἀρκεῖται μόνον νὰ δημιουργῇ ἔργα ὠραῖα ὡς τὸ τελευταῖον μυθιστόρημά του, τὴν «Ζωὴν καὶ Ἀγάπην στὴ μοναξιά», ἀλλὰ ἐργάζεται δι' ἓνα ιδανικὸν τὸ ὅποιον ἔθεσεν ὡς σκοπὸν τῆς ζωῆς του, καὶ ὡς πηδάλιον τῆς ἐργασίας του ὅλης.

Τὸ ιδανικὸν αὐτὸ εἶνε ἡ βασιλεία τῆς δημοτικῆς, ἡ ἀνάστασις τῆς λαλιᾶς τοῦ Ἕθνους, ἡ ἐπάνοδος τῆς γλώσσης μας πρὸς εἰλικρίνειαν, ἡ ἀπελευθέρωσις πρὸς τὴν εἰλικρίνειαν, ἡ ἀπελευθέρωσις αὐτῆς ἀπὸ τῶν ἀλύσεων τῆς τελευταίας δουλείας, —τῆς φοβερωτέρας τῆς τουρκικῆς, —τῆς δουλείας τοῦ σχολαστικισμοῦ, τῶν σαβανωμένων γραμμάτων καὶ τῶν νεκρῶν διδασκάλων.

Ανεξαρτήτως ἄλλως τε τῆς ὀρθότητος τῶν ιδεῶν του ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς εἶνε ἴσως ὁ μεγαλειότερος Ἑλλην πατριώτης καὶ ὁ μεγαλειότερος Ἑλλην παλαιστής. Ποτὲ δὲν εἶδα ὅπωςδῆποτε εἰς τὴν ζωὴν μου ἄνθρωπον τὸν ὅποιον, νὰ γεμίξῃ περισσοτέρα δύναμις καὶ περισσότερος ἐνθουσιασμός, περισσοτέρα ἐπιμονὴ καὶ περισσοτέρα ἡρεμία.

Ἡ πρωία του καὶ ἡ ἑσπέρα του εἰς τὴν Ἑλλάδα εἶνε ἀφιερωμένοι, διὰ τὴν ἐργασίαν αὐτὴν τοῦ ἐξαγνισμοῦ τῆς δημοτικῆς δίδει τὴν πνοὴν του, τὰς σκέψεις του, τὰς ὥρας του, τὴν ζωὴν του, φρονῶν, ὅτι ἡ καλλιτέρα πατριωτικὴ προπαγάνδα εἶνε ὄχι ἐκείνη ἢ ὅποια θὰ δώσῃ στόλον καὶ στρατὸν ἀλλὰ ζωὴν καὶ σκέψιν εἰς τὸ ἀφυπνιζόμενον βασίλειον.

Καὶ ἂν ἀκόμη μίαν οὐτοπίαν ἐπιδιώκει ὁ Ψυχάρης, τὴν ἐπιδιώκει μὲ τόσῃν ἰσχὺν καὶ τόσον φανατισμόν, ὥστε νὰ εἶνε σεβαστὸς καὶ ὑπέροχος ὡς ὅλοι οἱ γίγαντες καὶ οἱ Προμηθεῖς οἱ ἀλίσκομενοι ὑπὲρ μιᾶς ιδέας.

Ποιητὴς ἄλλως τε καὶ λογογράφος ὁ συγγραφεὺς τῆς «Ζούλιας» ἀποτελεῖ λίαν διακεκριμένην προσωπικότητα εἰς τὴν Ἑλληνικὴν φιλολογίαν.

Ἡ «Ζούλια», τὸ «Ὄνειρο τοῦ Γιαννίρη», ἢ «Ζωὴ καὶ Ἀγάπη στὴν Μοναξιά» εἶνε ἀπὸ τὰ τελειότερα ἔργα τῆς συγχρόνου ἐποχῆς καὶ ἀποτελοῦσι γνησίας σελίδας Ἑλληνικῆς ψυχῆς καὶ Ἑλληνικῆς τέχνης.

\*\*\*

Ὅσον ὁ Ψυχάρης εἶνε ἀντιδημοτικὸς ἐν τῇ ἀξίᾳ του· ὅσον ἡ δύναμις του καὶ ἡ εἰλικρίνειά του ἀποκρούονται, τόσον ὁ Σουρῆς εἶνε δημοτικὸς, τόσον ἀποτελεῖ τὸ χαϊδεμένο παιδί τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ. Ὁ «Ρωμηὸς» εἶνε διαδεδομένος ὅπου ὑπάρχουν Ἑλληνες, τὸ ὄνομα τοῦ Σουρῆ εἶνε ἴσως τὸ μόνον γνωστὸν ὄνομα τῆς γραφούσης Ἑλλάδος καὶ σχεδὸν ἕνας ἀπόλογος ἔχει σχηματισθῆ περίξ τοῦ ἠφαιστείου αὐτοῦ τῶν στίχων, τὸ ὅποιον ἐξερεύγεται κανονικῶς κατὰ τὸ Σάββατον ἄφθονον λάβαν, ἐπὶ ἀρμονικὰς ὁμοιοκαταληξίας αἱ ὅποια ἔχουν ὅλα τὰ προτερήματα καὶ ὑπὲρ ὅλα τὸ ἀνεξήγητον προτέρημα καὶ τὸ μοναδικὸν διὰ τὴν Ἑλλάδα, νὰ γίνονται ἀνάρπαστοι.

Ἡ δόξα τὸν ἔχει πρὸ πολλοῦ καλύψει καὶ σχεδὸν θάψει τὸν Σουρῆν, ἐνῶ στέφανοι καὶ δεκαετηρίδες, ἐγκώμια καὶ βιβλία, ἀποθεώσεις καὶ διαλαλήσεις τὸν ἔχουν ὠθήσει ζῶντα εἰς τὴν ἀθανασίαν.

\*\*\*

Καὶ ἰδοὺ αἱ δύο αὗται ἀντίθετοι φυσιογνωμίαι συναντῶνται.

Κρημιστὴς εἰδώλων ὁ Ψυχάρης, προσπαθῶν νὰ ρίψῃ ὅσον τὸ δυνατόν περισσότερον φῶς εἰς τὴν Ἑλληνικὴν φιλολογίαν, πρὸ πολλοῦ ἐτόλμησε νὰ ἀμφισβητήσῃ —καὶ νομίζομεν πρῶτος— τα ἅγια τῆς δόξης τοῦ Σουρῆ.

Εἰς τὸ γαλλικὸν τοῦ βιβλίον περὶ Ἑλλάδος εἶχεν ἀφιερῶσει ἓνα κεφάλαιον διὰ τὸν Σουρῆν, καὶ ἀνεπτυγμένον λεπτομερέστερον, πληρέστερον τὸ ἔδωκε τώρα Ἑλληνιστὶ εἰς ἓνα περιοδικὸν πρὸς κοινὴν κατάπληξιν, συγκίνησιν καὶ συζήτησιν τῆς φιλολογούσης Ἑλλάδος ὀλοκλήρου.

Τὸ ἄρθρον αὐτὸ εἶνε ὀλόκληρος εὐφροσύνη καὶ λεπτοτάτη ψυχολογία καὶ ἴσως καὶ φιλοσοφικὴ μελέτη περὶ τοῦ τάλαντος τοῦ Σουρῆ καὶ τῆς ἐπιτυχίας τοῦ Σουρῆ καὶ δίκαιον ἢ ἄδικον ὑποθέτομεν, ὅτι ἀποτελεῖ μίαν ἀπὸ τὰς βαθυτέρας, τὰς λεπτοτέρας καὶ τὰς ὀξυτέρας σελίδας τῆς ἐσπαργανωμένης ἀκόμῃ ἑλληνικῆς κριτικῆς.

\*\*\*

Δὲν δυνάμεθα δυστυχῶς νὰ αναλύσωμεν οὔτε καὶ νὰ δώσωμεν τὴν οὐσίαν τοῦ ἐκτενοῦς καὶ πυκνοῦ αὐτοῦ ἄρθρου.

Ἡ γνώμη τοῦ Ψυχάρη εἶνε ὅτι ὁ Σουρῆς εἶνε τάλαντον κατώτερον θεραπεῦον τὰς χαμηλὰς ὀρέξεις τοῦ ὄχλου· ἓνα τάλαντον τὸ ὁποῖον ὅπως καὶ εἰς τὴν Γαλίαν ἐκεῖνο τοῦ Ὀνὲ π.χ. ἔχει τόσην δημοτικότητα, ὅσην καὶ κενότητα.

Ὁ Σουρῆς εἶνε κατὰ τὸν Ψυχάρη ἓνας εὐφυῆς, ἀλλὰ μέτριος στιχουργός, χωρὶς ὕψος, χωρὶς γνώσεις, χωρὶς εὐρύτητα, ὁ ὁποῖος ἐκπροσωπεῖ τὴν Ἑλληνικὴν φυλὴν εἰς ὅ,τι αὐτὴ ἔχει χαῦνον, ἀσθενές, παραλυτικὸν καὶ ἐκφυλισμένον ὄλονέν.

Κατηγορεῖ τὸν Σουρῆν ὁ Ψυχάρης ὅτι δὲν ἔχει τὴν ἠθικοποιητικὴν δύναμιν τοῦ σατυρισμοῦ, ὅτι δὲν δεικνύει εἰς τὴν Ἑλλάδα τὴν ὁδὸν τῆς προόδου, ὅτι ἀπλῶς τὴν ἀκολουθεῖ καὶ χωρὶς νὰ ἔχη τὴν δύναμιν νὰ καυτηριάξῃ τὰ ἐπιλήψιμα, μᾶς θωπεύει καὶ γελᾷ καὶ μᾶς κάμνει νὰ γελῶμεν δι' αὐτά.

Νομίζει κανεὶς, λέγει, «ὅτι ὁ Σουρῆς βέβαια προστάζει ἔθνος ἀλάκαιρον, ἀλάκαιρον ἀσκέρι, τὴ Ρωμηοσύνη. Μὰ ὁ Σουρῆς κυβερνᾷ τοὺς Ρωμηοὺς ὅσον καὶ ἄφτοι τὸν κυβερνοῦνε. Ὁ Σουρῆς δὲν πάει μπροστὰ, πίσω τους δὲν πάγει, πλάγι πλάγι τους βαδίζει.»

Ὁ γέλως τοῦ Σουρῆ κατὰ τὸν Ψυχάρη εἶνε γέλως κατώτερος ἄνευ καμμιᾶς εὐρύτητος, χωρὶς τίποτε τὸ ὁποῖον νὰ δεικνύει μίαν ψυχῆς βαθύτητα, ἢ μιᾶς μεγάλης εὐαισθησίας πικρίας.

Καὶ ἀναγνωρίζων ὅτι εἶνε καλὸς στιχουργός, ἀληθινὸς μάστορς στους στίχους μὲ τὴν πλουσιότεραν ὁμοιοκαταληξίαν τὴν ὁποῖαν δύναται νὰ ἀπαντήσῃ κανεὶς, δὲν τοῦ παραδέχεται ὁ κ. Ψυχάρης κανὲν ἄλλο προτέρημα.

«Σὰ νάγινε ρίμα ὅλος ὁ Σουρῆς λέγει. Κι' ἀλήθεια κάποτε τρομάζεις, λὲς μήπως ἡ ρίμα δὲν τοῦ ἄφισε θέσι στὸ νοῦ του γιὰ καμμιὰ ἄλλη σκέψιν. Πολύ, μὰ πολὺ περίεργον εἶνε ποῦ ὁ Σουρῆς μὲ τὰ μάτια του εἶδε νὰ ἀκολουθήσουνε στὴν Ἑλλάδα κάμποσα σπουδαία, σημαντικά, τραγικὰ μάλιστα καὶ τὰ εἶδε νὰ ταράζουνε ἢ τουλάχιστον νὰ συγκινήσουνε τὸ ἔθνος.

Γιομάτη από τέτοια ή εποχή μας. Ρωσσοτούρκικος, έλληνοτούρκικος πόλεμος, κρητική άφτονομία, γλωσσικό ζήτημα, φοιτητικά για τὸ Βαγγέλιο, μακεδονικά, ὅ,τι θέλεις. Μπορεῖ ὡς τόσο νὰ σοῦ φανῆ πῶς τίποτες ἀπ’ ἀφτά, ὁ Σουρῆς δὲν κατάλαβε. Ὡς ἓνα βαθμὸ πάει. Παρέκει ἀδύνατο, δὲν καταλαβαίνει ποῦ δὲν καταλαβαίνει. Ζαλίζεται, σκοτίζεται, τὰ σαστίζει, πελαγώνει καὶ νὰ καταλάβῃ δὲν ὑπάρχει τρόπος».

Καὶ ὁ Ψυχάρης κάμνει ἀκόμη τὴν παρατήρησιν, ὅτι ὁ Σουρῆς δὲν διαβάζεται, ὅτι ὁ «Ρωμηὸς» μόνον διαβάζεται ἐφημέρως παροδικῶς, τὴν ἡμέραν τῆς ἐκδόσεώς του, ὅτι ὁ Σουρῆς ἀναγινώσκεται ὡς δημοσιογράφος, ὄχι ὡς ποιητής, καὶ ἀκόμη ὅτι ὁ Σουρῆς πάληωσε, κατὰ τὴν φράσιν τοῦ κ. Ψυχάρη, ὅτι δὲν ανήκει ὅπως ἄλλοτε εἰς τὴν ἀριστοκρατίαν, οὔτως εἰπεῖν, τῶν γραμμάτων, ὅτι μόνον ὁ ὄχλος ὁ τελευταῖος ἀφυπνιζόμενος τὸν διαβάζει πρὸ πάντων καὶ ὅτι ἡ δόξα του δύνει, καθόσον περισσότερον φωτίζεται ἢ ἑλληνικὴ συνείδησις καὶ ὁ νοῦς μας χαιρετίζει νέους κόσμους καὶ ὁ ἥλιος ἀνατέλλει...

\*\*\*

Ἦθελήσαμεν πιστῶς νὰ σᾶς παρουσιάσωμεν τὰ στοιχεῖα τοῦ φιλιππικοῦ αὐτοῦ Ψυχάρη κατὰ Σουρῆ χωρὶς νὰ σκοπεύομεν τὸ παράπαν νὰ κρίνωμεν καὶ νὰ ἐπικρίνωμεν τὰς γνώμας τοῦ κ. Ψυχάρη οὔτε νὰ εἴπωμεν κατὰ πόσον εἶνε ὀρθὴ ἢ ὄχι ἢ ἐνσάρκωσις αὐτὴ τὴν ὁποίαν κάμνει ὄλων τῶν ἐθνικῶν ἀδυναμιῶν καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ σκότους εἰς τὸν Σουρῆν.

Ἐπάρχουν διάφοραι ἀπόψεις ἀπὸ τὰς ὁποίας δύνатаι κανεὶς νὰ κρίνῃ τὰ πράγματα τοῦ πνεύματος καὶ ποικίλαι θεωρίαι τὰς ὁποίας δύνатаι κανεὶς νὰ ἐφαρμόσῃ ἐπὶ ἐνὸς συγγραφέως.

Τὸ ἐνδιαφέρον ὁπωςδήποτε εἶνε, ὅτι ἄρθρα πολεμικὰ ὡς τοῦ Ψυχάρη ἐπιφέρουν ζύμωσιν, κινοῦν ιδέας, φέρουν ζωὴν καὶ ὅτι ἠλεκτρίζουν κάπως μίαν φιλολογίαν καὶ μίαν κριτικὴν ἀεὶ κοιμωμένην, καὶ ὅτι ὅταν ἀφοροῦν εἰς προσωπικότητας ὡς τὸν Σουρῆν ἀποτελοῦν γενικώτερα οὔτως εἰπεῖν ζητήματα.

**Ν. Ἐπισκοπόπουλος**

#### **ΑΠΟ ΗΜΕΡΑΣ ΕΙΣ ΗΜΕΡΑΝ Ο ΕΠΙΛΟΓΟΣ**

*Τὸ Ἄστυ, 29/1/1905*

Θὰ ἦτο ἴσως ἔλλειψις ἂν δὲν ἐλέγομεν δύο λέξεις καὶ ἂν δὲν ἐγράφομεν τὸν ἐπίλογον καὶ πρὸ πάντων τὸ ἐπιμύθιον τῆς διαμάχης, ἢ ὁποία ἐπ’ ἀφορμῇ ἐνὸς κριτικοῦ ἄρθρου περὶ Σουρῆ ἤρχισεν εἰς τὰς ἐφημερίδας καὶ ἔλαβε, χωρὶς κανένα λόγον, διαστάσεις ἐκλογικοῦ ἀγῶνος καὶ ἐπὶ μίαν στιγμὴν ἠθέλησε νὰ σκιάσῃ καὶ τοῦ κ. Δηλιγιάννη καὶ τῶν συνδυασμῶν του ἀκόμη τὴν ἐπικαιρότητα.

Τὸν παρηκολουθήσαμεν μὲ περιέργειαν καὶ μὲ μελαγχολίαν τὸν νέον αὐτὸν ἀντιδημοτικὸν παροξυσμὸν καὶ ὡς ψυχροί, ἀδιάφοροι καὶ ὄλωσ διόλου ἀμερόληπτοι ἱστορικοὶ θὰ τὸν συγκεφαλαιώσωμεν.

\*\*\*

Γνωρίζετε ἴσως, ὅτι ἀφορμὴ τῶν ὄλων ἦτο ἐν ἐκτενὲς ἄρθρον, εἰς τὸ ὁποῖον ὁ κ. Ψυχάρης, μὲ τὴν ἐλευθεροστομίαν καὶ τὴν ὀρμὴν, ἢ ὁποῖα τὸν διακρίνει, προσεπάθει νὰ καθορίσῃ τὸ τάλαντον τοῦ Σουρῆ καὶ παραδεχόμενος αὐτὸν ὡς καλὸν στιχουργόν, τὸν ἐμέμφετο ὡς σατυριστήν, τὸν ἐθεώρει ἴσον καὶ ὄχι ἀνώτερον τοῦ κοινοῦ του, τοῦ ἐμέμφετο στενότητα ἀντιλήψεως καὶ γνώσεων, ἔλλειψιν λεπτότητος τῆς σάτυράς του, καὶ τὸν ἐθεώρει μᾶλλον ὡς μίαν προσωποποίησιν τῆς ἐλληνικῆς φιλολογικῆς μετριότητος, παρὰ ὡς ἀστέρα τοῦ ἐλληνικοῦ πνευματικοῦ οὐρανοῦ.

Εἰς τὸ κριτικὸν αὐτὸ ἄρθρον ὁ κ. Σουρῆς διέπραξε τὸ σφάλμα νὰ ἀπαντήσῃ μὲ ἀστεϊότητος καὶ νὰ συσσωρεύσῃ τόσα πράγματα ἄσχετα, τόσα ἀστεῖα δῆθεν ἀνέκδοτα καὶ τόσας ἀνακριβεῖς καὶ στενὰς ἀντιλήψεις περὶ τῆς δημοτικῆς γλώσσης καὶ τῶν δημοτικιστῶν ἐν γένει, ὥστε ἦλθε στιγμὴ, κατὰ τὴν ὁποίαν οἱ στενότεροί του φίλοι ἐφοβήθησαν μήπως ὁ κ. Ψυχάρης εἶχε δίκαιον κατὰ τύχην, μήπως τῷ ὄντι ὁ ἐγκέφαλος τοῦ Σουρῆ μόνον ἐλαφρὰς ἀστεϊότητος διὰ τὸν ὄχλον ἠδύνατο μόνον νὰ παραγάγῃ καὶ μήπως, ὅταν ὁ κριτικὸς του τὸν ἐκατηγόρει, ὅτι εἰς καμμίαν ἐθνικὴν καὶ σπουδαίαν ὑπόθεσιν δὲν ἐδείχθη εἰς τὸ ὕψος τῶν περιστάσεων καὶ δὲν τὴν ἠννόησεν, ἔλεγεν ἀλήθειαν. Ὑπερβολικαὶ καὶ ἄδικοι αἱ κρίσεις τοῦ Ψυχάρη περὶ Σουρῆ, καθίσταντο ἴσως καὶ λογικαὶ καὶ βάσιμοι μετὰ τὴν ἀξιοδάκρυτον καὶ μακρὰν ἀπάντησιν τοῦ ποιητοῦ, ἢ ὁποῖα ἄλλως τε ἀπὸ ὅλον τὸν Τύπον ἐκρίθη δυσμενῶς καὶ ἀποδοκιμαστικῶς.

Καί, καθὼς ἦτο ἐπόμενονον, εἰς τὴν συζήτησιν αὐτὴν τὴν φιλολογικὴν, εἰς τὴν ὁποίαν ἔλαβον μέρος καὶ ἀναλφάβητοι δημοσιογράφοι καὶ φιλόλογοι μισονεωτερισταί, ἐλέχθησαν τόσαι ἀνοησίαι, ὥστε εἰς τὸ τέλος ἦτο ἀδύνατον κανεῖς νὰ ἀποφανθῇ ἂν αἱ ὕβρεις ἢ αἱ ἀνοησίαι, αἱ ἀνακρίβειαι ἢ αἱ λοιδωρίαι, ὑπερέρουν.

Καὶ διὰ μίαν φορὰν ἀκόμη, μὲ τὴν ἀφορμὴν αὐτὴ τοῦ γλωσσολογικοῦ ζητήματος, ἐνῶ ὁ κ. Σουρῆς ἀπεκάλει ἀμαθέστατον τὸν Ψυχάρην, καὶ ὁ κ. Βλάχος ἠθέλε μεγαλοπρεπῶς νὰ ἀποστείλῃ εἰς τὸ φρενοκομεῖον τὸν Κρουμβάχερ, καὶ ὁ κ. Κανελλίδης ἐπρότεινεν, ὡς συνοπτικώτερον, νὰ φονευθοῦν καὶ οἱ δύο, ἐδείχθη γυμνὴ ἢ ἔλλειψις πάσης ψυχραιμίας καὶ ἢ πλήρης μας ἄγνοια καὶ ἢ ἀπόλυτος ἀκόμη ἀπειρία μας πρὸς πᾶσαν συζήτησιν μὴ ἔχουσιν σχέσιν μὲ τὸν καιρὸν, τὰ ἐκλογικά, κλπ.

\*\*\*

Εὐτυχῶς ἐλπίζομεν ὅτι διὰ μίαν φορὰν ἀκόμη τὸ ζήτημα ἐκόπασεν, ὅτι οἱ καταδιωκόμενοι δημοτικισταὶ δύνανται πάλιν νὰ ἐξακολουθοῦν ἀναπνέοντες καὶ ζῶντες, καὶ ὅτι, πρὸς τιμὴν μας ἡ ἡρεμία ἀποκατέστη.

Ἄλλως τε, ὀλίγον κατ' ὀλίγον γίνεται φῶς, ὀλίγον κατ' ὀλίγον τὸ οὐράνιον τόξον τῆς ψυχραιμίας λάμπει εἰς τὸν φανατικὸν οὐρανὸν τοῦ γλωσσολογικοῦ ζητήματος καὶ δυνάμεθα νὰ θεωροῦμεν ὡς εὐφρόσυνον γεγονός, ὅτι τὴν φορὰν αὐτὴν ὁ Τύπος ἔδειξε μετριοπάθειαν ἐν πολλοῖς, ὅτι εὐρέθησαν καὶ ἄνθρωποι, οἱ ὅποιοι συνεβούλευσαν τὸν Σουρῆν νὰ ἐξακολουθήσῃ γράφων τὸν «Ρωμῆον» καὶ νὰ μὴ προσπαθῇ νὰ διασκεδάσῃ τὸν κόσμον καὶ εἰς πεζὸν λόγον.

Εἶνε εὐχάριστον καὶ αὐτό.

Εἶμεθα Ἕθνος σχετικῶς πολὺ νέον ἢ ὀρμὴ μας, ἢ ἄγνοιά μας, ἢ μανία μας νὰ ἀναμιγνύμεθα εἰς κάθε ζήτημα, νὰ ἀρνούμεθα μὲ μίαν λέξιν τὸν Κρουμβάχερ καὶ νὰ στέλλωμεν μὲ μίαν περιφρονητικὴν λέξιν μία ὀλόκληρον ποίησιν καὶ γλῶσσαν εἰς τό φρενοκομεῖον εἶνε δικαιολογημένα.

Τὸ πᾶν εἶνε νὰ ἔχῃ ἓν Ἕθνος ζωὴν καὶ μὲ τοὺς παροξυσμοὺς τοῦ θυμοῦ μας ἀκριβῶς καθίσταται βέβαιον, ὅτι εἶμεθα προικισμένοι μὲ ἄξεστον, ἀκατέργαστον, παιδικὴν ἀκόμη, ἀλλ' ἄφθονον ζωήν.

**Ν. Ἐπ.**





