



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ερωφίλη

Μάρτιος 2022 || Έτος 2 || Τεύχος 2 || Ετήσια επιστημονική περιοδική έκδοση

Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων Διδακτόρων Φιλολογίας ΕΚΠΑ



Αθήνα

ΕΚΠΑ

Μέλη Επιστημονικής Επιτροπής – Blind peer reviewers

Ντουνιά Χριστίνα, Ομότιμη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ
Τζούμα Άννα, Ομότιμη Καθηγήτρια Θεωρίας Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ
Αγγελάτος Δημήτρης, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ
Βουτουρής Παντελής, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κύπρου
Γκότση Γεωργία, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών
Κωστίου Κατερίνα, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών
Μαυρέλος Νικόλαος, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΔΠΘ
Πετράκου Κυριακή, Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, 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
Κόκορης Δημήτρης, Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΑΠΘ
Κουτριάνου Ελένα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Θεωρίας της Λογοτεχνίας και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Παπαρούση Μαρία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και Διδακτικής της Λογοτεχνίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας
Πολυχρονάκης Δημήτρης, Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης
Τικτοπούλου Αικατερίνη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΑΠΘ
Αγάθος Θανάσης, Επίκουρος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ
Δημητρακάκης Γιάννης, Επίκουρος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης
Ισακειμίδου Λητώ, Επίκουρη Καθηγήτρια Συγκριτικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ
Καραβία Τιτίκα, Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Θεωρίας της Λογοτεχνίας και Διδακτικής Νεοελληνικών Λογοτεχνικών Κειμένων, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Καρπούζου Πέγκυ, Επίκουρη Καθηγήτρια Θεωρίας Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ
Παπαλεοντίου Ελευθέριος, Επίκουρος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κύπρου
Βογιατζάκη Εύη, Δρ. Συγκριτικής, Νεοελληνικής και Αγγλική Φιλολογίας, Διδάσκουσα (ΣΕΠ) στο ΕΑΠ
Φραγκούλη Νάντια, Εντεταλμένη Διδάσκουσα Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Μέλη Συντακτικής Επιτροπής

Καγκελάρης Ν. Ι., Υποψήφιος διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας (επικεφαλής της Σ.Ε.)
Ευαγγελιάδης Τριαντάφυλλος, Υποψήφιος διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας
Καραγκιοζόπουλος Θωμάς, Υποψήφιος διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας
Μιχαήλ Ευγενία-Αλεξία, Υποψήφια διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας
Γιλμάζ Κωνσταντίνα-Αϊσέ, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας
Γκοσίου Σταματίνα, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας
Δευτεραίου Ελένη, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας
Παναγιωτάκης Αχιλλέας, Μεταπτυχιακός Φοιτητής Νεοελληνικής Φιλολογίας

Επιμέλεια: Θωμάς Καραγκιοζόπουλος & Αχιλλέας Παναγιωτάκης

Διορθώσεις – ηλεκτρονική σελιδοποίηση: Ν. Ι. Καγκελάρης

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

Πίνακας εξωφύλλου: Μποστ, *Ερωφίλη* (1986)

Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε στον Γιάννη Μποσταντζόγλου που μας χορήγησε την άδεια να χρησιμοποιήσουμε στο εξώφυλλο τον πίνακα του Μποστ

© Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφια Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ, 2022

ISSN: 2732-6748

στη μνήμη του Edmund Keeley

Πίνακας περιεχομένων

<i>Έφη Σωτηροπούλου: Υπερρεαλιστικά και εξπρεσιονιστικά ζωγραφικά αποτυπώματα στη μεταμοντέρνα δραματογραφία: το παράδειγμα του έργου <i>Περιποιητής φυτῶν</i> του Παύλου Μάτεσι.....</i>	8
<i>Κλεοπάτρα Γαρεφαλάκη: Το μητρικό τερατώδες σώμα στο θεατρικό παράδειγμα του Δ. Δημητριάδη (<i>Τόκος</i>) και το εικαστικό παράδειγμα του E. Schiele.....</i>	35
<i>Δέσποινα Μπισχινιώτη: Όψεις της ενδοοικογενειακής βίας και του φόνου σε διηγήματα των Σωτήρη Δημητρίου, Μαρίας Κουγιουμτζή και Βασιλικής Ηλιοπούλου.....</i>	56
<i>Ιωάννης Ελευθέριος Μωραΐτης: Αρχαικές αναδιφήσεις, μνημονικές ανακλήσεις και το “ζωντάνεμα” των ηρώων: Η περίπτωση των <i>Ακυβέρνητων Πολιτειών</i> του Στρατή Τσίρκα.....</i>	88
<i>Αθηνά Μαρκοπούλου: Το άκρον άωτον της γραφής: Τα τελευταία γραπτά του Μιχαήλ Μητσάκη.....</i>	102
<i>Ευγενία-Αλεξία Μιχαήλ: Ίσκιοι του Έκτορα στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου.....</i>	120
<i>Χαράλαμπος Οταμπάσης: HIV/AIDS και ομοφυλοφιλία στη σύγχρονη ελληνόφωνη ποίηση.....</i>	144

Έφη Σωτηροπούλου

Υπερρεαλιστικά και εξπρεσιονιστικά ζωγραφικά αποτυπώματα στη μεταμοντέρνα δραματογραφία: το παράδειγμα του έργου *Περιποιητής φυτῶν* του Παύλου Μάτεσι

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι η ανάδειξη της λειτουργικότητας που προσλαμβάνουν τα αλληπάλληλα οπτικά ερεθίσματα στο *Περιποιητής φυτῶν* (1989) του Παύλου Μάτεσι ως αναπόσπαστη πτυχή της νοηματοδότησής του.¹ Αυτές οι εικαστικής τάξεως, όπως θα επιχειρηθεί να αποδειχθεί, συνιστώσες του κειμένου, οι οποίες υποδεικνύουν μία όψη της αλληλοτροφοδοτικής διαδικασίας που αναπτύσσεται μεταξύ διαφορετικών καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, εκτείνονται από την περιγραφή του χώρου και της σκηνικής οργάνωσης έως τις τεχνικές (ανα)παράστασης² των μορφών που εμφανίζονται στο δραματικό κείμενο, ενώ τεχνοτροπικά ανάγονται, όπως εξίσου θα υποστηριχθεί, στις αισθητικές κατακτήσεις αφενός του υπερρεαλισμού, αφετέρου του εξπρεσιονισμού. Έτσι, όντας στον πυρήνα της ποιητικής του έργου, συνθέτουν ένα κράμα υπερρεαλιστικών και εξπρεσιονιστικών ζωγραφικών ανακλήσεων, ο εντοπισμός των οποίων διανοίγει σημαίνουσες προοπτικές κατά την ανάλυση και ερμηνεία του.

Μέσα από το πρίσμα της υπαγωγής του κειμένου στη χρονική περίοδο ανάδυσης του μεταμοντέρνου θεάτρου και της αναγνώρισης των ευκρινών οφειλών του στην «ειδολογική επανάσταση»³ του αποκαλούμενου θεάτρου του παραλόγου, συντίθεται το απαραίτητο νομιμοποιητικό πλαίσιο για τον προσδιορισμό των υπερρεαλιστικών και εξπρεσιονιστικών του παραμέτρων ως τέτοιων καθώς και για τον αναλογικό συσχετισμό τους με συγκεκριμένα καλλιτεχνικά παραδείγματα των ρευμάτων της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα. Τα τελευταία, έχοντας συντελέσει στην καλλιέργεια της συστηματικής ρήξης με τις ρεαλιστικές συμβάσεις και στη μετατόπιση της καλλιτεχνικής παρατήρησης από τον εξωτερικό στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, ορίζονται ως το καταγωγικό σημείο της δραματικής έκφρασης αυτού του είδους.⁴

¹ Η παραστασιακή κριτική, δίχως να προσδιορίζει τη συνάφεια αυτών των οπτικών ερεθισμάτων με τη ζωγραφική των ρευμάτων της πρωτοπορίας, η οποία αποτελεί και τον συστατικό πυρήνα της προκείμενης υπόθεσης εργασίας, είχε εντούτοις υπαινιχθεί σε ένα πρωτοβάθμιο επίπεδο την κεντρική ερμηνευτική σημασία που αυτά ενέχουν, παρατηρώντας πως «η φύση του έργου, για να αποδοθεί σωστά, εξαρτάται κατά πολύ από τον τρόπο της σκηνικής του παρουσίασης»: Λιγνάδης (1989: 21). Την ισχύ των εικονοποιητικών παραμέτρων του κειμένου έναντι των εκφερόμενων λόγων έχει επισημάνει και η πρόσφατη έρευνα: «[...] τα μηνύματα είναι αποδιαρθρωμένα σε ποιητικά σπαράγματα και σε γοητευτικές εικόνες, καθώς ο πάλαι ποτέ κραταιός και ενιαίος λόγος, ο αθροιστικός λόγος των γραμμικών συνταγμάτων όχι μόνο δεν μπορεί πλέον να συσσωρευτεί νοήματα και να εγγραφή αξίες, αλλά αποδεικνύεται ότι δεν είναι παρά μια μεγαλειώδης αυταπάτη»: Πεφάνης (2015) 597.

² Για την έννοια της (ανα)παράστασης, βλ.: Αγγελάτος (2017) 21-56, και πιο ειδικά 36-41.

³ Γραμματάς (2002) 208.

⁴ Bennett (2015) 12-4.

Θεωρώντας δημιουργικά αφομοιωμένες τις υπερρεαλιστικές και εξπρεσιονιστικές αισθητικές επιταγές στο *Περιποιητής φυτῶν*,⁵ θα επιχειρηθεί η ανάδειξη των εντοπιζόμενων σημείων σύγκλισης με αντίστοιχες εικαστικές πραγματώσεις. Η μελέτη εστιάζει σε δύο διακριτούς άξονες: (α) στην επισήμανση οργανωτικών τεχνικών που επιστρατεύονται στο κείμενο ανακαλώντας ευθέως την υπερρεαλιστική ζωγραφική και (β) στην εξέταση της λογοτεχνικής (ανα)παράστασης των περιγραφόμενων μορφών, οι οποίες διαπιστώνεται πως αρθρώνονται ομόλογα με κομβικές αισθητικές επιλογές ζωγραφικών έργων του εξπρεσιονισμού.

Προτού ακολουθήσει η ειδικότερη πραγμάτευση, κρίνεται απαραίτητη μία μεθοδολογική αποσαφήνιση: στο λογοτεχνικό γένος του θεάτρου η διάσταση της οπτικής διευθέτησης τίθεται εκ προοιμίου στο επίκεντρο. Οι οργανωτικές αρχές του ορίζουν ένα κέντρο προσανατολισμού (*Orientierungszentrum*)⁶ για τον *άορατο θεατή* (*unsichtbare Zuschauer*)⁷ που υφίσταται κατά την ανάγνωση του κειμένου, το οποίο κέντρο διαμορφώνεται μέσα από τις σκηνικές οδηγίες, το δευτερεύον δηλαδή κείμενο (*Nebentext*),⁸ κρίσιμο για την επιχειρηματολογία που θα παρουσιαστεί στη συνέχεια.⁹ Λαμβάνοντας υπόψη και αυτό το δεδομένο, που οριοθετεί εν προκειμένω ευκρινέστερα το πεδίο των εικαστικών συσχετισμών, η προσέγγιση κινείται στη διακαλλιτεχνική οδό της επισήμανσης συστοιχιών μεταξύ κειμένου και εικαστικών έργων, ούτως ώστε να οικοδομηθεί «μία γέφυρα μεταξύ οργανικά συναφών αλλά φυσικά διαχωρισμένων πεδίων της ανθρώπινης δημιουργικότητας».¹⁰

1.1. Η οργάνωση του χώρου και ο πολλαπλά διαστρωματωμένος σκηνικός εγκιβωτισμός: αναλογικοί παραλληλισμοί με το εικαστικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου

Το έργο *Περιποιητής φυτῶν* εντάσσεται σχηματικά σε μία συγγραφική περίοδο του Π. Μάτεσι κατά την οποία σημειώνεται η υποχώρηση του κοινωνικοπολιτικού σχολιασμού και η

⁵ Σημαίνουσα για τα ζητήματα που θίγει η παρούσα μελέτη είναι η «αλλαγή προοπτικής» στη νεοελληνική δραματουργία κατά την περίοδο 1980-1995, η οποία συνίσταται στην «τάση μετατόπισης από τη ρεαλιστική καταγραφή στην ενδοσκοπική προσέγγιση και σε νέες, αυτοτελείς μορφές εξπρεσιονιστικής και υπερρεαλιστικής γραφής»: Πεφάνης (2001) 234.

⁶ Ingarden (1965) 245.

⁷ Ο (ανα)παριστάμενος κόσμος προορίζεται να *ιδωθεί*, ούτως ώστε η ανάγνωση του δραματικού κειμένου να προϋποθέτει από μόνη της έναν καθορισμένο και ιδιαίτερο τρόπο αντίληψής του, βλ.: Ingarden (1965) 246.

⁸ Ingarden (1965) 221-2, 337-43 και 403 κ.ε.

⁹ Για τη σταδιακή απίσχναση της σημασίας του πρωτεύοντος κειμένου (*Haupttext*) έναντι του δευτερεύοντος στο θέατρο του 20ού αιώνα καθώς και την επικράτηση του τελευταίου ως άξονα νοηματοδότησης στο θέατρο του παραλόγου, βλ.: Γαλάνη (2016) 158-209.

¹⁰ Remak (1961) 10. Όπου εντάσσονται νεοελληνικά μεταφράσματα, ενώ η παραπομπή γίνεται σε ξενόγλωσση πηγή, η μετάφραση είναι δική μου.

επικράτηση του εξωλογικού και του μεταφυσικού.¹¹ Προσιδιάζοντας στους ήρωες του ευρωπαϊκού θεάτρου του παραλόγου, τα πρόσωπα του *Περιποιητής φυτών* σκιαγραφούνται ως «όντα απογοητευμένα, [...] με ψυχολογικά κενά και υπαρξιακά άγχη», τα οποία «βιώνουν τα προσωπικά τους αδιέξοδα»,¹² που εκδιπλώνονται σταδιακά, ενώ συμπλέκονται με το διάχυτο μαύρο χιούμορ,¹³ ώστε να υποβάλλεται διαρκώς η «αίσθηση της μεταφυσικής αγωνίας για το παράλογο της ανθρώπινης συνθήκης».¹⁴ Τόσο οι καταστάσεις και οι διάλογοι που συνυφαίνουν την πλοκή όσο και οι χαρακτήρες ορίζονται από μία αδιάκοπη και συνάμα παράδοξη αναζήτηση του νοήματος της ανθρώπινης ύπαρξης, που αποτυπώνεται καταρχήν μέσα από τις εικαστικές τροχιές που οριοθετούν το πλαίσιο δράσης τους.¹⁵

Η διαρρύθμιση αυτού του πλαισίου στρέφει την προσοχή στην οργάνωση του χώρου, που αποτελεί βασικό δομικό άξονα του έργου, εφόσον αυτός λειτουργεί ως ένα περιβάλλον *πλασματικό*, το οποίο έγκειται στη *μοναχική συγκρότηση* μίας *μετατοπισμένης* συνείδησης,¹⁶ ούτως ώστε η δυναμικότητά του να ανακλύπει από την ενεργό συμπλοκή του με τις δράσεις και τον ψυχισμό των προσώπων.¹⁷ Συγκεκριμένα, όπως θα προκύψει από την εξέταση που

¹¹ Βλ.: Πεφάνης (2001) 202-5 και Πούχγερ (2003) 26. Και οι δύο μελετητές τοποθετούν τον εγκαινιασμό αυτής της περιόδου περί το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980 και εντάσσουν το *Περιποιητής φυτών* σε αυτήν. Τόσο ο Γ. Πεφάνης (2001: 205), ο οποίος κρίνει πως στα έργα της εν λόγω χρονικής φάσης το στοιχείο του παραλόγου «υποσκελίζ[εται] από έναν λαϊκό υπερρεαλισμό», που «εκβάλλει στο δέλτα του μεταφυσικού βιώματος», όσο και ο Β. Πούχγερ (2003: 26), που προτείνει τον όρο «υπερλογικό» παρά «παρά-λογο», προκειμένου να «αποδ[ώσει] καλύτερα τον τρόπο της μυστικιστικής δέσης των φαινομένων», υποδεικνύουν τη μετάβαση σε μία συγγραφική φάση κατά την οποία επιχειρείται ολοένα και πιο δραστικά η ώθηση εκτός της επικράτειας της λογικής, εγχείρημα το οποίο, όπως θα επιχειρηθεί να αποδειχθεί στη συνέχεια, στο συγκεκριμένο κείμενο επιτυγχάνει η λειτουργικότητα των υπερρεαλιστικών και εξπρεσιονιστικών ζωγραφικών τεχνικών και συστατικών στοιχείων.

¹² Γραμματάς (2002) 207.

¹³ Το μαύρο χιούμορ εδώ νοούμενο στη βάση της λειτουργίας του στην υπερρεαλιστική αισθητική αντίληψη ως «συνέπεια[ς] ενός αλύπητου αυτοσαρκασμού που εξωθείται ως τα όρια του παράλογου»: Λοϊζίδη (2010) 41. Για τη θέση του χιούμορ τόσο στο έργο του Π. Μάτεσι εν γένει όσο και στο *Περιποιητής φυτών* ειδικά, βλ. περαιτέρω την υποσ. 101.

¹⁴ Esslin (1961) xix.

¹⁵ Στην ιστορία του θεατρικού λογοτεχνικού γένους έχουν υπάρξει περιπτώσεις που δηλώνεται ρητά η ευθεία επίδραση της εικαστικής τέχνης κατά τη σύνθεση του δραματικού κειμένου. Ενδεικτικά αναφέρουμε το έργο *Fröken Julie* (1888) του August Strindberg, που εκκινεί επίσης από μία ενδελεχή περιγραφή του σκηνικού χώρου, για την οποία ο συγγραφέας αναφέρει: «As for the scenery, I have borrowed the asymmetry and cropped framing of impressionist painting, and believe I have thereby succeeded in strengthening the illusion»: Strindberg (2007) 70. Στην ίδια κατεύθυνση, αλλά και επιπλέον σε τεχνοτροπικά συμφραζόμενα που βρίσκονται πολύ εγγύτερα στο έργο του Π. Μάτεσι, αξίζει να σημειωθεί η «οπτική αισθητική» του Samuel Beckett (*Carville*: 2018), η οποία έγκειται στο αφηρημένο πεδίο της *πλαστικής εικόνας*, όπου ωθούνταν προς μετασχηματισμό καθετί απαρτιζόμενο από λέξεις ως απόρροια της οργανικής συνύπαρξης γλώσσας, ζωγραφικής και κίνησης (29). Η υλική υπόσταση που προσλαμβάνει η γλώσσα μέσω της συνταύτισης λόγου και θέασης ως θεωρητική αντίληψη (35) εφαρμόζεται παραδειγματικά κατά τον σχολιασμό της τραγωδίας *Andromaque* (1667) του J. Racine από τον S. Beckett με άξονα τα αλληπάλληλα οπτικά ερεθίσματα, τις *οπτικές εικόνες*, που παρεμβάλλουν την *πλαστικότητα* μεταξύ αφηρημένης έννοιας και εξαγωγής νοήματος (41-7). Προκύπτει, κατά συνέπεια, η διαπίστωση της καίριας σημασίας της –εικαστικά οργανωμένης– *λογοποιημένης εικόνας* στο δραματικό κείμενο ως νοηματοδοτικού φορέα. Τα κείμενα του ίδιου του S. Beckett αποκωδικοποιούνται, εφόσον η αντίληψή του περί ποιητικής αναχθεί ακριβώς στη θέαση ενός ζωγραφικού πίνακα (244).

¹⁶ Merleau-Ponty (2016) 570-1.

¹⁷ Η συγκεκριμένη οργάνωση του σκηνικού χώρου και η επιμελημένη λογοτεχνική απόδοσή της υποδεικνύουν τη δυναμική ανάμειξή του στην πλοκή. Όπως επισημαίνει ο Γ. Πεφάνης (2001: 328 και 331 αντίστοιχα), «[...] το

έπεται, ο τρόπος διάταξής του αντανακλάται στη συνθήκη του παραλόγου που τείνει στο υπερβατικό, μέσα από το πρίσμα της οποίας οι χαρακτήρες αντιλαμβάνονται τον κόσμο και αλληλεπιδρούν με αυτόν.

Επιπλέον, η μέριμνα για την περιγραφική απόδοση των λεπτομερειών του χωρικού πλαισίου επιτρέπει τον προσδιορισμό της ορισμένης εικαστικής διάστασής του· η λεκτική ακρίβεια που την αναδεικνύει υποστυλώνεται από τους προσεκτικά δοσμένους στις σκηνικές οδηγίες δείκτες¹⁸ καθώς και από την επαναφορά υλικών και χρωματικών ποιοτήτων («*ῥφασμα [...] λουλουδιστό (κρετόν) φτηνό*», «*πάτωμα [...] σκεπασμένο μέ μουσαμά, ὄχι μονόχρωμο*», «*θάλασσα [...] ἀπό σκοῦρο πλαστικό*», «*θάλασσα-νάυλον*»)¹⁹. Σε αυτήν τη βάση, η ιχνηλάτηση της συνάφειας με τη ζωγραφική εκκινεί ήδη από την ποιοτική σύσταση του δαπέδου αυτής της περιβαλλόμενης από πλαστική θάλασσα «σκηνής» ως «*σκεπασμένο[υ] μέ μουσαμά, ὄχι μονόχρωμο[υ]*». Υπαισθάνεται έτσι ένας αρχικός υπαινιγμός²⁰ στην εικαστική διάσταση του τοπίου: αφενός ο μουσαμάς ως συνήθης ζωγραφική επιφάνεια, αφετέρου η άρνηση της μονοχρωμίας είναι δυνατόν να ιδωθούν ως ένα πρωτοβάθμιο πεδίο στρατηγικά θεματοποιημένων διακαλλιτεχνικών αναφορών.²¹

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η αξιοποίηση της τεχνικής του «*θεάτρου εν θεάτρῳ*»²² και η επιλογή ενός χώρου “ανοιχτού” από παντού ως σκηνικού ωθούν τον ερμηνευτικό μας προβληματισμό στην άρθρωση της σκηνογραφίας, κατά την οποία, όπως παρατηρείται, συγκροτούνται σημαίνουσες αναλογίες με τον τρόπο άρθρωσης των επιμέρους δομικών στοιχείων στα υπερρεαλιστικά εικαστικά έργα του Νίκου Εγγονόπουλου, όπου συχνά

τοπίο είναι το βάθος της σκηνικής δράσης και η προέκταση της ανθρώπινης ύπαρξης στη διαπλοκή της με άλλες υπάρξεις», το οποίο κάθε άλλο παρά διακοσμητικό ρόλο έχει, εφόσον «[...] συμπυκνώνει και οπτικοποιεί τα νοήματα των έργων». Ομοια λειτουργεί το τοπίο του *Περιποιοτήης φυτῶν*.

¹⁸ Οι τοπικοί προσδιορισμοί και η ρυθμιστική περιγραφικότητα των σκηνικών οδηγιών, γνωρίσματα της εγγενούς παραστατικής δυναμικότητας του θεατρικού γένους, διευκολύνουν τον εντοπισμό της συνάφειας του περιγραφόμενου χώρου με υπερρεαλιστικά εικαστικά ερεθίσματα.

¹⁹ Μάτεσις (1997) 9-10.

²⁰ Η διεξοδικότητα των σκηνικών οδηγιών στα έργα του Π. Μάτεσις υποδηλώνει τη νοηματοδοτική δυναμική τους ως προς το σύνολο του κειμένου: «[...] παρά το πολυσύνθετο και το αμφίσημο της γραφής του Μάτεσις, το έργο του απέχει πολύ από το να είναι «ανοιχτό» σε πληθώρα ερμηνειών. Μία απόδειξη συνιστά η προσεκτική, ακριβής και άκρως αναλυτική περιγραφή της «όψης» [...], η εξαιρετικά λεπτομερής αποτύπωση των εικόνων του, οπτικών αλλά και ακουστικών. Έτσι, η εμμονή στην ακρίβεια και τον αυστηρό σχεδιασμό της μορφής οδηγεί συχνά τον Μάτεσις σε εκτενέστατες σκηνικές οδηγίες [...]: Μπουσιοπούλου (2015) 574.

²¹ Ο Π. Μάτεσις (2013: 2) επισημαίνει ρητά την «εκτροπή στη μορφή του θεατρικού μας γίνεσθαι» και την παρεπόμενη «αλλαγή της γεωμετρίας της μορφής», ενώ υποδεικνύει την επίδραση της ζωγραφικής στους τεχνολογικούς μετασχηματισμούς της σύγχρονης θεατρικής παραγωγής, αναφέροντας πως η «φωτογραφική πιστότητα εγκαταλείπεται ως περιττή, έρχεται στη σκηνή η ζωγραφική πιστότητα».

²² Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει σε άλλα έργα του συγγραφέα, «εδῶ το θέατρο δεν θεματοποιείται απλῶς, αλλά βρίσκεται επί σκηνης: ένα πατάρι παραθαλάσσιο, το «Θέατρο των Φύλων», μινιατούρα πραγματικής σκηνης [...]»: Πούχγερ (2003) 105.

θεματοποιείται ένα θεατρικό προσκίνηνο,²³ ενώ επανεμφανίζονται σκηνικά που όχι μόνον δείχνουν να μην “κλείνουν” από πουθενά, αλλά και κατασκευάζονται –αναλογικά, επισημαίνουμε και πάλι, προς την περίπτωση του *Περιποιητής φυτών*²⁴ και τηρουμένων των δεδομένων των δύο καλλιτεχνικών ιδιωμάτων– βάσει της τεχνικής του «πίνακα μέσα στον πίνακα», προς υπόδειξη της οποίας λειτουργεί κάθε είδους “άνοιγμα”, ούτως ώστε να είναι εφικτό να γίνει λόγος σε αμφότερες τις περιπτώσεις για ένα «θεατρικ[ό] σκηνικ[ό] [...] (που) επιτρέπει στον χώρο να ανοίξει επ’ άπειρον προς τα μέσα».²⁵

Από αυτήν τη διευθέτηση προκύπτουν «τοπία βάθους ως εστίες φωτός»,²⁶ τα οποία ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις λειτουργούν ψευδαισθητικά, κλονίζοντας τις «οπτικές βεβαιότητες»²⁷ όσο και τα γνωσιακά δεδομένα του αναγνώστη και του θεατή αντίστοιχα, εφόσον διασαλεύεται πλήρως ο ορίζοντας της ετερότητας μεταξύ πραγματικότητας και ψεύδους.²⁸ Συνεπώς, η ίδια η εντύπωση ενός προσδιορισμένου βάθους, στην καλλιέργεια της οποίας συμπράττει και στα δύο καλλιτεχνικά παραδείγματα η μορφοποίηση του δαπέδου, αποδεικνύεται απατηλή: τόσο η σκεπασμένη με πολύχρωμο μουσαμά σκηνή, η οποία περιβάλλεται από μία “θάλασσα”, που έχει παραχωρήσει τη θέση της σε σκούρο πλαστικό, όσο

²³ «Οι πίνακες του Εγγονόπουλου μπορεί να ειπωθούν σαν σκηνές από αλλόκοτα θεατρικά δρώμενα»: Κονταράτος (2010) 100. Ο μελετητής επισημαίνει περαιτέρω την έντονη θεατρικότητα του χώρου (2010: 100-1), όπου «όλα τα στοιχεία έρχονται σε πρώτο πλάνο», ενώ παράλληλα παρατηρούνται «μεταμφιέσεις που αμφισβητούν τους κοινωνικούς ρόλους και αποσταθεροποιούν τις ιστορικές και πολιτισμικές ταυτότητες, καθώς τις χαρακτηρίζει μια έντονα ειρωνική και απομυθοποιητική διάσταση». Περί αυτού πρόκειται, όπως υποστηρίζεται, και όταν παρακολουθούμε στο *Περιποιητής φυτών* την ενδυμασία των δύο πρωταγωνιστών με μεγαλοπρεπή θεατρικά ρούχα: «*Αρχίζει μιά ιεροτελεστία ενδύσεως. Αντίθετα προς τὰ εὐτελή λόγια καὶ αἰσθήματά τους, τὰ ενδύματά εἶναι πολυτελή, σὰν του γιαιπωνέζικου θεάτρου [...]. Στὰ παρακάτω θὰ φέρουν καὶ θὰ φορέσουν ροῦχα, καθόρνους, μάσκες [...]. Θὰ γίνουν δυσκίνητοι, ἐπίσημοι, ὀγκώδεις. Οἱ μάσκες θὰ εἶναι μὲ χερούλι, καὶ θὰ τίς κρατοῦν ἔτσι ὥστε ν’ ἀφήνουν ἀκάλυπτο τὸ πρόσωπο ἀπὸ φρύδια καὶ κάτω καὶ θὰ στέκουν -οἱ μάσκες- σὰν ἐπίσημο στέγαστρο πάνω ἀπὸ τὰ ἀσήμαντα πρόσωπά τους»»: Μάτεσις (1997) 31.*

²⁴ Μεθοδολογικά γίνεται λόγος αποκλειστικά για διακαλλιτεχνικές αναλογίες, εφόσον δεν υπάρχει ιστορικά διαπιστωμένη σχέση επίδρασης μεταξύ των δύο δημιουργών.

²⁵ Καφέτση (1988) 34. Σε μία αντίστοιχη τεχνική ἐγκείται αυτό που αποκαλείται στην προκειμένη εργασία «διαστρωματωμένος εγκιβωτισμός του χώρου». Σταδιακά, δηλαδή, και με την καθοριστικής σημασίας σύμπραξη του φωτός αναδεικνύεται η δυναμικότητα της άπειρης προς τα μέσα διάνοιας, ένα σαφές στοιχείο μεταφυσικού, ή ακόμα και μία συνιστώσα της υπερρεαλιστικής *υπερπραγματικότητας*: «*Φωτίζεται ΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ τὸ βάθος τοῦ σκηνικοῦ χώρου. Τώρα ἀνακαλύπτουμε μιά δεύτερη σκηνή: εἶναι πανομοιότυπη αὐτῆς πού ζέρουμε, τῆς μικρῆς «σκηνῆς», σὰν νὰ τὴν ἀγκαλιάζει»*, και στο τέλος: «*Ὁ Περιποιητής φυτῶν ἀνεβαίνει στή «σκηνή» μὲ τὸ σακί του. Ἐνῶ τὸ ἀνοίγει καὶ βγάζει ἀπὸ μέσα ἓνα ἀντικείμενο, συμπληρώνει τὴν ἀφήγησή του. Τὸ ἀντικείμενο πού ἔκρυβε εἶναι ἓνα ὁμοίωμα, μικρογραφία, σπιτιοῦ [...]. Τὰ φῶτα ἔχουν χαμηλώσει πολὺ. Τότε φωτίζεται πάλι τὸ πίσω σκηνικό, ἡ μεγάλη σκηνή. Σὰν νὰ κρατεῖ τὴ μικρὴ σκηνή στήν ἀγκαλιά της»*: Μάτεσις (1997) 67 και 114 αντίστοιχα. Ο φωτισμός εν προκειμένω λειτουργεί ως μηχανισμός αντίληψης, στον οποίο ἐγκείται η δυνατότητα επεξεργασίας του κόσμου, ως αυτό δηλαδή που «οδηγεί το βλέμμα [...] και [...] κάνει να δ[ούμε] το αντικείμενο, ἀρα, κατά μία ἔννοια, ζέρει και βλέπει το αντικείμενο»: Merleau-Ponty (2016) 523.

²⁶ Καφέτση (1988) 34. Βλ. και τις επισημάνσεις για τη λειτουργία του φωτός σε συνάρτηση με την αποκάλυψη των εγκιβωτισμένων σκηνικών στρωμάτων του *Περιποιητής φυτῶν* στην αμέσως παραπάνω υποσημείωση.

²⁷ Καφέτση (1988) 36.

²⁸ Ὅπως σημειώνει η Καφέτση για τα «σκηνογραφικά παράδοξα» του Ν. Εγγονόπουλου (1988: 36), «το ερώτημα που τίθεται στον θεατή είναι αν ο μικρότερος πίνακας που εμπεριέχεται στον κυρίως πίνακα είναι περισσότερο ή λιγότερο πραγματικός από αυτόν που τον περιέχει». Αυτή η διαρρύθμιση του χώρου υιοθετείται και στο *Περιποιητής φυτῶν*, συγκροτώντας ένα πεδίο αντίστοιχων ψευδαισθητικών εντυπώσεων.

και το δεσπόζον σε πίνακες του Ν. Εγγονόπουλου σκηνικό σανίδωμα²⁹ λειτουργούν ως «μέσ[α] για την υποβολή ενός παράδοξου προοπτικού βάθους»,³⁰ το οποίο διαπιστώνεται και στις δύο περιπτώσεις ως ψευδαισθητικό.³¹

Αυτού του είδους η διαχείριση του χώρου οριοθετεί ένα αυτόνομο, εσωστρεφές σύμπαν, το οποίο διέπεται από «κώδικες [...] που όχι μόνο ρυθμίζουν τον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας του, αλλά και συνιστούν όρους γενετικής τής παραγωγής και της σημασίας του».³² Οι εννοιολογικές δομές που διασφαλίζουν τη συνοχή τόσο του (ανα)παριστάμενου κόσμου στο *Περιποιητής φυτῶν* όσο και εκείνου της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής του Ν. Εγγονόπουλου εγγράφονται στην οργάνωση του χώρου και αντανακλώνονται με τη σειρά τους σε αυτήν.³³ Επίσης, σε μικροσκοπικό επίπεδο, παρουσιάζει ενδιαφέρον η παρατήρηση ορισμένων συστατικών στοιχείων που αρθρώνονται κατ' *αναλογία* και στα δύο καλλιτεχνικά παραδείγματα, όπως η προαναφερθείσα θεματοποίηση ενός κατεξοχήν “ανοιχτού” χώρου, μέσα από τον οποίο επιπλέον προβάλλει παράδοξα το μοτίβο της ταύτισης σκηνής και οικίας, υποστυλώνοντας ένα ευρύτερο «εικονογραφικό πρόγραμμα», που λειτουργεί «[ε]ρχ[όμενος] σε πλήρη αντίθεση με κάθε μορφή ιδεαλισμού».³⁴

Στο λογοτεχνικό κείμενο διαπιστώνεται ήδη εξαρχής, προτού φανερωθεί διαμέσου των διαλόγων των δύο κεντρικών προσώπων, ότι πάνω στη σκηνή βρίσκονται «*άντικείμενα πού*

²⁹ Η υιοθέτηση αυτής της τεχνικής σχεδιασμού του εδάφους διακρίνεται στη ζωγραφική παραγωγή του Ν. Εγγονόπουλου ήδη κατά τις δεκαετίες του 1930 (πβ. το έργο *Ποιητής και Μούσα* του 1938) και του 1940 [*Το παραμύθι του λιονταριού* (1943-1944), *Ο κνηγός την αυγή* (1947), *Ο Hölderlin στο Νέο Φάληρο* (1947), *Ο αφέντης της Καρύταινας* (1949)], ενώ πυκνώνει σημαντικά κατά τις δεκαετίες του 1950 [βλ.: *Χαλκίς – Κουρασμένοι ήρωες* (1951), *Ο όρκος (των Φιλικών)* (1952), *Σύνθεσις με τον Ερμή* (1954), [*Ερμής και ήρωας*] (1954), *Ο Οδυσσεύς αφηγείται εις τον Όμηρον* (1957), *Γάμος* (1957), *Ο Ηρακλής* (1959), *Σύνθεσις* (1955-1960)], του 1960 [βλ.: *Θησεύς και Μινώταυρος* (1961), *Ο ποιητής Μαβίλης* (1961), *Σύνθεσις με τον πατέρα* (1963), *Ο ποιητής στην Καβάλα* (1964), *Εκεί* (1968), *Σύνθεση* (1967), *Ορφεύς* (1968)] και του 1970 [βλ.: *Ο ζωγράφος και το μοντέλο του* (1970), *Πλήθων ο Γεμιστός* (1971), [*Σύνθεση*] (1971), *Ο ακονιστής* (1971), *Ο Ήφαιστος* (1971), *Ο Ήφαιστος* (1972), *Ο ποιητής στην Ύδρα* (1973), *Το βαποράκι* (1976), *Το βαποράκι* (1977), *Ο κουκλοποιός* (1977)].

³⁰ Σφέτκου (2011) 79.

³¹ Αυτή η προοπτική του *αβαθούς* επιτονίζεται περαιτέρω στο *Περιποιητής φυτῶν* μέσω της υπόδειξης της τεχνητής φύσης της θάλασσας: «*Καμία προσπάθεια ν' άποκρυβεί πώς ή θάλασσα είναι «σάν άληθινή». Τό αντίθετο, θά έλεγα*»: Μάτεσις (1997) 10. Αντίστοιχα αποκαλύπτεται η ψευδαίσθηση του βάθους και στους πίνακες του Ν. Εγγονόπουλου, όταν, όπως επισημαίνει η Λοϊζίδη (1984: 134), «η συχνή ύπαρξη του τοίχου ή ενός τείχους με πυργίσκους ή πύλες κόβει απότομα την προοπτική άρθρωση της σύνθεσης [...]». Η τεχνική αυτή ωθεί στην αποδέσμευση του *ψευδαισθητικού φαινομένου*, που εδώ συγκροτείται στη βάση της καλλιτεχνικά αναδιατεταγμένης ορίζουσας του έργου τέχνης, από τις εμπειρικές δομές αντίληψης του *αντικειμενικού είναι*: Merleau-Ponty (2016) 563.

³² Περπινιώτη-Αγκαζίρ (2007) 29.

³³ Όπως ο χώρος στο *Περιποιητής φυτῶν* δεν μπορεί να θεωρηθεί “εξωστρεφής” υπό την έννοια της σύστασης αναγνωρίσιμων διαύλων επικοινωνίας με τον αναγνώστη/θεατή, ομοίως στο υπερρεαλιστικό ζωγραφικό έργο του Ν. Εγγονόπουλου –ιδίως αυτό της διετίας 1938-1939– ο χώρος διακρίνεται από αινιγματικότητα και δομείται στη βάση «επιμέρους αλληλοδιεισδύ[ντων] –ανοικτ[ών] και κλειστ[ών]– κιβωτιόσημ[ων] χώρ[ων]–πλα[ίσ]ι[ων], όπου επιτελούνται οι πρωτεύουσες και οι δευτερεύουσες πράξεις, δημιουργώντας αυξημένες αναγνωστικές δυσχέρειες»: Περπινιώτη-Αγκαζίρ (2007) 31.

³⁴ Κονταράτος (2010) 96. Στην ίδια κατεύθυνση βρίσκεται η παρατήρηση της Λοϊζίδη (1984: 107) για τη συνένωση του εσωτερικού χώρου με τον εξωτερικό ως μία τεχνική «εξάρθρωση[ς] των δομών του ουμανιστικού χώρου», τυπικό υφολογικό στοιχείο της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής.

φανερώνουν πώς αυτή χρησιμοποιείται και για κατοικία: κρεβάτι, γκαζιέρα, λεκάνη τσίγκινη πλυσίματος, μία κρεμασμένη βρύση, πιατοθήκη».³⁵ Μία αντίστοιχη συνθήκη συναντάται και σε έργα του Ν. Εγγονόπουλου, όπως, για παράδειγμα, στο *Ομηρικό με τον ήρωα* (1938),³⁶ μία σύνθεση της πρώτης υπερρεαλιστικής φάσης του,³⁷ όπου εκεί, μεταξύ των θεατρικά διευθετημένων μορφών, διακρίνονται δύο αναλογικά ρολόγια (ένα στο έδαφος και ένα στο χέρι της γυναικείας φιγούρας, που υποδεικνύουν ακριβώς την ίδια χρονική στιγμή), ένα πιάτο με φρούτα, ένας κύβος που φέρει κανάτες λειτουργώντας σαν τραπέζι, και βαθύτερα τοποθετημένη μία καρέκλα. Σε αυτόν τον πίνακα εντοπίζεται και ένα ακόμη προσφιλές³⁸ στον ζωγράφο συστατικό, η εν μέρει αποτύπωση της πολυχρωμίας του δαπέδου, που θα μπορούσε να ιδωθεί εξίσου από κοινού με ό,τι προαναφέρθηκε για την παράμετρο αυτήν του σκηνικού χώρου του *Περιποιητής φυτῶν*.

Αντίστοιχη είναι η άρθρωση των δομικών στοιχείων στον πίνακα *Nico hora ruit* (1939),³⁹ όπου, αν και δεν επανέρχεται το μοτίβο της θεατρικής σκηνής, εντούτοις ενέχει αξία η προοπτική πρόταξη αντικειμένων (καθρέφτης, τηλέφωνο, φωτιστικό) που επιτρέπουν την ταύτιση του “ανοιχτού” αυτού χωρικού πλαισίου με έναν ιδιαίτερο, οικιακό χώρο, ενώ παράλληλα απαντά και μία δεύτερη κεντρική και σημαίνουσα για την κατεύθυνση της προσέγγισής μας διάσταση: το κρεβάτι, όπου κείται η μία από τις δύο φιγούρες, περιβάλλεται από θάλασσα. Τα ψάρια που κολυμπούν εντός της έχουν παρασταθεί με ένα σχήμα ηθελημένα αφύσικο (και κατ’ αντίστιξη προς ό,τι συμβαίνει σε άλλους πίνακες της ίδιας περιόδου του ζωγράφου),⁴⁰ υποβάλλοντας την αίσθηση του τεχνητού που δεν επιδιώκει να προσχωρήσει στην εμπειρική πραγματικότητα, που απαρνείται να διεκδικήσει μία διαφορετική υπόσταση από αυτήν τη «σάν ἀληθινή».⁴¹

³⁵ Μάτεσις (1997) 9.

³⁶ Βλ. Εικ. 1 στο Παράρτημα. Τα στοιχεία ταυτοποίησης των έργων του Ν. Εγγονόπουλου αντλούνται από τον αναλυτικό κατάλογο που έχει συντάξει η Κ. Περπινιώτη-Αγκαζίρ (2007: 389-522).

³⁷ Λοϊζίδη (1984) 52.

³⁸ Στο έργο του Ν. Εγγονόπουλου, την κεντρική στο κάδρο πολυχρωμία του εδάφους εξυπηρετεί η υιοθέτηση του προτύπου της ολικής ή μερικής διαμόρφωσής του βάσει μίας σκακιστικής διάταξης, με διαγώνια τοποθετημένα ομοιόχρωμα τετράγωνα. Ενδεικτικά αναφέρουμε μερικές τέτοιες περιπτώσεις, ώστε να αναδειχθεί η τακτική επαναφορά της τεχνικής αυτής καθώς και η διαχρονία της, αρχής γενομένης από το τέλος της δεκαετίας του 1930: *Θεϊκό ζεύγος* (1938), *Φιλόσοφος* (1938), [*La Mode Grecque*, II] (1938), *Valse nobile et sentimentale* (1939), *Ποιητής και Μούσα* (1939), *Ο ποιητής κι η μούσα του* (1940), *Commedia dell' arte* (1953), *Ο Ερμής και ο ποιητής* (1955), *Έλευσις* (1956), *Η επιστροφή του Οδυσσέως* (1957), *Ποιητής και μούσα / Ορφεύς και Ευρυδίκη* (1958), *Μεσογειακή Μούσα* (1958), *Ο πολεμιστής* (1960), *Ο χαρταετός* (1950-1960), *Ο ζωγράφος και το μοντέλο του* (1960), *Ο προπάππος ο Σμιτ* (1966), *Η νέα Γαλάτεια* (1968), *Σύνθεσις με τον χαφιέ* (1973), *Υδραίοι* (1973), [*Παίκτες*] (1982).

³⁹ Βλ. Εικ. 2 στο Παράρτημα.

⁴⁰ Σε πίνακες όπως, λ.χ., *Ο Ερμής εν αναμονή* (1939) ή *Ο φωνογράφος στο ακρογιάλι* (1939-1940).

⁴¹ Βλ. και το παράθεμα στην υποσ. 31.

Στο ίδιο έργο απαντά ένα ακόμη συστατικό στοιχείο, το οποίο επανέρχεται τόσο σε άλλες συνθέσεις του ζωγράφου⁴² όσο και στο υπό εξέταση δραματικό κείμενο: η ταινία με την ένδειξη «ΕΝΟΙΚΙΑ[ΖΕΤΑΙ]», η οποία θα μπορούσε αναλογικά να παραβληθεί –ιδίως ως προς την ευκρινή θέση που καταλαμβάνει στον πίνακα– με τις ταμπέλες που εμφανίζονται στο *Περιποιητής φυτῶν*. Η πρώτη από αυτές, που περιγράφεται ως «έμφανής», τίθεται πάνω από την αυλαία και φέρει την επιγραφή «Θέατρον τῶν φίλων»,⁴³ ενώ λίγο αργότερα η δράση εκκινεί από την τοποθέτηση μίας τρίποδης ταμπέλας, που θα ενημέρωνε το κοινό για την επικείμενη παράσταση. Μάλιστα ο προβληματισμός συνεχίζεται με την προτροπή του Φρίξου να τη «στρέψ[ουν] [...] πρὸς τὸ ἄπειρο»,⁴⁴ συγκροτώντας έτσι έναν παραλληλισμό με την τροπή που έχει λάβει η αντίστοιχη στο *Nico hora ruit*, εκτεινόμενη στο προοπτικό βάθος του πίνακα και υποδεικνύοντας το όριό του. Το μοτίβο επανεμφανίζεται στο δεύτερο μέρος του έργου, όταν ο Φρίξος ανακαλύπτει μία ακόμη κρυμμένη ταμπέλα, η οποία δηλώνει πως «ΠΩΛΕΙΤΑΙ ΘΕΑΤΡΟΝ ΜΕ ΛΟΥΤΡΟΚΑΜΠΙΝΕ»⁴⁵ τόσο στο δραματικό κείμενο όσο και στους πίνακες του Ν. Εγγονόπουλου οι σημάσεις αυτές λειτουργούν ως ένα στοιχείο που εισβάλλει στην αχρονία του σκηνικού, επιβάλλοντας την παρουσία του σε αυτήν κατά τη σύσταση μίας γέφυρας επικοινωνίας με μία εκτός τέχνης πραγματολογική συνθήκη αγοραπωλησίας, που «μοιάζει να προειδοποιεί [...] για [...] κίνδυνο»,⁴⁶ ο οποίος στο λογοτεχνικό παράδειγμα συνίσταται αδιαμφισβήτητα στο ενδεχόμενο απομάκρυνσης ή και παντελούς αποκοπής από τα συμφραζόμενα του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος.⁴⁷

1.2. Η διακαλλιτεχνική αξιοποίηση της υπερρεαλιστικής τεχνικής του collage⁴⁸

Το πλαίσιο ειδικών αναφορών που συντίθεται λειτουργεί συμπλεκτικά για τα δύο παραπάνω καλλιτεχνικά παραδείγματα, υποδεικνύοντας τις υπερρεαλιστικές εικαστικές καταβολές της χωροθετικής διάταξης του *Περιποιητής φυτῶν*. Επιχειρώντας την περαιτέρω ανάδειξη της

⁴² Πβ. *Το πνεύμα της μοναξιάς* (1939), *Ο ποιητής και η μούσα του* (1940).

⁴³ Μάτεσις (1997) 9.

⁴⁴ Μάτεσις (1997) 21.

⁴⁵ Μάτεσις (1997) 84. Η αναλογία εδώ ενισχύεται και σε λεκτικό επίπεδο (πβ.: «ΕΝΟΙΚΙΑ[ΖΕΤΑΙ]» - «ΠΩΛΕΙΤΑΙ [...]»).

⁴⁶ Λοϊζίδη (1984) 80.

⁴⁷ «[...] Τήν ταμπέλα τήν προορίζω γιά τό ΑΠΩΤΑΤΟ μέλλον. Έάν τό μέλλον μας ἀποδειχτεί ἄδειο [...] Εἶπα σέ δέκα χρόνια, ἐάν δέν προσέλθει Κοινό, τότε...»: Μάτεσις (1997) 84.

⁴⁸ Κεντρικό ζητούμενο και επίτευγμα των υπερρεαλιστικών collage είναι η οπτικοποίηση των νέων σχέσεων που δημιουργούνται κατά τη σύγκλιση αλλογενών πραγματικοτήτων: «Το εξωτερικό αντικείμενο είχε διακόψει τις σχέσεις του με το συνηθισμένο του πεδίο, τα συστατικά του μέρη είχαν κατά κάποιο τρόπο χειραφετηθεί από το ίδιο το αντικείμενο, έτσι ώστε να διατηρούν σχέσεις ολοκληρωτικά καινούργιες με άλλα στοιχεία, που ξέφευγαν από την αρχή της πραγματικότητας αλλά χωρίς αυτό να έχει σοβαρές συνέπειες στο πεδίο του πραγματικού (ανατροπή της έννοιας της σχέσεως)»: Breton (1981) 110. Σε αυτήν τη βάση εντοπίζονται, αναλύονται και ερμηνεύονται όψεις της υπό συζήτηση εικαστικής τεχνικής στο *Περιποιητής φυτῶν*.

συμπόρευσης του σκηνικού χώρου με τις αισθητικές αρχές του υπερρεαλισμού, θα σχολιαστεί η αφηγηματική αξιοποίηση της τεχνικής του collage, στη βάση της οποίας επιτυγχάνεται η ανάδυση νέων οντολογικών συνάψεων.

Το collage ως εικαστική τεχνική, η οποία στα θεατρικά κείμενα υιοθετήθηκε κατ'αντιστοιχία προς το montage, που εγκαινίασε ο κινηματογράφος,⁴⁹ συντελεί στην «αποδόμηση της επιφανειακής δομής του χώρου και του χρόνου [...] μέσω της ελεύθερης αλληλουχίας ποιητικών εικόνων, η οποία υπακούει στην ονειρική λογική του ασυνειδήτου».⁵⁰ Από αυτήν τη συμπαράταξη οπτικών ερεθισμάτων, η οποία, όπως ακριβώς λειτουργεί στα υπερρεαλιστικά έργα τέχνης, έτσι απαντά, όπως θα φανεί στη συνέχεια, και στο *Περιποιητής φυτών*, δίχως δηλαδή να υποτάσσεται σε καμία συμβατική τάξη πραγμάτων, παράγονται νέες σχέσεις υψηλής συγκινησιακής δύναμης για το υπερρεαλιστικά δομημένο έργο τέχνης. Η ενεργοποίηση αυτής της κατεξοχήν ζωγραφικής διάστασης βρίσκεται στον πυρήνα της σύστασης του υπό μελέτη κειμένου.⁵¹

Πιο αναλυτικά, στον σκηνικό χώρο (ανα)παρίσταται μία πληθώρα ετεροτήτων, όπως υποδείχθηκε και παραπάνω, η συμβατική οντολογική υπόσταση των οποίων έχει ανατραπεί (πβ. τη «θάλασσα-νάυλον»). Παράλληλα, μέσα σε αυτήν τη χωροχρονική αδιαφάνεια⁵² συμπαρατίθενται σταδιακά αλλεπάλληλες μορφές και αντικείμενα, παράταιρα μεταξύ τους, που αποσταθεροποιούν τις ορθολογικές οπτικές προσδοκίες του αποδέκτη (αναγνώστη/θεατή): οι στολισμένες με ογκώδη ενδύματα, κοθόρνους και μάσκες φιγούρες των δύο ηθοποιών,⁵³ το πτώμα ενός Αρχαγγέλου, το οποίο στέκεται επιπλέοντας στην τεχνητή θάλασσα, το γυναικείο γύψινο άγαλμα φυσικού μεγέθους, που φέρει επί σκηνης ο Περιποιητής φυτών, επιμέρους αντικείμενα, όπως οι ταμπέλες με τις επιγραφές, η ομπρέλα, η καραμπίνα, οικιακά σκεύη, ή ακόμη και το «φεγγάρι-αύλαία», που κατέρχεται και ανέρχεται κατ' εντολή, καθετί εκ των

⁴⁹ Βλ.: Πεφάνης (2001) 105-8.

⁵⁰ Πεφάνης (2001) 109.

⁵¹ Στα κείμενα του Π. Μάτεσι επιστρατεύεται συχνά η τεχνική του collage, ώστε να «κατ[α]λλ[ύ]σ[ει] τ[ις] λογικ[ές] σχέσε[εις] μεταξύ των προσώπων». Ο Γ. Πεφάνης (2001: 115) αναφέρει τη χαρακτηριστική περίπτωση του έργου *Καθαίρεση*, όπου «[...] όλα τα παράδοξα αντικείμενα που βλέπαμε από την αρχή (πολυβόλα, μαστίγια, γιαταγάνια), εμπλουτίζονται [...] με καινούργια: μεγάλα ψαλίδια, πελώρια ξυράφια που κόβουν ομφάλιους λώρους», ενώ παράλληλα το σκηνικό υποτάσσεται σε μία «εκτεταμένη χρήση ετερογενών ήχων».

⁵² Εξίσου αποκομμένος από την εμπειρική τάξη πραγμάτων και αδιευκρίνιστος με τον γεωγραφικό προσδιορισμό είναι και ο χρονικός: «Άτυχως, ζούμε μόνιμα σ' ένα μεταίχμιο ήλιοβασιλέματος. Δίχως νά έχει προηγηθεί μεσημέρι. Καί πού δε λέει νά προχωρήσει τουλάχιστον πρὸς νύχτα!»: Μάτεσις (1997) 84. Ως προς αυτήν την παράμετρο, βλ. και το εξής ερμηνευτικό σχόλιο της Μπουσισιπούλου (2015: 588): «[...] η παρουσία ενός χρόνου χωρίς σταθερές, διαρκώς “ανεπίκαιρο” εν σχέσει με τους ήρωες που τον συλλαμβάνουν μόνο εν τη κινήσει του, από το παρελθόν στο παρόν, από το όνειρο στην εγρήγορση, από τον μύθο στην ιστορία, αποτυπώνει την τραγικότητα του σύγχρονου προσώπου: κληρονόμος και διάδοχος των μυθών του παρελθόντος, αναζητά τη δική του “μυθολογία” στον κατ' εξοχήν αφιλόξενο προς την “έκσταση” και το “ύψος” κόσμο του παρόντος».

⁵³ Η παράδοξη συνθήκη εδώ επιτείνεται από τη «χτυπητή αντίθεση» των ενδυμάτων των ηθοποιών «με τους ίδιους και τη «σκηνή» τους», που επισημαίνει ο Β. Πούχγερ (2003: 110).

οποίων θα άρμοζε σε αλλογενείς ή και καθόλα εξωπραγματικές καταστάσεις, οι οποίες διασταυρώνονται «σε ένα μέρος όπου (όλα) πρέπει να αισθάνονται μετατοπισμένα».⁵⁴

Οργανικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί το ζευγάρι που χορεύει άηχα μπροστά στα κύματα. Εμφανίζεται έξαφνα στο τέλος του πρώτου και του δεύτερου μέρους, επιφορτίζοντας το σκηνικό όχι τόσο λόγω του τρόμου που προκαλεί στον Περιποιητή φυτών κατά τη δεύτερη προσέλευσή του όσο λόγω της ομαλούς εναρμόνισής του εντός του “κάδρου” παρά την παραδοξότητά του. Η παρουσία του δεν φέρει λειτουργική αξία για την προώθηση της δράσης,⁵⁵ παρά μόνον υπογραμμίζει αισθητά τη συνειδητή επιλογή του συγγραφέα να δημιουργήσει διαμέσου του θεατρικού κειμένου συνθέσεις καταστάσεων που λειτουργούν εν είδει ενός υπερρεαλιστικού collage.

Το σύνολο αυτών των ετερόκλητων στοιχείων επικαλύπτεται από μία σωρεία ήχων, καθιστώντας ακόμη πιο αξιοπρόσεκτη την άηχη⁵⁶ ανάδυση του χορευτικού ζευγαριού· κραυγές που επιζητούν βοήθεια, κουδουνίσματα τηλεφώνου που σίγουρα «δέ βγαίν[ουν] από τή συσκευή, ίσως κατέρχ[ον]ται από τόν ούρανό»,⁵⁷ «καμπάνες, κανονιές, ήχοι πολέμου»,⁵⁸ «γέλια-ήχοι, σάν από μηχανήμα»,⁵⁹ που προκαλούνται από τις τρεις Μορφές, ακούγονται κλιμακωτά και διαχέονται στη σκηνή, περιζώνοντας τους χαρακτήρες.

⁵⁴ Ernst (1968) 427.

⁵⁵ Ακόμη και αν εκληφθεί ως συμβολισμός και ερμηνευθεί προς μία τέτοια κατεύθυνση, παραμένει ένα στοιχείο του οποίου η ένταξη στο κείμενο εμπίπτει στην εικαστική αντίληψη που οριοθετεί την οργάνωσή του και την οποία με τη σειρά του υπογραμμίζει, βλ. και την παρατήρηση του Β. Πούχνερ (2003: 129) αναφορικά με το ότι η εξίσωση των συμβολισμών στο έργο καθίσταται μη συνεκτική, ώστε το βάρος να πέφτει μάλλον «[σ]το ελεύθερο παιχνίδι των εικόνων του Μάτεσι», το οποίο «αποφεύγει να προχωρήσει σε ερμηνεύσιμους συνδυασμούς και να οργανώσει μονοδιάστατα σημασιολογικά συστήματα». Τον ίδιο στόχο υπηρετεί και η έμφαση στις χρωματικές ποιότητες από κοινού με την επιμονή στην απόδοση των όγκων που ορίζουν οι μορφές αυτές: «Καθενός τό κεφάλι είναι καλυμμένο μέ ένα ώραϊο γυαλιστερό μώβ ύφασμα, πού δένει στό λαιμό καί άνεμίζει σάν κασκόλ» και «Τό χορευτικό ζεύγος βγάξει άπ' τό κεφάλι τά μώβ καλύμματα. Τώρα βλέπουμε πώς τά μαλλιά τους, ίδια καί τών δύο, είναι μακριά ως τόν λαιμό, ίσια, άσπρόγκριζα, καί σκεπάζουν ΚΑΙ τά πρόσωπά τους»: Μάτεσις (1997) 68 και 105 αντίστοιχα. Θα ήταν, προφανώς, εφικτό να διαπιστωθεί άμεσα η κατ' αναλογία ομοιότητα του προκειμένου εικαστικού ερεθίσματος με τον υπερρεαλιστικό πίνακα *Les Amants* (1928) του René Magritte (βλ. Εικ. 3 στο Παράρτημα), όπου κυρίαρχο συστατικό στοιχείο αποτελεί ακριβώς η απόκρυψη των προσώπων των μορφών ενός ζευγαριού με λευκό ύφασμα.

⁵⁶ Η λειτουργία του ήχου παράγει παρεμφερή αποτελέσματα με τη λειτουργία του φωτός στο έργο, οδηγώντας σε αλλεπάλληλες ψευδαισθήσεις και θέτοντας σε οδυνηρή δοκιμασία τον εμπειρισμό των ανθρώπινων αισθήσεων, πβ. όλες τις λάθος εικασίες των προσώπων σχετικά με την πηγή των εκάστοτε ήχων (όπως του τηλεφώνου, των πολεμικών ιαχών κ.λπ.), αλλά και το παιχνίδι μεταξύ καταστάσεων, που, ενώ η συμβατική λογική υπαγορεύει πως συνοδεύονται από κάποιο ακουστικό ερέθισμα, εντούτοις αυτό ανατρέπεται· χαρακτηριστικά μνημονεύεται η σκηνή με τα σιωπηρά χειροκροτήματα των τριών Μορφών [*χειροκροτούν άηχα, δίχως ν' άγγίζουν τίς παλάμες τους*]: Μάτεσις (1997) 92], ανακαλώντας την άηχη ανάδυση του χορευτικού ζευγαριού, άξονας ο οποίος θα μπορούσε ενδεχομένως να οδηγήσει και σε έναν ερμηνευτικό συσχετισμό τους.

⁵⁷ Μάτεσις (1997) 23.

⁵⁸ Μάτεσις (1997) 40.

⁵⁹ Μάτεσις (1997) 89.

1.3. Η ανατρεπτική πραγμάτευση της μυθολογίας ως τόπος των διακαλλιτεχνικών εκφάνσεων του υπερρεαλισμού: ο ψυχοπομπός Ερμής στο *Περιποιητής φυτῶν*

Ένα θεματικό μοτίβο που επανέρχεται στις εικαστικές αλλά και στις λογοτεχνικές πραγματώσεις του υπερρεαλισμού είναι αυτό της ανατρεπτικής αξιοποίησης του μυθολογικού υλικού.⁶⁰ Η ανάκληση ενός οικείου μυθικού σημείου αναφοράς, το οποίο θα λειτουργήσει ως εύφορο έδαφος για την πρόκληση των αντικειμενικών δομών επεξεργασίας του κόσμου, εκπροσωπείται στο κείμενο μέσω της φιγούρας του Ερμή ως κοινού πολίτη, ο οποίος εμφανίζεται «καθισμένος μέσα στη βάρκα (να) διεκπεραιώνει καθημερινό ύπαλληλικό καθήκον».⁶¹ Η απομυθοποιητική τάση⁶² ή, ακόμη καλύτερα, «η επιβίωση [...] της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας [...] ως στοιχεί[ο] του παράλογου και του ανορθολογικού»⁶³ συνίσταται καταρχήν στον προσδιορισμό της φύσης τού –γνωστού από τη μυθολογία– καθήκοντος ως «τίποτα επίσημο[υ] ή «μοιρα[ί]ο[υ]»»,⁶⁴ δεδομένο που συμπλέει με τον ευρύτερο προβληματισμό της σπουδαιότητας του θανάτου, που θεματοποιείται στο κείμενο.

Η προσοχή εδώ συγκεντρώνεται στην ίδια την επισφράγιση του έργου μέσα από έναν τόπο της ζωγραφικής καταρχήν παραγωγής του υπερρεαλισμού. Ειδικά ως προς το κείμενο, η μυθική φιγούρα του Ερμή ανατρέπεται μέσα από το στοιχείο του παραλόγου, στο οποίο ανάγεται τόσο η ένταξή του στη δράση όσο και οι όροι με τους οποίους αυτή στοιχειοθετείται, και λειτουργεί υποδεικνύοντας τη θεματική της ασημαντότητας του τέλους της ανθρώπινης ζωής⁶⁵ εν συγκρίσει με την ποσοτική και ποιοτική καταπονητική βαρύτητα της διαρκούς υπαρξιακής αγωνίας και αναζήτησης.

⁶⁰ Οι αφηγηματικές τροπικότητες (Yatromanolakis: 2012) που προσπόριζε το αρχαιοελληνικό υπόβαθρο, με όλη τη δημιουργική ισχύ που ενείχαν (ανατροπή ορθολογικών σχημάτων σκέψης, κατίσχυση της φαντασίας, θεματοποίηση ενστίκτων και επιθυμιών, απαλλαγή από συνεκτική σύλληψη του κόσμου), κατέστη κύρια τροφοδοτική μήτρα των κινημάτων της πρωτοπορίας (3-4). Μέσα από μυθογενετικές διαδικασίες, που επιστράτευαν τόσο οι υπερρεαλιστές ζωγράφοι όσο και οι συγγραφείς, τα προ-κλασικά αφηγηματικά παραδείγματα αξιοποιήθηκαν προς απόδοση ανανεωμένων μυθικών δομών (7). Ο Yatromanolakis συσχετίζει τη βασιζόμενη στα αρχαιοελληνικά σχήματα μυθοπλασία της πρωτοπορίας με μία *κοινωνιοαισθητική της καταστροφής*, στον πυρήνα της οποίας έγκειται η απόβλεψη να διερευνηθούν οι μετασχηματισμοί του ανθρώπινου ψυχισμού και των ανθρώπινων αναγκών, σε μία εποχή κατά την οποία προκαλούνταν κλιμακούμενα οι ορθολογικές δομές της νεωτερικότητας (6-7). Όλα αυτά σε συνάρτηση και με τη γενικότερη, “υπερτεχνοτροπικής” ισχύος για τη νεοελληνική λογοτεχνία παρατήρηση της Ελένης Πολίτου-Μαρμαρινού (2015: 32) πως «[ο]ι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι αξιοποιούνται [...] από τους Νεοέλληνες λογοτέχνες [...] ως προϊόν ώσμωσης [...] μιας πολύπλοκης σειράς ετεροτήτων».

⁶¹ Μάτεσις (1997) 105.

⁶² Δείγμα της ίδιας τάσης παιγνιώδους προσγείωσης της μυθολογίας στη συγχρονία του πρωτοποριακού έργου τέχνης συνιστά και το σχόλιο του Φρίξου προς τον Κωνσταντίνο μετά την εκτέλεση του Αρχαγγέλου: «[...] Έσύ κάτσε στην άκρη σου, κι εκεί μαντάρα θά μου τό κάνεις – είσαι ικανός νά ψαρέψεις καμιά γοργόνα... καί ν’ αλλάξεις τήν πορεία τής μυθολογίας...»: Μάτεσις (1997) 53.

⁶³ Λοϊζίδη (1984) 52.

⁶⁴ Μάτεσις (1997) 105.

⁶⁵ Η στιγμή του θανάτου, που προβάλλει είτε ως μία απλή γεωγραφική μετάβαση, που οφείλει με νηφαλιότητα να γίνει αποδεκτή, είτε ακόμη και ως απελευθέρωση, σηματοδοτώντας, όπως παρατηρεί ο Γ. Πεφάνης (2001: 310), «μία αναγκαία συνθήκη της ίδιας της ζωής στην πιο εξαιρετική στιγμή της», βρίσκεται στο επίκεντρο του

Είναι, λοιπόν, μέσα από αυτό το μοτίβο που επέρχεται η κλιμάκωση του έργου, καθότι όχι μόνον καθίσταται το ίδιο η αφορμή για τη δραστική προσγείωση του καλλιτεχνικού προσωπείου των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων κατά την αποκάλυψη των πραγματικών τους ονομάτων, αλλά επιπλέον σηματοδοτεί την τελική και κορυφαία πλάνη των δύο ματαιοπονούντων –όσο και ταγμένων στη φιλοδοξία τους– ηθοποιών. Πράγματι, η έλευση του Ερμή εκλαμβάνεται αφενός ως επιβεβαίωση της εμβέλειας της φήμης τους («Μά... έχουμε γίνει γνωστοί και έκει κάτω; [...] Έκει πέρα; Κωνστάντιε; Ξεπεράσαμε τά σύνορα τῆς χώρας. Τῆς γῆς!»),⁶⁶ αφετέρου ως αρχή της πραγματικής καταξίωσής τους (πβ. την αντίδραση του Φρίξου, όταν ο αστυνόμος-Ερμής τούς φωτογραφίζει για το αρχείο: «(περιχαρής) Ἡ πρώτη μας φωτογράφιση!»),⁶⁷ εκ των οποίων αμφότερες κωμικοτραγικά εκτρέπονται.

Η κεντρικότερη εκτροπή ωστόσο σημειώνεται κατά την *ανοικειωτικής τάξεως*⁶⁸ μετατόπιση από την ορθολογική θεώρηση του θανάτου ως ανέκκλητου και μοιραίου στην ισοπεδωτική και επίμονη άρνηση να του αναγνωριστεί οποιαδήποτε διάσταση τραγικότητας, με απώτερο στόχο να προταχθεί η δυσφορία του βιώματος ενός κόσμου άκεντρου και βαθύτατα μοναχικού. Αυτήν την παράμετρο συμπυκνώνει δραστικά ο κλαυσίγελος που προκύπτει από το αίτημα δανείου από τον Ερμή για τον απαιτούμενο οβολό, καθώς ομολογουμένως είχαν βρεθεί απροετοίμαστοι κλαυσίγελος που επιτείνεται όταν ο Κωνστάντιος θέτει το ερώτημα του προορισμού: «Τουλάχιστον, θά πάμε Παράδεισο; [...] / ΕΡΜΗΣ: «“Παράδεισο”; Μά, ΕΔΩ ἦταν ὁ παράδεισος»,⁶⁹ μία απάντηση που εντός των συμφραζομένων του κειμένου ηχεί εξόχως ειρωνικά, δεδομένης της αναντιστοιχίας με τη διάστικτη από αγωνία και ταραχή επίγεια ζωή των χαρακτήρων.

Σε συνέχεια των παραπάνω, ο τελικός υπαινιγμός του Φρίξου, αναφερόμενος στη μοίρα του θανάτου, ότι δηλαδή «[ὄ]πάρχουν καί πιό... βίαια πράγματα»,⁷⁰ προδίδει ακριβώς αυτήν την παράμετρο και θίγει το ερώτημα της προτιμητέας συνθήκης μεταξύ τρέχουσας υπαρξιακής αγωνίας και δυνάμει λυτρωτικής απελευθέρωσης, εκ των οποίων ωστόσο η δεύτερη, όπως προκύπτει, καταλήγει να επιστρέφει ασφυκτικά στην πρώτη. Κορυφώνεται έτσι ο ίδιος ο

κειμένου. Για τη δεύτερη εκδοχή, πβ. και τη φράση της Α' Μορφής μετά την πυρπόληση του ασύλου: «Πάμε. Τώρα, μᾶς ἔχουν γιά νεκρούς, ἀπανθρακωμένους. Εἴμαστε ἐλεύθεροι»: Μάτεσις (1997) 101. Στην ίδια γραμμή βρίσκεται και η τελευταία φράση του πατέρα του Περιποιητή φυτών, αφού είχε περάσει σειρά ετών καταδυναστευόμενος από τον άγνωστο που είχε εισχωρήσει στο σπίτι τους, εγκαθιστάμενος έκτοτε εκεί και αναγκάζοντας τα μέλη της οικογένειας να ζουν καθημερινά υπό τη σκιά της παρουσίας του: «Προτοῦ ξενυχήσει μᾶς κοίταξε μέ σημασία καί εἶπε «ἐπιτέλους»! [...] Καί μετά ξεψύχησε μέ μανία»: Μάτεσις (1997) 105.

⁶⁶ Μάτεσις (1997) 106.

⁶⁷ Μάτεσις (1997) 108.

⁶⁸ Για τις διαδικασίες της ανοικειώσης και της αντιστροφής στο δραματικό σύμπαν του Π. Μάτεσι, σύμφωνα με τη σχηματοποίηση του Γ. Πεφάνη (2005: 150-2), βλ. παρακάτω την υποσ. 102.

⁶⁹ Μάτεσις (1997) 111.

⁷⁰ Μάτεσις (1997) 113.

μεταμοντέρνος προβληματισμός, ο οποίος εκτείνεται δυσπόστατα: από τη μείξη διαφορετικών θρησκευτικών παραδόσεων (πβ. τον Ερμή ως εκπρόσωπο της αρχαιοελληνικής λατρείας και τον Παράδεισο ως εμβληματικό σημείο αναφοράς του χριστιανισμού) έως την ανατροπή και των δύο εντός των συμφραζομένων τους, αναδεικνύοντας την ανεπάρκεια κάθε ολοποιητικού αφηγήματος ως προς την εκλογίκευση ή και το εκ των υστέρων αντιστάθμισμα ενός άκεντρα βιωμένου κόσμου.⁷¹

2. Η οπτική εμβέλεια των (ανα)παριστάμενων μορφών και η αναγωγή τους σε τεχνικές της ζωγραφικής του εξπρεσιονισμού

Η ιδιαίτερη συνύπαρξη υπερρεαλιστικών και εξπρεσιονιστικών παραμέτρων υπηρετείται από την αισθητική του μεταμοντέρνου δράματος και παράλληλα την υπηρετεί, δημιουργώντας τις συνθήκες ανάδυσης και επικράτησης μίας αποδεσμευμένης από τις ορθολογικές αντιληπτικές δομές πραγματικότητας. Αυτές οι καλλιτεχνικές επιλογές, επεξεργασμένες εδώ με τρόπο που αντιστοιχεί σε ζωγραφικές τεχνικές των ρευμάτων της πρωτοπορίας, καθίστανται λειτουργικές κατά την απόδοση της ανακύπτουσας από το αδιάκοπο υπαρξιακό αδιέξοδο ψυχικής αναταραχής, που αποτελεί κεντρικό θεματικό άξονα του έργου *Περιποιητής φυτών*. Στο σημείο αυτό, θα εξεταστούν οι ορισμένοι όροι στοιχειοθέτησης των φιγούρων του νεκρού Αρχαγγέλου, των τριών Μορφών και των τριών Θεοτήτων, στις οποίες έγκειται, όπως θα υποστηριχθεί, το ανάπτυγμα της εξπρεσιονιστικής έντασης.

Καταρχάς, η βίαιη κάθοδος του πτώματος του Αρχαγγέλου από τον ουρανό στη «σκηνή» με έναν «βαρύ, σχεδόν χυδαίο, γδοῦπο»⁷² προσφέρει σημαντικά στην εικαστική διευθέτηση αυτού του ετερόκλητου περιβάλλοντος. Το γεγονός ότι δεν συντείνει στην προώθηση της πλοκής, παρά μόνον συμπληρώνει “διακοσμητικά” το τοπίο,⁷³ ενισχύει την αναγωγή της ένταξής του στο έργο σε μία διάσταση πέραν της δραματικής, η οποία όμως συμπλέκεται άρρηκτα με αυτήν. Η ανίχνευση της οργάνωσης του δραματικού κειμένου κατά τρόπο ομόλογο με τη ζωγραφική επιτρέπει να διαφανεί ακριβώς η λειτουργικότητα του

⁷¹ Για μία κατατοπιστική μονογραφία επί των καλλιτεχνικών εκφάνσεων του μεταμοντέρνου, μεταξύ των οποίων η πρακτική της μείξης, η απόρριψη ενοποιητικών συστημάτων, στα οποία υπάγονται και οι επιμέρους θρησκείες, και η θεματοποίηση του άκεντρου και του αβέβαιου της ανθρώπινης ύπαρξης, βλ.: Hutcheon (1988).

⁷² Μάτεσις (1997) 51. Ενδιαφέρων είναι εδώ και ο προσδιορισμός του εκκωφαντικού της πτώσης, ιδίως σε συνάφεια με ό,τι έχει παρατηρηθεί παραπάνω για την προσεκτική αξιοποίηση του ήχου (βλ. ειδικότερα την υποσ. 56).

⁷³ Λόγω αυτού παρατηρεί ο Β. Πούγχερ (2003: 116-7) πως η παρουσία του στο έργο είναι μονάχα διακοσμητική. Βέβαια, παρά τη μηδενική συμβολή του στην εξέλιξη του έργου, λειτουργεί καιρία, επιτείνοντας την υπό πραγμάτευση εικαστική διάσταση, μέσω της οποίας αποδίδονται οι λεπτές αποχρώσεις της ατμόσφαιρας, εφόσον η ανατρεπτική παραδοξότητά της αντικατοπτρίζει καθοριστικά τον ίδιο τον ψυχισμό των ηρώων.

Αρχαγγέλου, η ισχύς της οποίας συμπυκνώνεται στη συγκεκριμένη οπτική εμβέλεια που η μορφή αυτή ορίζει.

Η εξπρεσιονιστική ένταση απορρέει καταρχήν από τους χρωματικούς τόνους που καταλαμβάνουν τη σκηνή κατά την προσγγείωσή του («[...] *τό σῶμα πάνινο τριῶν διαστάσεων, τό πρόσωπο σάν πορσελάνινης κούκλας μέ τεράστια φωσφορίζοντα μάτια. Τά φτερά, ἑξαισίων χρωμάτων ἀπό λευκό, ἀποχρώσεις χαλαζόπετρας καί μολόχας*»),⁷⁴ ενώ απογειώνεται με την αποκάλυψη του προσώπου («[...] *μία βαθιά, κόκκινη τρύπα στή μέση τοῦ μετώπου του. Ἔχει τρέξει αἷμα [...]*»).⁷⁵ Η σύμμειξη τόνων του φωτεινού μπλε και του μοβ από κοινού με το δεσπόζον λευκό καθώς και η κεντρική τοποθέτηση του μικρότερου αλλά δραστικού κόκκινου στίγματος, το οποίο συνδηλώνει εν προκειμένω την αποκοπή από τη μακαριότητα της ουράνιας ζωής και την ακούσια έκπτωση σε ένα στερημένο από κάθε ηθική καταξίωση και μεγαλοπρέπεια παρόν, συγκροτούν μία χρωματική δυναμική στην οποία επαφίεται η ενεργοποίηση της διαδικασίας σχηματισμού αυτής της –καθ’ όλα στατικής πλέον– μορφής.⁷⁶

Με άλλα λόγια, τα χρώματα, συνιστώντας το μοναδικό σημείο που συνεχίζει να ακτινοβολεί μετά την έκπτωση και τον θάνατο, αυτονομούνται από τη μορφή, ώστε όχι τόσο να σχηματίζονται στην επιφάνειά της, αλλά μάλλον να τη μορφοποιούν πλέον τα ίδια. Αυτή η διαδικασία λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο μίας συμβολικής γλώσσας, η οποία μέσα από τον διάυλο των χρωματικών ποιοτήτων αποτυπώνει μία κοσμική συνθήκη,⁷⁷ που εσωτερικεύεται από τους ήρωες και εκφράζει παράλληλα την ένταση της ψυχικής τους φόρτισης. Ως εκ τούτου η βίαιη οπτικά και ακουστικά ἔλευση του νεκρού Αρχαγγέλου στο σκηνικό πλαίσιο λειτουργεί σε ένα επίπεδο πέραν της προώθησης οποιασδήποτε (εξωτερικής τουλάχιστον) δράσης, εντούτοις εξίσου δραστικό ως προς την οργάνωση και νοηματοδότηση του κειμένου. Αλληλεπιδρά ενεργά, με όλη την εξπρεσιονιστική φόρτιση από την οποία διακατέχεται, με τις ευρύτερες θεματικές και αισθητικές αναζητήσεις του, υποδεικνύοντας ερμηνευτικά επίκεντρα, όπως την παραδοξότητα, τη μεταφυσική αγωνία και το υπαρξιακό αδιέξοδο.

Η εξπρεσιονιστική παράμετρος, που υπεισέρχεται με το οπτικό ερέθισμα του Αρχαγγέλου, εντείνεται κατά την απόδοση των τριών Μορφών. Οι τελευταίες, οι οποίες ταυτίζονται με τα “φυτά” που κηδεμόνευε ο Περιποιητής, στερούνται όχι μόνον ατομικών ταυτοτικών χαρακτηριστικών αλλά και επιμέρους ἔμφυλων σημείων, ενώ διακρίνονται σχηματικά από ονόματα-γράμματα: Α’, Β’ και Γ’. Το ειδικό ενδιαφέρον ἐμπίπτει αφενός στην

⁷⁴ Μάτεσις (1997) 51.

⁷⁵ Μάτεσις (1997) 51-2.

⁷⁶ Vogt (1980) 54.

⁷⁷ Bassie (2008) 93.

απόδοση της όψης τους ως παραμορφωμένης, αφετέρου στη διαμόρφωση ενός *τριπτύχου*, απαρτιζόμενου από διακριτές μορφές, που εντούτοις είναι ως να αποτελούν εκφάνσεις του ίδιου τριπλά διασπασμένου σχήματος.⁷⁸

Πράγματι, τα πρόσωπα των Μορφών που τίθενται στα άκρα (Α' και Γ') διαπιστώνεται πως μοιάζουν με μάσκες.⁷⁹ και μάλιστα μάσκες παραμορφωμένες, καθότι παρουσιάζουν μία αλλοιωμένη εκδοχή της ανθρώπινης όψης: *«Δέν θά ἔχουν ὅλα τὰ χαρακτηριστικά τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου, κάτι θά λείπει, μάτια ἢ μύτη. Ἡ, μπορεῖ στή μία, τὰ μάτια νά βρίσκονται χαμηλότερα ἀπό τήν κανονική θέση τους, ἐκατέρωθεν τοῦ στόματος»*.⁸⁰ Το επίκεντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει η Β' Μορφή, το πρόσωπο της οποίας αποκρύπτεται παντελώς από μακριά και βαριά κάλυπτρα, επιτρέποντας να διαφανεί μονάχα *«μιά σχισμάδα στή μέση, ἔτσι πού νά μπορεῖ νά μιλάει ὁ ἠθοποιός, νά διαφαίνεται μόνο μία κάθετη ἄσπρη γραμμή ἀπό τό πρόσωπό του (ἢ «της»)»*.⁸¹

Την εντύπωση ότι οι τρεις αυτές Μορφές συνιστούν πτυχές μίας τριμερούς σύνθεσης, απαρτιζόμενης από διαφορετικές προβολές του ίδιου σχήματος, ενισχύει το γεγονός ότι τα ενδύματά τους είναι πανομοιότυπα: *«τό ροῦχο τους μοιάζει μέ καφέ ξεθωριασμένο ράσο, ἀπό χοντρό ὕφασμα»*.⁸² Ἐτσι, το γενικό σχέδιο αυτής της οργάνωσης στηρίζεται στην αναλογία μεταξύ ομοιόμορφων πόλων, που πλαισιώνουν έναν κεντρικό καμβά, τόσο διακρίνοντας όσο και συμπληρώνοντάς τον, και συνέχονται περαιτέρω από τη χρωματική ομοιότητα,⁸³ λειτουργώντας αντίστοιχα με την οριοθέτηση των εξπρεσιονιστικών τριπτύχων που φιλοτέχνησε ο Francis Bacon συστηματικά, ξεκινώντας από το έτος 1944, και τα οποία κυριάρχησαν στην εικαστική του παραγωγή από τη δεκαετία του 1960 κι εξής.⁸⁴

⁷⁸ Αξίζει να παρατηρηθεί πως μόνον στην περίπτωση των τριών Μορφών (όπως και του Αρχαγγέλου και των τριών Θεοτήτων, που θα σχολιαστούν παρακάτω, και κατ' αντίστιξη προς ό,τι συμβαίνει με τους τρεις κεντρικούς ανδρικούς χαρακτήρες) αποδίδεται εναργώς η σύνθεση των χαρακτηριστικών του προσώπου. Αυτό εξηγείται, εφόσον ληφθεί υπόψη ο τρόπος με τον οποίο το δευτερεύον κείμενο εστιάζει επίμονα στις πτυχές εκείνες που καθίστανται το όχημα αποτύπωσης του εξπρεσιονιστικού ερεθίσματος, ώστε να υποδεικνύεται έτσι και η ανάγκη στροφής της ερμηνευτικής προσοχής σε αυτό έναντι του πρωτεύοντος.

⁷⁹ Η μάσκα ως μοτίβο επανέρχεται τακτικά στην εξπρεσιονιστική ζωγραφική, πβ. τα χαρακτηριστικά παραδείγματα των έργων του James Ensor (1860-1949) και του Emil Nolde (1867-1956).

⁸⁰ Μάτεσις (1997) 90.

⁸¹ Μάτεσις (1997) 90.

⁸² Μάτεσις (1997) 90.

⁸³ Η χρωματική ομοιότητα, που αξιοποιείται ως συνεκτικός αρμός, διακρίνει τα τρίπτυχα του F. Bacon, παραχωρώντας την κυριαρχία των ορθολογικών συμβάσεων καθ' ολοκληρία σε «ένα μοναδικό συναίσθημα που ενώνει τις φιγούρες»: Ficacci (2003) 13. Στο *Περιποιητής φυτών* αυτό το συναίσθημα συνίσταται στην αδιάκοπη οντολογική αγωνία, που αποτυπώνεται κατά πρώτον μέσα από τον τρόπο κειμενικής (ανα)παράστασης των μορφών και εν συνεχεία μέσα από τους λόγους που αυτές αρθρώνουν.

⁸⁴ «The triptych arrangement that Bacon uses so often both in his major compositions and in his portrait studies [...] has a particular stability: a centre supported by wings. With the portraits, it holds a promise of inclusiveness»: Ades – Forge (1985) 31. Βλ. μία ενδεικτική τρίπτυχη σύνθεση του ζωγράφου στην Εικ. 4 στο Παράρτημα.

Οι τρεις Μορφές συγκοινωνούν με την εξπρεσιονιστική καταρχήν εικονογραφία του F. Bacon σε πολλαπλά επίπεδα. Η ελλειπτικότητα και η αποδιάρθρωση των χαρακτηριστικών του ανθρώπινου προσώπου, ειδοποιά στοιχεία της ποιητικής του, που επέδρασαν καθοριστικά και σε εξπρεσιονιστές ζωγράφους που σχετίστηκαν μαζί του,⁸⁵ λειτουργούν προς αποτύπωση μίας καλλιτεχνικά αναδιατεταγμένης «καταγραφής της εμφάνισης», που αναδύεται ως γεγονός⁸⁶ και στην οποία ενέχεται όλη η οδύνη της απώλειας. Η όψη αυτή συναρτάται με την ένταξη των φασματικών Μορφών στο *Περιποιητής φυτῶν*· η παρουσία τους εν είδει «καταραμέν[ων] συνειδήσε[ων], που περιφέρονται σαν άρρωστο παραλήρημα»,⁸⁷ διηθημένη μέσα από την παράμετρο του εξωλογικού, αποδίδει με τη μέγιστη εκφραστική τραγικότητα –σημείο της οποίας καθίσταται πρωτίστως η δόμηση των ίδιων των φιγούρων–, τη ματαιότητα και την παγίδευση της ανθρώπινης συνθήκης. Σταδιακά, δηλαδή, και μέσα από μονολόγους, που στρέφονται αναδρομικά στο παρελθόν, οι Μορφές αποκαλύπτουν την πρότερη, ανθρώπινη κατάστασή τους, η οποία όμως ξεκίνησε ολοένα να φθίνει· ο παραγκωνισμός από τον κοινωνικό κόσμο μέσω της άρνησης της αναγνώρισης της ύπαρξής τους κατέληξε στην ισόβια καταδίκη τους σε ανώνυμα⁸⁸ και άμορφα φασματικά όντα.⁸⁹

⁸⁵ Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την περίπτωση του Frank Auerbach· οι παραμορφωμένες ως προς την όψη μορφές που σχηματίζονται στους πίνακές του μπορούν να συσχετιστούν κατ' *επίδραση* με αυτούς του F. Bacon και, στην κατεύθυνση που ακολουθεί η παρούσα μελέτη, μπορούν να συσχετιστούν επιπλέον κατ' *αναλογία* με τις τρεις Μορφές του *Περιποιητής φυτῶν* ως προς τη ζωγραφική, εξπρεσιονιστική δόμησή τους. Ο διακαλλιτεχνικός συσχετισμός με το έργο του F. Auerbach φέρει περαιτέρω ενδιαφέρον στον άξονα της θεώρησης των τριών Μορφών ως μίας *στιγμιαίας* έκφανσης του συνόλου των προηγούμενων σταδίων ύπαρξής τους, όπως ακριβώς παρατηρεί ο M. Podro (1985: 284) ότι συμβαίνει με τα πορτρέτα των έργων χαρακτηριστικής του καλλιτέχνη (βλ. παραδειγματικά και την Εικ. 5 στο Παράρτημα): «[...] the prints contrast with the first paintings because the continued presence of the earlier phase is not completely fused with the later one. It was the possibility of retaining the earlier image and re-working without effacing it which, he wrote, was the attraction of the process». Μέσα από αυτού του είδους την ερμηνευτική σκοπιά, τα παραμορφωμένα ανθρώπινα χαρακτηριστικά των τριών Μορφών δύνανται να ερμηνευθούν ως ένα κατάλοιπο της πρότερης ανθρώπινης σύστασης, αναφομοίωτο στη νέα φασματική φύση τους.

⁸⁶ Bacon και Sylvester (1975) 40-1.

⁸⁷ Πεφάνης (2001) 211.

⁸⁸ Η ισοπεδωτική στέρηση του ονόματος, που συμπυκνώνεται στους λόγους της Α' Μορφής [«Κάποτε είχα ένα όνομα. Δέ θυμάμαι πῶς τό λέγαν τ' ὄνομά μου. Τό ὄνομα εἶναι περιουσία. Μοῦ τό ἔκαναν κατάσχεση [...] Τώρα μέ φωνάζουν «ἐσύ ἐκεῖ»»: Μάτεσις (1997) 96], συμπληρώνεται από την απώλεια της εξωτερικής ταυτότητας (όψη), απώλεια η οποία ἐγκείται στην κοινωνική περιθωροποίηση, επιφέροντας βαρύτατο αντίκτυπο στην ανθρώπινη ὑπαρξη [«Τό σημερινό μου πρόσωπο δέν τό γνωρίζω... διότι δέν τό ἔχω ξεσκεπάσει ποτέ. Από τότε»: Μάτεσις (1997) 100], οὕτως ὥστε να φασματοποιείται, καταδικαζόμενη στο να απομείνει μονάχα μία σκιά αυτού που κάποτε ὑπῆρξε [Α' ΜΟΡΦΗ: [...] «Μάσκες!» / Γ' ΜΟΡΦΗ: Μά δέν φορᾶμε μάσκες [...]: Μάτεσις (1997) 100].

⁸⁹ Ερμηνευτικές προοπτικές για τις Μορφές Α', Β' και Γ' διανοίγει περαιτέρω το εξής σημείο της ερμηνείας του Gilles Deleuze (2003: 153) για τις εξπρεσιονιστικές μορφές του F. Bacon: «[...] the appearance itself refers only to figuration. The Figures seem to be monsters only from the viewpoint of a lingering figuration, but they cease to be so as soon as they are considered "figurally," because they then reveal the most natural of poses, in accordance with the everyday task that occupies them and the momentary forces that are confronting them». Ενισχυτική ως προς την εφαρμογή που έχει αυτό στις Μορφές του έργου, καθιστώντας λειτουργική και τη θεώρησή τους μέσα από ένα τέτοιο πρίσμα, είναι η απρόσμενη αποκάλυψή τους ως ανθρώπινων όντων· υποχωρούσαν μεν σταδιακά τα χαρακτηριστικά τους, ωστόσο δεν είχαν χάσει τα πλέον ανθρώπινα γνωρίσματα της νόησης και παραγωγής

Η φασματική φύση των Μορφών ενισχύει την εξπρεσιονιστική δυναμικότητα που τις διακατέχει, καθώς κατακλύζουν τη σκηνή και οδηγούν αρχικά τους παρόντες χαρακτήρες σε ένα σημείο μεταιχμιακό, μεταξύ δηλαδή δέους και φρίκης, ως απόρροια του αλλόκοτου όσο και απροσδιόριστου χαρακτήρα αυτού του «ζοφερ[ού] φαιν[ο]μ[έ]ν[ου]». ⁹⁰ Επιπλέον, εκτός από τη φόρτιση που προκύπτει από την παραμόρφωση της όψης, οι κραυγές των Μορφών, που αποτυπώνουν τον φυσικό πόνο και κυρίως την πνευματική ταραχή που βιώνουν ⁹¹ σε όλο το εξουθενωτικό μέγεθός της, η αργή κίνησή τους στον χώρο καθώς και ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται πως «έλλοχεύουν, λυπημένες, μοιραίες» ⁹² ενισχύουν περαιτέρω τον διακαλλιτεχνικό συσχετισμό. Πράγματι, οι θεματικές που εκπροσωπούν οι Μορφές τις φέρουν εγγύτατα σε εκείνες που αρθρώνονται σε πίνακες του F. Bacon, εφόσον «συμπλέκουν το εφιαλτικό, το ανθρωπομορφικό και το αστείο και κινούνται μεταξύ μεγαλοστομίας και σαρκασμού, αθλιότητας και τρόμου». ⁹³ Το εξπρεσιονιστικό στοιχείο, συστατικός αρμός του έργου, ανακύπτει κατά τη δόμησή τους με άξονα αυτές ακριβώς τις παραμέτρους.

Οι σταδιακά οξυνόμενες εξπρεσιονιστικές πτυχές κλιμακώνονται με την τελική, απρόσμενη εμφάνιση των τριών Θεοτήτων. Η ίδια η σύστασή τους ως υβριδίων, ως μεικτών μορφών, που ρέπουν μεταξύ της φυσιολογίας ενός ζωικού και ενός ανθρώπινου οργανισμού, ⁹⁴ αποτελεί στον πυρήνα της μία αισθητική επιλογή που υιοθετήθηκε κατά κόρον στη ζωγραφική του υπερρεαλισμού. ⁹⁵ Ωστόσο, ως κυρίαρχη αναδεικνύεται η εξπρεσιονιστική διάστασή τους, η οποία εναπόκειται στην αφηγηματική ενεργοποίηση της τεχνικής του *chiaroscuro*, της διαφοράς μεταξύ φωτός και σκιάς, άσπρου και μαύρου. ⁹⁶ Πέραν της υβριδικής φύσης, αυτό στο οποίο εμμένει emphaticά η περιγραφή καθ' όλη την έκταση των σκηνικών οδηγιών είναι ακριβώς η οπτική ένταση που τίθεται ως απόρροια της εν λόγω αντίθεσης.

λόγου, όπως υποκρίνονταν, παρά μόνον η εξωτερική υπόστασή τους προσαρμοζόταν σταδιακά στην καθημερινότητα και τις εσωτερικές «στιγμαϊκές δυνάμεις με τις οποίες έρχονταν αντιμέτωπα».

⁹⁰ Πεφάνης (2013) 199.

⁹¹ Whitfield (2006) 644.

⁹² Μάτεσις (1997) 92.

⁹³ Domino (1997) 61.

⁹⁴ Για τη συμβολική διάσταση των τριών αυτών Θεοτήτων ο Β. Πούχγερ (2003: 131) παρατηρεί πως «στην τελευταία εικόνα προβάλλονται ζωόμορφες θεότητες, που γυρίζουν την εξέλιξη της μεταφυσικής προς τα πίσω, στις αρχές της θρησκείας, στα τότε».

⁹⁵ Grén (2017) 115.

⁹⁶ Η μέθοδος αυτή αξιοποιήθηκε λειτουργικά στη γραφική τέχνη των εξπρεσιονιστικών ξυλόγλυπτων, όπου πηγή της εικαστικής έντασης κατέστη η αντίθεση λευκού και μαύρου: Vogt (1980) 31-44. Η προκείμενη αντίθεση και το πεδίο έντασης που έχει τη δύναμη να συγκροτήσει προσλαμβάνει κομβική αξία για την καλλιτεχνική έκφραση, βλ. και: Buchheim (1960) 27: «The extreme contrasts of black and white appeal to the probing character of German artists who, almost without exception, struggle for individual expression in emotion-charged fields of tension which are the result of incompatible objectives. The irrational, the mystical, the transcendental, surge up powerfully in the sphere of such contrasts».

Η σκηνική πάλη για την επικράτηση μίας εκ των δύο χρωματικών ποιοτήτων επισημαίνεται από την αλληλοδιαδοχή τους: τη δυναμική του αρχικού σκοταδιού («*Τά φῶτα ἔχουν χαμηλώσει πολύ*»)⁹⁷ εκτοπίζει η κυριαρχία του διογκωμένου άσπρου μέρους των ματιών των μορφών, η οποία υπογραμμίζεται δύο φορές («*Τά κεφάλια τους [...] μέ τεράστια μάτια λοζά, πού τό άσπράδι τους εἶναι έντονότατο [...] τά μάτια τῶν Θεοτήτων τεράστια, τό άσπράδι κυριαρχεῖ*»)⁹⁸ ως το μοναδικό διακριτό στοιχείο εντός του περιρρέοντος σκοταδιού («*Τά λοιπά σέ σκοτάδι*»)⁹⁹. Η επισφράγιση των σκηνικών οδηγιών με την υπόδειξη «*Σκοτάδι*» ωθεί περαιτέρω στη συγκρότηση του εξπρεσιονιστικού πλέγματος, που πηγάζει από την εναλλαγή των φωτεινών και των σκούρων τόνων επί σκηνής ή, σαφέστερα, από την εν ταυτώ παρουσία τους, καθώς η αντίθεση που συγκροτούν συμπυκνώνει αινιγματικά και συνάμα δραστικά τη συναισθηματικά φορτισμένη διάσταση του παραλόγου και του υπερβατικού.

Με βάση όσα έχουν υποστηριχθεί έως τώρα, φανερώνεται ένας συστηματικά καλλιεργούμενος διάλογος με τη ζωγραφική τόσο του υπερρεαλισμού όσο και του εξπρεσιονισμού, η ανίχνευση του οποίου ενέχει ερμηνευτική αξία για την προσέγγιση του κειμένου. Τα εικαστικά διευθετημένα οπτικά ερεθίσματα φέρουν το βάρος της αποτύπωσης των κεντρικών θεματικών συνιστωσών του, ενώ παράλληλα επιτυγχάνουν την απόσπαση αυτού του εσωστρεφούς αλλά γεμάτου από εκρηκτική ένταση σύμπαντος από τις ορθολογικές δομές του εμπειρικού κόσμου και διαμορφώνουν τις συνθήκες για «τον θρυμματισμό του κελύφους της εξωτερικής ψευδοπραγματικότητας», ώστε να κινηθεί ο προβληματισμός στην αναζήτηση του «πραγματικού πυρήνα της ύπαρξης».¹⁰⁰

Μέσα από την αδιάκοπη και μάταιη αναμονή, την καταβύθιση στον φόβο τόσο του θανάτου όσο και της ζωής, την αγωνία για καλλιτεχνική καταξίωση ως ελπίδα έπαλξης ενάντια στην οριστικότητα του τέλους της ύπαρξης, τη διάσπαση κάθε ηθικού κέντρου από κοινού με την ορίζουσα της ταυτότητας και των συμβατικών τρόπων λειτουργίας του ανθρώπου στο περιβάλλον του, δεδομένα που συμπλέκονται αδιάρρηκτα τόσο με το «προοπτικό χιούμορ»¹⁰¹ του συγγραφέα όσο και με τον «τελετουργικό χαρακτήρα» του κειμένου,¹⁰² ο κόσμος του

⁹⁷ Μάτεσις (1997) 114.

⁹⁸ Μάτεσις (1997) 114.

⁹⁹ Μάτεσις (1997) 114.

¹⁰⁰ Vogt (1980) 26.

¹⁰¹ Τον προκείμενο όρο χρησιμοποιεί ο Γ. Βαρβέρης (1984: 39), για να σχηματοποιήσει μία, όπως παρατηρεί, κεντρική παράμετρο των έργων του Π. Μάτεσι, που συνίσταται σε έναν «οξύτατο κριτικό ρεαλισμό», ο οποίος περνά «μέσα απ' τον υπερρεαλιστικό σαρκασμό». Η λειτουργικότητα αυτού του «προοπτικού χιούμορ» ανάγεται στη «δι[ά]βρ[ωση] τη[ς] αρχική[ς] πιστότητα[ς] της εικόνας», ώστε «με μια λειτουργική κακοπιστία (να) την αποδίδει τερατική, για να υποδηλώσει, ανάλογα, την ατομική, κοινωνική ή ιστορική εξάρθρωση».

¹⁰² Κατά τον Γ. Πεφάνη (2005: 150-2), στο δραματικό σύμπαν του Π. Μάτεσι είναι θεμελιώδης μία τελετουργική διάσταση, που συγκροτείται στη βάση των δύο διαδικασιών της ανοικείωσης και της αντιστροφής: «Κατά τις δύο διαδικασίες της ανοικείωσης και της αντιστροφής των μεγεθών, τα πρόσωπα του Μάτεσι δεν εκπλήσσονται

Περιποιητής φυτών αποδεσμεύεται από ρεαλιστικές αξιώσεις (ει μη μόνον τη βεβαιότητα της λήξης της επίγειας ύπαρξης),¹⁰³ ούτως ώστε να «προσφέρ[ει] νέες οπτικές γωνίες για την κριτική προσέγγιση και την κατανόηση του πραγματικού».¹⁰⁴

Αυτές οι νέες οπτικές γωνίες αναπηδούν από τα εικαστικά ερεθίσματα, τα οποία εισχωρούν στρατηγικά στο έργο, αποδίδοντας εσωτερικές και εξωτερικές καταστάσεις, που υπερβαίνουν τους λόγους των χαρακτήρων και συμπληρώνουν δραστικά το τοπίο του υπαρξιακού άγχους. Το «εφιαλικό και αγχωτικό στοιχείο που προκαλείται στη συνείδηση των δρώντων»¹⁰⁵ υποστασιοποιείται κατά την προβολή του πάνω στα φαινομενικά ασύνδετα και αφ' εαυτών ανεξήγητα, καθότι εξωπραγματικά, μεγέθη που προκύπτουν. Μέσω του διακαλλιτεχνικού συσχετισμού, επιτυγχάνεται ο προσδιορισμός της θέσης και της βαρύτητας της παρουσίας τους και –κυρίως– ο “φωτισμός” της λειτουργικότητάς τους (κατ' αναλογία προς τις τεχνικές που υιοθέτησε η ζωγραφική των ρευμάτων της πρωτοπορίας).

Έτσι, μέσα από τον υπερρεαλιστικό τρόπο διαρρύθμισης του χώρου (σκηνή μέσα στη σκηνή, ψευδαισθήσεις βάθους, που προκύπτουν από την ορισμένη τοπογραφία σε συνάρτηση με το φως, κατάλυση της διάκρισης εξωτερικού και εσωτερικού, συνύπαρξη αλλογενών καταστάσεων) αποδίδονται τα θεμελιακά συστατικά του έργου, με αποτέλεσμα ο χώρος να καθίσταται φορέας νοήματος μέσω της οπτικοποίησής του (βλ. και υποσ. 17). Παράλληλα, τα ίδια συμπυκνώνονται σε μορφές αρθρωμένες έτσι ώστε να ανακαλούν τεχνικές που αξιοποίησαν εκπρόσωποι της εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής (δυναμικές χρωματικές συμμείξεις, φασματικές μορφές εν είδει *τριπτύχων*, που εγκλείουν το μέγεθος της εκφραστικής τραγικότητας, θεματοποίηση της αντίθεσης λευκού και μαύρου).

Οι λόγοι που εκφέρονται επιφορτίζονται καθοριστικά με την οπτική ένταση που τα εικαστικά ερεθίσματα παράγουν. Η παρουσία των τελευταίων καθίσταται μοχλός κλιμακωτής πρόταξης της συνειδητοποίησης πως όχι μόνον οι τρεις φασματικές Μορφές αλλά όλοι οι χαρακτήρες βιώνουν μία αναπόδραστη συνθήκη, όντας ανεξαιρέτως «θύματα ύψηλων ψυχικών άνακατατάξεων».¹⁰⁶ Με τον ψυχικό παλμό που ορίζουν συνιστούν έναν αντικατοπτρισμό του εσωτερικού κόσμου των προσώπων, όπως υποδεικνύεται τόσο από τις αντιδράσεις και τα

μπροστά στα ακραία φαινόμενα της ζωής, ούτε ακόμα όταν αντιμετωπίζουν τα πρωταρχικά ζητήματα της ανθρώπινης ύπαρξης: τα αντιμετωπίζουν σχεδόν ως καθημερινά περιστατικά ή ως φυσικά φαινόμενα [...] Αντιθέτως, έκπληξη και αμηχανία τους προκαλούν πράγματα τετριμμένα και ανιαρά».

¹⁰³ «Ένας αόριστος πόλεμος πάντων κατά πάντων, κάποια αόριστα πτώματα που ταξιδεύουν, ένας αόριστος πύργος με ανθρωποειδή φυτά που εξαπολύονται ως χορικά τραγικής καρικατούρας, μια αόριστη άπλεκτη πλοκή που συμβαίνει παντού και πουθενά, ένα αόριστο έργο που υφαίνει την αοριστία του με θεατρική τέχνη και ποίηση. Σ' αυτή την παραλογική αοριστία το μόνο οριστικό είναι η σιγουριά του θανάτου»: Λιγνάδης (1989: 21). Μάλιστα ο Γ. Πεφάνης (2015: 598) διακρίνει τον θάνατο ως «κυρίαρχη ιδέα» του έργου.

¹⁰⁴ Πεφάνης (2001) 338.

¹⁰⁵ Γραμματάς (2002) 404.

¹⁰⁶ Μάτεσις (1997) 80.

συναισθήματά τους όσο και από τις τμηματικές και διακεκομμένες αναδρομικές αφηγήσεις στο παρελθόν τους.

Με άλλα λόγια, το κείμενο στρέφεται συστηματικά γύρω από την αποτύπωση της εσωτερικής συνθήκης ανθρώπων που, συνιστώντας ευαίσθητους δέκτες της εξωτερικής απορρύθμισης του περιβάλλοντός τους, «έχουν ύποστει [...] σεισμούς»,¹⁰⁷ ώστε να μετατοπίζονται σε μία σφαίρα πέραν της επιρροής της συμβατικής λογικής, να έχει «[ἀ]λλ[ά]ξε[ι] ή ψυχική τους ἀρχιτεκτονική»,¹⁰⁸ αμβλύνοντας στην αντίληψή τους τα όρια μεταξύ αλήθειας και ψεύδους, ρεαλιστικού και υπερβατικού (παράμετρος που αποτυπώνεται μέσω της υιοθέτησης υπερρεαλιστικών ζωγραφικών τεχνικών), και απολήγοντας στη σταδιακή εκτόνωση ενός καταπιγμένου συναισθήματος απόγνωσης και αγωνίας (αντανακλώμενου στις εξπρεσιονιστικά δομημένες μορφές).

Παράλληλα, η αδιάλειπτα υφιστάμενη συνθήκη του παραλόγου στρέφει την κορύφωση της εκτόνωσης αυτής ορισμένως στη διάστικτη από μαύρο χιούμορ κωμική υπερβολή και ορισμένως στη συνειδητοποίηση μίας αφόρητης ήττας, που οδηγεί στην παράδοση και στην απάθεια, λειτουργώντας εν συνόλω αλληγορικά ως «μια ελεγεία πάνω στη δεινότητα των ανθρωπίνων».¹⁰⁹ Η καλλιτεχνική μορφοποίηση της τελευταίας και η πρόσδοση υψηλότερων βαθμών πυκνότητας σε αυτόν τον «σκηνικ[ό] στοχασμ[ό]»¹¹⁰ διανοίγεται πέραν των συνιστωσών του δραματικού κειμένου και της παραστατικής δυναμικής του, διεκδικώντας με αυτόν τον τρόπο ενεργά τη σύμπραξη ζωγραφικών τεχνικών.

E.K.Π.Α.

email.: efsotiropoulou@gmail.com

¹⁰⁷ Μάτεσις (1997) 80.

¹⁰⁸ Μάτεσις (1997) 80.

¹⁰⁹ Σε κριτική του αναφορικά με το *Περιποιητής φυτῶν*, ο Κ. Γεωργουσόπουλος (1989: 27) συμπυκνώνει εύστοχα: «Σ' έναν έρημο τόπο, εξόριστοι, έστω αυτοεξόριστοι, περιβαλλόμενοι από το θέατρο της ιστορίας, περικυκλωμένοι από τοπία θανάτου, από κραυγές πνιγομένων προσπαθούν να υψώσουν το όραμα της προσωπικής τους ουτοπίας. Με άλλα ονόματα, αμνήμονες, ιδεολογικά περιτετημημένοι, ψευτοαλαζόνες, μνησικάκοι, αθώοι στη μοναξιά τους, φτωχοδιάβολοι, καταφεύγουν στην πανάρχαια τέχνη της θεατρικότητας για να παρηγορήσουν την αηδία του ζην και το φόβο του θανάτου». Και συνεχίζει: «Η αλληγορία του Μάτεσι είναι μια ελεγεία πάνω στη δεινότητα των ανθρωπίνων, ένα ειρωνικό και χλευαστικό σχόλιο για το αδιέξοδο του υπάρχειν και ένα πένθιμο εμβατήριο που χορεύεται και ως βαλς εζιτασιόν».

¹¹⁰ Πεφάνης (2015) 599.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής

- Breton, A. (1981), *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική (1925-1926· 1941)*, (μτφρ.: Κουμανούδης, Σ. Ν.), Αθήνα: Ύψιλον.
- Ernst, M. (1968), «What is the mechanism of Collage?», in Chipp, H. B. (ed.), *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, United States of America: University of California Press, p. 427.
- Strindberg, A. (2007), *Strindberg on Drama and Theatre*, (μτφρ. – επιμ.: Törnqvist, E. – Steene, B.), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sylvester, D. – Bacon, F. (1975), *Francis Bacon*, New York: Pantheon Books.
- Μάτεσις, Π. (1997²), *Περιποιητής φωτῶν*, Αθήνα: Καστανιώτης [1^η έκδ.: Κέδρος, 1989].
- Μάτεσις, Π. (27/1/2013), «Αυτή είναι η απολογία μου», στο *Το Βήμα: Βιβλία*, σσ. 1-2.

Δευτερογενής

- Ades, D. – Forge, A. (1985), *Francis Bacon*, London: The Trustees of the Tate Gallery and Thames and Hudson Ltd.
- Bassie, A. (2008), *Expressionism*, New York: Parkstone Press International.
- Bennett, M. Y. (2015), *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Buchheim, L. G. (1960), *The Graphic Art of German Expressionism*, New York: Universe Books.
- Carville, C. (2018), *Samuel Beckett and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, G. (2003³), *The Logic of Sensation*, (transl.: Smith, D. W.), London – New York: Continuum [1st edit: 1981, Éditions de la Différence].
- Domino, C. (1997), *Francis Bacon. Painter of a dark vision*, New York: Harry N. Abrams.
- Esslin, M. (1961), *The Theatre of the Absurd*, New York: Anchor Books.

- Ficacci, L. (2003), *Bacon*, Köln: Taschen.
- Grén, R. (2017), *The Concept of the Animal and Modern Theories of Art*, New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London: Routledge.
- Ingarden, R. (1965), *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Merleau-Ponty, M. (2016), *Φαινομενολογία της αντίληψης*, (μτφρ.: Καψαμπέλη, Κ.), Αθήνα: Νήσος.
- Podro, M. (1985), «Auerbach as Printmaker», *Print Quarterly* 2: 283-96.
- Remak, H. H. H. (1961), «Comparative Literature. Its Definition and Function», in Stalknecht, N. P. – Horst, F. (ed.), *Comparative Literature. Method and Perspectives*, Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 3-37.
- Vogt, P. (1980), *Expressionism: German painting, 1905-1920*, (transl.: Vivis, A. – Wolf, R. E.), New York: Harry N. Abrams.
- Whitfield, S. (2006), «Bacon; Hirst. London», *The Burlington Magazine* 1242: 643-5.
- Yatromanolakis, D. (2012), *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Cambridge – Massachusetts – London: Harvard Department of the Classics.
- Αγγελάτος, Δ. (2017), *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Βαρβέρης, Γ. (1984), «15 σχόλια για το θέατρο του Παύλου Μάτεσι», *Διαβάζω* 89: 39-42.
- Γαλάνη, Μ. Χ. (2016), *Οι σκηνικές ενδείξεις από το αρχαίο δράμα έως σήμερα*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (28/03/1989), «Ο βίος ως φενάκη», *Τα Νέα*, σ. 27.
- Γραμματάς, Θ. (2002), *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, τ. Α', Αθήνα: Εξάντας.
- Καφέτση, Α. (1988), «Σκηνογραφικά παράδοξα του Ν. Εγγονόπουλου», *Χάρτης* 25-26: 32-49.

- Κονταράτος, Γ. (2010), «Το εικαστικό θέατρο του Νίκου Εγγονόπουλου. “Θερμή απόλαυση μιας ζωντανής κληρονομιάς”», στο *Νίκος Εγγονόπουλος: Ο ζωγράφος και ο ποιητής. Πρακτικά Συνεδρίου Εθνικού Κέντρου Βιβλίου – Μουσείο Μπενάκη (Παρασκευή 23 & Σάββατο 24 Νοεμβρίου 2007)*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σσ. 93-104.
- Λιγνάδης, Τ. (02/04/1989), «Μία παράσταση στην εγκόσμια νέκυια. “Περιποιητής φυτών” του Π. Μάτεσι στο Εθνικό Θέατρο», *Η Καθημερινή*, σ. 21.
- Λοϊζίδη, Ν. (1984), *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Λοϊζίδη, Ν. (2010), «Το χιούμορ ως μηχανισμός υπέρβασης της “έξαλλης ελληνολατρίας” του Νίκου Εγγονόπουλου», στο *Νίκος Εγγονόπουλος: Ο ζωγράφος και ο ποιητής. Πρακτικά Συνεδρίου Εθνικού Κέντρου Βιβλίου – Μουσείο Μπενάκη (Παρασκευή 23 & Σάββατο 24 Νοεμβρίου 2007)*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σσ. 41-6.
- Μπουσιοπούλου, Θ. (2015), «Μορφές γλωσσικής ειρωνείας στο δραματικό σύμπαν του Π. Μάτεσι», *Νέα Εστία* 1866: 571-92.
- Περπινιώτη-Αγκαζίρ, Κ. (2007), *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγραφικός του κόσμος / Nikos Engonopoulos. Son univers pictural*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Πεφάνης, Γ. (2001), *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα: Κέδρος.
- Πεφάνης, Γ. (2005), «Μορφές και τοπία της ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», στο *Κείμενα και Νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Αθήνα: Σοκόλη, σσ. 141-52.
- Πεφάνης, Γ. (2015), «Φιλοσοφικοί τόποι στον *Περιποιητή φυτών*», *Νέα Εστία* 1866: 596-600.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (2015²), *Συγκριτική Φιλολογία. Από τη θεωρία στην πράξη*, Αθήνα: Gutenberg [1^η έκδ.: Ελληνικά Γράμματα, 2009].
- Πούχγερ, Β. (2003), *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό Δοκίμιο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σφέτκου, Σ. (2011), *Ο ρόλος των αρχιτεκτονικών θεμάτων στην ελληνική σουρεαλιστική ζωγραφική*, Μεταπτυχιακή διατριβή, Α.Π.Θ.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



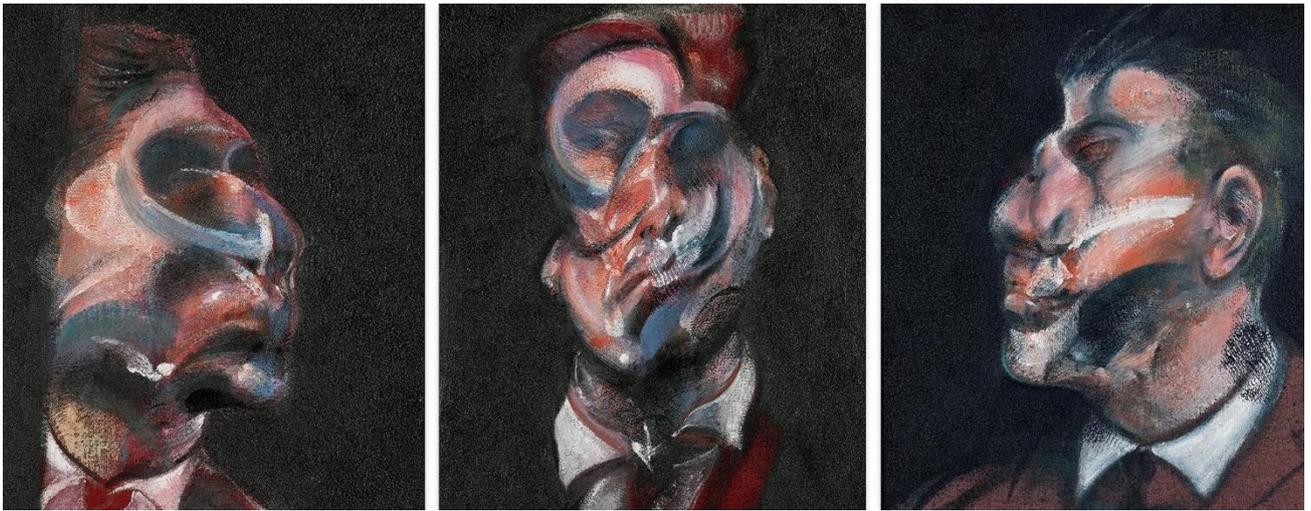
Εικ. 1: Ν. Εγγονόπουλος, *Ομηρικό με τον ήρωα* (1938), λάδι σε μουσαμά (130,5 x 125 εκ.), ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 2: Ν. Εγγονόπουλος, *Nico hora ruit* (1939), λάδι σε μουσαμά (120 x 100 εκ.), ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 3: R. Magritte, *Les Amants* (1928),
λάδι σε καμβά (54 x 73,4 εκ.), ΜοΜΑ – Νέα Υόρκη.



Εικ. 4: F. Bacon, *Three Studies of George Dyer* (1966),
λάδι σε καμβά (35,5 x 30.5 εκ.), ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 5: F. Auerbach, *Michael*, from *Seven Portraits* (1989-1990),
χαρακτική σε χαρτί (17,8 × 14,7 εκ.), Tate Gallery – Λονδίνο.

Το μητρικό τερατώδες σώμα στο θεατρικό παράδειγμα του Δ. Δημητριάδη (*Τόκος*) και το εικαστικό παράδειγμα του E. Schiele

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι η σκιαγράφηση των όψεων της μητρικής ετερότητας, συγκεκριμένα μέσα από το πρίσμα της τερατώδους σωματικής αναπαράστασης που λαμβάνει η μητρική φιγούρα στο θεατρικό έργο *Τόκος* (2010)¹ του Δ. Δημητριάδη, σε συνάρτηση με το εικαστικό παράδειγμα του E. Schiele.² Θεωρούμε ότι η συγκεκριμένη αντιβολή του λόγου και της εικόνας συμβάλλει στην επαρκέστερη ανάδειξη της τερατώδους αναπαράστασης, η οποία στιγματίζει το γυναικείο σώμα εγγράφοντας πάνω του την έμφυλη διαφορά. Βέβαια, η σύνδεση του γυναικείου σώματος με το μiasματικό, το τερατώδες, το ζωώδες, το παράλυτο, το Άλλο, φέρει μια μεγάλη παράδοση που σχετίζεται με τα πεδία της Ιστορίας, της Φιλοσοφίας, της Τέχνης και της Ιατρικής.

Ανατρέχοντας το πεδίο της δυτικής φιλοσοφίας εν συνόλω, θα παρατηρήσουμε πως η δυτική σκέψη συγκροτείται από διπολικές αντιθέσεις, οι οποίες βασίζονται στην ιδωμένη αρνητικά διαφορά.³ Η αποδεκτή νόρμα του δυτικού πολιτισμού έβρισκε την πληρότητά της στην ανδρική κατηγορία του ετεροφυλόφιλου, υγιούς, λευκού, μεσοαστού άνδρα, ενώ οποιαδήποτε άλλη κατηγορία αποτέλεσε τον ξένο-Άλλο. Όλες αυτές οι αντιθέσεις εγγράφονταν στα εκάστοτε αποκλίνοντα σώματα. Επομένως, η γυναίκα, όντας μία από τις αποκλίνουσες νόρμες, συχνά αναπαραστάθηκε σε αρκετά καλλιτεχνικά, επιστημονικά, κ.λπ. πεδία ως τερατώδης είτε σε σχέση με τη μητρική της ιδιότητα, είτε ως προς τη σεξουαλικότητά της. Στα προς μελέτη παραδείγματα, το γυναικείο σώμα αναπαρίσταται τερατώδες και “ανησυχητικό” σε σχέση με τη μητρική ιδιότητά του. Πρόκειται για ένα σώμα αμφίρροπο που αποτελεί αντικείμενο έλξης και απώθησης ταυτόχρονα.

Ξεκινώντας από τη βαρύτητα του λόγου –εν προκειμένω του θεατρικού– περνάμε στην εικόνα, η οποία έχει τον ρόλο της ερμηνευτικής υποστήριξης. Πρόκειται, επομένως, για μια πρόταση *διακαλλιτεχνικής* ερμηνείας, που στοχεύει στην ανάδειξη της αναπαράστασης των σωματικών και οργανικών σημείων του τερατώδους γυναικείου σώματος, τα οποία έχουν

¹ Δημητριάδης (2010).

² Ο E. Schiele ήταν μία από τις πρωτοπόρες μορφές του αυστριακού εξπρεσιονισμού στις αρχές του 20^{ου} αι. Για τη ζωή και το έργο του βλ. παραδειγματικά: Selsdon–J. Zwingerburger (2011).

³ Για μια σύντομη εισαγωγή στο ζήτημα της έμφυλης διαφοράς μέσα στα φεμινιστικά συμφραζόμενα βλ.: Αθανασίου (2006) 53-65.

επιφορτιστεί με τις σημασίες της έμφυλης *διαφοράς*. Σαφώς και οι δύο τέχνες αξιοποιούν διαφορετικά μέσα για την παραπάνω ανάδειξη, αλλά σημείο επαφής ανάμεσα στις δύο αποτελεί ο έντονα εικονοποιητικός λόγος του θεατρικού έργου ως προς την αναπαράσταση του παραχοποιού, σχεδόν εφιαλτικού, γυναικείου και τερατώδους σώματος, που συγκρίνεται με τους πίνακες του E. Schiele, τον οποίο επίσης απασχόλησε η ίδια θεματική. Οι πίνακες που έχουμε επιλέξει είναι οι εξής: *Mother and Child* ή *Madonna* (1908), *The Dead Mother I*, (1910), *The Blind Mother* και *The Young Mother* (1914).⁴

Ως προς τα μεθοδολογικά εργαλεία, αξιοποιείται από τον χώρο της Ψυχανάλυσης η έννοια της *αποκειμενοποίησης* [*abjection*]⁵ κατά την Kristeva, δηλαδή η διαδικασία μέσω της οποίας κάθε άτομο υποκειμενοποιείται και καταφέρνει με αυτόν τον τρόπο να εισαχθεί στο *στάδιο του καθρέφτη* και στη συνέχεια στο *συμβολικό* με την αποδοχή της γλώσσας και των κανόνων της.⁶ Πιο συγκεκριμένα, οι πρώτοι μήνες ζωής του βρέφους αντιστοιχούν στο στάδιο που συνδέεται με τη *Χώρα*,⁷ δηλαδή την πρωταρχική μήτρα του ασυνειδήτου, τον χώρο στον οποίον κυριαρχούν τα ορμέμφυτα, ενώ η διάκριση του υποκειμένου/αντικειμένου αλλά και του νοήματος ευρύτερα παύουν να υπάρχουν. Η πρώτη *αποκειμενοποίηση* που πραγματοποιεί το άτομο, είναι αυτή η απομάκρυνση από τη *Χώρα* και το μητρικό σώμα, η οποία του προσφέρει την αναγνώρισή του ως υποκειμένου και την ένταξή του στη σφαίρα του κοινωνικού.

Η *αποκειμενοποίηση* επανέρχεται συνεχώς και κυριαρχεί στη συνείδηση του ατόμου σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, παραμένοντας στην περιφέρεια της αντίληψης, ενώ συνδέεται με τον βαθύτερο φόβο της επιστροφής στη *Χώρα* μέσα από την διάλυση των ορίων του εαυτού και της καταστροφής του νοήματος. Τα πράγματα που μπορεί να μας προκαλέσουν τρόμο ή δυσφορία –αντιδράσεις της *αποκειμενοποίησης*– είναι τα πτώματα, το αίμα, τα ούρα, τα περιτώματα, η έντονη μυρωδιά του ιδρώτα και της αποσύνθεσης, οι ανοιχτές πληγές ή τα εγκλήματα, γιατί όλα αυτά είναι που απειλούν τα προσωπικά μας όρια σε σχέση με αυτό που αποτελούν, τον ξένο Άλλο, και βρίσκονται σε μία μεταιχμιακή κατάσταση.⁸ Η *αποκειμενοποίηση* είναι αποκρουστική και ελκυστική ταυτόχρονα και τα όρια του εαυτού

⁴ Βλ. Παράρτημα σσ. 17-9.

⁵ Στα ελληνικά ο όρος είναι μεταφρασμένος από την Αθανασίου (2007) 97-135 και από εκείνην τον αντλούμε, όπως αντίστοιχα και τον όρο *abject*, που μεταφράζεται ως το *αποκείμενο* (βλ. παρακάτω). Βλ. για την ανάλυση του όρου από την J. Kristeva (1982) 1-31 και από τους μελετητές Becker-Leckrone (2005) 19-42 και McAfee (2004) 45-59.

⁶ Η Kristeva βασίζεται στη φροϋδική και κυρίως λακανική ψυχανάλυση όσον αφορά στα στάδια ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης και, επιδιώκοντας να ξεφύγει από τον φαλλογοκεντρισμό των προηγούμενων, εισάγει τη σχέση του υποκειμένου με το μητρικό σώμα. Βλ. Αθανασίου (2007) 101-106. Τα στάδια της λακανικής ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης δεν μας απασχολούν περαιτέρω στην παρούσα μελέτη, ωστόσο βλ. πολύ ενδεικτικά για μια σύγκριση των σταδίων στη φροϋδική, λακανική και κριστεβική θεωρία Felluga (2015) 244-50.

⁷ Για την έννοια της *Χώρας* βλ. Kristeva (1982) 14-5 και Kearney (2006) 397-405.

⁸ Kristeva (1982) 5.

απειλούνται και διατηρούνται παράλληλα, διότι η *αποκειμενοποίηση* μπορεί να τα καταστρέψει, ενώ ο φόβος που προκύπτει κρατά σε εγρήγορση το υποκείμενο. Ο όρος, λοιπόν, αξιοποιείται για να καταδείξουμε τον φόβο και την απόθεση μπροστά στο μητρικό σώμα, το οποίο αναπαρίσταται μέσα από όλα τα στοιχεία που προκαλούν και οδηγούν στην *αποκειμενοποίηση* του ανδρικού υποκειμένου, το οποίο καταβάλλεται από τον υποσυνείδητο φόβο ακύρωσης της υποκειμενικότητάς του. Οι εικαστικοί πίνακες θα λειτουργήσουν, επίσης, στην ίδια κατεύθυνση. Όπως θα δούμε και παρακάτω, ο κόσμος του *Τόκου* είναι φαινομενικά μόνο ανδροκρατούμενος, ενώ στην πραγματικότητα γίνεται μία συνεχόμενη προσπάθεια οριοθέτησης, περιορισμού και καθυπόταξης του γυναικείου σώματος από την πλευρά των ανδρών.

Τέλος, αξιοποιείται και το πεδίο της Ιστορίας της Λογοτεχνίας, καθώς τα έργα και οι πίνακες που επιλέγονται δεν μπορούν να αναγνωστούν εκτός του ιστορικού και πολιτισμικού τους πλαισίου. Επιπλέον, για την ανάλυση των εικαστικών πινάκων αξιοποιείται το σημειολογικό θεωρητικό σχήμα του L. Marin,⁹ ενώ πρέπει να σημειώσουμε ότι η σύγκριση που γίνεται ανάμεσα στο λογοτεχνικό και εικαστικό παράδειγμα, αντλείται από το πεδίο της Συγκριτικής Ποιητικής,¹⁰ και πρόκειται για μια *σύγκριση κατ' αναλογία*.¹¹

1. Τα σώματα της ετερότητας: το μητρικό-τερατώδες σώμα

Το γυναικείο σώμα αποτελεί ένα διττά αμφιλεγόμενο πεδίο έλξης και απόθεσης, το οποίο αναπαρίσταται κατά ανάλογους τρόπους στον χώρο της τέχνης. Ο διπλός ρόλος του γυναικείου σώματος κείται ανάμεσα στο φρικτό και το θαυμαστό, το ιερό και το βέβηλο. Πιο συγκεκριμένα, τόσο στον λογοτεχνικό όσο και στον εικαστικό χώρο το γυναικείο σώμα έχει αποτελέσει αντικείμενο λατρείας, ωστόσο με μία τάση ωραιοποίησης και εξιδανίκευσης που εξωραϊζει την ανεπιθύμητη ύλη του γυναικείου σώματος και της γυναικείας σεξουαλικότητας, ώστε να μπορεί να ρυθμιστεί και να περιοριστεί.¹² Έτσι, μέσα από το μεγάλο ιστορικό άνυσμα της τέχνης, η γυναίκα μετατράπηκε σε αντικείμενο χάριν του ανδρικού βλέμματος και του ανδρικού λόγου.¹³ Στην περίπτωση αυτή το γυναικείο σώμα ελκύει χάρη στη σεξουαλικότητά του και στο γεγονός ότι αποτελεί αντικείμενο πόθου.

⁹ Marin (1984) 55-90. Για την εφαρμογή του θεωρητικού σχήματος ως προς την ανάγνωση των πινάκων βλ. παρακάτω.

¹⁰ Για την έννοια της Συγκριτικής Ποιητικής βλ.: Πολίτου-Μαρμαρινού (1989) 29-38.

¹¹ Για τη σύγκριση ως τρόπο ανάλυσης και μελέτης της λογοτεχνίας βλ.: Αγγελάτος (2004) 45-54.

¹² Βλ.: Nead (1992) 5-33, Ushher (2006) 2-3.

¹³ Για τη μετατροπή του γυναικείου σώματος ως αντικείμενου για τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία βλ. ενδεικτικά: Berger (1972) 45-64, Gajewski (2015), Suleiman (2008) 87-121.

Στον *Τόκο* οι άρρενες χαρακτήρες, που παρουσιάζονται ως η κεφαλή της οικογένειας, προσπαθούν να περιορίσουν και να ελέγξουν τα γυναικεία σώματα, ενώ παράλληλα παρουσιάζονται να φθονούν τις γυναικείες ιδιότητες, όπως η μητρότητα και η εγκυμοσύνη (βλ. παρακάτω, Κεφάλαιο 2). Ως προς την προσπάθεια ελέγχου και επιβολής του γυναικείου σώματος από τα άρρενα υποκείμενα, αναφέρουμε παραδειγματικά τον Χρυσάφη, ο οποίος εκδίδει τη σύζυγό του, Νάρα (95-96), αλλά και τη σεξουαλική αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος, το οποίο αποτελεί κτήμα του άνδρα-κατακτητή.¹⁴ Αυτή η προσπάθεια συνεχούς περιορισμού και οριοθέτησης των γυναικείων σωμάτων από τους άρρενες χαρακτήρες, αν και κορυφώνεται με τη δήλωση μιας διάθεσης που θυμίζει ανθρωποφαγία από μέρους των ανδρών,¹⁵ τελικά ακυρώνεται με την αποκάλυψη της σαθρότητας των ανθρώπινων σχέσεων (95 και εξής) αλλά και της ίδιας της πατριαρχικής κοινωνίας.

Αντίστοιχα, το γυναικείο σώμα γίνεται αντικείμενο παρατήρησης και απόδοσης του ανδρικού βλέμματος, λειτουργώντας ως ένα *αποκείμενο* [*abject*],¹⁶ το οποίο φαίνεται να φέρει πάνω του τα σημεία της έμφυλης διαφοροποίησης, τα οποία χαρακτηρίστηκαν ως «τόποι κινδύνου ή εξάντλησης» σηματοδοτώντας τη «θηλυκή υπερβολή».¹⁷ Πιο συγκεκριμένα, τα σημεία αυτά είναι οι «εκκρίσεις και τα υγρά, όπως το γάλα, η βλέννα, το αίμα, τα δάκρυα»,¹⁸ όσα δηλαδή συνδέθηκαν με όλες τις σωματικές διαδικασίες και καταστάσεις, τις οποίες μετέρχεται το γυναικείο σώμα στη διάρκεια της ζωής του (εμμηνόρροια, εγκυμοσύνη, εμμηνόπαυση) και οι οποίες το μεταβάλλουν ή και διαρρηγνύουν τα όριά του. Εφόσον, η μεταβλητότητα του γυναικείου σώματος κορυφώνεται κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης, αυτή αποτελεί και τη βασικότερη όψη της ετερότητας του γυναικείου σώματος. Το γυναικείο σώμα θεωρήθηκε εγγενώς απρόβλεπτο, διαρρέον και ταραχοποιό,¹⁹ εφόσον διαρρηγνύει την ολότητα του εαυτού και επιφέρει την κρίση ανάμεσα στον εαυτό και τον Άλλον, δηλαδή το έμβρυο. Το γυναικείο σώμα που εγκυμονεί είναι τερατώδες εξαιτίας του πλεονάσματός του,

¹⁴ Βλ. τα λόγια του Χρυσάφη στο Δημητριάδης (2010: 69): «Την έχεις από τόσο δα κορίτσι / την έχεις εκπαιδεύσει ξέρει όλα τα τερτίπια / δικιά σου μέσα έξω/ είναι το πράμα σου το γραμμάτιο σου/ κι εκείνοι το μυαλό τους πώς να σου την κλέψουν / κι όχι μόνο να την γαμούν οι ίδιοι/ να την πλασάρουν και σ' άλλους».

¹⁵ Στον Δημητριάδη (2010: 108), τα λόγια του Χρυσάφη επιβεβαιώνουν την ανούσια προσπάθεια των ανδρών να επιβληθούν στις γυναίκες, εφόσον εκείνες έχουν το πάνω χέρι τελικά ό,τι και να γίνει: «ΧΡΥΣΑΦΗΣ: Όσο πιο κοντά ζεις με μια γυναίκα, όσο βαθιά κι αν/ μπαίνεις μέσα της, ακόμα και αν έχεις φάει τα έντερα/ της, κι αν έχεις ρουφήξει όλα τα υγρά της και την έχεις/ αδειάσει ως τον πάτο [...] Άντρας ίσον όργανο της γυναίκας».

¹⁶ Προκαλεί την *αποκειμενοποίηση* και κλονίζει τα όρια του συμβολικού ως μια απειλητική ασάφεια στη συγκρότηση του εαυτού. Κατά την Kristeva (1982: 7-8), το *αποκείμενο* «είναι πάνω απ' όλα ασάφεια. Ούτε υποκείμενο ούτε αντικείμενο, ούτε μέσα στο σώμα ούτε έξω από αυτό, το *αποκείμενο* είναι η τρομακτική και μολυσματική “ύλη εκτός τόπου”, αυτό που πρέπει να αποκηρυχθεί και να απομακρυνθεί με βδελυγμία έξω από τα όρια της συμβολικής τάξης [...]».

¹⁷ Ushher (2006) 3-4.

¹⁸ Hanson (2015) 87, Shildrick (2002) 31, Douglas (1984) 122, Kristeva (1982) 69-71.

¹⁹ Price-Shildrick (1999) 2.

υπερβαίνει δηλαδή τις καθιερωμένες σωματικές νόρμες και παραβιάζει τα αποδεκτά σωματικά όρια. Για όλους τους παραπάνω λόγους θεωρήθηκε ως ένα σώμα ανοιχτό, ως προς τα όριά του με το εξωτερικό και εσωτερικό του περιβάλλον.²⁰ Οι παραπάνω διαστάσεις, που εγγράφηκαν στο γυναικείο σώμα, αποτέλεσαν τους λόγους της αναπαράστασής του ως τερατώδους.²¹

Η εικόνα του μητρικού κορμιού στη διάρκεια της γέννας (79-82) είναι διαρθρωμένη σε τρία επίπεδα ή αποτελείται, θα λέγαμε, από τρεις διαφορετικές εικόνες-μέρη που συγκροτούν το όλον του σώματος. Μορφολογικά, ο λόγος των θεατρικών κειμένων του συγγραφέα θυμίζει τη δομή ποιητικών στίχων, επιτείνοντας, έτσι, την εικονοποιητική διάσταση των όσων αναφέρονται.²² Όπως αναφέραμε παραπάνω, τα στοιχεία που είναι μεταιχμιακά κατά τον τοκετό, καθώς διαρρηγνύουν τα εσωτερικά και εξωτερικά όρια του σώματος, είναι ο πόνος, το αίμα, τα υγρά του αμνιακού σάκου, ο πλακούντας, κ.λπ. Η σύγκλιση των στοιχείων αυτών, όπως για παράδειγμα το αίμα, τα διάφορα υγρά, κ.λπ. μετατρέπουν το μητρικό σώμα σε πηγή φόβου, δυσφορίας και όλων των αρνητικών συναισθημάτων που η Kristeva θέτει ως μηχανισμούς αντίδρασης στην *αποκειμενοποίηση*.²³ Στην περίπτωση αυτή, ο μηχανισμός άμυνας του Πετρή είναι η φυγή του από το δωμάτιο τοκετού (80-82).

Στο θεατρικό κείμενο κάποια από τα στοιχεία αυτά είναι που προκαλούν την ταραχή και τη φρίκη της *αποκειμενοποίησης* στον Πετρή. Πιο συγκεκριμένα, η «πλημμύρα από αίμα» (1^ο επίπεδο), η «Τέσσα με την κοιλιά ανοιγμένη» (2^ο επίπεδο) και τέλος «ένα κρέας μες τα αίματα και να κλαίει δεμένο μ' ένα-σύρμα» (3^ο επίπεδο), το έμβρυο που εξέρχεται από το γυναικείο σώμα κατά τα στάδια της γέννας (80).²⁴ Το αίμα κατέχει κεντρικό ρόλο στην παρούσα σκηνή καθώς εξέρχεται από το γυναικείο σώμα και, συγκεκριμένα, την κοιλιά (σαφώς σχετιζόμενη με την εγκυμοσύνη), κατακλύζοντας τον χώρο. Η «ανοιγμένη κοιλιά» επιτείνει την ένταση της σκηνής, καθώς δεν αποτελεί μια συνηθισμένη εικόνα σχετική με τον τοκετό,

²⁰ Σύμφωνα με τον Neumann (1974: 39), το γυναικείο σώμα ως δοχείο και όριο ανάμεσα σε μια εσωτερική και εξωτερική κατάσταση αποτελεί ιδέα που ανταποκρίνεται ως η «βασική και κυρίαρχη εμπειρία της ανθρωπότητας για το Θηλυκό». Και ο Bakhtin (2017: 368-9) με την ανάλυσή του στο έργο του Ραμπελαί έχει συνδέσει το γκροτέσκο σώμα, δηλαδή το σώμα που ποτέ δεν είναι «ολοκληρωμένο, περατωμένο» με την κατάσταση του ανοιχτού σώματος και όλα τα βασικά γεγονότα στη ζωή του σώματος, ανάμεσά τους η εγκυμοσύνη και ο τοκετός, να λαμβάνουν χώρα «στα όρια του σώματος και του κόσμου». Η εσωτερική και εξωτερική αναπαράσταση του σώματος γίνεται αισθητή με την παρουσίαση διάφορων οργάνων ή με τα σύμβολά τους.

²¹ Βλ. για τη μεταιχμιακή διάσταση του *τέρατος* Shildrick (2002), 1, και για την ετυμολογική σημασία της λέξης Braidotti (2014) 348 και 352-4, Cohen (1996) 4. Η σημασία της λέξης δηλώνει τον ανάμεικτο, ενδιάμεσο, διττό χαρακτήρα του, καθώς η ετυμολογική αρχαία ρίζα της λέξης σημαίνει το φρικτό και το θαυμαστό εν ταυτώ, αυτό που τοποθετείται ανάμεσα στο ιερό και το βέβηλο, αλλά και στη λατινική γλώσσα η ρίζα της λέξης (monster/monstrum) συνδέεται με ποικίλες σημασίες, όπως το αντικείμενο δημόσιας επίδειξης, την οπτική εμφάνιση ενός είδος διαταραχής, την προειδοποίηση κ.ά.

²² Όπως αναφέρει και η Κ. Εξάρχου (2010: 82 και 84) «η αφηγηματική φόρμα του θεάτρου του Δημητριάδη είναι εμποτισμένη από την ποίηση [...]» ενώ αλλού τον αναφέρει Ποιητή.

²³ Kristeva (1982) 2-4 και 6.

²⁴ Η παραπομπή στο κείμενο του Δημητριάδη (2010) θα γίνεται με την παράθεση των σελίδων εντός παρενθέσεων μετά την παράθεση των αποσπασμάτων.

αντίθετα τονίζεται, εφόσον έχει αποκοπεί από το υπόλοιπο σώμα, ενώ η μετοχή «ανοιγμένη» που το προσδιορίζει, μετατρέπει το σώμα σε ένα είδος σφαγίου, ένα σώμα-ανοιχτή πληγή. Το έμβρυο έχει μετατραπεί σε ένα κομμάτι κρέας, ενώ η μοναδική έμψυχη ανθρώπινη ιδιότητα που φέρει είναι αυτή του κλάματος.

Η κυριαρχία του κόκκινου χρώματος αφενός παραπέμπει στην έντονη αιμορραγία και το απόβλητο αίμα, αφετέρου αποτελεί το στοιχείο που συνδέει τη μητέρα με το έμβρυο, κάνοντάς τους να μοιάζουν με μία οντότητα. Σύμφωνα με την Kristeva, τα εμμηνοειδή μiasματικά αντικείμενα,²⁵ όπως το αίμα της περιόδου ή στην περίπτωση αυτή το αίμα που χάνεται κατά τον τοκετό, που παραπέμπει στο πρώτο, είναι αυτά που απειλούν την ταυτότητα εκ των έσω και «ανήκουν στη δικαιοδοσία του μητρικού και/ή του γυναικείου».²⁶ Το απόβλητο γυναικείο αίμα, λοιπόν, είναι αυτό που σηματοδοτεί τη διαφορά των φύλων και στο σημείο αυτό συνδεδεμένο με τη μητρική ιδιότητα λειτουργεί ως στοιχείο *αποκειμενοποίησης* στην ανδρική φαντασία. Βέβαια, η παρουσίαση της τερατώδους μητρικής μορφής στο φαντασιακό επίπεδο του άρρενος χαρακτήρα κατά τη διάρκεια του τοκετού συνδέεται και με τον βαθύτερο φόβο για την αρχέγονη μητέρα ή την κριστεβική *Χώρα* και κατ' επέκταση με τον φόβο για την τεκνοποιητική εξουσία της γυναίκας.

Ένα σώμα κατακρεουργημένο, λοιπόν, από το οποίο εξάγεται ένα κομμάτι κατακόκκινο κρέας. Τα όρια των δύο σωμάτων εξαλείφονται, δεν αποτελούν δύο οντότητες, αλλά μία, η οποία συνδέεται όχι κατά τρόπο φυσικό με τον πλακούντα, αλλά με ένα «σύρμα», υλικό το οποίο κατέχει όγκο. Έτσι, το εκτρωματικό αυτό ενιαίο σώμα, που αποτελείται από το μητρικό και το εμβρυακό αντίστοιχα, κερδίζει την υλική του διάσταση και ζητάει να ιδωθεί διά του λόγου και όχι απλώς να διαβαστεί.²⁷ Μέσω της εικόνας αυτής στη φαντασία του Πετρή τα όρια του εαυτού εξαλείφονται και προκαλούν τον φόβο της *αποκειμενοποίησης*, δηλαδή τον φόβο της εξάλειψης των ορίων του εαυτού του. Αυτός ο φόβος, ως μηχανισμός άμυνας,²⁸ είναι που οδηγεί τον Πετρή σε φυγή την κρίσιμη στιγμή του τοκετού, ενώ επιστρέφοντας δεν βιώνει το θαύμα της γέννησης του παιδιού του κατά τρόπο ιδανικό-αντιθέτως, διαπιστώνει ότι η απωθητική εικόνα της φαντασίας του έχει γίνει πραγματική.

²⁵ Τα μiasματικά αντικείμενα κατά την Kristeva (Αθανασίου, 2006: 360-78) διακρίνονται στα περιττωματικά και στα εμμηνοειδή, τα οποία αποτελούν στοιχεία του σώματος μεταιχμιακά και μιανό, ενώ παράλληλα και τα δύο συνδέονται με το γυναικείο και κατ' αντιστοιχία με το μητρικό.

²⁶ Αθανασίου (2006) 374.

²⁷ Αγγελάτος (2017) 23-7.

²⁸ Βλ. το παράδειγμα της Kristeva (1982: 3-4) σχετικά με την αντίδραση του έμβριου υποκειμένου, όταν έρχεται σε επαφή με ανοικειωτικά ερεθίσματα, όπως για παράδειγμα τα φαγητά που το υποκείμενο απεχθάνεται, ή τη θέαση ενός νεκρού σώματος. Το αποτέλεσμα σε αυτές τις περιπτώσεις είναι η αίσθηση *αποκειμενοποίησης*.

Καθώς επιστρέφει ο πατέρας στο χειρουργείο, αντικρίζει το εξής θέαμα: μητέρα και έμβρυο έχουν μετατραπεί σε έναν όγκο, σχεδόν αδιαχώριστο («ΠΙΕΤΡΗΣ: Την βρήκα με το μωρό βαλμένο πάνω της», σ. 82). Το πρόσωπο της μητέρας είναι πανομοιότυπο με εκείνο του εμβρύου, και τα δύο εκτρωματικά και τερατώδη («Το πρόσωπό σου ήταν όπως του μωρού/ Μες στον ιδρώτα/ όλο κοκκινίλες δεν ήταν το δικό σου πρόσωπο», σ. 82). Μητέρα και έμβρυο παρουσιάζονται ως τέρατα που αποτελούν μια ογκηρή ενοποιημένη οντότητα (βαλμένο πάνω της), καθώς τα όρια του εαυτού τους έχουν διασαλευθεί. Ο ιδρώτας και οι κοκκινίλες αποτελούν στοιχεία που, κατά την Kristeva, διασαλεύουν τα όρια του Εαυτού και του Άλλου προκαλώντας την *αποκειμενοποίηση*, ενώ παράλληλα ως προς το σώμα τα μεταιχμιακά σε δύο υποστάσεις υγρά (εντός–εκτός, υγρά–αέρια κ.λπ.) ορίζουν το σώμα που εγκυμονεί ως ανοιχτό–κλειστό εν ταυτώ, ένα σώμα, επίσης, δισυπόστατο και μεταιχμιακό.

Τα όρια της υποκειμενοποίησης ανάμεσα στη μητέρα και το έμβρυο διασαλεύονται κατά αντίστοιχο τρόπο στον πίνακα του Schiele, *Madonna* ή αλλιώς *Mother and Child* (1908). Ο E. Schiele δημιούργησε μια σειρά πορτρέτων με μητέρες και παιδιά. Σύμφωνα με τη σημειολογική θεωρητική πρόταση του L. Marin σε σχέση με την ανάγνωση ενός πίνακα, ο τελευταίος αντιμετωπίζεται ως «ένα παραστατικό κείμενο και ένα σύστημα ανάγνωσης [...] μια διαδρομή του βλέμματος».²⁹ Έτσι, το βλέμμα αποκωδικοποιεί τον πίνακα, ενώ τον διατρέχει, σε επιμέρους σημεία αρχικά, είτε ως όλον στη συνέχεια και αυτό ίσως είναι το πιο απαιτητικό πρόβλημα, το γεγονός δηλαδή «πως η ενότητα της όρασης θα διαρθρωθεί και θα τεμαχιστεί από τη διαδρομή της ανάγνωσης χωρίς να πάψει να είναι ενιαία».³⁰ Αντικαθιστώντας το ζωγραφικό σύστημα με τη γλώσσα, ώστε να μπορέσει το πρώτο «να αρθρωθεί και να δομηθεί σε σημαίνον σύνολο», ο L. Marin αναφέρει ότι στοιχεία εκτός του πίνακα, όπως ο τίτλος ή το θέμα, παραπέμπουν σε ένα «κείμενο-αντικείμενο αναφοράς που η ανάλυσή του μέσα στον πίνακα επιτρέπει σ' αυτόν να διαρθρωθεί».³¹

Οι τίτλοι όλων των πινάκων προς εξέταση παραπέμπουν στη θεματική της μητρότητας, με τρόπο που αναιρεί και προβληματίζει ως προς την παράδοση της ζωγραφικής.³² Ειδικότερα, ο τίτλος του συγκεκριμένου πίνακα, *Madonna and child*, αναιρεί τις αρχικές προσδοκίες των θεατών, καθώς συνδέεται με τη θρησκευτική παράδοση, εφόσον ο τίτλος δεν προϊδεάζει απλώς

²⁹ Marin (1984) 58.

³⁰ Marin (1984) 59.

³¹ Marin (1984) 64.

³² Βλ. Alvarez Gonzalez (2010) για μια γρήγορη ανασκόπηση σε εικαστικούς πίνακες με θέμα τη μητρότητα.

για την αναπαράσταση μιας οποιασδήποτε μητέρας, αλλά της Παναγίας.³³ Ωστόσο, με μια πρώτη ανάγνωση του πίνακα η αρχική προσδοκία μας ακυρώνεται.

Το σώμα της μητέρας παρουσιάζεται ως ένας ενιαίος χρωματικός κόκκινος όγκος, χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά· το μόνο που διακρίνεται είναι τα χέρια τα οποία ασφυκτικά πλαισιώνουν το κεφάλι του μωρού, αποκόπτοντας το έτσι από το υπόλοιπο σώμα, και το τρομακτικό μητρικό βλέμμα που είναι σχεδόν μεταφυσικό–δαιμονικό.³⁴ Η αναλογία, λοιπόν, ανάμεσα στα δύο καλλιτεχνικά μεγέθη έγκειται στην «πλημμύρα από αίμα» (80) του *Τόκου*. Το κόκκινο αίμα λειτουργεί ως στοιχείο *αποκειμενοποίησης* για το βλέμμα που προσλαμβάνει τον πίνακα και αναγιγνώσκει το λογοτεχνικό κείμενο. Στον συγκεκριμένο πίνακα η μητέρα έχει στρέψει το βλέμμα της απειλητικά προς τον θεατή και φαίνεται να έχει απειλητική διάθεση. Στο θεατρικό παράδειγμα, η Τέσσα καθ' όλη τη διάρκεια φαίνεται αρνητικά κείμενη προς το παιδί της, φτάνοντας στην αποκάλυψη της παιδοκτονίας από την ίδια.³⁵ Όταν της φέρνουν να κρατήσει το παιδί της για πρώτη φορά, τα μάτια της «αγριεμένα» (82) κοιτούσαν τον Πετρή. Αντίστοιχα, το παιδί στον πίνακα, σε κόκκινους και λευκούς χρωματικούς τόνους, αποτελεί συνέχεια της μητρικής οντότητας ή μέρος της.³⁶ Τα όρια του εαυτού κάθε μορφής είναι διασαλευμένα, με τη μία να εισχωρεί στην άλλη, όπως τα πρόσωπα μητέρας–παιδιού στον *Τόκο*. Η έκφραση έκπληξης του παιδιού συμπληρώνει την απειλητική διάθεση της μητέρας· το παιδί μοιάζει να προσπαθεί να ξεφύγει από την καταδυναστευτική μητρική δύναμη,³⁷ θυμίζοντας την επίμονη άρνηση του σταδίου της κριστεβικής *Χώρας*, ώστε να αποκτηθεί η υποκειμενικότητα.

³³ Η σημασία της λέξης Madonna στο Cambridge Dictionary είναι: 1. η μητέρα του Χριστού, 2. η αναπαράσταση της Παναγίας σε κάποιο καλλιτεχνικό έργο. Βλ. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/madonna> [ανακτήθηκε: 26/02/2021].

³⁴ Η δαιμονοποίηση του θηλυκού είναι συχνή στη λογοτεχνική παράδοση μέσα από την παρουσίαση της γυναίκας ως μάγισσας αλλά και στις σύγχρονες ταινίες τρόμου. Βλ. Creed (1993) 273-310.

³⁵ Όταν η Τέσσα ρωτήθηκε για τα συναισθήματά της μετά τη γέννα, εκείνη απαντά πως νιώθει «[σ]κοτωμένη» (72), αλλά και στη διάρκεια του τοκετού τα συναισθήματά της είναι αρνητικά, νιώθει φρίκη και θυμό και καταλήγει στο ότι καλύτερα να μην φτάνει καμιά γυναίκα να γεννάει σε περίπτωση που πρέπει να γίνεται έτσι (79–82)· ενώ, η ομολογία της παιδοκτονίας γίνεται με τον πιο φυσικό τρόπο (112-5). Οι ερωτήσεις και οι χαρακτηρισμοί από τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους επαναφέρουν την αναίρεση του ιδανικού προτύπου μητέρας («ΧΡΥΣΑΦΗΣ: Δεν κοίταζες το νεογέννητο; [...] Δεν είσαι μάνα;» - 112, «X.: ΔΡΑΚΟΥ ΓΕΝΝΑ», 114 [αναφερόμενος στην Τέσσα]).

³⁶ Πβ. και τους πίνακες *Young Mother* και *Blind Mother* (1914) κατά αντιστοιχία με την αναπαράσταση του εμβρύου της Τέσσα, που βρίσκεται «βαλμένο πάνω της» (82). Και στις δύο περιπτώσεις τα όρια του Εαυτού καταστρατηγούνται, ενώ το ενιαίο σώμα αποκτά όγκο.

³⁷ Για την ανάγνωση της μητρικής φιγούρας ως πηγής θανάτου παρά στοργής και την προσπάθεια αποχωρισμού από τη μητέρα–δυνάστη στους πίνακες E. Schiele βλ. Gourguechon (2009) χ.σ.

2. Η μητ(έ)ρα ως πηγή ζωής και θανάτου

Οι αντιλήψεις για τον διττό ρόλο του γυναικείου σώματος εντοπίζονται ήδη στους αρχαίους και πρωτόγονους πολιτισμούς. Το σώμα αυτό αποτελεί πηγή ζωής και θανάτου, για αυτό και η πιο δεδομένη απεικόνισή του είναι το δοχείο.³⁸ Στον *Τόκο*, ο ουρανός, όπως παρατηρείται από τον Μέρλο, τον δολοφόνο των εγκύων, καθώς σκοτεινιάζει γίνεται «όλο και πιο κοίλος / Μια καμπύλη / Μια κοιλιά / Μας κλείνει όλους μέσα του/ Ένας θόλος / Ο τοκετός της νύχτας/ Ως το πρωί θα μας έχει γεννήσει» (σ. 54). Ο κόσμος στον *Τόκο*, λειτουργεί ως δοχείο-θόλος, που παραπέμπει στην κοιλιά («κοίλος», «μια κοιλιά») και ετοιμάζεται ως το πρωί να γεννήσει τη νέα αρχή, ενώ το τίμημα των ανθρώπων, που τόσο καιρό διαπράττουν αδικίες ο ένας εις βάρος του άλλου, θα πληρωθεί. Ο Μέρλος έρχεται ως άλλος «θεόσταλτος Άγγελος», ο οποίος θα μεταφέρει το μήνυμα της κοσμικής τιμωρίας εις βάρος των ανθρώπων και που στο τέλος θα την επιτελέσει, εφόσον χτυπάει το «κακό» στη ρίζα του και τελειώνει την ίδια τη ζωή, τις εγκύους (βλ. «ΜΕΡΛΟΣ», σ. 66-7, 76-7, 121-22).

Το θηλυκό σώμα και κατ' επέκταση η γυναίκα, ήταν επιφορτισμένη με την αντιφατική σχέση ζωής-θανάτου, ήδη από τα πρωτόγονα χρόνια, ενώ αυτή η συνύπαρξη διαφορούμενων νοημάτων συνεχίζει να υπάρχει τόσο στο πρόσωπο των γυναικών, όσο και γύρω από τις διαφορετικές ιδιότητες και χαρακτηριστικά τους (π.χ. εμμηνόρροια, μητρότητα). Το μητρικό σώμα συνεχίζει να αποτελεί τόπο καταγωγής της ζωής και σημείο εισόδου στη θνητότητα και άρα στο θάνατο. Επειδή, λοιπόν, το μητρικό σώμα αποτελεί το μεταίχμιο ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, εισάγοντας τον άνθρωπο ταυτόχρονα σε αυτές τις καταστάσεις, αποτελεί το *αποκείμενο*, δηλαδή το αντικείμενο αυτό που καταπατά και παραβιάζει τα όρια ανάμεσα στις αναγνωρίσιμες νόρμες (π.χ. το μητρικό σώμα μπορεί να είναι ιερό και βέβηλο ταυτόχρονα).³⁹ «Ο καθορισμός του γόνιμου σώματος ως τερατώδους και οι σχετικές ρυθμιστικές πρακτικές έχουν επίσης ιδωθεί ως αντανάκλαση του φθόνου σχετικά με την αναπαραγωγική δύναμη των γυναικών»,⁴⁰ της δυνατότητάς της να προσφέρει ζωή. Οι άντρες βιώνουν «τον φθόνο της εγκυμοσύνης, της ανατροφής των παιδιών, της μητρότητας, όπως και τον φθόνο του στήθους και τη διαδικασία του θηλασμού».⁴¹ Ακριβώς, ο ανδρικός αυτός φθόνος για την εγκυμοσύνη, κυρίως, εκφράζεται πέραν της αναπαράστασης του γόνιμου μητρικού σώματος ως τερατώδους και με τη συνεχή επανάληψη των γλωσσικών και εκφραστικών λογοπαιγνίων γύρω από το θέμα της εγκυμοσύνης με δέκτες, όμως, τους ανδρικούς χαρακτήρες του έργου.

³⁸ Neumann (1974) 39-54.

³⁹ Braidotti (2014) 362.

⁴⁰ Ushher (2006) 7. Η μετάφραση είναι της γράφουσας.

⁴¹ Horney (1972) 60-1.

Αναφέρουμε ενδεικτικά τη συζήτηση της Κλείτα και του Ζήση την ώρα του φαγητού: «Κ: Σιγά / θα πνιγείς / Σαν έγκυος κάνεις, Ζ: Αυτό δυστυχώς δεν θα το ζήσω ποτέ, ΜΕΡΛΟΣ: Τίποτα πιο εύκολο / Αρκεί να το θέλεις [...]» (σ. 55-6). Σε άλλο σημείο, η Ποπλίνα αναφέρεται στο γεγονός ότι ο γιος της ύστερα από κάθε γέννα της συζύγου του έτρωγε πολύ και πάχαινε «[σ]αν σ' ενδιαφέρουσα» ή «σαν ετοιμόγεννος», συγκρίνοντας την κοιλιά του με αυτή της εγκύου γυναίκας του (σ. 58-9)· η αναφορά του Πετρή στον Μέρλο, ότι τον «ξέρ[ει] σαν να τον γέννησ[ε]» (σ. 62). Μέσα από τον λόγο του Χρυσάφη, παρουσιάζεται η άποψή του περί υπέρσχυσης του γυναικείου φύλου έναντι του ανδρικού: «Όσο πιο κοντά ζεις με μια γυναίκα, όσο βαθιά κι αν / μπαίνεις μέσα της, ακόμα και αν έχεις φάει τα έντερα / της, κι αν έχεις ρουφήξει όλα τα υγρά της και την έχεις / αδειάσει ως τον πάτο, όσο πιο πολλά βρίσκεις τόσο / λιγότερα μαθαίνεις [...] αυτές μας βάζουν κάτω,/ αυτές μας πηδάνε, ώσπου έρχεται μια ωραία πρωία, [...] και αντιλαμβάνεσαι ότι η/ προσπάθεια ήταν εκ των προτέρων καταδικασμένη [...] Άντρας ίσον όργανο της γυναίκας [...]» (σ. 108). Η γυναίκα παρουσιάζεται ως μια μορφή οριακά ευνουχιστική, παρά τις όποιες προσπάθειες του εκάστοτε άνδρα. Αυτή η συνεχής πάλη ανάμεσα στα δύο φύλα στον *Τόκο* επανέρχεται, όπως θα δούμε παρακάτω. Μόνο φαινομενικά το ανδρικό υποκείμενο υπερτερεί του γυναικείου.

Ο Ζήσης αποβλέπει στην ύπαρξη μόνο του ανδρικού φύλου με την προϋπόθεση ότι ορισμένοι άνδρες θα τεκνοποιούν και έτσι θα επέλθει η πλήρης απαλλαγή από το γυναικείο φύλο («Κάποιος συνάδελφος [...] μου είπε μια μέρα κάτι που μ' έκανε στην αρχή να γελάσω αλλά και να θυμώσω/ μάλιστα, γέλασα και μαζί θύμωσα πολύ, μετά όμως/ όταν έμεινα μόνος κι ήρθε ξανά στο μυαλό μου ε-/ κείνο που μου είπε, η αλήθεια είναι ότι δεν είχε φύγει/ ούτε στιγμή απ' το μυαλό δεν μου έκανε την ίδια δυσάρεστη εντύπωση, απεναντίας, βρήκα πολύ/ σωστή τη σκέψη του, δεν ξέρω ακόμη γιατί, πολύ/ ευφάνταστη, μπορώ να σου πω και δίκαιη, σε τέτοιο/ μάλιστα σημείο ώστε κατέληξα στο συμπέρασμα ότι/ κρίμα που δεν είχε γίνει έτσι απ' την αρχή, ίσως να/ ήταν πολύ καλύτερα τα πράγματα, που ξέρεις, ίσως/ αυτή να ήταν η ιδανική επιλογή, αν υποθέσουμε ότι/ ετέθη τέτοιο ζήτημα. Άκου τι μου είπε: θα έπρεπε/ να υπάρχει μόνο το ανδρικό φύλο, μόνο, απλώς καποι-/οι άντρες, ας πούμε, οι μισοί θα γεννιούνται με το χάρισμα/ να τεκνοποιούν οπότε δεν θα υπάρχει πρό-/βλημα. Σύμφωνα με τον συνάδελφο, έχουμε κι/ άλλους σαν αυτόν στο τμήμα, όχι μόνο δεν θα είχα-/με πια ανάγκη τις γυναίκες αλλά θα είχαμε απαλ-/λαχτεί απ' αυτές. [...]», σ. 95-6). Εδώ, συγκεκριμένα, η συγκατάβαση του Ζήση στις ιδέες αυτές, προερχόμενες από έναν συνάδελφό του, αποκαλύπτουν το μέγεθος του φθόνου για την εγκυμοσύνη και τη μητρότητα από τον ανδρικό

πληθυσμό. Σε όλο το έργο⁴² υπάρχει αυτή η αναίρεση των βιολογικών ορίων σε σχέση με τη διαδικασία της εγκυμοσύνης, καθώς τα ανδρικά υποκείμενα φθονούν και διεκδικούν τις ιδιότητες του γυναικείου φύλου, όπως η μητρότητα. Στο τέλος του έργου οι ήρωες, που αρχικά καταδίκάζαν ρητά τα εγκλήματα του άγνωστου δολοφόνου των εγκύων γυναικών καταλήγουν και οι ίδιοι να διαπράττουν αντίστοιχες δολοφονίες· ο Ζήσης δολοφονεί τη γυναίκα του, αφού μάθει ότι ήταν έγκυος από τον Πετρή, ενώ ο Πετρή και ο Χρυσάφης παρακολουθούν αμέτοχα το έγκλημα (σ. 125-26).

Ο φθόνος της εγκυμοσύνης και κατ' επέκταση της μητρότητας επιβεβαιώνουν τη μητρική φύση ως πηγή ζωής. Οι γυναίκες είναι οι μοναδικές προνομιούχες της μητρικής ιδιότητας, που αποτελεί και το βασικότερο σημείο της έμφυλης διαφοράς. Στο πρόσωπο της Τέσσα το μητρικό και γυναικείο συμβολοποιούνται στον μέγιστο βαθμό. Όταν εμφανίζεται με το νεκρό μωρό στην αγκαλιά της, η Κλείτα απευθύνεται στο πρόσωπό της με ένα είδος θρησκευτικού εγκωμίου. Οι χαρακτηρισμοί «βρεφοκρατούσα/ γλυκοφιλούσα κεχαριτωμένη/ ζωοδόχος ευαγγελίστρια παντάνασσα/ παμμακάριστος περίβλεπτος γοργοεπήκοος/ μεγαλόχαρη οδηγήτρια πανάχραντη» (σ. 106) σαφώς παραπέμπουν στο πρόσωπο της Θεοτόκου με το οποίο η Τέσσα ταυτίζεται. Σύμφωνα με την Kristeva, η Θεομήτωρ είναι μητέρα–σύζυγος και παράλληλα κόρη του Χριστού, ενσαρκώνοντας όλους τους ρόλους που μπορεί να λάβει μια γυναίκα.⁴³ Η Τέσσα στο σημείο αυτό λατρεύεται ως το απόλυτο και εξιδανικευμένο σύμβολο θηλυκότητας, καθώς είναι μητέρα–σύζυγος και κόρη. Ωστόσο, σταδιακά το σχήμα αυτό θα ανατραπεί, εφόσον σκοτώνει το παιδί της, απατάει τον Πετρή και τον αφήνει, ενώ παράλληλα είναι θετό παιδί και όχι το πραγματικό του Χρυσάφης και της Νάρα. Όλοι οι κοινωνικοί ρόλοι που έχει επωμιστεί ανατρέπονται με τη “χείριστη” κατάληξή τους (καλή μητέρα–σύζυγος–κόρη).

Η Τέσσα αντιτίθεται στο εξιδανικευμένο πρότυπο της μητρότητας.⁴⁴ Ακόμα και η πράξη της παιδοκτονίας, που ίσως θεωρείται και η πιο αντικοινωνική, δεν υποκινείται από

⁴² Βλ. παραδειγματικά σ. 53-4, η αναφορά του Μερλού στον «κούλο ουρανό», που μοιάζει να εγκυμονεί μέσα του τους ήρωες και «ως το πρωί θα [τους] έχει γεννήσει», η λαιμαργία του Ζήση που θυμίζει την κατάσταση που βιώνει μια έγκυος γυναίκα κατά την εγκυμοσύνη της και το σχόλιο της Κλείτας προς αυτόν «Σαν έγκυος κάνεις» (σ. 56). Η λαιμαργία του Στελάκη – γιου της Ποπλίνας – μετά από κάθε εγκυμοσύνη της συζύγου του και η αύξηση βάρους που τον έκαναν «σαν σ' ενδιαφέρουσα» (βλ. «Σύγκριναν τις κοιλιές τους με τη Βάσω/ όταν ήταν στις μέρες της/ και η δικιά του ήταν μεγαλύτερη/ Ναι κι αυτός σαν ετοιμόγεννος», σ. 58-9).

⁴³ Kristeva (2012) 316-349.

⁴⁴ Στο σημείο αυτό αναφέρουμε την εμβληματική μορφή της Μήδειας του Ευριπίδη, η οποία, σύμφωνα με τη Γκασούκα (2011: 228-256), αποτέλεσε «[...]–έστω και “ακούσια”–μια γυναικεία μορφή ακραία ανατρεπτική, εντελώς αντίθετη με τις σιωπηλές, αποκλεισμένες και υποταγμένες γυναίκες του καιρού του και της πόλης του [του Ευριπίδη].» Μέσα από τη γραφή του Ευριπίδη δημιουργείται ένας “γυναικείος” λόγος, εκφερόμενος από έναν άνδρα, ο οποίος είναι « [...] αποκαλυπτικός και σε επίπεδο περιεχομένου και αξιών (υπονομευτικός και ανατρεπτικός όσων θεωρούνται “αυτονόητα” και “απαραβίαστα”) και σε επίπεδο διαδικασίας, που αν δεν καταργεί το έμφυλο όριο το θέτει πάντως σε δοκιμασία». Η ηρωίδα «προτάσσει τη γυναικεία της φύση και

προσωπικά κίνητρα, αλλά ουσιαστικά «στην εικόνα και στη λατρεία της εικόνας [της μητρότητας] εναντιώνεται».⁴⁵ Η στάση του Μέρλου και της Τέσσα συνταράσσει κυρίως, γιατί μας υπενθυμίζει ότι ακόμα και η μητρότητα είναι μια κατασκευή, μια κοινωνική σύμβαση, «ένα καθεστώς [...] [που] δεν είναι δεδομένο ούτε νομιμοποιείται και μόνο από τη συγκίνηση που εμπνέει η εικόνα της βρεφικής αθωότητας».⁴⁶ Η Τέσσα παρουσιάζεται να έχει αρνητικά συναισθήματα, όπως απέχθεια, άρνηση, οργή και μίσος είτε για το μωρό, είτε για τον Πετρή, είτε για τον τρόπο που συμβαίνει η διαιώνιση του είδους, σε μια κοινωνία διεφθαρμένη.

Όταν εμφανίζεται για πρώτη φορά στην παρέα, η απάντηση που δίνει όταν τη ρωτούν πώς νιώθει μετά την εγκυμοσύνη είναι «Σκοτωμένη» (σ. 72). Δείχνει έντονη αδιαφορία προς το μωρό, όταν, για παράδειγμα, τη ρωτούν σε ποιον μοιάζει («Τ.: Ιδέα Δεν έχω... Ούτε που με νοιάζει», σ. 79), ξεχνάει την ύπαρξη του παιδιού της (σ. 92). Όταν παίρνει το παιδί αγκαλιά για πρώτη φορά είναι ανέκφραστη· χαρακτηριστική η ερώτηση του Χρυσάφη προς εκείνη «Δεν είσαι μάνα;». Εκδηλώνει την υπέρμετρη λατρεία της για τον δολοφόνο των εγκύων (σ. 86-7). Ενώπιον των καλεσμένων ομολογεί απαθώς τη διαδικασία της παιδοκτονίας («Το έπνιξα [...] Του βούλωσα το στόμα έτσι», σ. 112-13). Η Τέσσα, επίσης, αναφέρεται στο παιδί της ως ερμαφρόδιτο τέρας (« ΠΕΤΡΗΣ: Τι ήταν [αγόρι ή κορίτσι], ΤΕΣ.: Και τα δύο [...] Γεννήθηκε με δόντια, ΧΡΥΣΑΦΗΣ: Τέρας βγήκε;», σ. 115).

Όλα τα παραπάνω, συμβάλλουν στη συμβολοποίηση της Τέσσα ως πηγής θανάτου, όχι απλώς του παιδιού της αλλά και της κοινωνίας, καθώς το πρώτο αποτελεί όλα τα αρνητικά σημειώματα της κοινωνίας στην οποία θα αναγκαστεί να μεγαλώσει. Η αναπαραγωγή και η διαιώνιση του Πετρή και της Τέσσα έχουν γίνει τελείως συμβατικά, καθώς ο Πετρής χρειάζεται μια καλή εικόνα οικογενειάρχη (βλ. ενδεικτικά « [...] Τι με νοιάζουν εμένα τα νοικοκυριά, το παιχνίδι μου παίζω, σιγά μην σκάσω αν δεν πολλαπλασιαστεί το είδος, χέστηκα. [...] βρήκα την βιτρίνα ...», σ. 99-100, «ΤΙ ΣΚΑΤΑ ΘΑ ΕΙΜΑΙ ΕΓΩ ΤΩΡΑ», σ. 176, αναφωνεί όταν αποκαλύπτεται η δολοφονία του παιδιού του).

Η Κονδυλάκη αναφέρει πως το έργο αυτό αποτελεί μια αλληγορία, το υπαρξιακό περιεχόμενο της οποίας συναντά το πολιτικό. Πιο συγκεκριμένα, «όσο συνεχίζουν να έρχονται νέα παιδιά στον κόσμο μηχανικά, αστόχαστα κι ακατέργαστα, θα γίνονται και τα ίδια φορείς ενός συστήματος που βασίζεται στην υποκρισία. Ένα τέτοιο σύστημα [...] απομυζά τη ζωή, τη

διεκδικεί την υποκειμενικότητά της [...]» σε μία εποχή κατά την οποία η γυναίκα ανήκει στην ιδιωτική σφαίρα του οίκου, ενώ οι ρόλοι της ως καλής συζύγου και μητέρας αμφισβητούνται. Η Μήδεια «[...] προσωποποιεί [...] τη σκοτεινή μήτρα, που φυλάγει το μυστικό της ζωής και του θανάτου». Κατά αντίστοιχο τρόπο, θα δούμε ότι η Τέσσα αποδομεί τους παραδοσιακούς γυναικείους ρόλους και παράλληλα, μέσω της παιδοκτονίας, θέτει ερωτήματα σχετικά με τη διαιώνιση της σαθρής πατριαρχικής κοινωνίας.

⁴⁵ Κονδυλάκη (2010) 176.

⁴⁶ Κονδυλάκη (2010) 176.

νοθεύει, την εξαντλεί».⁴⁷ Για αυτό, άλλωστε, στο τέλος αυτοί που σώζονται από την καταστροφή του κόσμου είναι οι δύο δολοφόνοι, που ανυψώνονται στον ουρανό θριαμβικά. Μέσα από αυτό το ερμηνευτικό πρίσμα η παιδοκτονία μοιάζει να αποτελεί τη λύτρωση – και όχι ένα ειδικό και αποτρόπαιο έγκλημα – του εμβρύου από την υποκριτική και διεφθαρμένη κοινωνία, της οποίας μικρογραφία αποτελεί ο κρυφός κόσμος των ηρώων.

Επιστρέφοντας στο ζήτημα του συμβολισμού της μητέρας ως πηγής ζωής και θανάτου, θεωρούμε ότι ο χαρακτήρας της Τέσσα ανταποκρίνεται σε αυτόν. Αντίστοιχη, λοιπόν, με την παρούσα κειμενική εκδοχή της μητέρας είναι η εικαστική εκδοχή της μητέρας στους πίνακες του Schiele. Συγκεκριμένα, εδώ θα ασχοληθούμε με τον πίνακα, *The Dead Mother I*, (1910).

Σύμφωνα με το σημειολογικό σύστημα του Marin, στον πίνακα, *Dead Mother I*, η μορφή της μητέρας προσδιορίζεται «αφηγηματικά» ως νεκρή μέσω του τίτλου σε πρώτο επίπεδο, ενώ σε δεύτερο παρατηρώντας με το βλέμμα τον πίνακα διακρίνουμε τα στοιχεία εκείνα ή τις «υπομονάδες» της μητρικής μορφής που επιβεβαιώνουν τη λειτουργία των σημαινόντων της θεατρικής αφήγησης ως σημαινομένων στην εικαστική απεικόνιση.

Το πρώτο στοιχείο που παρατηρούμε και συνάδει με τον τίτλο του πίνακα είναι τα σκούρα χρώματα που κυριαρχούν στο μεγαλύτερο μέρος του (μαύρο, γκρι και εκρού). Η μορφή της μητέρας, σε δεύτερο οπτικό επίπεδο, κρύβεται πίσω από το έμβρυο, το οποίο εμπεριέχεται σε μια μαύρη προστατευτική μήτρα. Το πρόσωπό της και το χέρι της που υποβαστάζει το κουβούκλιο συνέχουν το σκηνικό, σαν η ίδια να αποτελεί τον συνεκτικό κρίκο του πίνακα. Οι αποχρώσεις του δέρματός της θυμίζουν ένα δέρμα άρρωστο, νεκρό, σε αποσύνθεση ή ένα δέρμα ήδη γερασμένο. Γενικότερα, το κλίμα της αποσύνθεσης επιτείνεται από το μαύρο φόντο του πίνακα, το οποίο είναι και το χρώμα του κουβούκλιου που περικλείει το μωρό. Οι περισσότεροι πίνακες του Schiele με θεματική τη μητρότητα αποδίδουν με αυτόν τον αντιθετικό τρόπο τα στάδια της ζωής, της αποσύνθεσης και του θανάτου. Το μητρικό σώμα, που παρουσιάζεται σε μια κατάσταση αποσύνθεσης, αλλά παράλληλα να αγκαλιάζει το εμβρυακό σώμα, που είναι τοποθετημένο μέσα σε ένα είδος μήτρας, φέρει ακριβώς τη σημασία του *αποκείμενου* της Kristeva· μεταίχμακό-αποτελώντας την είσοδο στο κόσμο της ζωής, αλλά παράλληλα και της θνητότητας-λατρεύεται και απωθείται. Όλα τα μορφικά χαρακτηριστικά των αναπαριστάμενων μορφών αυτοαναιρούνται ή είναι δισυπόστατα, η μητέρα είναι νεκρή αλλά ταυτόχρονα προσφέρει τη ζωή και τον θάνατο στο έμβρυο, καθώς το τελευταίο απεικονίζεται στην εμβρυακή στάση εντός της μήτρας, αλλά παράλληλα οι χρωματικές

⁴⁷ Κονδυλάκη (2010) 176.

επιλογές του σώματός του παραπέμπουν σε ένα σώμα σαβανωμένο, «εμπεριέχοντας από τη στιγμή της γέννησής του τον οϊωνό του θανάτου».⁴⁸

Η μήτρα που περιβάλλει το μωρό, ενώ είναι αυτή που παρέχει τη ζωή και την προστατεύει, εξεικονίζεται με μαύρο χρώμα, το οποίο παραπέμπει στην αποσύνθεση και τον θάνατο. Επομένως, και η μήτρα έχει μια δυσπρόστατη σημασιολογία-το έμβρυο από τη στιγμή που εισέρχεται στη ζωή ταυτόχρονα εισέρχεται σε έναν εν δυνάμει θάνατο. Η μητέρα και η μήτρα της, άρα κατ' επέκταση το μητρικό σώμα, αποτελεί τον δίαυλο μέσω του οποίου το άλλο σώμα θα περάσει στην κατάσταση ζωής και θανάτου. Στον *Τόκο* η μητρική φιγούρα επιφέρει η ίδια τον θάνατο ως πράξη εναντίωσης στον υποκριτικό και διεφθαρμένο σύγχρονο τρόπο ζωής. Η θεματική της μητρότητας και της ανατροφής των παιδιών σε μια κοινωνία παραλυμένη από την ανηθικότητα τίθεται υπό αμφισβήτηση μέσα από το «αντί-στροφοστερητικό»⁴⁹ στοιχείο της καλλιτεχνικής ματιάς του Δ. Δημητριάδη. Με άλλα λόγια, οι θεματικές αυτές παρουσιάζονται μέσα από την παρέκκλιση ή τη διαστροφή των κανόνων και των στερεότυπων. Μέσα από αυτό το πρίσμα, η μητρότητα στο συγκεκριμένο έργο είναι «η αντιστροφή μιας κατεστημένης κατάστασης»,⁵⁰ δηλαδή της ίδιας της μητρότητας.

Συμπερασματικά, το μητρικό σώμα σε συνδυασμό με το τερατώδες, αξιοποιήθηκαν μέσα στο ιστορικό άνυσμα του δυτικού πολιτισμού, ως αναπαράσταση της ετερότητας και της διαφοράς, η οποία αρνητικά κείμενη εγγράφηκε στα απόβλητα και έτερα σώματα. Ως αποτέλεσμα, στη βάση του δυτικού πολιτισμού δομήθηκε ένα βαθιά ριζωμένο φαλλογονοκεντρικό σύστημα, το οποίο τροφοδοτεί και τροφοδοτείται από τα δίπολα των αντιθέσεων της διαφοράς. Στο πλαίσιο αυτό, η γυναίκα, όπως και άλλες κατηγορίες ετερότητας, αδυνατούσαν να αποκτήσουν την υποκειμενικότητά τους, καθώς η αποδεκτή νόρμα –συνήθως η ανδρική– έβρισκε τρόπους καταπίεσης και ελέγχου του σώματος.

Στον *Τόκο*, λοιπόν, η αντρική κυριαρχία υποβάλλει το γυναικείο σώμα συνεχώς σε μια διαδικασία περιορισμού και ελέγχου, προσπαθώντας έτσι να καλύψει την πραγματική αδυναμία της στην εξασφάλιση της ομαλής λειτουργίας της κοινωνίας. Κάτω από το πέπλο της φαινομενικά ευτυχισμένης ζωής των οικογενειών βρίσκεται η σαθρότητα των διαπροσωπικών σχέσεων αλλά και ολόκληρης της κοινωνίας. Οι απόψεις των αρρένων ηρώων περί του φθόνου της μητρότητας και οι εκμυστηρεύσεις των ιδεών τους περί της κυριαρχίας των γυναικών έναντι του ανδρικού φύλου, αποκαλύπτουν τη μόνιμη απειλή που αισθάνεται το ανδρικό φύλο.

Η απειλή αυτή κορυφώνεται, όταν το ανδρικό υποκείμενο αντικρύζει το μητρικό

⁴⁸ Selsdon, E.-Zwingerberger, J. (2011) 83.

⁴⁹ Εξάρχου (2016) 27.

⁵⁰ Κονδυλάκη (2010) 135-6.

γυναικείο σώμα στη διάρκεια του τοκετού. Το σώμα, αποτελούμενο από τα μiasματικά και διαρρέοντα στοιχεία του, λειτουργεί ως *αποκείμενο*, απειλεί τα όρια του ανδρικού εαυτού και τρέπει τον ήρωα σε φυγή. Με αντίστοιχο τρόπο, το γυναικείο σώμα εικαστικά αποδίδεται και αναπαρίσταται από τα σημεία που είναι επιφορτισμένα με τις αρνητικές σημασίες της έμφυλης *διαφοράς*. Ο ζωγράφος συνδυάζει τις όψεις της μητέρας ως πηγής ζωής και παράλληλα αποσύνθεσης και θανάτου. Στα μητρικά σώματα του Schiele εγγράφονται όλες οι αντιφατικές σημασίες που καθιστούν το σώμα αυτό *αποκείμενο*, ένα σώμα παράλληλα απωθητικό και ελκυστικό, ιερό και μiasματικό.

Ο *Τόκος* αποτελεί μια σύγχρονη αλληγορία, η οποία κλυδωνίζει τα στερεότυπα γύρω από το ζήτημα των ορίων της μητρότητας, υπενθυμίζοντάς μας ότι όλα αποτελούν κοινωνικές και πολιτισμικές κατασκευές, ακόμα και η υπερβολική γυναικεία λατρεία προς τα βρέφη— που στο έργο αγγίζει τα όρια της γυναικείας ανθρωποφαγικής διακωμώδησης. Η επιτέλεση του απεχθούς εγκλήματος της παιδοκτονίας από την ίδια τη μητέρα δεν αποτελεί απλά μια πράξη που σοκάρει, αντίθετα εναντιώνεται στα καθιερωμένα κοινωνικά στερεότυπα αλλά και στην ακατάσχετη και άκριτη ανατροφή των παιδιών, τα οποία τελικά διαιωνίζουν το διεφθαρμένο φορτίο “αξιών” με το οποίο ανατρέφονται.

E.K.Π.Α.

email.: kleagrflk@hotmail.com

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής

Δημητριάδης, Δ. (2010), *Τόκος*, Αθήνα: Η Νέα Σκηνή.

Δευτερογενής

Alvarez Gonzalez, M. (2015), *The Art of Motherhood*, USA: Getty Publications.

Bakhtin, M. (2017), *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (μτφρ.: Πινακούλας, Γ.), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Becker – Leckrone, M. (2005), «The Subject, the Abject and Psychoanalysis», in *Julia Kristeva and Literary Theory*, New York: Palgrave Macmilan, pp. 19-42.

Berger, J. (1979), *Ways of Seeing*, London: Penguin Books.

Cohen, J. J. (1996), *Monster Theory. Reading Culture*, London: University of Minnesota Press.

Creed, B. (1993), *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Oxford: Routledge.

Douglas M. (1984), *Purity and Danger· an analysis of concepts of pollution and taboo*, New York: Routledge.

Felluga D.-F. (2015), *Critical Theory. The Key Concepts*, Οξφόρδη: Routledge, pp. 244-50.

Gajewski, C. (2015), «A Brief History of Women in Art», *Tate*, <https://www.khanacademy.org/partner-content/tate/women-in-art/history-of-women-in-art/a/a-brief-history-of-women-in-art> [ανακτήθηκε: 26/4/2020].

Gourguechon, P. L. (2009), «The Dead Mother Series of Egon Schiele: psychoanalytic use of an artist's image», *Hektoen International 2*, <https://hekint.org/2017/01/24/the-dead-mother-series-of-egon-schiele-psychoanalytic-use-of-an-artists-image/> [ανακτήθηκε: 23/1/2022].

Hanson, C. (2015), «Maternal Body», in Hillman, D. – Maude, H. (ed.), *The Cambridge Companion To The Body In Literature*, New York: Cambridge University Press, pp. 87-100.

Horney, K. (1972), *Feminine Psychology*, London – New York: W.W. Norton & Company.

Kearney, R. (2006), *Θεοί και Τέρατα*, (μτφρ.: Κουφάκης, Ν.), Αθήνα: Ίνδικτος.

Kristeva, J. (1980), *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (1982), *Powers of Horror· an Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (2012), *Ιστορίες Αγάπης*, (μτφρ.: Μπέτζελος, Τ.), Αθήνα: Κέδρος.

Marin, L. (1984), «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», *Σπείρα 1*: 55-90.

- McAfee, N. (2004), «Abjection», in *Julia Kristeva*, London – New York: Routledge, pp. 45-59.
- Nash, M. (2012), *Making 'Postmodern' Mothers Pregnant Embodiment, Baby Bumps and Body Image*, United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Nayar, P.K. (2014), *Posthumanism*, Cambridge: Polity Press.
- Nead, L. (1992), *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge.
- Neumann, E. (1974²), *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*, (transl.: Manheim R.), Princeton: Princeton University Press [1st edit.: 1955].
- Price, J. – Shildrick, M. (1999), «Openings on the body: A critical introduction», στο Price, J. – Shildrick, M. (eds.) *Feminist Theory and The Body: the Reader*, New York: Routledge.
- Selsdon, E. - Zwingerberger, J. (2011), *Egon Schiele*, New York: Parkstone International.
- Shildrick, M. (2002), *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, London: Sage.
- Suleiman, S.R. (2008), «(Επαν)εγγράφοντας το σώμα: η πολιτική και η ποιητική του γυναικείου ερωτισμού» στο Suleiman, S.R. (επιμ.), *Το γυναικείο σώμα στον Δυτικό πολιτισμό: Σύγχρονες προσεγγίσεις*, (μτφρ.: Βογιατζάκη, Ε.), Αθήνα: Σαββάλας, σσ. 87-121.
- Usher, J. M. (2006), *Managing The Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*, New York: Routledge.
- Young, I. M. (1984), «Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation», *The Journal of Medicine and Philosophy: A Forum for Bioethics and Philosophy of Medicine* 9: 45–62.
- Αγγελάτος, Δ. (2004), «Σύγκριση και Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση* 15: 45-54.
- Αγγελάτος, Δ. (2017), *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Αθανασίου, Α. (2006), «Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το “δεύτερο κύμα”» στο Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, Μαρκέτου, Π. (μετ.), Αθήνα: Νήσος, σσ. 53-65.
- Αθανασίου, Α. (2007), «Αναζητώντας τη “Σημειωτική Χώρα”: ετερότητα, αποστροφή και ο τρόμος του εκ-τοπισμένου αντικειμένου» στο *Ζωή στο Όριο: δοκίμια για το σώμα, το φύλο, τη βιοπολιτική*, Αθήνα: Εκκρεμές, σσ. 97-135.
- Γκασούκα, Μ. (2011), «Όψεις θηλυκότητας και “γυναικείος λόγος” σε ανδρικές αναπαραστάσεις: Η “Μήδεια” του Ευριπίδη και η “Φόνισσα” του Παπαδιαμάντη» στο Γραμματάς, Θ. – Παπαδόπουλος Γ. (επιμ.), *Τραγικό και Τραγωδία στην Εποχή της Παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα: Διάδραση, σσ. 228-256.
- Εξάρχου, Κ. (2016), *Δημήτρης Δημητριάδης: το θέατρο του ανθρωπισμού*, Αθήνα: Σοκόλη.

Κονδυλάκη, Δ. (2010), «Η διάσταση του χάους. Δημήτρης Δημητριάδης – Λευτέρης Βογιατζής. Μία συζήτηση για τον “Τόκο”», στο Δημήτρης, Δ., *Τόκος*, Αθήνα: Η Νέα Σκηνή, σσ. 133-51.

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1989), «Συγκριτική Ποιητική», *Σύγκριση* 1: 29-38.

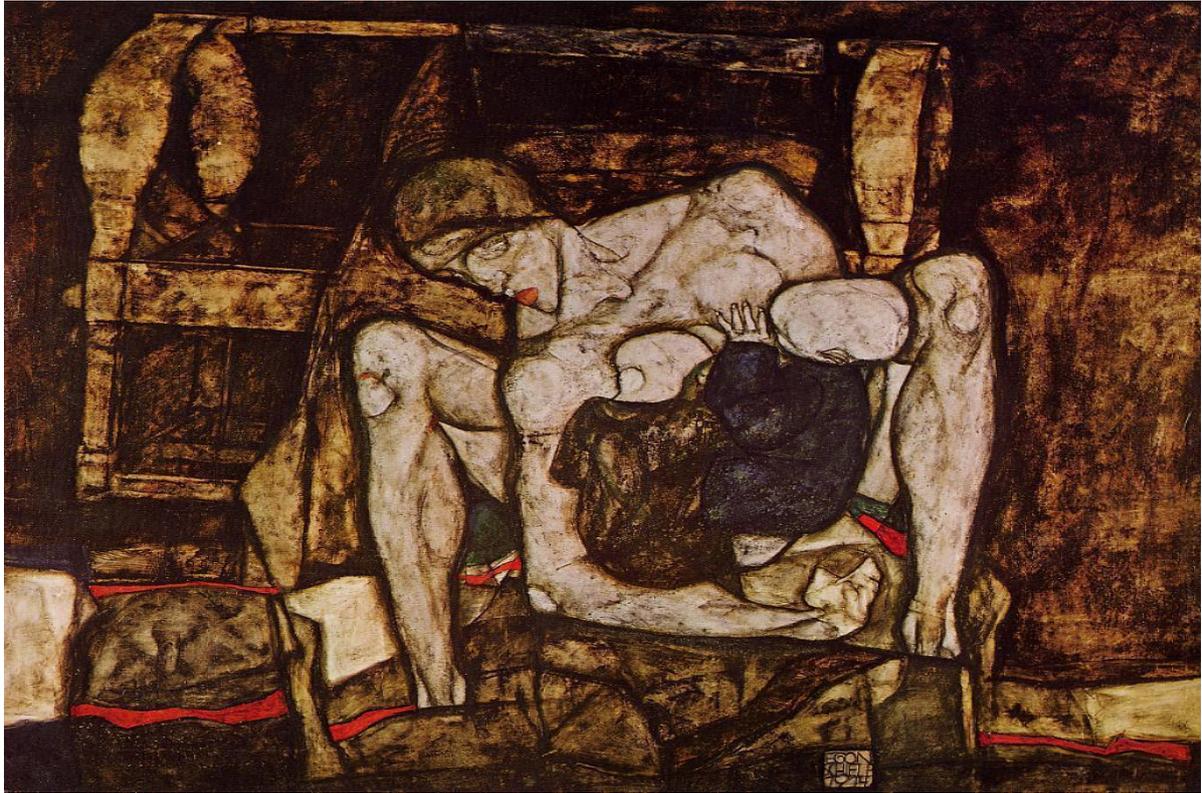
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



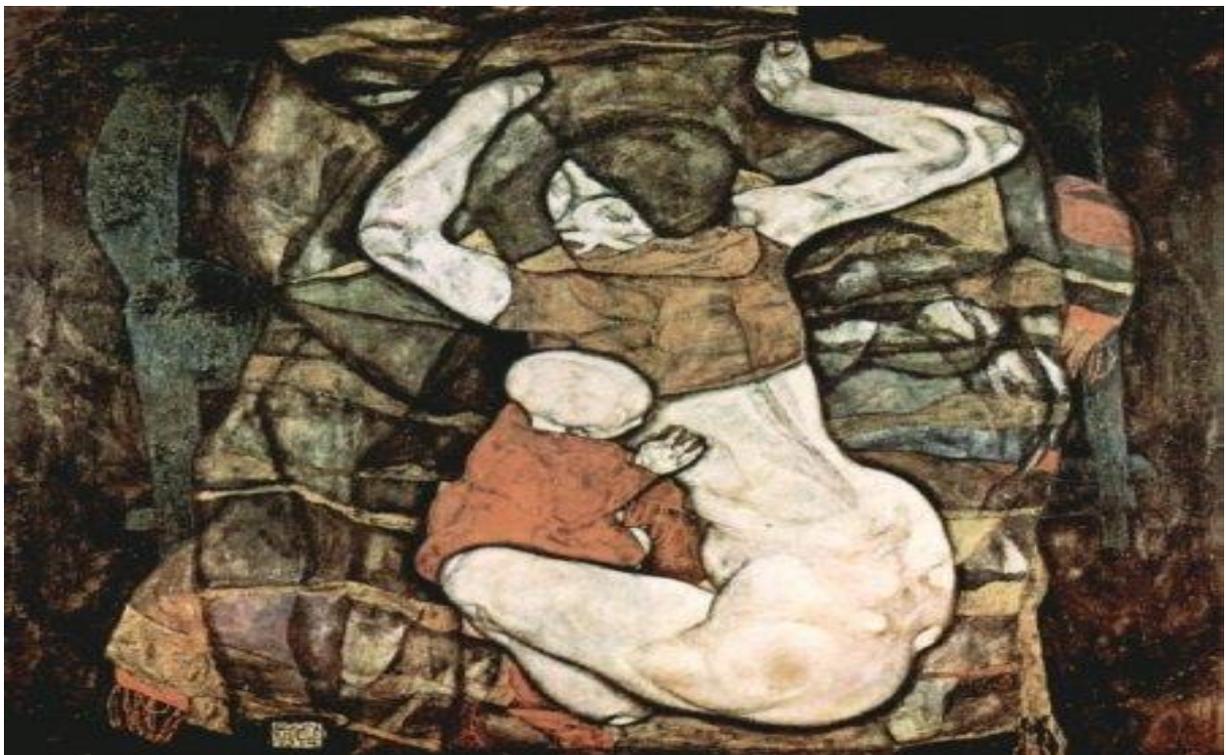
Εικ. 1: Schiele, E., *Mother and Child (Madonna)*, (1908), 60 x 43.5, λάδι σε καμβά, Βιέννη, Αυστρία.



Εικ. 2: Schiele, E., *The Dead Mother I*, (1910), 257 x 320, μολύβι και λάδι σε ξύλο, Ιδιωτική Συλλογή, Leopold Museum, Αυστρία.



Ек. 3: Schiele, E., *Blind Mother*, 1914, Oil on canvas, 99.5 x 120.4 cm, Leopold Collection, Leopold Museum, Vienna.



Ек. 4: Schiele, E., *Young Mother*, 1914, Oil on canvas, 100 x 120 cm, Private collection, Vienna.

Δέσποινα Μπισχινώτη

Όψεις της ενδοοικογενειακής βίας και του φόνου σε διηγήματα των Σωτήρη Δημητρίου, Μαρίας Κουγιουμτζή και Βασιλικής Ηλιοπούλου

Εισαγωγή

Η ελληνική πεζογραφία του τέλους του 20^{ου} και των αρχών του 21^{ου} αιώνα θεματοποιεί συχνά τη βία, πραγματευόμενη μεταξύ άλλων το ζήτημα του φόνου.¹ Η πεζογραφία αυτή παρουσιάζει έντονο ψυχολογικό, κοινωνιολογικό και εγκληματολογικό ενδιαφέρον. Το παρόν άρθρο αποσκοπεί στην εξέταση της ενδοοικογενειακής βίας και των ποικίλων όψεων του φόνου όπως αυτές εμφανίζονται σε τρία σύγχρονα ελληνικά διηγήματα.² Πρόκειται, συγκεκριμένα, για τις «Κούκλες» από τη συλλογή διηγημάτων του Σωτήρη Δημητρίου *Η φλέβα του λαιμού* (1998), το «Ο μπαμπάς δεν πετάει» από τη συλλογή της Μαρίας Κουγιουμτζή *Γιατί κάνει τόσο κρύο στο δωμάτιό σου;* (2011) και το «Ο κύριος Μίμης» από τη συλλογή της Βασιλικής Ηλιοπούλου *Το τέρας στο μετρό: μικρές και μικρότερες ιστορίες με τέρατα* (2016). Τα κείμενα αυτά επιλέχθηκαν προς ανάλυση για δύο λόγους. Πρώτον, παρουσιάζουν διαφορετικές περιπτώσεις φόνου, ο οποίος αναπαρίσταται ως αντίδραση σε διάφορες εκδηλώσεις της ενδοοικογενειακής βίας και της καταπίεσης που έχει υποστεί το θύμα: στο διήγημα του Δημητρίου μια γυναίκα κακοποιεί και φονεύει την κόρη της έχοντας υποστεί η ίδια συναισθηματική κακοποίηση από τη μητέρα της· στο κείμενο της Κουγιουμτζή ο γιος σκοτώνει τον πατέρα του που τον κακοποιεί σωματικά και ψυχολογικά· τέλος, στο διήγημα της Ηλιοπούλου ένας ηλικιωμένος δολοφονεί έναν πατέρα που βιαιοπραγεί συστηματικά εις βάρος του ανήλικου παιδιού του. Δεύτερον, οι συλλογές που περιλαμβάνουν τα διηγήματα αυτά εκδίδονται: η πρώτη μία περίπου δεκαετία πριν από την ελληνική «κρίση» (1998) με τις ποικίλες διαστάσεις της (οικονομική, πολιτική, κοινωνική και πολιτισμική), σε μια περίοδο κατά την οποία απασχολούν τον δημόσιο λόγο οι παθογένειες της μεταπολιτευτικής Ελλάδας, οι οποίες θα οδηγούσαν μαζί με άλλους παράγοντες στην κρίση του 2010· οι άλλες δύο συλλογές διηγημάτων εκδίδονται μέσα στα χρόνια της κρίσης, και συγκεκριμένα το 2011 και το 2016. Θα λέγαμε λοιπόν ότι τουλάχιστον τα διηγήματα «Ο μπαμπάς δεν πετάει» και «Ο κύριος Μίμης», μολονότι δεν αναφέρονται ρητά

¹ Η μελέτη του εγκλήματος όπως αυτό αναπαρίσταται στη λογοτεχνία είναι ένα ζητούμενο της ελληνικής φιλολογικής έρευνας, όπως υποστηρίζει ο Λ. Βαρελάς (2019).

² Σχετικά με τη θεωρία και την ιστορία του νεοελληνικού διηγήματος, βλ. μεταξύ άλλων: Βαλέτας (1983).

στην κρίση,³ ως προϊόντα της συνθήκης αυτής,⁴ ως ένας «από τους τρόπους επιτέλεσης της συγχρονικότητάς μας»,⁵ εντάσσονται στη λεγόμενη πεζογραφία της κρίσης.⁶ Στο πλαίσιο της πεζογραφίας αυτής, θεσμοί που θεωρούνταν διαχρονικά ως πυλώνες της ελληνικής κοινωνίας, όπως η οικογένεια,⁷ τίθενται υπό αμφισβήτηση, ενώ παράλληλα τα γνωρίσματα των θεσμών αυτών, η επίδρασή τους στο άτομο⁸ και ο κοινωνικός τους ρόλος τίθενται υπό προβληματοποίηση. Τέλος, για την εξέταση των έργων διευκρινίζεται ότι έχει επιλεγεί ο συνδυασμός της εκ του σύνεγγυς ανάγνωσης με τη μελέτη των κειμένων υπό το πρίσμα θεωριών της ψυχολογίας και της κοινωνικής ανθρωπολογίας, καθώς και πορισμάτων της εγκληματολογίας σχετικά με τις επιπτώσεις της παιδικής κακοποίησης στα θύματα και τη σύνδεσή της με την ανθρωποκτονία.

Η ενδοοικογενειακή βία συνιστά ένα χρόνιο και περίπλοκο κοινωνικό φαινόμενο, που περιλαμβάνει ένα φάσμα από διαφορετικής ποινικής βαρύτητας εγκληματικές συμπεριφορές σε βάρος μελών της οικογένειας, όπως τη σωματική, τη σεξουαλική και την ψυχολογική βία και κακοποίηση, οι οποίες τελούνται ανάμεσα σε άτομα που συνδέονται με οικογενειακούς δεσμούς ή βρίσκονται εντός μιας έγγαμης ή συντροφικής σχέσης.⁹ Σύμφωνα με τη Σύμβαση του Συμβουλίου της Ευρώπης για την πρόληψη και την καταπολέμηση της βίας κατά των γυναικών και της ενδοοικογενειακής βίας (11/5/2011), ως ενδοοικογενειακή βία νοούνται όλες οι πράξεις σωματικής, σεξουαλικής, ψυχολογικής ή οικονομικής βίας οι οποίες συμβαίνουν εντός της οικογένειας ή οικογενειακής μονάδας είτε ανάμεσα σε πρώην ή νυν συζύγους ή συντρόφους, ανεξάρτητα από το αν ο αυτουργός διαμένει ή διέμενε στην ίδια κατοικία με το θύμα.¹⁰ Επειδή, μάλιστα, ο/η επιτιθέμενος/η διαθέτει διαρκή πρόσβαση επί του θύματος, η ενδοοικογενειακή βία αποτελεί ένα έγκλημα επαναλαμβανόμενων επεισοδίων και πολλαπλών τακτικών βίας και απειλής¹¹ – εκφοβισμού και είναι εξαιρετικά δύσκολη η ακριβής

³ Το διήγημα της Ηλιοπούλου αναφέρεται, βέβαια, στην ανεργία.

⁴ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το διήγημα του Δημητρίου, μολονότι ανήκει σε μια συλλογή που εκδίδεται δέκα χρόνια πριν από την κρίση, φανερώνει μέσω των ζητημάτων που θέτει ότι η κρίση προετοιμαζόταν τουλάχιστον από τα τέλη του 20ού αιώνα.

⁵ Καργιώτης (2017) 79.

⁶ Για τις διάφορες θεωρήσεις της λογοτεχνίας της κρίσης, βλ. ενδεικτικά: Lemos – Yannakakis (2015), Καργιώτης (2017) 77-96, Χατζηβασιλείου (2018b) 807-53.

⁷ Η οικογένεια αντιμετωπίζεται εδώ ως αναλυτική κατηγορία, που αποτελεί μια πρακτική πολιτισμικής σημασιοδότησης, και όχι ως μια στατική, αναλλοίωτη και φυσικοποιημένη οντότητα. Το ίδιο ισχύει και για τα συναισθήματα που δεν εκλαμβάνονται μόνο ως εγγενείς κατηγορίες της ανθρώπινης Φύσης, αλλά ως λογοθετικές πρακτικές που συνδυάζονται με την αναπαράσταση, εκφράζοντας μια πολιτική. Βλ. σχετικά: Μικέ (2019) 24-6.

⁸ Οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες υποβάλλονται σε ενδογενείς δοκιμασίες, που οφείλονται σε διαταραγμένες οικογενειακές σχέσεις, αυταρχικούς και βίαιους γονείς κ.ά. Βλ. σχετικά: Μικέ (2019) 17-8.

⁹ Gelles – Cornell (1990) 72-3.

¹⁰ Βλ.: Σύμβαση του Συμβουλίου της Ευρώπης... (2011) 4.

¹¹ Η πράξη της απειλής απαιτεί πρόκληση από τον δράστη σε άλλον άνθρωπο τρόμου ή ανησυχίας με την απειλή βίας ή άλλης παράνομης πράξης ή παράλειψης. Βλ.: άρθρο 333 Ποινικού Κώδικα.

ταυτοποίηση του τρόπου δράσης και, ιδίως, των (δυνάμει) δραστών/ριών της.¹² Η ψυχολογική βία, που αποτελεί μια από τις μορφές ενδοοικογενειακής βίας, συνίσταται: α) στη λεκτική βία, που περιλαμβάνει την εκστόμιση απειλητικών και εξυβριστικών φράσεων κατά του θύματος, β) στην προσβολή της προσωπικότητας του θύματος, είτε με την αμφισβήτηση των διανοητικών του ικανοτήτων, της συμπεριφοράς του, της εμφάνισής του κ.ά. είτε με την εκδήλωση περιφρονητικής και προσβλητικής στάσης και έλλειψης σεβασμού απέναντι στο πρόσωπό του, γ) στη συναισθηματική αποστέρηση και αδιαφορία κ.ά.¹³

Σχετικά με τη βία με θύμα το παιδί, επισημαίνουμε ότι με τους όρους «συναισθηματική κακοποίηση» και «ψυχολογική κακοποίηση» αποδίδεται η βία που εκφράζεται με μια συστηματική επίθεση στην προσωπικότητα του παιδιού, η οποία επηρεάζει ή και αναστέλλει τη φυσιολογική του ανάπτυξη. Σύμφωνα με την Αμερικανική Εταιρία Επαγγελματιών για την κακοποίηση του παιδιού (APSAC), ως «συναισθηματική κακοποίηση του παιδιού» ορίζεται ένα μοτίβο συμπεριφοράς των ατόμων που φροντίζουν το παιδί η οποία δημιουργεί σε αυτό την αίσθηση ότι δεν έχει προσωπική αξία, ότι έχει ελαττώματα, ότι δεν αγαπιέται, ότι βρίσκεται σε κίνδυνο ή ότι αξίζει μόνο όταν ανταποκρίνεται στις ανάγκες των άλλων.¹⁴ Η εν λόγω μορφή βίας περιλαμβάνει γενικά την απόρριψη, την ταπείνωση, την υπονόμευση της αυτοεκτίμησης και αυτοπεποίθησης του παιδιού, τις υπερβολικές προσδοκίες και απαιτήσεις, την αποστασιοποίηση, την αδιαφορία απέναντι στις εκκλήσεις του παιδιού για προσοχή, επιβεβαίωση και αποδοχή, τις απειλές, τις βίαιες παρατηρήσεις, την καταπίεση, την επίρριψη ευθυνών και άλλες μορφές ψυχολογικής κακομεταχείρισης, οι οποίες τραυματίζουν βαθιά τις παιδικές ψυχές.¹⁵

Η βία στους κόλπους της οικογένειας εξακολουθεί ως επί το πλείστον να περιβάλλεται από σιωπή, ανοχή και συγκάλυψη, μολονότι οι επιμέρους εγκληματικές συμπεριφορές που τη συνθέτουν αντιστοιχούσαν πάντοτε σε υπαρκτά ποινικά μεγέθη και πρόσβαλλαν συγκεκριμένα έννομα αγαθά. Αποτελεί, επομένως, μια «μη φανερή βία», με την έννοια ότι εντάσσεται στον «σκοτεινό αριθμό της εγκληματικότητας», συχνά με στόχο τη διατήρηση της οικογενειακής συνοχής και συνέχειας.¹⁶

Μια μορφή βίας που εμφανίζεται ως δράση-αντίδραση στην ενδοοικογενειακή βία είναι η αυτοδικία, για την οποία ο διευθυντής του Ινστιτούτου Σπουδών για τη Διεθνή Ασφάλεια Τ. Ο'Connell προβαίνει στις εξής επισημάνσεις:

¹² Δημόπουλος (2006) 1046, Μπακαλάκου (2008) 324.

¹³ Μπουγάδη (2004) 90, Τζαμαλούκα κ.ά. (2006α) 133.

¹⁴ Πολυμέρου (2004) 41-54.

¹⁵ Χατζηφωτίου (2005) 96-7, Φερέτη (2008) 259.

¹⁶ Πανούσης (1995) 166.

«Από νομική άποψη, οι δικηγόροι ενίοτε αποκαλούν [την αυτοδικία] εξωδικαστική αυτοβοήθεια [...]. Οι φιλόσοφοι [...] συχνά την εξισώνουν με την εκδίκηση και την προσθέτουν σε κάποιο είδος ορισμού που φαίνεται να προήλθε από μια πραγματεία πάνω στην ηθική – η αυτοδικία να είναι [ως] η διόρθωση ενός εγκληματικού λάθους με λανθασμένα μέσα. Ένα επαναλαμβανόμενο θέμα στις φιλοσοφικές πραγματείες είναι ότι, όσο πιο σύντομα αντιληφθούμε την εκδίκηση ως ουσιώδες μέρος της εσώτερής μας ανθρώπινης φύσης, τόσο το καλύτερο».¹⁷

I. «Οι κούκλες»

Στην πινακοθήκη των «ακραίων» λογοτεχνικών χαρακτήρων της πεζογραφίας του Σωτήρη Δημητρίου,¹⁸ ιδιαίτερη θέση κατέχουν οι μητρικές φιγούρες. Πρόκειται για μητέρες που δεν συνιστούν τυπικά δείγματα των δυτικών, πατριαρχικών πολιτισμικών προτύπων αναφορικά με τη μητρότητα, σύμφωνα με θεωρητικούς τού φεμινισμού,¹⁹ αλλά αντίθετα, αποτελούν ενσαρκώσεις μητρικής ετερότητας,²⁰ αφού παρουσιάζουν σημαντικές αποκλίσεις από το κανονιστικό πρότυπο της ιδεώδους μητρότητας στην παραπάνω κουλτούρα. Αυτή προβάλλει την ουσιοκρατική θεώρηση της μητρότητας και τη συνδέει με τη σταθερή προσδοκία για συγκεκριμένες συμπεριφορές και εκδηλώσεις ανιδιοτελούς αγάπης, φροντίδας και αφοσίωσης της μητέρας απέναντι στο παιδί.

Στο διήγημα «Οι κούκλες» της συλλογής *Η φλέβα του λαιμού* (1998), πρωταγωνιστεί μια «κούκλα», μια εκπάγλου καλλονής γυναίκα, που έχει ανατραφεί από μια καταπιεστική μητέρα²¹ με την υποχρέωση να φροντίζει πάση θυσία για τη διατήρηση της απεγάδιαστης εικόνας της στα μάτια του κόσμου: «Πάντα έχει τα βλέμματά τους στη μνήμη της. Βλέμματα γεμάτα θαυμασμό, παραδοχή».²² Η κεντρική ηρωίδα είναι ανώνυμη, καθώς το σημαίνον του ονόματος στερείται σημασίας ενώπιον της αυταξίας της εξωτερικής εμφάνισης και της κυριαρχίας του βλέμματος, εντός ενός πλαισίου αντικειμενοποίησης του υποκειμένου: «Το

¹⁷ O'Connor (2004). Βλ. επίσης: Graham-Bertolini (2011) 5.

¹⁸ Ο Σωτήρης Δημητρίου (1955-) εξέδωσε την ποιητική συλλογή *Ψηλαφήσεις* (1985) και τις συλλογές διηγημάτων *Ντιάλιθ' ιμ, Χριστάκη* (1987), *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη* (1989), *Η φλέβα του λαιμού* (1998), *Η βραδυπορία του καλού* (2001), *Τα ζύγια του προσώπου* (2009), *Το κουμπί και το φόρεμα* (2012), *Τα όνειρά μου δέλουν* (2015), *Θάμπωσε ο νους* (2017), το αφήγημα *Τα σπωροφόρα της Αθήνας* (2005) και τα μυθιστορήματα *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* (1993), *Τους τα λέει ο Θεός* (2002), *Σαν το λίγο το νερό* (2008), *Η σιωπή του ξερόχορτου* (2011), *Κοντά στην κοιλιά* (2014) και *Ουρανός απ' άλλους τόπους* (2021). Έλαβε δύο φορές το βραβείο διηγήματος του περιοδικού *Διαβάζω* (1999 και 2002) και το 2013 το βραβείο διηγήματος του Ιδρύματος Ουράνη (Ακαδημία Αθηνών).

¹⁹ Αναφορικά με το ζήτημα της φυσικοποιημένης και ιδεώδους μητρότητας, βλ.: DiQuinzio (1999).

²⁰ Άλλες εκπρόσωποι της μητρικής ετερότητας στο έργο του Δημητρίου παρουσιάζονται στα διηγήματα «Βαλέρια» και «Ντιάλιθ' ιμ, Χριστάκη» (*Ντιάλιθ' ιμ, Χριστάκη*, 1987) και «Αγριοκερασιά» (*Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη*, 1989).

²¹ «Ακόμα νιώθει, με χτυποκάρδι, στον ποπό της την μπατσούλα απ' την μητέρα της» (Δημητρίου 1998: 109).

²² Δημητρίου (1998) 109.

καθετί στη γένεση της θηλυκής έξης και στις κοινωνικές συνθήκες ενεργοποίησής της συμβάλλει στο να γίνει η θηλυκή εμπειρία του σώματος το όριο της καθολικής εμπειρίας του σώματος-για-τον-άλλο, διαρκώς εκτεθειμένου στην αντικειμενοποίηση που επιτελείται από το βλέμμα και τον λόγο των άλλων».²³

Η ρεαλιστική, εξαιρετικά λιτή αφήγηση στις «Κούκλες» καλύπτει σε λίγες σελίδες τραυματικά γεγονότα πολλών ετών. Σύμφωνα με την αφηγηματική ορολογία του G. Genette, η αφήγηση χρησιμοποιεί την περίληψη,²⁴ αναφορικά με τη διάρκεια. Ως προς τη συχνότητα, έχουμε –μεταξύ άλλων– θαμιστική αφήγηση,²⁵ μέσω της οποίας περιγράφεται η καταπίεση που βίωνε κατ’ επανάληψη η πρωταγωνίστρια και η οποία στοχεύει στην υπογράμμιση του τυπικού σε σχέση με το μοναδικό –τον φόνο που διαπράττει αυτή– μέσα από την ανακύκλωση του χρόνου.²⁶ Διαβάζουμε μια ιδιότυπη (αυτο)βιογραφία γραμμένη σε τρίτο πρόσωπο, συγκεκριμένα σε ελεύθερο πλάγιο λόγο,²⁷ και παρακολουθούμε τις αναμνήσεις και τις σκέψεις μιας γυναίκας κατατρυχόμενης από τις ψυχαναγκαστικές τάσεις που της έχει καλλιεργήσει ο τρόπος με τον οποίο μεγάλωσε. Ο παρατιθέμενος λόγος που ενσωματώνεται στην τριτοπρόσωπη αφήγηση αποδίδει τις απάνθρωπες απευθύνσεις της μητέρας της πρωταγωνίστριας στην κόρη της στο παρελθόν²⁸ και της τελευταίας στο κοριτσάκι της στο παρόν.²⁹ Η δε σποραδική χρήση λόγιων λέξεων (π.χ. «υδαρείς») μέσα στην καθημερινή γλώσσα συνάδει με την «καθωσπρέπει» φυσιογνωμία την οποία διατηρεί η κεντρική ηρωίδα, έχοντας εσωτερικεύσει την καταδυναστευτική μητρική φωνή και αναστέλλοντας έτσι τη βιολογική λειτουργία της απόδευσης ως μιανή. Παράλληλα, οι αρχαιοπρεπείς αυτές λέξεις δημιουργούν ένα κλίμα εγκλωβισμού στο παρελθόν, που συνδέεται με τον συναισθηματικά ακρωτηριαστικό χαρακτήρα της ανατροφής που έλαβε η πρωταγωνίστρια, όπως και με τις κακοποιητικές πρακτικές τις οποίες αναπαράγει τόσο στη σκέψη όσο και στις πράξεις της, προκειμένου να μην «εκτεθεί» η ανθρώπινη φύση της: «Στο σχολείο δεν πάταγε ποτέ στην τουαλέτα. Τα κατάφερε με την πολύχρονη άσκηση».³⁰ Στο πολλαπλά σημαίνον αμάλγαμα της γλώσσας του κειμένου ιδιαίτερη θέση έχουν οι παιδικές (λ.χ. «παλιοτλύπα», «νινί») και οι ηχομιμητικές λέξεις (λ.χ. «μπλουφ μπλουφ»), οι οποίες συνδέονται με τα παιδικά τραύματα.

²³ Bourdieu (2007) 124.

²⁴ Genette (2007) 162-5. Βλ. επίσης: Φαρίνου-Μαλαματάρη (1987) 72.

²⁵ Genette (2007) 184-6. Βλ. επίσης: Φαρίνου-Μαλαματάρη (1987) 91.

²⁶ Φαρίνου-Μαλαματάρη (1987) 92.

²⁷ Σε ένα μεγάλο μέρος του κειμένου υιοθετείται η οπτική της πρωταγωνίστριας.

²⁸ «[...] Να λες θέλω κακά. Πάλι βρόμισες» (Δημητρίου 1998: 110).

²⁹ «Να λες κακά, κακό νινί. Κακά, κακά, πες κακά» (Δημητρίου 1998: 112).

³⁰ Δημητρίου (1998) 110.

Ακόμα και η φυσιολογική λειτουργία της αφόδευσης πραγματοποιείται για την ηρωίδα με κόπο και εν κρυπτώ, προκειμένου η αίσθηση της βρομιάς να μη θρυμματίσει τη βιτρίνα της τελειότητας. Σύμφωνα με την ανθρωπολόγο M. Douglas, το σώμα σε κάθε πολιτισμό δεν υπόκειται μόνο σε κανόνες καθαρότητας και ρυπαρότητας, αλλά θεωρείται και το ίδιο πηγή ρυπαρότητας και εστία μόλυνσης. Έτσι, ορισμένα μέρη του σώματος, όπως ο πρωκτός, ορισμένες λειτουργίες του και οι (απ)εκκρίσεις, ως πηγές ρυπαρότητας, μοιάζουν να καταπατούν την πολιτισμικά συγκροτημένη έννοια του καθαρού σώματος. Είναι αδύνατον να σκεφτούμε τη βρομιά έξω από τα συμφραζόμενα της παθογένειας, γιατί η βρομιά θεωρείται πάντα υποπροϊόν μιας συστηματικής τακτοποίησης της ύλης η οποία συνεπάγεται την απόρριψη των ακατάλληλων στοιχείων.³¹

Όταν η πρωταγωνίστρια ενηλικιώνεται και παντρεύεται, μεταφέρει στο νέο της σπίτι τις κούκλες της, που τις αγαπάει επειδή «ούτε η κοιλίτσα τους γουργουρίζει ούτε τα κακά τους κάνουν».³² Το βρέφος που γεννιέται σε λίγο καιρό είναι για εκείνη ένα «ροζ υπέροχο πλασματάκι, ένα κουκλάκι»,³³ στο οποίο θαυμάζει κυρίως το «υπέροχο, άυλο φάσμα του βλέμματος»,³⁴ που στερείται της απεχθούς για την ίδια υλικότητας των πραγμάτων. Ωστόσο, οι σωματικές λειτουργίες του μωρού,³⁵ οι οποίες μαρτυρούν την ανθρώπινη υπόστασή του, προκαλούν στη νέα μητέρα εκνευρισμό και απέχθεια, οδηγώντας τη στο να το αντιμετωπίσει ως «αποκείμενο». Σύμφωνα με τη φιλόσοφο και ψυχαναλύτρια J. Kristeva, το αποκείμενο λαμβάνει τη μορφή του αποκλεισμού μιας μιανής και ανίερης σωματικής ύλης (διαιτητικής ή σεξουαλικής), μιας «εκτός τόπου ύλης».³⁶ Η αποκειμενοποίηση αποτελεί μια διαδικασία ετεροποίησης μέσω της οποίας το υποκείμενο επιχειρεί να διατηρήσει και να προστατεύσει την ψυχική του ακεραιότητα.³⁷ Αφού δεν είναι ούτε μέσα στο σώμα ούτε έξω από αυτό, το αποκείμενο συνιστά εκείνο που πρέπει να αποκηρυχθεί και να απομακρυνθεί μετά βδελυγμίας και τρόμου εκτός των ορίων της συμβολικής τάξης, υπενθυμίζοντας, εντούτοις, την απειλητική τρωτότητα της κατηγορικής περιχαράκωσης.³⁸

Όταν το βρέφος εκκρίνει από το σώμα του «υδαρείς ακαθαρσίες»,³⁹ η μητέρα του, ακολουθώντας μια πρακτική που εφάρμοζε και στον εαυτό της, το καθαρίζει με οινόπνευμα για να τσούξει. Προκειμένου ο οργανισμός του να σταματήσει να επιτελεί τη λειτουργία αυτή,

³¹ Douglas (1996) 30-41, Douglas (2004) 117. Βλ. επίσης: Μακρυνιώτη (2004) 17.

³² Δημητρίου (1998) 109.

³³ Δημητρίου (1998) 111.

³⁴ Δημητρίου (1998) 111.

³⁵ «Αλλά αυτό όλο ρεψίματα, εμετούς και γουργουρητά η κοιλίτσα» (Δημητρίου 1998: 111).

³⁶ Για τη βρομιά και τη θεωρία του «αποκειμένου», βλ.: Kristeva (1982), Kristeva (2006) 361-78.

³⁷ Kristeva (1982) 1-2, 6.

³⁸ Kristeva (1982) 1, Αθανασίου (2007) 128.

³⁹ Δημητρίου (1998) 112.

αρχίζει να το κακοποιεί σωματικά, τρυπώντας το στον πρωκτό, και λεκτικά, απειλώντας το και επαναλαμβάνοντάς του ότι δεν το αγαπά. Έτσι, και καθώς το βρέφος γίνεται νήπιο, η κοιλιά του πρήζεται, με συνέπεια να διαγνωσθεί με μια εξαιρετική περίπτωση δυσκοιλιότητας. Σταδιακά το βλέμμα του παιδιού καθίσταται «φοβισμένο βλέμμα γυναικός»,⁴⁰ ενώ το κλάμα του μετατρέπεται σε ανέκφραστη θλίψη και μίσος απέναντι στη μητέρα του.

Μια ημέρα το κοριτσάκι, μην καταφέρνοντας να συγκρατηθεί, γεμίζει το πάτωμα του σπιτιού με κόπρανα και αίμα, με αποτέλεσμα η μητέρα του να βρεθεί εκτός εαυτού.⁴¹ Αφού, λοιπόν, το βυθίζει με το κεφάλι στο καυτό νερό της μπανιέρας προκειμένου να το καθαρίσει και «να λάμψει ολόκληρο»,⁴² το βγάζει νεκρό πλέον από το νερό,⁴³ φράζει όλες τις «βρομοτρύπες» του σώματός του με αρωματισμένο βαμβάκι, το ντύνει με ένα ωραίο φόρεμα και δένει τα μαλλιά του με έναν ροζ φιόγκο. Τέλος, τοποθετώντας το πτώμα του παιδιού ανάμεσα στις κούκλες της, αρχίζει χαρούμενη να παίζει μαζί τους.⁴⁴ Οι ταχέως εναλλασσόμενες εικόνες με τις οποίες περιγράφεται το έγκλημα εντείνουν την ατμόσφαιρα της φρίκης, που κορυφώνεται με το τραγούδι του τέλους:⁴⁵ «*Το γλυκό μου το νινί / είναι όμορφο πολύ-πολύ. / Το νινί μου το καλό / πόσο, Θε μου, τ' αγαπώ*».⁴⁶

Οι άνθρωποι που στερούνται της ικανότητας να συγκινηθούν από τον σωματικό πόνο και την ψυχική οδύνη του άλλου ανθρώπου έχουν αντικοινωνική διαταραχή προσωπικότητας (antisocial personality disorder). Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, τα κακοποιημένα —όπως η

⁴⁰ Δημητρίου (1998) 112.

⁴¹ Έχει διαπιστωθεί ότι τα παιδιά που έχουν υποστεί ενδοοικογενειακή βία είναι πιθανό να εμφανίσουν κάποια στιγμή της ζωής τους έντονο θυμό και αυξημένη επιθετικότητα. Βλ.: McAlister Groves (1999) 122-32, Edleson et al. (2007) 961-71, Evans et al. (2008) 131-40, Øverlien (2010) 80-97.

⁴² Δημητρίου (1998) 113. Αναφορικά (τουλάχιστον) με τους κατ' εξακολούθηση ανθρωποκτόνους, έχει υποστηριχθεί ότι «βελτιώνουν» τα θύματά τους, γιατί με τη σφαγή τα μεταμορφώνουν σε «τέλεια» αντικείμενα-αποκτήματα —όπως είναι εν προκειμένω οι κούκλες—, στα οποία διορθώνουν τις «ατέλειες» και τα «αποκαθαίρουν», αφαιρώντας τους την ανθρώπινη υπόσταση. Βλ.: Παπαϊωάννου (2013) 257.

⁴³ Το ζήτημα της ανθρωποκτονίας επανέρχεται στο πεζογραφικό έργο του Δημητρίου. Στο διήγημα «Φιλανθρωπικό ίδρυμα» της συλλογής *Ντιάλιθ' ιμ, Χριστάκη* (1987) η υπόθεση καταλήγει σε μητροκτονία, ενώ στο «Με νύχια και με δόντια» της συλλογής *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη* (1989) σε παιδοκτονία.

Ανάλογες σκηνές παιδοκτονίας συναντούμε σε σκληρά νατουραλιστικά κείμενα της παλαιότερης ελληνικής πεζογραφίας, όπως π.χ. στο «Πίστομα» (1899) του Κωνσταντίνου Θεοτόκη (*Διηγήματα [Κορφιάτικες ιστορίες]*), στη «Φόνισσα» (1903) του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (*Άπαντα*) —στην οποία το έγκλημα έχει «αλτρουιστικό» κίνητρο και συνιστά έκφραση της παθολογίας μιας κοινωνίας που υποβαθμίζει τις γυναίκες— και στο *Τουμπεκί* (1927) του Πέτρου Πικρού, στο οποίο δύο γυναίκες σκοτώνουν για οικονομικούς λόγους προερχόμενα από σχέσεις εκτός γάμου νεογέννητα, που αποτελούν μίσημα για τις μητέρες τους. Παρότι τα συμφραζόμενα και το κίνητρο της παιδοκτονίας είναι κάθε φορά διαφορετικά, παραμένει πάντα έντονη η αποτύπωση της τρωτότητας της ζωής, και δη αυτής των πιο αδύναμων κοινωνικά μελών, των βρεφών και παιδιών, που βρίσκονται εν πολλοίς σε μια σχέση ποικίλης εξάρτησης από τους άλλους.

⁴⁴ Στο διήγημα αυτό το αποκείμενο βρίσκεται μέσα στο περιβάλλον, εντός του σπιτιού της ηρωίδας. Επομένως, δεν έχει μετατραπεί στο αρνητικό αντίστοιχο («το άλλο») της σφαίρας της υποκειμενικότητας ή της κοινωνικότητας, αλλά αποτελεί καταστατικό στοιχείο τους: θέτει μια πρόκληση στην τάξη από το εσωτερικό της. Βλ.: Navaro (2018) 180.

⁴⁵ Όπως έχει, άλλωστε, παρατηρήσει ο Δ. Ν. Μαρωνίτης (1997: 69), στην πεζογραφία του Δημητρίου ο νηφάλιος λόγος συγχέεται με το παραλήρημα.

⁴⁶ Δημητρίου (1998) 114.

πρωταγωνίστρια του διηγήματος— ή τα «πνευματικά ασταθή» άτομα καταλήγουν στην ανθρωποκτονία, επειδή θα συμβεί κάτι που θα τα ωθήσει να υπερβούν τα όριά τους. Διάφοροι στρεσογόνοι παράγοντες (stressors) —όπως εν προκειμένω η αφώδευση του παιδιού— λειτουργούν ως αφορμές, καθώς η αιτία είναι τα βαθύτερα και προϋπάρχοντα της απόφασης για διάπραξη ανθρωποκτονίας αισθήματα μισανθρωπίας του/της δράστη/ριας.⁴⁷

Σύμφωνα με την τυπολογία του ψυχολόγου R. Butterworth, οι μητέρες-παιδοκτόνοι⁴⁸ διακρίνονται σε: ψυχικά ασθενείς, εκδικητικές, οργισμένες (που ξεσπούν τον θυμό τους στο τέκνο τους), αυτές που έφεραν στον κόσμο ένα ανεπιθύμητο παιδί και είναι έτσι πιθανότερο να το σκοτώσουν ή να το εγκαταλείψουν, φιλεύσπλαχνες (που σκοτώνουν το τέκνο τους προκειμένου να το προστατεύσουν από τον πόνο και τις κακουχίες της ζωής) και βαιοπραγούσες (που κακοποιούν το παιδί τους μέχρι θανάτου συνήθως πάνω σε έναν παροξυσμό θυμού για το ακατάπαυστο κλάμα του).⁴⁹ Θα λέγαμε ότι η ηρωίδα του Δημητρίου, εκτός από τον σωρευμένο θυμό της εξαιτίας των παιδικών της τραυμάτων, ο οποίος τη συνδέει με τον τύπο της οργισμένης παιδοκτόνου, εμφανίζει επίσης γνωρίσματα της βαιοπραγούσας, γιατί βγαίνει εκτός εαυτού με τις βιολογικές λειτουργίες και κατ' επέκταση τη σωματικότητα του νηπίου και το κακοποιεί. Μια από τις κυριότερες αιτίες που ωθούν μια μητέρα στην

⁴⁷ Παπαϊωάννου (2013) 251.

⁴⁸ Σχετικά με το έγκλημα της παιδοκτονίας, βλ.: Συκιάτου (2006) 101-21. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ισχυρισμός του E. Durkheim αναφορικά με την παιδοκτονία. Κατά τον Durkheim (1980: 399-400), αφού υπάρχουν τύποι δολοφονιών –παιδοκτονίες, αμβλώσεις και δηλητηριασμοί– τους οποίους μονοπωλεί η γυναίκα, που μάλιστα, όταν έχει το περιθώριο, διαπράττει ανθρωποκτονία εξίσου συχνά ή συχνότερα από τον άντρα, συμπεραίνουμε ότι η γυναίκα δεν έχει μεγαλύτερο σεβασμό από τον άντρα για τη ζωή ενός άλλου ανθρώπου λόγω της εγγενούς της σύστασης, αλλά ότι απλώς στερείται συχνών ευκαιριών, ούσα σπανιότερα δοσμένη στον αγώνα της ζωής. Ο ίδιος κοινωνιολόγος υποστηρίζει, επιπλέον, ότι «οι χαρακτηριστικά γυναικείες μορφές του φόνου [...] είναι από τη φύση τους δύσκολο ν' αποκαλυφθούν».

Ο εγκληματολόγος T. Morris και ο νομικός L. Blom-Cooper έχουν επισημάνει ότι η ανθρωποκτονία είναι στην πλειονότητα των περιπτώσεων ένα οικιακό έγκλημα. Επιπλέον, οι οικογενειακοί φόνοι μπορούν να προσδιοριστούν μεταξύ του ενός τρίτου και του μισού του συνόλου των ανθρωποκτονιών. Βλ.: Mitchell (1990) 61. Στην Ελλάδα, σύμφωνα με έρευνες, το ποσοστό της θανατηφόρας ενδοοικογενειακής βίας είναι σχετικά υψηλό. Βλ.: Τσιγκρής (2002) 72. Σε μεγάλο αριθμό υποθέσεων διαπιστώθηκε στενή συγγενική σχέση στην οποία υπήρχε υπεροχή του δράστη (ο γονέας, ο σύζυγος) απέναντι στο θύμα (το παιδί, η σύζυγος, αντιστοίχως), όπως συμβαίνει στο εξεταζόμενο κείμενο. Βλ.: Αναγνωστάκης (1980) 53, 55, Τσουραμάνης (1998) 31, 47-9. Παρατηρήθηκε ότι στον ελλαδικό χώρο κατά τα έτη 1950-2008 η τέλεση μιας βρεφοκτονίας ή παιδοκτονίας λάμβανε χώρα, κατά κύριο λόγο, στην οικία των θυμάτων, είχε δε ως θύτες κυρίως άτομα του οικογενειακού τους περιβάλλοντος. Βλ.: Τζήκας (2014) 132.

⁴⁹ Βλ.: Flowers (2012) 64. Στη μελέτη της για την τεκνοκτονία παιδιού μεγαλύτερου του ενός έτους (filicide), η νομικός-εγκληματολόγος A. Wilczynski (1997) διέκρινε εννιά κατηγορίες: εκδικητική, ζήλιας ή απόρριψης από το τέκνο, ανεπιθύμητου τέκνου, πειθαρχίας, αλτρουισμού, ψυχωτική, συνδρόμου Μινχάουζεν δι' αντιπροσώπου, θανάτωση κατόπιν σεξουαλικής ή τελετουργικής κακοποίησης και εξ αμελείας θανάτωση. Οι μελέτες, γενικά, διακρίνοντας τα κίνητρα της τεκνοκτονίας ανάλογα με το φύλο του δράστη, κατηγοριοποιούν τις παιδοκτονίες που διαπράττουν οι μητέρες σε: νεογέννητων, παθολογικές, ψύχωσης, αλτρουιστικές και ανεπιθύμητου τέκνου. Βλ.: Eriksson et al. (2016) 17-30, Σταθακοπούλου (2016) 92-3.

παιδοκτονία είναι τα αισθήματα εγκατάλειψης και απόγνωσης,⁵⁰ τα οποία έχει βιώσει η πρωταγωνίστρια εξαιτίας της συμπεριφοράς της δικής της μητέρας απέναντί της.⁵¹

Σχετικές έρευνες καταδεικνύουν ότι, λόγω ενός συνδυασμού κοινωνικοπολιτισμικών παραγόντων, όταν οι γυναίκες διαπράττουν εγκλήματα, και δη εγκλήματα βίας, υπάρχει μεγαλύτερη πιθανότητα από ό,τι οι άντρες να στοχοποιήσουν μέλη του οικογενειακού τους περιβάλλοντος.⁵² Έχει υποστηριχθεί, επιπλέον, ότι, μολονότι ορισμένοι πατέρες επίσης γίνονται τεκνοκτόνοι, οι μητέρες είναι κατά κύριο λόγο υπεύθυνες για τη θανάτωση των μικρών παιδιών τους.⁵³ Αναφορικά με το *modus operandi*, οι μητέρες είθισται να καταφεύγουν σε λιγότερο βίαιες μεθόδους σε σχέση με τους πατέρες, όπως είναι η ασφυξία,⁵⁴ την οποία εφαρμόζει και η παιδοκτόνος στο υπό μελέτη διήγημα, με τη μορφή του πνιγμού.

Στις «Κούκλες», με το σκοτεινό βάθος τους, κυριαρχεί το μοτίβο της κούκλας, καθώς η κεντρική ηρωίδα είναι μια γυναίκα η ζωή της οποίας έχει ρυθμιστεί απόλυτα με άξονα τη διατήρηση της όμορφης εξωτερικής της εμφάνισης, της τέλει εικόνας, που προορίζεται να τέρψει και να εντυπωσιάσει το βλέμμα των άλλων, εκπληρώνοντας τον στόχο των εκπροσώπων του γυναικείου φύλου, σύμφωνα με τις στερεοτυπικές αντιλήψεις περί έμφυλων διαφορών.⁵⁵ Έχοντας βιώσει από το εγγύτερο σε αυτή πρόσωπο, τη μητέρα της, ψυχολογική κακοποίηση,⁵⁶ μέσω της οργάνωσης όλης της ζωής της –ακόμα και των σωματικών της λειτουργιών– με μοναδικό στόχο ένα άψογο φαίνεσθαι, η πρωταγωνίστρια γίνεται πράγματι τελικά μια κούκλα, με την έννοια ότι φτάνει στο σημείο να απολέσει κάθε ανθρώπινο στοιχείο διαμορφώνοντας έναν άκρως διαταραγμένο ψυχισμό. Εντέλει, αφού απογοητεύεται από το όμορφο κοριτσάκι της, οι λειτουργίες του οργανισμού του οποίου της υπενθυμίζουν την ανθρώπινη πλευρά του, που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη «βρομιά» και την ανυπαρξία τελειότητας, επάνω στη μανιώδη προσπάθειά της να το αποκαθάρει, το φονεύει.⁵⁷ Έτσι, το νήπιο γίνεται μια άψυχη

⁵⁰ Flowers (2012) 67.

⁵¹ Εξάλλου, δεδομένου ότι η ενσυναίσθηση και η ικανότητα να νιώθουμε ενοχές δομούνται μέσω βιωμάτων, όταν ένα παιδί δεν έχει αισθανθεί συναισθηματικό δέσιμο με κάποιο άτομο –όπως εδώ με τη μητέρα (τουλάχιστον)– αναμένεται να μην μπορεί μελλοντικά να αισθανθεί ενοχές όταν οι άλλοι ή το ίδιο πληγώνουν/ει ή ακόμα και όταν σκοτώνουν/ει άλλους ανθρώπους, διότι εμφανίζει ελαττωματικό έλεγχο της βίαιης παρόρμησης και προδιάθεση για βία. Βλ.: Τζαμαλούκα κ.ά. (2006α) 109-33, Γρηγοριάδου (2007) 105-13, Νικολαΐδης (2007) 32-9, Στρούθος (2007) 61-7, Τσίτουρα (2007) 45-59, Κώτση (2008) 51-4, Τομαράς (2008) 77-85, Regional Committee for Europe, 64th Session (2014).

⁵² Αποσπóρη (2006) 56.

⁵³ Σταθακοπούλου (2016) 91.

⁵⁴ Σταθακοπούλου (2016) 92.

⁵⁵ Βλ. σχετικά: Bourdieu (2007) 124-32.

⁵⁶ Ο πατέρας της ηρωίδας, ο οποίος αναφέρεται στο κείμενο μόνο μία φορά, παραμένει μέχρι το τέλος αδιάφορος και αμέτοχος στην ανατροφή του παιδιού του και έτσι παρουσιάζεται εμμέσως ως συνένοχος για την εξέλιξη του τελευταίου.

⁵⁷ Θα λέγαμε ότι για τη μητέρα του πρόκειται για ένα νήπιο «μυσαρό». Ο αρχαιοελληνικός όρος «μύσος» συνδέεται με τα ειδεχθή εγκλήματα. Το δε επίθετο «μυσαρός» αναφέρεται σε εκείνον που προκαλεί αποστροφή

«κούκλα», που έχει εκπληρώσει πλέον τον προορισμό της, να παραμείνει για πάντα όμορφη και απεγάδιαστη για χάρη του βλέμματος των άλλων.

Η μη κάλυψη των ψυχοσυναισθηματικών της αναγκών παιδιόθεν, η καταδυνάστευση και η βαθιά μοναξιά οδηγούν την ηρωίδα στον παραλογισμό και τον φόνο.⁵⁸ Βγαίνοντας από καταστάσεις που μοιάζουν αρχικά έως έναν βαθμό οικείες στη μέση γυναίκα, η ανώνυμη πρωταγωνίστρια καταλήγει να κινείται σε περιοχές παράνοιας και ανείπωτης βίας, σε ένα διήγημα με χαρακτηριστικά μιας έμμεσης καταγγελίας της οικογενειακής και κοινωνικής απαίτησης για συμμόρφωση των γυναικών με συγκεκριμένα πρότυπα εμφάνισης και συμπεριφοράς.⁵⁹

Ο Δ. Αγγελάτος έχει επισημάνει στην πρώτη συλλογή διηγημάτων του Δημητρίου την έντονη παρουσία της ιδιαιτερότητας.⁶⁰ Στα έργα του συγγραφέα, οι ακρότητες και οι υπερβολές «εφιστούν την προσοχή στο λεγόμενο [υποτιθέμενο] κυρίαρχο ρεύμα, έτσι ώστε να φανερώσουν την ψευδή του ύπαρξη [...] ο φωτισμός μιας σκοτεινής περιοχής σκιάζει το παλαιότερα υποτιθέμενο φωτεινό κέντρο».⁶¹ Ο πεζογράφος έχει δηλώσει, άλλωστε, ότι αισθάνεται καθήκον του την εξερεύνηση των άγνωστων περιοχών του κοινωνικού τοπίου, καθώς η λογοτεχνία, ως έρευνα, πάντα λαμβάνει χώρα στο σκοτάδι.⁶² Οι ήρωές του, δε, «είναι καθρέφτες της κοινωνίας και είναι ακραίοι», επειδή έχει την αίσθηση «ότι διά της υπερβολής τους γίνεται πιο απτός και κατανοητός ο μέσος όρος».⁶³ Τα κείμενα αυτά του Δημητρίου είναι ενδεικτικά του τρόπου με τον οποίον η σύγχρονη πεζογραφία προσεγγίζει κοινωνικά ζητήματα,

για την αξιόμιμη συμπεριφορά του και συνδέεται με τον φόνο αλλά και την τεκνοποιία. Βλ.: Handman (1987) 106.

⁵⁸ Σύμφωνα με την ταξινόμηση των ανθρωποκτόνων από τον κλινικό και εγκληματολογικό ψυχολόγο R. Blackburn σε υπο-ελεγχόμενους και υπερ-ελεγχόμενους, η ηρωίδα υπάγεται στους υπο-ελεγχόμενους ανθρωποκτόνους και στην υποκατηγορία των παρανοϊκών επιθετικών, που χαρακτηρίζονται από χαμηλό βαθμό αυτοελέγχου, επιθετικότητα προς τρίτους και ψυχωτικά συμπτώματα. Βλ.: Williams (1993) 157, Σπινέλλη (2014) 100.

⁵⁹ Πρόκειται, βέβαια, για ένα διαχρονικό πρόβλημα.

⁶⁰ Αγγελάτος (1989) 2609-16. Ο Δ. Αγγελάτος εδώ αναφέρεται στη μορφική συνιστώσα, δηλαδή σε ορισμένα «παράδοξα» στοιχεία του κειμένου, τα οποία δημιουργούν τις αποκλίσεις που υποβάλλουν την αίσθηση του διαφορετικού. Με τον τρόπο αυτόν λειτουργούν στις «Κούκλες» λ.χ. ορισμένες παιδικές και ηχομιμητικές λέξεις, στις οποίες αναφερθήκαμε παραπάνω.

⁶¹ Apostolidou (2004) 99. Ο Θ. Πυλαρινός (2003: 236) εκφέρει παρόμοια γνώμη: «[...] ο Δημητρίου αποζητεί την εξαίρεση ή, καλύτερα, αναδεικνύει αυτό που οι συμβατικοί κοινωνικοί όροι το ονομάζουν εξαίρεση, περιθώριο, απόκλιση, ειδική περίπτωση. Ωστόσο, με την εμμονή σε τέτοιες περιπτώσεις, τις αναβαθμίζει στο επίπεδο του συνήθους». Η Ε. Κοτζιά (2001) θέτει το ερώτημα κατά πόσο τέτοιοι διαταραγμένοι χαρακτήρες και καταστάσεις, όπως αυτές που παρουσιάζονται στα πεζογραφήματα του Δημητρίου επιτρέπουν στον αναγνώστη να κάνει οποιουδήποτε είδους γενίκευση και να μετακινηθεί από το ειδικό στο καθολικό.

⁶² Βλ. τη συνέντευξη του Δημητρίου στον Σ. Λέτσιο: Δημητρίου (2001) 46-7.

⁶³ Βλ. τη συνέντευξη του συγγραφέα στη Μ. Στάκου: Δημητρίου (1999). Κατά τη Β. Αποστολίδου (Apostolidou 2004: 97), οι χαρακτήρες των έργων αυτών «είναι κοινωνικά αποξενωμένοι και ψυχικά διαταραγμένοι, έγκλειστοι στον απομονωμένο κόσμο τους, από τον οποίο είναι αδύνατον να δραπετεύσουν».

απαλλαγμένη από τις ιδεολογικές προκαταλήψεις του παρελθόντος⁶⁴ και χωρίς άμεσες πολιτικές στοχεύσεις, αλλά μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από το συλλογικό στο ατομικό, από το σύνηθες στο αποκλίνον.⁶⁵ Στα εν λόγω έργα, επομένως, οι ακραίες πράξεις των χαρακτήρων δεν ανάγονται σε βιολογικά αίτια ούτε ερμηνεύονται αποκλειστικά βάσει ψυχαναλυτικών ή χαρακτηριστικών προσεγγίσεων. Αντιθέτως, οι «αντικανονικές» συμπεριφορές και ενέργειές τους παρουσιάζονται ως πράξεις προσώπων που υπόκεινται σε μηχανισμούς ελέγχου και καθυπόταξης⁶⁶ και που είναι εγκλωβισμένα σε προκαθορισμένους κοινωνικούς ρόλους,⁶⁷ όπως είναι στο μελετώμενο διήγημα ο ρόλος του αντικειμένου που προορίζεται για θέαση. Οι ήρωες του Δημητρίου, συνεπώς –μεταξύ των οποίων και η ανώνυμη γυναίκα και μητέρα στις «Κούκλες»–, «τρελαίνονται από εξωγενείς παράγοντες, από την αφόρητη κοινωνική πίεση. Δεν κουβαλούν κανένα γονίδιο τρέλας, η τρέλα έρχεται από τη διάσταση της επιθυμίας τους με τη σκληρή πραγματικότητα».⁶⁸ Η σκληρή αυτή πραγματικότητα εν προκειμένω συνίσταται στην απαίτηση του οικογενειακού και κοινωνικού περιγύρου για συμμόρφωση των γυναικών με συγκεκριμένα πρότυπα εμφάνισης και για καταπίεση των αναγκών τους. Η υπογράμμιση της επίδρασης του κοινωνικού περιβάλλοντος στις σκοτεινές πράξεις των προσώπων⁶⁹ και η επιμονή στην προβολή των σωματικών απεκκρίσεων αποτελούν νατουραλιστικά στοιχεία.⁷⁰

⁶⁴ Μια τέτοια ιδεολογική προκατάληψη είναι, για παράδειγμα, η πεποίθηση ότι η τέχνη οφείλει να αποτελεί άμεση κοινωνική καταγγελία και να στρατεύεται στην υπηρεσία μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας και ενός συγκεκριμένου συστήματος κοινωνικών αξιών.

⁶⁵ Ο Δημητρίου πιστεύει ότι, αν η πεζογραφία εστιάζεται στην ανθρώπινη ύπαρξη, τα βάσανα και τα πάθη της, ανεξάρτητα από τα εθνικά ή κοινωνικά συμφραζόμενα, που είναι, σε κάθε περίπτωση, αναπόφευκτα, θα ενδιαφέρει οποιονδήποτε αναγνώστη ούτως ή άλλως. Αυτού του είδους η πεζογραφία, συνεπώς, δεν αδιαφορεί για τις ηθικές αξίες, όπως έχει κατά καιρούς υποστηριχθεί, αλλά ωθεί τον αναγνώστη να αναθεωρήσει μια σειρά θεμελιωδών στην κοινωνία ηθικών ζητημάτων. Βλ.: Apostolidou (2004) 99.

⁶⁶ Βλ. σχετικά: Foucault (1978) 115-27, Foucault (2004) 125-6.

⁶⁷ Βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων: Oakley (1972), Connell (1985) 260-72, West – Zimmerman (1987) 125-51, Butler (2009) 35.

⁶⁸ Δημητρίου (1999).

⁶⁹ Πολίτου-Μαρμαρινού – Πάτσιου (2008) 16. Τα έργα του συγκεκριμένου συγγραφέα, εντούτοις, δεν εκπίπτουν σε «κοινωνιολογίζουσες παρατηρήσεις» (Θεοδοσοπούλου 1999). Επίσης, δεν οδηγούνται σε υπεραπλουστευτικές ντετερμινιστικές ερμηνείες.

⁷⁰ Becker (1992) 77-91. Η Ε. Κοτζιά (2020: 499-500) υποστηρίζει ότι στα πρώτα διηγήματα του Δημητρίου η οπτική του ήταν νατουραλιστική, χωρίς ωστόσο να μαρτυρά έναν κοινωνικό πεζογράφο, και ότι στα πιο αμφιθυμικής διάθεσης κείμενα των επόμενων συλλογών του, όπως είναι *Η φλέβα του λαιμού* –η οποία εξετάζεται εδώ–, άρχισαν να εμφανίζονται περισσότερα γνωρίσματα κοινωνικής πεζογραφίας.

II. «Ο μπαμπάς δεν πετάει»

Στο διήγημα της Μαρίας Κουγιουμτζή⁷¹ «Ο μπαμπάς δεν πετάει» από τη συλλογή *Γιατί κάνει τόσο κρύο στο δωμάτιό σου;* (2011), ένας άνθρωπος με νοητική υστέρηση, ο Αλέκος ή Λελέκος, «όπως τον φωνάζουν»,⁷² ο οποίος υφίσταται σωματική και διάφορων μορφών ψυχολογική βία (όπως λεκτική βία)⁷³ από τον πατέρα του, βρίσκει παρηγοριά στο χαίδεμα των περιστεριών στον πατρικό περιστερώνα, κρυφά από τον ιδιοκτήτη του, που του το απαγορεύει. Μια ημέρα κατά την οποία η μητέρα του Λελέκου χρειάζεται να επισκεφτεί τον γιατρό, αναλαμβάνει να τον πάει βόλτα ο θεός του. Αυτός, που αδυνατεί να κατεβεί τις σκάλες λόγω προχωρημένης ηλικίας και άσθματος, μπαίνει με τον Λελέκο στο ασανσέρ, ξεχνώντας ότι ο ανιψιός του έχει κλειστοφοβία, με συνέπεια ο τελευταίος να πάθει κρίση πανικού και να αρχίσει να χτυπά το κεφάλι του στον τοίχο. Ενώ ο ηλικιωμένος προσπαθεί μάταια να τον συγκρατήσει, ο Λελέκος τον τραυματίζει χτυπώντας και το δικό του κεφάλι στον καθρέφτη του ανελκυστήρα. Ο πατέρας, όταν αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει, αντιδρά διαολοστέλλοντας, ραπίζοντας και κλοτσώντας τον γιο του για να πάψει να κλαίει, ενώ τον απειλεί ότι θα τον χτυπήσει περισσότερο. «Βρε ζώα, λέει και στους δυο, βρε ζώα, τι δουλειά είχατε στο ασανσέρ; Κι εσύ, κοτζάμ άντρας, στράφηκε στο θείο, ακόμα δεν έμαθες πως αυτό το βλαμμένο δεν μπαίνει σε ασανσέρ;».⁷⁴ Ο θυρωρός της πολυκατοικίας, που παρακολουθεί τη σκηνή δυσαρεστημένος, δεν παρεμβαίνει για να σώσει τον Λελέκο από τα βίαια χέρια και το απύλωτο στόμα του πατέρα του. Κυριευμένο, λοιπόν, από τρόμο και σωρευμένη οργή εναντίον του δυνάστη του, το απροσδιορίστου ηλικίας αγόρι ανεβαίνει στην ταρατσα προκειμένου να χαϊδέψει τα περιστέρια, εφτά από τα οποία πνίγει μηχανικά λόγω πανικού όταν ακούει τον πατέρα του να πλησιάζει με απειλές. Στο τέλος, δρώντας εν βρασμό ψυχής, ο Λελέκος τον σπρώχνει από την ταρατσα, χωρίς να προβληματίζεται γιατί εκείνος δεν πετάει, όπως αναρωτιόταν σχετικά με τα περιστέρια που είχε πνίξει ασυναίσθητα και πετάζει από την ταρατσα λίγο πριν.

⁷¹ Η πεζογράφος και ποιήτρια Μαρία Κουγιουμτζή (1945-) έχει δημοσιεύσει διηγήματα στα περιοδικά *Η Λέξη*, *Εντευκτήριο*, *Πάροδος*, *Πανδώρα*, *Παρέμβαση* και *Ένεκεν*. Ποιήματά της έχουν δημοσιευτεί στα περιοδικά *Εντευκτήριο* και *Πάροδος*. Η συλλογή διηγημάτων της *Άγριο βελούδο* απέσπασε το βραβείο διηγήματος του περιοδικού *Διαβάζω* (2009) και το βραβείο διηγήματος του Ιδρύματος Ουράνη (Ακαδημία Αθηνών, 2010). Η συλλογή της *Όλα μπορούν να συμβούν μ' ένα άγγιγμα* τιμήθηκε με το Κρατικό Βραβείο Διηγήματος (2017).

⁷² Κουγιουμτζή (2011) 193.

⁷³ Με τον όρο *λεκτική κακοποίηση* περιγράφονται από την εγκληματολόγο Κ. Heide (1999: 39) «οι λέξεις που λέγονται σε ένα παιδί ή τα σχόλια που γίνονται παρουσία του παιδιού σχετικά με το παιδί, τα οποία είτε έχουν επινοηθεί για να βλάψουν την ιδέα του εαυτού του παιδιού είτε θα αναμενόταν εύλογα να υπονομεύσουν την αίσθηση επάρκειας του παιδιού ή την αυτοεκτίμησή του». Ως *ψυχολογική κακοποίηση* ορίζονται οι «λέξεις και συμπεριφορές που υπονομεύουν ή θα αναμενόταν εύλογα να υπονομεύσουν την αίσθηση του παιδιού για τον εαυτό του, την επάρκειά του και την ασφάλειά του μέσα στον κόσμο». Τέλος, η *συναισθηματική παραμέληση* «περιλαμβάνει αποτυχία των γονέων ή των κηδεμόνων να ανταποκριθούν στις συναισθηματικές ανάγκες των παιδιών».

⁷⁴ Κουγιουμτζή (2011) 194.

Συμπεραίνουμε, επομένως, ότι ο κεντρικός ήρωας δεν επιθυμεί τον φόνο των περιστεριών, τον οποίο διαπράττει άθελά του, ενώ αντίθετα φονεύει συνειδητά τον πατέρα του και έχοντας επίγνωση του αποτελέσματος που θα μπορούσαν να επιφέρουν οι πράξεις του. Μέσα στο έργο, η πατρική οργή είναι η δαμόκλειος σπάθη που επικρέμεται πάνω από γιο και μητέρα, χωρίς η τελευταία ή οποιοδήποτε άλλος να καταβάλλει την παραμικρή προσπάθεια για τη μεταβολή της κατάστασης. Η τιμωρία εν προκειμένω προσλαμβάνει τη μορφή της απροσδόκητης ανθρωποκτονίας.⁷⁵

Στο διήγημα η τριτοπρόσωπη αφήγηση, με τον μικροπερίοδο, κοφτό και ασθματικό λόγο, υιοθετεί σε σημεία την οπτική του Λελέκου· χρησιμοποιεί, δηλαδή, τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, που δημιουργεί συχνά την αίσθηση ότι ο αφηγητής διατυπώνει τα μη αρθρωμένα συναισθήματα του μυθοπλαστικού χαρακτήρα,⁷⁶ σε έναν λόγο που υιοθετεί τον τόνο του τελευταίου,⁷⁷ παρέχοντας «μια πιο πειστική παρουσίαση αυτού του μέρους της ψυχής που είναι κρυμμένο από τον κόσμο και μισοκρυμμένο από τη λογοκρισία του εαυτού μας».⁷⁸ Η παράθεση των λόγων του Λελέκου στην τριτοπρόσωπη αφήγηση σημαίνει «εγκατάλειψη της αφηγηματικής αυθεντίας και της αντικειμενικής γλώσσας και μερική παραχώρηση στην υποκειμενικότητα της προοπτικής και της φωνής του ήρωα»,⁷⁹ με αποτέλεσμα να αποτυπώνεται το δράμα του πρωταγωνιστή, ενώ η γραφή υποβάλλει το αίσθημα του άγχους, της έντασης και του κινδύνου.

Η βίαιη πράξη, στις περισσότερες περιπτώσεις οικιακής ανθρωποκτονίας, φαίνεται να προκύπτει σχετικά αυθόρμητα και γρήγορα, ως αντίδραση σε ένα κλίμα σταδιακά αυξανόμενης έντασης στη σχέση δράστη και θύματος.⁸⁰ Συχνά σε αυτά τα περιστατικά το τελικό θύμα δεν είναι ένα παθητικό υποκείμενο στη συμπλοκή, αλλά ένας ενεργός δράστης στην κλιμάκωση της βίας.⁸¹ Ο εγκληματολόγος-ψυχίατρος J. MacDonald περιγράφει τον βασανιστή ως ένα άτομο που συχνά πεθαίνει από το χέρι ενός μέλους της οικογένειας το οποίο έχει κατ' εξακολούθηση βλάβει.⁸² Η δε παιδική κακοποίηση έχει καταγραφεί από εγκληματολόγους της

⁷⁵ Σύμφωνα με τον Γ. Ν. Μπασκόζο (2011), οι πράξεις των προσώπων στα διηγήματα της Κουγιουμτζή είναι σκληρές, απάνθρωπες, παράλογες και συχνά ακατανόητες, ενώ σε αυτές αναγνωρίζει κανείς μια κοινωνία που τρελαίνει τα μέλη της.

⁷⁶ Cohn (2001) 147.

⁷⁷ Η προφορικότητα του κειμένου είναι έντονη και στον λόγο του πατέρα, που παρεμβάλλεται αυτούσιος και χωρίς στίξη που να τον διαχωρίζει από το υπόλοιπο κείμενο.

⁷⁸ Cohn (1966) 110.

⁷⁹ Φαρίνου-Μαλαματάρη (1987) 238.

⁸⁰ Innes (2003) 48.

⁸¹ Wolfgang (1958), Luckenbill (1977) 176-86, Katz (1988). Στην πλειονότητα των μελετηθεισών περιπτώσεων ανθρωποκτονιών έχει καταγραφεί κάποιου είδους υφιστάμενη σχέση μεταξύ δράστη και θύματος. Τα δεδομένα αυτά οδήγησαν τον Cusson στη διατύπωση του ισχυρισμού περί ανταλλάξιμων ρόλων μεταξύ ανθρωποκτόνων και θυμάτων. Βλ.: Κουράκης (1999) 1153.

⁸² MacDonald (1986), Schlesinger (2003) 21-2.

δεκαετίας του 1990 ως ένα από τα κυριότερα στοιχεία που σχετίζονται με τον νεανικό φόνο. Συγκεκριμένα, έχει υποστηριχθεί ότι τα παιδιά που υπήρξαν θύματα ενδοοικογενειακής βίας εμφανίζουν περισσότερες πιθανότητες να γίνουν έφηβοι ή ενήλικοι εγκληματίες.⁸³ Πολλά παιδιά που έχουν υποστεί σωματική ή/και ψυχολογική κακοποίηση καταλήγουν ενίοτε στον φόνο των κακοποιητικών γονέων.

Όταν οι άνθρωποι απογοητεύονται σοβαρά στην πρώιμη ζωή τους, είναι πιθανό να κουβαλούν μέσα τους ένα μεγάλο απόθεμα καταπιεσμένης επιθετικότητας. Στις περιπτώσεις στις οποίες η απογοήτευση βιώνεται σε μικρή ηλικία, τα παιδιά δεν διαθέτουν ένα πλήρες γλωσσικό σύστημα και ευφράδεια για την αντιμετώπισή της. Όσο λιγότερο επαρκής είναι η γλωσσική ικανότητα του ατόμου –όπως συμβαίνει στην περίπτωση του ήρωα–, τόσο πιθανότερο είναι να λάβει χώρα η καταπίεση.⁸⁴ Όταν οι άνθρωποι αυτοί εμπλακούν σε μια κατάσταση που τους απογοητεύει σε μεγάλο βαθμό, η καταπιεσμένη τους επιθετικότητα μπορεί να ξεσπάσει και σε συγκεκριμένες συνθήκες ενδέχεται να φονεύσουν εκείνον τον οποίο θεωρούν τον κύριο υπαίτιο της απογοήτευσής τους.⁸⁵

Ο Λελέκος σκοτώνει τον πατέρα του εν βρασμώ ψυχής. Σύμφωνα με τη νομολογία, ως «βρασμός ψυχικής ορμής» ορίζεται συνήθως κάθε ψυχική υπερδιέγερση που προκαλείται από την υπερένταση συναισθήματος ή πάθους, όπως οργής, θλίψης κ.λπ., και που αποκλείει την ήρεμη σκέψη και τη στάθμιση των αιτίων που ωθούν κάποιον στην τέλεση του εγκλήματος και εκείνων που τον συγκρατούν από αυτή.⁸⁶ Αξίζει, δε, να σημειωθεί ότι μπορεί να θεωρηθεί ότι υπάρχει βρασμός ψυχικής ορμής ακόμη και όταν η υπερένταση συναισθήματος ή πάθους δεν είναι ξαφνική ή απότομη. Παραδείγματος χάρη, όταν το θύμα και ο δράστης έχουν μια μακροχρόνια διαμάχη ή εχθρότητα που αυξάνει σταδιακά το εκατέρωθεν μίσος –όπως συμβαίνει στο εξεταζόμενο κείμενο στη σχέση μεταξύ πατέρα και Λελέκου– η υπερένταση του μίσους σε δεδομένη στιγμή δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ούτε απότομη ούτε αιφνίδια. Εντούτοις, και σε αυτή την περίπτωση, κατά τη στιγμή της τέλεσης του εγκλήματος αποκλείεται η ήρεμη σκέψη.⁸⁷

Όσον αφορά τον τίτλο της συλλογής, επισημαίνουμε ότι η ερωτηματική του μορφή ενδεχομένως υποδηλώνει έναν προβληματισμό απέναντι στις δυσχερείς και βίαιες συνθήκες

⁸³ Heide (1999) 38-9.

⁸⁴ Πρόκειται για ένα φαινόμενο που παρατηρείται και στις περιπτώσεις των ανθρώπων με νοητική υστέρηση, όπως είναι ο ήρωας του διγημάτος.

⁸⁵ Palmer (1962) 9-10.

⁸⁶ Ανδρουλάκης (1974) 47. Ή, αλλιώς, πρόκειται για μια ψυχική κατάσταση συναισθηματικής έξαψης εξαιρετικά μεγάλης έντασης. Η κατάσταση αυτή εμποδίζει τη λειτουργία των ανασταλτικών μηχανισμών του υπερεγώ του δράστη, που αποφασίζει και μεταβαίνει στην πράξη χωρίς να δύναται να σταθμίσει τη σημασία της ανθρωποκτονίας, η οποία εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται ως μονόδρομος. Βλ.: Παύλου – Μπέκας (2011) 521.

⁸⁷ Παπαδογούλα (2013) 19-20.

ζωής, οι οποίες διαμορφώνουν χαρακτήρες με ροπή προς την τυφλή βία. Το «Ο μπαμπάς δεν πετάει» μοιάζει με μικρή τραγωδία.⁸⁸ Το τέλος του έργου, ανακουφιστικό και συνάμα ειδεχθές, είναι η κατάληξη μιας βαριάς πλην μη εκπεφρασμένης και ως εκ τούτου αφανούς οδύνης.⁸⁹ Στο πλαίσιο αυτό, ο παρορμητικός φόνος λειτουργεί ως ανηλεής τιμωρία και ταυτόχρονα ως λύτρωση. Η επιλογή πραγμάτευσης από την Κουγιουμτζή, αφενός, μιας ενδοοικογενειακής κρίσης και, αφετέρου, της απουσίας αλληλεγγύης και δράσης και της αδιαφορίας του κοινωνικού περίγυρου για τη βία που λαμβάνει χώρα στους κόλπους μιας οικογένειας μπορεί να σχετιστεί με την πολιτισμική και αξιακή διάσταση της κρίσης που ταλανίζει τη χώρα κατά την περίοδο έκδοσης της συγκεκριμένης συλλογής διηγημάτων της συγγραφέα.

III. «Ο κύριος Μίμης»

Ο κύριος Μίμης, ο μοναχικός συνταξιούχος κεντρικός ήρωας του ομώνυμου διηγήματος της Βασιλικής Ηλιοπούλου⁹⁰ (*Το τέρας στο μετρό*, 2016), σκοτώνει με το ατμοσίδηρο τον άνεργο πατέρα του διπλανού διαμερίσματος, αφού χτυπά σε μια στιγμιαία παρόρμηση την πόρτα του, έχοντας διαπιστώσει ότι εκείνος ασκεί κατ' επανάληψη σωματική βία εναντίον του ανήλικου γιου του.⁹¹ Στο τέλος, ο ηλικιωμένος άντρας παίρνει το μικρό αγόρι από το χέρι και πηγαίνουν μια βόλτα στην πόλη. Η στοργή και η τρυφερότητα, με τις οποίες περιβάλλει το παιδί δημιουργούν στους άγνωστους ανθρώπους που τους αντικρίζουν την εντύπωση ότι πρόκειται για παππού και εγγονό. Ο ήρωας διαπράττει, λοιπόν, φόνο προκειμένου να σώσει ένα ανήλικο θύμα ενδοοικογενειακής –και συγκεκριμένα πατρικής– βίας, αφού έχει έρθει αντιμέτωπος με τη σιωπή της μητέρας, καθώς και την εγκληματική αδιαφορία των ενοίκων της πολυκατοικίας απέναντι στα δραματικά περιστατικά που εκτυλίσσονται δίπλα τους, πίσω από τις κλειστές

⁸⁸ Τη λέξη «τραγωδία» χρησιμοποιεί για να περιγράψει τα διηγήματα της Κουγιουμτζή και ο Γ. Ν. Περαντωνάκης (2011: 45).

⁸⁹ Κατά τον Β. Χατζηβασιλείου (2018b: 355), στα κείμενα της Κουγιουμτζή «κανένας δεν μπορεί να πει ποια ακριβώς είναι η πηγή που τρέφει το Κακό»: ο «χαλασμένος κοινωνικός περίγυρος», το «βεβαρημένο οικογενειακό περιβάλλον» ή η «εγγενής προδιάθεση για καταστροφή»;

⁹⁰ Η πεζογράφος, σεναριογράφος και σκηνοθέτρια Βασιλική Ηλιοπούλου (1948-) έχει γράψει και σκηνοθετήσει για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Εξέδωσε τη νουβέλα *Η Λιούμπα και άλλα αρώματα* (2000), τη συλλογή διηγημάτων *Η καρδιά του λαγού* (2005) και το μυθιστόρημα *Η άσκηση του Ροτ* (2013). Για το βιβλίο της *Σμιθ* (2009) τιμήθηκε με το Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος (2010).

⁹¹ Ως *σωματική κακοποίηση* το Ινστιτούτο Υγείας του Παιδιού ορίζει την κακοποίηση που «περιλαμβάνει κάθε είδους τραυματισμούς ή κακώσεις, διαφορετικής σοβαρότητας και συχνά σε παιδιά διαφορετικών ηλικιών, που δεν οφείλονται σε ατυχήματα. Η κάκωση μπορεί να είναι μία ή πολλές, παρατηρούνται δε συχνότερα στο κεφάλι και στα άκρα του παιδιού, δηλαδή στα ακάλυπτα μέρη του σώματος». Σύμφωνα με τον ορισμό της Επιτροπής για την Πρόληψη της Παιδικής Κακοποίησης, σωματικά κακοποιημένο θεωρείται ένα παιδί κάτω των δεκαοκτώ ετών, στο οποίο κάποιος φυσικός γονέας ή άλλο πρόσωπο που είναι νομικά υπεύθυνο για τη φροντίδα του προκαλεί ή επιτρέπει να προκληθούν στο παιδί μη τυχαίες σωματικές βλάβες, που δυνητικά μπορεί να επιφέρουν τον θάνατο του παιδιού ή σοβαρή παραμόρφωση ή βλάβη της υγείας του ή διαταραχή της λειτουργίας ή και απώλεια κάποιου οργάνου. Βλ.: Χατζηφωτίου (2005) 87-8.

πόρτες των διαμερισμάτων τους. Η ενδοοικογενειακή βία εν προκειμένω εγγράφεται σε ένα περιβάλλον μητρικής και κοινωνικής ανοχής και κατ' επέκταση συνενοχής.⁹² Το δεύτερο στοιχείο που συνθέτει τη ζοφερή αυτή ατμόσφαιρα είναι η οικονομική δυσπραγία της οικογένειας, αφού ο πατέρας είναι έξι μήνες άνεργος, ενώ η μητέρα εργάζεται σκληρά ως καθαρίστρια, με αποτέλεσμα να λείπει πολλές ώρες από το σπίτι. Τη στιγμή κατά την οποία ο δολοφόνος του εισέρχεται στο σπίτι του, ο δεσποτικός και επικίνδυνος πατέρας παρακολουθεί μια τηλεοπτική εκπομπή σχετικά με το ποδόσφαιρο, όπως οποιοσδήποτε καθημερινός και υπεράνω πάσης υποψίας άνθρωπος. Η δε λεκτική «επίθεση» του κυρίου Μίμη εναντίον του νέου άντρα συντονίζεται με την ποδοσφαιρική επίθεση της περιγραφής του αγώνα στην εκπομπή που μεταδίδεται από την τηλεόραση.

Η «τερατοποίηση» αποτελεί μια διαδικασία στην οποία λανθάνει το χαρακτηριστικό της ακαριαίας απόφασης. Ο φόνος είναι απροσχεδιαστος, επειδή η αρχική πρόθεση του γέροντα, που μέχρι το σημείο αυτό του κειμένου παρουσιάζεται φιλήσυχος και πράος, είναι να συνετίσει τον γείτονα, αποτρέποντάς τον από τις βίαιες ενέργειές του· εξού και αρχικά επιδιώκει να ανοίξει μαζί του μια ήρεμη συζήτηση, χωρίς ωστόσο να βρίσκει την παραμικρή ανταπόκριση.⁹³ Επιπλέον, όταν βλέπει τον γεροδεμένο πατέρα να ετοιμάζεται να χειροδικήσει άλλη μία φορά εις βάρος του παιδιού, μπαίνει στη μέση για να τον σταματήσει και τον σπρώχνει έντονα, προκαλώντας έτσι την οργή του κακοποιητή. Τελικά, η ελάχιστη εκείνη κίνηση που θα ανέκοπτε την παρόρμηση της σφαγής μέσα σε μια αποθηριωμένη καθημερινότητα δεν λαμβάνει χώρα ποτέ. Σε λίγες μόνο γραμμές περιγράφεται το πώς ο ηλικιωμένος κατεβάζει ένα ατμοσίδηρο στο κεφάλι του νέου άντρα, σκοτώνοντάς τον επί τόπου και αποκαλύπτοντας έτσι μια μετάπτωση προθέσεων και τη ρευστότητα των διαθέσεών του. Εδώ ο δολοφόνος, που βιώνει το στάδιο της απόσυρσης, νοηματοδοτεί τη ζωή του μέσα από τον φόνο, βρίσκοντας μια ευκαιρία, με όχημα την ακραία βία, να διοχετεύσει την –άνευ άλλου αποδέκτη– αγάπη του σε ένα μικρό παιδί.

Αναφορικά με την ύπαρξη δόλου στον φόνο που περιγράφεται στο υπό μελέτη διήγημα, επισημαίνουμε ότι, σύμφωνα με τη νομική ορολογία, ο δόλος διακρίνεται σε άμεσο και ενδεχόμενο.⁹⁴ Βέβαια, η ανθρωποκτόνος πρόθεση του δράστη δεν είναι πάντα εμφανής και τις

⁹² «Τότε η φράση που την ετοιμάζε μερες βγήκε απ' το στόμα του ψόφια και άχρηστη, μια που την άκουσε μόνο αυτός. “Ο άντρας σου βασανίζει το παιδί”. Κι έπειτα σκέφτηκε: Λες κι αυτή δεν το ξέρει. Και μετά σήκωσε το κεφάλι και κοίταξε την πολυκατοικία, με τα ρολά κατεβασμένα στα κοιμισμένα ακόμα μπαλκόνια και σκέφτηκε: Λες και δεν το ξέρουν όλοι» (Ηλιοπούλου 2016: 123).

⁹³ «Το βιολί σου εσύ. Εσύ είσαι ο καλός να πούμε. Εσύ είσαι ο πολιτισμένος. Δεν έχεις ιδέα να πούμε τι θα πει να είσαι έξι μήνες άνεργος» είπε ο άντρας. «Έχεις τη συνταξούλα σου και τη βολεύεις να πούμε...» (Ηλιοπούλου 2016: 130).

⁹⁴ Σύμφωνα με το άρθρο 27 παρ. 1 Ποινικού Κώδικα, «[μ]ε δόλο (με πρόθεση) πράττει όποιος θέλει την παραγωγή των περιστατικών που κατά το νόμο απαρτίζουν την έννοια κάποιας αξιόποινης πράξης· επίσης όποιος γνωρίζει

περισσότερες φορές προκύπτει από ενδείξεις που μπορούν να παρατηρηθούν εμπειρικά, όπως είναι το μέσο που χρησιμοποιήθηκε στο έγκλημα, το μέρος του σώματος στο οποίο κατευθύνθηκε η ενέργεια του δράστη, ο αριθμός των πληγμάτων και γενικά η ένταση της πράξης. Μπορούν να συνεκτιμηθούν, εντούτοις, και άλλα στοιχεία, όπως είναι οι συνθήκες υπό τις οποίες τελέστηκε η πράξη, η μεταγενέστερη συμπεριφορά του δράστη και ούτω καθεξής.⁹⁵ Στο κείμενο αυτό, το ενδεχόμενο του άμεσου δόλου ενισχύεται τόσο από το γεγονός ότι το μέρος του σώματος που πλήττεται είναι το κεφάλι του θύματος όσο και από το ότι αμέσως μετά την τέλεση του φόνου ο ηλικιωμένος δράστης αποχωρεί από τον τόπο του εγκλήματος μαζί με το αγόρι.

Στον «Κύριο Μίμη» οι ρόλοι θύτη και θύματος εναλλάσσονται με καταγιστικούς ρυθμούς. Ο καινούριος εαυτός του καθημερινού ανθρώπου που φτάνει στο σημείο να αφαιρέσει μια ανθρώπινη ζωή χωρίς να απειλείται η δική του μοιάζει να μην είναι προϊόν ελεύθερης επιλογής· η αναπότρεπτη ανάδυσή του έχει σχεδόν επιβληθεί από τα γεγονότα που προηγήθηκαν και το δυσοίωνο περιβάλλον που σκιαγραφείται στο έργο. Η αφήγηση δεν αναλαμβάνει τον ρόλο του δικαστή στην περίπτωση του πρωταγωνιστή, αλλά αντιμετωπίζει με κατανόηση και συμπόνια την πτώση του και την παλινδρόμησή του μεταξύ της αυτοδικίας⁹⁶

ότι από την πράξη του ενδέχεται να παραχθούν αυτά τα περιστατικά και το αποδέχεται». Με άμεσο δόλο πράττει εκείνος που επιθυμεί την παραγωγή του εγκληματικού αποτελέσματος (α' βαθμού), αλλά και εκείνος που προβλέπει την πραγμάτωση της αντικειμενικής υπόστασης του εγκλήματος ως αναγκαία συνέπεια της πράξης του και παρ' όλα αυτά δεν απέχει από την πράξη αυτή (β' βαθμού). Βλ. Παπαδογούλα (2013) 24. Αναγκαίο στοιχείο του εγκλήματος της ανθρωποκτονίας με δόλο (άρθρο 299 ΠΚ [63 Ν. 4855/2021, ΦΕΚ Α' 215/12.11.2021]) συνιστά η ύπαρξη δόλου (άρθρο 27 ΠΚ), που θεωρείται ότι υφίσταται «είτε όταν ο δράστης θέλησε ευθέως και αποκλειστικώς τη θανάτωση (dolus directus), είτε όταν θέλησε ή να σκοτώσει ή να τραυματίσει (dolus alternativus), είτε όταν σκοπούσε μεν στην επαγωγή σωματικών βλαβών, δεν απέκλειε όμως το σκοπό ή το ενδεχόμενο της θανάτωσης (dolus eventualis)». Βλ.: Σταθακοπούλου (2016) 30. Βλ. επίσης: *Προς το Α' Τριμελές Εφετείο Κακουρημάτων Αθηνών έγγραφη αποτύπωση κατ' άρθρα 141 παρ. 2 και 333 Κ.Π.Δ. των ισχυρισμών που αναπτύχθηκαν στις 28/1/2020, 29/1/2020, 10/2/2020 και 11/2/2020 κατά την αγόρευση του Θ. Θεοδωρόπουλου...* (2020) 37.

⁹⁵ Συμεωνίδου-Καστανίδου (2001) 361-2, 364-5.

⁹⁶ Η αυτοδικία παρουσιάζεται ως κίνητρο σε όλες τις κατηγοριοποιήσεις ανθρωποκτονιών και, μολοντί μόλις το 3,2% των ανθρωποκτονιών που τελέστηκαν στην Ελλάδα κατά το διάστημα μεταξύ 2000-2016 αποδόθηκε σε λόγους αντεκδίκησης, εντούτοις η δικαίωση υπό την έννοια της «δίκαιης» ανταπόδοσης του κακού λανθάνει στην πλειονότητα των ανθρωποκτονιών «ένεκα φιλονεικίας», οι οποίες αγγίζουν το 34,7% του συνόλου των ανθρωποκτονιών κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Για τις ταξινομήσεις των ανθρωποκτονιών και την αυτοδικία, βλ.: Σταθακοπούλου (2016) 75-120, Ζέππου (2018) 10. Βέβαια, η λέξη «αυτοδικία» παρουσιάστηκε στο ελληνικό λεξιλόγιο μόλις το 1833: «Η πράξη αδικηθέντος, με την οποία προσπαθεί μόνος του να τιμωρήσει τον δράστη για την αδικία που υπέστη, χωρίς να ακολουθήσει τη νόμιμη (δικαστική) οδό». Βλ. και το λήμμα «αυτοδικία»: Μπαμπινιώτης (1998) 323. Όπως ορίζεται από τον Ποινικό Κώδικα, η αυτοδικία είναι η «αυτογνωμόνως επιχειρούμενη υπό τινος ικανοποίησης αυτού διά προσβολήν, ην πράγματι υπέστη ή ενόμισεν ότι υπέστη» ή ακόμη όταν κάποιος «δι' ίδιας αμέσου ενεργείας και ουχί διά της νομίμου οδού επιχειρεί να λάβη το πραγματικόν ή νομιζόμενον δίκαιόν του ή να τύχη ικανοποιήσεως διά γενομένην προς αυτόν προσβολήν». Βλ. και: Παπακώστας (2017) 20. Σχετικά με τον όρο «αυτοδικία», ο Γ. Παπακώστας (2017: 19) αναφέρει ότι, όπως έχει εγγραφεί στη λαϊκή συνείδηση, απαντά με τη φράση «παίρνω το δικίο στα χέρια μου» και «[έ]χει την έννοια της ανταπόδοσης αδικήματος από το ίδιο το άτομο σε κάποιο άλλο, από το οποίο εκτιμά ότι αδικήθηκε αναίτια, παρακάμπτοντας έτσι τη νόμιμη δικαστική οδό, δηλαδή την καταγγελία και την προσφυγή στη δικαιοσύνη». Ήδη στην τραγωδία του Αισχύλου *Ευμενίδες* υπογραμμίζεται η ανάγκη κάθε αδικήμα να κρίνεται από ένα κεντρικό

και της κατ' επίφαση κανονικότητας. Ωστόσο, θα λέγαμε ότι εμφανίζει τον πατέρα ως τον αληθινό θύτη, χωρίς βέβαια να παραλείπει να παρουσιάσει τη δυσχερή οικονομική και ψυχολογική του κατάσταση λόγω της πολύμηνης ανεργίας. Η σωρευμένη οργή του εξαιτίας της τελευταίας, που συνδέεται άμεσα με την κρίση, παρουσιάζεται ως ένας παράγοντας που τον εξωθεί στη βία εναντίον του γιου του.⁹⁷ Σύμφωνα με τη θεωρία των κοινωνικών στρεσογόνων παραγόντων, άλλωστε, κοινωνικά φαινόμενα όπως η ανεργία, η ανέχεια, οι πιέσεις, οι ματαιώσεις, η κοινωνική απομόνωση αποτελούν παράγοντες που μπορεί να προκαλέσουν βίαιη συμπεριφορά μέσα στην οικογένεια,⁹⁸ καθώς οι δράστες πιστεύουν ότι ενεργώντας έτσι θα ανακτήσουν την αίσθηση ελέγχου της ζωής τους και την αυτοεκτίμησή τους.

Στο εξεταζόμενο διήγημα, η ρεαλιστική, απέριτη τριτοπρόσωπη αφήγηση, με τις σύντομες φράσεις και το καθημερινό λεξιλόγιο, ενσωματώνει σε ευθύ λόγο τη φωνή των προσώπων και βρίθει από καθημερινούς διαλόγους. Η αλληλοδιαδοχή σκηνών, δε, παραπέμπει σε εναλλαγή κινηματογραφικών σκηνών και σεκάνς, μαρτυρώντας τη θητεία της Ηλιοπούλου ως σκηνοθέτριας και σεναριογράφου στον κινηματογράφο. Παρότι το κείμενο θεματοποιεί τη βία και τον φόνο, η συγγραφέας, αποφεύγοντας τον μελοδραματισμό και τις εντάσεις, υιοθετεί μια αμέτοχη, αποστασιοποιημένη αφήγηση,⁹⁹ με ένα στοιχείο λεπτού χιούμορ¹⁰⁰ και ανεπαίσθητης ειρωνείας. Η γραφή αυτή, βέβαια, δεν αποτυπώνει επ' ουδενί μια ευχάριστη και γαλήνια κοινωνική ζωή.

Τα διηγήματα της συλλογής αυτής αναζητούν στις σκοτεινές, απωθημένες γωνιές του ψυχισμού του κάθε ανθρώπου τις κρυψώνες του τέρατος. Η υπόθεση του μελετώμενου κειμένου, όπως και των υπολοίπων της συλλογής –πλην ενός– διαδραματίζονται στην απρόσωπη μεγαλούπολη, σε ένα σκηνικό που υποβάλλει τη μοναξιά του ανθρώπου μέσα στο ανώνυμο πλήθος και απανθρωποποιεί τους κατοίκους, μετατρέποντάς τους σε τέρατα. Στα διηγήματα αυτά, σκιαγραφείται μια γενικότερη ατμόσφαιρα αναλγησίας και αδιαφορίας.

θεσμικό όργανο, προκειμένου να σταματήσει το φαινόμενο της αυτοδικίας, που παρατηρείται σε περιπτώσεις όπως αυτές του φόνου του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα αλλά και του φόνου της ίδιας και του εραστή της από τον Ορέστη.

⁹⁷ Βλ. σχετικά: Παπαμιχαήλ (2016) 1795-810.

⁹⁸ Σκλάβου (2008) 27.

⁹⁹ Αποστασιοποιημένη είναι και η κινηματογραφική γραφή της Ηλιοπούλου, στην οποία επίσης κυριαρχεί το σασπένς, όπως στο εξεταζόμενο διήγημα. Π.χ. στην ταινία της *Το πέραςμα* (1990), η συγκίνηση δεν επιβάλλεται στον θεατή και το έγκλημα τελείται αιφνιδιαστικά και ακαριαία, όπως στον «Κύριο Μίμη».

¹⁰⁰ Το χιούμορ, άλλωστε, μπορεί να περιγραφεί ως πικρό γέλιο ή «μειδιάμα αλγεινό». Σύμφωνα με την Κ. Κωστίου (2002: 233), «στο χιούμορ υπάρχει πάντα μια θεμελιώδης αντίφαση, που συχνά απορρέει από την ασυμφωνία μεταξύ πραγματικής και ιδανικής ζωής ή μεταξύ των ανθρώπινων προσδοκιών και της ματαιότητας της ζωής: αποτέλεσμα αυτής της ασυμφωνίας είναι μια βασική αβεβαιότητα ανάμεσα στο γέλιο και στο κλάμα ή κάποτε ένας κλαυσίγελος».

Πρωταγωνιστές τους είναι κυρίως πρόσωπα της διπλανής πόρτας,¹⁰¹ τα οποία ως επί το πλείστον κινούν τη συμπάθεια του αναγνώστη λόγω της πολύ μικρής ή πολύ μεγάλης ηλικίας τους –όπως εν προκειμένω–, της αδύναμης θέσης τους ή της δυσχερούς επαγγελματικής και οικονομικής τους κατάστασης. Οι καθημερινοί αυτοί άνθρωποι, λόγω των συνθηκών, χάνουν την ψυχραιμία τους και καταφεύγουν στην ακραία βία, προκειμένου να ξεσπάσουν, να τιμωρήσουν ή να σώσουν κάποιον άλλο. Τελικά, τα πρόσωπα αυτά οδηγούνται στην απώλεια της ανθρωπιάς τους και αφαιρούν χωρίς ενδοιασμό τη ζωή άλλων ανθρώπων.¹⁰²

Σχετικά με τους λόγους για τους οποίους οι ήρωές της καταλήγουν στη βία, η Ηλιοπούλου υπογραμμίζει τον ρόλο του περιβάλλοντος και των περιστάσεων.¹⁰³ Στο διήγημά της, που εμφανίζει έντονα νατουραλιστικά χαρακτηριστικά, οι εξωτερικές καταστάσεις παρουσιάζονται να καθορίζουν τη ζωή των ανθρώπων. Κάτω από ορισμένες υλικές και κοινωνικές συνθήκες, εξάλλου, η ηθική αντίσταση ή και η λογική ικανότητα –οι οποίες δεν αποτελούν κυρίαρχα γνωρίσματα της ανθρώπινης ύπαρξης, σύμφωνα με τη νατουραλιστική θεώρηση–¹⁰⁴ μπορεί να υποχωρήσουν, οδηγώντας στην ηθική κατάπτωση του ανθρώπου και καθιστώντας τον έτσι εντέλει μη υπεύθυνο για την εξαχρείωσή του.¹⁰⁵

Διακρίνοντας τα διηγήματα της συλλογής της Ηλιοπούλου σε δύο κατηγορίες, ο Γ. Ν. Περαντωνάκης παρατηρεί ότι στην πρώτη, στην οποία εντάσσεται και ο «Κύριος Μίμης», υπάγονται οι ιστορίες που επικεντρώνονται σε κρυμμένα τέρατα, τα οποία, όταν οι συνθήκες καταστούν σκληρές, αφυπνίζονται μέσα στον άνθρωπο ωθώντας τον να επιτεθεί στους άλλους ανθρώπους. Πολλές από τις αντιδράσεις των μυθοπλαστικών ηρώων, που κατοικούν μια γκριζα ζώνη, «κινούνται στο όριο του αλτρουισμού αλλά και της ιδιοτέλειας, της κοινωνικότητας και της εκδίκησης. [...] Το εκκρεμές της συμπεριφοράς μετακινείται ταχύτατα, ανάλογα με τον άνεμο των συνθηκών, προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση».¹⁰⁶ Σύμφωνα με τον Β. Χατζηβασιλείου, οι ποικίλες ψυχικές καταστάσεις των προσώπων αυτών έχουν ως κοινή

¹⁰¹ Ο Γ. Ν. Περαντωνάκης (2018) γράφει σχετικά: «Δίπλα μας ζουν άνθρωποι που φαίνονται σεμνοί, φιλήσυχοι, αρμονικοί με το περιβάλλον, αλλά κάτω από το δέρμα τους αργοσέρονται τέρατα που ενίοτε μπαίνουν στη φαιά ουσία του εγκεφάλου τους και τους παρακινούν σε ακραίες κινήσεις». Αναφορικά με τις εξαιρετικά βίαιες πράξεις στην οποίες προβαίνουν οι καθημερινοί κατά τα άλλα ήρωες των διηγημάτων της, η Ηλιοπούλου (2018) έχει δηλώσει: «Κατά τη γνώμη μου, όλοι είμαστε ικανοί για το χειρότερο και για το καλύτερο. Το “κακό” είναι πιο δυνατό, κι αυτό που έρχεται πρώτο σαν αντίδραση. [...] Το “καλό” δεν έρχεται αυτόματα».

¹⁰² Σε συνέντευξή της στη Β. Γεωργακοπούλου, η Ηλιοπούλου (2018) απαντά στην ερώτηση της δημοσιογράφου αν η έμπνευσή της για τα «τέρατα» προήλθε από τη σύγχρονη εποχή της πολλαπλής κρίσης ως εξής: «Έχει σχέση με την εποχή μας, που είναι ακριβώς εποχή πολλαπλής κρίσης, δεν θα έλεγα όμως αυστηρά. Βεβαίως η κρίση ξύπνησε ακραία συναισθήματα, προκάλεσε φαινόμενα ακραίων αντιδράσεων. Για καιρό ζούσα έντονα την κάθε στιγμή αυτού του πυκνού χρόνου, βίωνα μια κατάσταση διαρκούς εγρήγορσης. Πιστεύω πως δεν μπορείς να ξεφύγεις από την εποχή σου, εγώ τουλάχιστον δεν μπορώ».

¹⁰³ Ηλιοπούλου (2018).

¹⁰⁴ Ντουνιά (2006) 23-4.

¹⁰⁵ Πολίτου-Μαρμαρινού – Πάτσιου (2008) 14-5.

¹⁰⁶ Περαντωνάκης (2018).

αφετηρία την απροσδόκητη κλίση προς τη διαταραχή και τη διαστροφή σε ένα τοπίο που φαινομενικά δεν διαταράσσεται από εντάσεις.¹⁰⁷ Κατά τον ίδιο κριτικό, στα διηγήματα της εν λόγω συλλογής, ούτε οι θύτες ούτε τα θύματα μπορούν να δηλώσουν ένοχοι ή αθώοι, «καμιά εκ των προτέρων ή εκ των υστέρων επιλογή και απόφαση δεν μπορεί να επιμερίσει ευθύνες και να κατανείμει ηθικές προτεραιότητες. Οι πάντες είναι το ίδιο υπεύθυνοι ή τους προφέρεται η δυνατότητα να επικαλεστούν το ίδιο τεκμήριο αθωότητας».¹⁰⁸

Η Ηλιοπούλου, χρησιμοποιώντας μια απλή, καθημερινή γλώσσα, καταγράφει με αποστασιοποιημένο βλέμμα την καθημερινή βία και την ανθρώπινη παρακμή. Η οικονομική και ηθική εξαθλίωση οδηγεί στη βία, ενώ η αδιαφορία του κοινωνικού περίγυρου έχει ως αποτέλεσμα τη συνέχιση της βίας και την κορύφωσή της, όπως παρατηρείται και στο διήγημα της Κουγιουμτζή. Με τα παραπάνω συνδέεται και το «τέρας» του τίτλου¹⁰⁹ της συλλογής, το οποίο μας παραπέμπει στο «ανθρώπινο κτήνος»¹¹⁰ της νατουραλιστικής θεωρίας, καθώς εκφράζει την απαισιόδοξη, ντετερμινιστική αντίληψη ότι το άτομο αποτελεί έρμαιο της νομοτελειακής επίδρασης του περιβάλλοντος επάνω του, το οποίο επιφέρει την εξαχρείωση του ανθρώπου· απέναντι στον τελευταίο βέβαια το διήγημα αυτό διαπνέεται από κατανόηση. Το έγκλημα στο κείμενο της Ηλιοπούλου προκύπτει ως αποτέλεσμα του περιβάλλοντος, και συγκεκριμένα των δυσχερών οικονομικών συνθηκών (στην περίπτωση του πατέρα), καθώς και της αποξένωσης των ανθρώπων και της αδιαφορίας τους απέναντι στο έγκλημα που συντελείται δίπλα τους (στην περίπτωση του κυρίου Μίμη). Οι εγκληματικές ενέργειες εδώ απορρέουν, ωστόσο, και από έναν ιδιάζοντα ψυχισμό, δεδομένου ότι ο κύριος Μίμης παρουσιάζεται στο κείμενο ως ένας άνθρωπος ήρεμος, ο οποίος αποφεύγει πάντοτε τις φασαρίες και τις εντάσεις.

Συμπεράσματα

Στα τρία διηγήματα που εξετάστηκαν στο παρόν άρθρο, στα οποία θεματοποιούνται η κακοποίηση στους κόλπους της οικογένειας και ο φόνος, η ανθρωποκτονία προκύπτει ως ένα είδος νοσηρής απάντησης στην ποικιλόμορφη ενδοοικογενειακή βία, με δράστες τη μητέρα ή τον πατέρα. Ο φόνος προσλαμβάνει είτε τη μορφή της αναπόφευκτης κατάληξης ενός

¹⁰⁷ Χατζηβασιλείου (2018α).

¹⁰⁸ Χατζηβασιλείου (2018α).

¹⁰⁹ Ο D. Baguley έχει επισημάνει τους προκλητικούς τίτλους των νατουραλιστικών έργων. Βλ.: Chevrel (1993) 130-1.

¹¹⁰ Σημειώνουμε ότι η πλοκή του *Ανθρώπινου κτήνους* (1890) του Zola προσεγγίζει επίσης –όπως ο «Κύριος Μίμης»– την πλοκή του αστυνομικού μυθιστορήματος και συντηρεί την περιέργεια για την έκβαση του έργου, την αποκάλυψη του όποιου ενόχου και την πιθανή τιμωρία. Βλ. και: Γαλαίος (2011) 82.

χαρακτήρα με βαθιά διαταραγμένο ψυχισμό εξαιτίας της κακοποίησης που υπέστη από τον έναν από τους δύο γονείς –και εμμέσως και από το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον– είτε τη μορφή της αυτοδικίας.

Με τη δραστικότητα της συμπυκνωμένης αφήγησης, οι συγγραφείς φωτίζουν σκοτεινές όψεις υποκειμένων πασχόντων ή/και αφυπνισμένων λόγω της βίας των άλλων από μια κατάσταση αδράνειας, για να αναδείξουν δι-υποκειμενικές διαστάσεις στερήσεων και τραυμάτων δημιουργημένων μέσα στον ίδιο τον οικογενειακό χώρο. Οι ανθρωποκτόνοι, πλήρως διαβρωμένοι από τις παθολογικές συνθήκες του οικογενειακού –και όχι μόνο– βίου τους, έχουν υποστεί σοβαρή αλλοτρίωση, με συνέπεια να καταφεύγουν στην ακραία βία, σύμφωνα με μια νατουραλιστική προσέγγιση.¹¹¹ Έτσι, ο φόνος προκύπτει ως απεχθής αντίδραση και κατάληξη ανθρωπόμορφων «τεράτων»-απότοκων μιας νοσηρής οικογένειας και μιας αδιάφορης κοινωνίας, που δολοφονούν σε μεταφορικό επίπεδο δικαιώματα, ανάγκες και ανθρώπινες σχέσεις. Πρόκειται για τη λεγόμενη κουλτούρα ανοχής της διαπραττόμενης εντός οικογενειακού πλαισίου βίας και για μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα αναλγησίας, η οποία ωθεί σε αντικοινωνικές ενέργειες.

Όσον αφορά την αυτοδικία για όχι πολιτικούς αλλά προσωπικούς ή ακόμα και αλτρουιστικούς λόγους, η οποία θεματοποιείται στα κείμενα της Κουγιουμτζή και της Ηλιοπούλου, σημειώνουμε ότι αυτή συνιστά έναν πρωτόγονο τρόπο απονομής δικαιοσύνης και εμφανίζεται από τις απαρχές της ανθρώπινης κοινωνίας. Στα δύο διηγήματα τίθεται ένας προβληματισμός περί αιτιολόγησης –και όχι δικαιολόγησης– της «επανορθωτικής» βίας, όπως αυτή εφαρμόζεται από αυτουργούς που αποτελούν προϊόντα «τερατογένεσης», εγκληματικά παράγωγα συγκεκριμένων οικογενειακών και κοινωνικών συνθηκών.

Εν κατακλείδι, διαπιστώνουμε ότι στα τρία έργα που μελετήθηκαν εδώ η ελληνική οικογένεια δεν αναπαρίσταται πλέον ως καταφύγιο, πηγή ασφάλειας και αλληλοϋποστήριξης

¹¹¹ Στη λογική αυτή κινούνται πολλά κείμενα σκληρού νατουραλισμού και κοινωνικής κριτικής του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα ακόλουθα διηγήματα: Στα «Για την Τιμή» (1894) και «Ο γάμος της Λεμονιάς» (1896) του Γιάννη Βλαχογιάννη, η βία ασκείται από τα αρσενικά μέλη της οικογένειας εις βάρος των θηλυκών για λόγους αποκατάστασης της οικογενειακής τιμής, με αποτέλεσμα έναν φόνο και μια αυτοκτονία αντίστοιχα. Στο «Πίστομα» (1899) του Κωνσταντίνου Θεοτόκη ένας ληστής δολοφονεί τον εραστή της γυναίκας του και επιβάλλει σε αυτή να θάψει ζωντανό το νόθο βρέφος, ενώ στο «Ακόμα;» (1904) η κοινωνία μέσω του εξαδέλφου του επιβάλλει στον απατημένο σύζυγο να σκοτώσει την εγκυμονούσα μοιχαλίδα. Στον Μεσοπόλεμο, στο μυθιστόρημα *Ο άνθρωπος που έχασε τον εαυτό του* (1930) του αριστερού συγγραφέα Πέτρου Πικρού, ένας εξασθλωμένος από την πείνα πρώην μεγαλοαστός καταβροχθίζει την ερωμένη του και το έμβρυο που αυτή κυοφορεί. Αξίζει, επίσης, να αναφερθούμε ενδεικτικά στη συνδεδεμένη με τη φθορά του αστισμού ενδοοικογενειακή βία και τον φόνο σε δύο μυθιστορήματα της γενιάς του '30, και συγκεκριμένα του Αγγελου Τερζάκη: στους *Δεσμώτες* (1933), ένας νεαρός καταπιεσμένος και εγκλωβισμένος στην τελματομένη ζωή μιας οικογένειας που έχει εκπέσει από την αστική τάξη και έχει καταστραφεί οικονομικά θα σκοτώσει από ζήλεια και απόγνωση τη γυναίκα που αποτελεί το αντικείμενο του πόθου του, ενώ στην *Παρακμή των Σκληρών* (1934), μέσα σε μια οικογένεια που βιώνει την ταξική παρακμή και την ψυχική αλλοτρίωση των μελών της ένας άντρας δολοφονεί τον αδελφό του.

και κύτταρο κοινωνικής συνοχής· αντιθέτως, παρουσιάζεται ως εξαιρετικά προβληματική και μολυσμένη, εστία κινδύνων και πηγή παντός είδους ψυχικών διαταραχών. Η συγκεκριμένη αφήγηση περί οικογένειας ή ο συγκεκριμένος τρόπος αναπαράστασης της οικογένειας, ο οποίος παρατηρείται σε πολλά πολιτισμικά κείμενα (λογοτεχνικά έργα, ταινίες κ.ά.) που εμφανίζονται κυρίως από το 2008 και εξής, χαρακτηρίζεται από τον Δημήτρη Παπανικολάου «οικογένεια-βραχυκύκλωμα».¹¹² Ο όρος αυτός αφορά τη συγχρονική ανάδειξη της οικογένειας ως μικρογραφίας και μετωνυμίας αλλά και μέρους μιας κοινωνίας που βρίσκεται σε κρίση.¹¹³ Η βία εντός της οικογένειας, έτσι, αντιμετωπίζεται και καταγγέλλεται στα εν λόγω έργα ως κοινωνικό φαινόμενο που αντανακλά μεταξύ άλλων την κοινωνική βία, και ο δολοφόνος εμφανίζεται ως συνεκδοχή μιας πολλαπλώς βίαιης κοινωνίας.

Α.Π.Θ.

email.: dbischin@lit.auth.gr

¹¹² Παπανικολάου (2018) 55. Τα πεζογραφικά αυτά κείμενα θα μπορούσαν, έτσι, να ενταχθούν σε ένα γενικότερο κλίμα αντι-οικογενειακών πολιτισμικών έργων, δηλαδή έργων που αμφισβητούν τον οικογενειακό θεσμό και ενίοτε προτείνουν την υπέρβαση της βίας που έχουν βιώσει τα υποκείμενα στους κόλπους παραδοσιακών οικογενειών. Τέτοια έργα είναι πολλές κινηματογραφικές ταινίες της ίδιας περιόδου, όπως λ.χ. *Ο Κυνόδοντας* (2009) του Γ. Λάνθιμου, η *Στρέλλα* (2009) του Π. Κούτρα, το *Miss Violence* (2013) του Α. Αβρανά. Βλ. σχετικά: Σπαθαράκης (2011) 26-9.

¹¹³ Παρότι η συλλογή που περιλαμβάνει τις «Κούκλες» εκδίδεται περίπου μία δεκαετία πριν από την «επίσημη» έναρξη της ελληνικής κρίσης, το διήγημα αυτό δεν αποτελεί εξαίρεση, ιδίως αν ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι το έργο του πεζογράφου στην πορεία αποκτά μια ολοένα και περισσότερο κοινωνική διάσταση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής

- Regional Committee for Europe, 64th Session (2014), *Investing in children: the European child maltreatment prevention action plan 2015-2020*, Copenhagen: World Health Organization, <https://cutt.ly/aIMkCoE> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Zola, E. (1999), *Το ανθρώπινο κτήνος*, (μτφρ.: Αλεξίου-Πρωταίου, Γ.), Αθήνα: Δαμιανός [1^{re} édit.: 1890].
- Βλαχογιάννης, Γ. (1991²), *Ιστορίες του Γιάννου Επαχτίτη και άλλα διηγήματα*, Αθήνα: Νεφέλη [1^η έκδ.: 1893].
- Βλαχογιάννης, Γ. (1995), *Διηγήματα*, Αθήνα: Εστία.
- Δημητρίου, Σ. (1987), *Ντιάλιθ' ιμ, Χριστάκη*, Αθήνα: Ύψιλον.
- Δημητρίου, Σ. (1989), *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη*, Αθήνα: Κέδρος.
- Δημητρίου, Σ. (1998), *Η φλέβα του λαιμού*, Αθήνα: Πατάκης.
- Δημητρίου, Σ. (31/7-1/8/1999), «Να γιατί οι ήρωές μου είναι ακραίοι» (συνέντευξη στη Μ. Στάικου), *Επενδυτής*, <http://invenio.lib.auth.gr/record/5878/files/npa-2004-5650.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Δημητρίου, Σ. (2001), «Ανήκουμε στον κοινό παρονομαστή του αγνώστου» (συνέντευξη στον Σ. Λέτσιο), *Αντί* 752: 46-7.
- Ηλιοπούλου, Β. (2016), *Το τέρας στο μετρό: μικρές και μικρότερες ιστορίες με τέρατα*, Αθήνα: Πατάκης.
- Ηλιοπούλου, Β. (20/1/2018), «Το “κακό” είναι πιο δυνατό, το “καλό” δεν έρχεται αυτόματα» (συνέντευξη στη Β. Γεωργακοπούλου), *Εφημερίδα των Συντακτών*, https://www.efsyn.gr/tehneseis/ekdoseis-biblia/137508_kako-einai-pio-dynato-kalo-den-erchetai-aytomata [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Θεοτόκης, Κ. (1978), *Διηγήματα [Κορφιάτικες ιστορίες]*, Αθήνα: Κείμενα [1^η έκδ.: 1935].
- Κουγιουμτζή, Μ. (2011), *Γιατί κάνει τόσο κρύο στο δωμάτιό σου;*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παπαδιαμάντης, Α. (1989²), *Άπαντα*, (επιμ.: Τριανταφυλλόπουλος, Ν. Δ.), τ. 3, Αθήνα: Δόμος [1^η έκδ.: 1984].
- Πικρός, Π. (1930), *Ο άνθρωπος που έχασε τον εαυτό του*, Αθήνα: Ν. Θεοφανίδης & Σ. Λαμπαδαρίδης.
- Πικρός, Π. (2010³), *Τουμπεκί*, Αθήνα: Άγρα [1^η έκδ.: 1927].

- Ποινικός Κώδικας (Ν. 4619/2019) (2021¹¹)*, Αθήνα – Θεσσαλονίκη: Σάκκουλας [1^η έκδ.: 1969].
- Προς το Α' Τριμελές Εφετείο Κακουργημάτων Αθηνών έγγραφη αποτύπωση κατ' άρθρα 141 παρ. 2 και 333 Κ.Π.Δ. των ισχυρισμών που αναπτύχθηκαν στις 28/1/2020, 29/1/2020, 10/2/2020 και 11/2/2020 κατά την αγόρευση του Θεόδωρου Θεοδωρόπουλου, συνηγόρου πολιτικής αγωγής...*, σσ. 1-387, <https://rb.gy/w4vndvo> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Σύμβαση του Συμβουλίου της Ευρώπης της Ευρώπης για την πρόληψη και την καταπολέμηση της βίας κατά των γυναικών και της ενδοοικογενειακής βίας (Κωνσταντινούπολη, 11/5/2011)*, σ. 1-35, <https://eody.gov.gr/wp-content/uploads/2019/12/symvasi-emfilivia.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Τερζάκης, Α. (1997²), *Η παρακμή των Σκληρών*, Αθήνα: Εστία [1^η έκδ.: 1934].
- Τερζάκης, Α. (2010²), *Δεσμώτες*, Αθήνα: Εστία [1^η έκδ.: 1933].

Δευτερογενής

- Apostolidou, V. (2004), «From the Underworld to Other Worlds: Political Attitudes in Contemporary Greek Fiction», in Mackridge, P. –Yannakakis, E. (eds.), *Contemporary Greek Fiction in a United Europe: From Local History to the Global Individual*, Oxford: Legenda/European Humanities Research Centre – University of Oxford, pp. 94-102.
- Becker, C. (1992), *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris: Armand Colin.
- Bourdieu, P. (2007³), *Η ανδρική κυριαρχία*, (μτφρ.: Γιαννοπούλου, Ε.), Αθήνα: Πατάκης [1^η έκδ.: 1996]
- Butler, J. (2009), *Λογοδοτώντας για τον εαυτό*, (μτφρ.: Λαλιώτης, Μ., επιμ.: Αθανασίου, Α.), Αθήνα: Εκκρεμές.
- Chevrel, Y. (1993²), *Le naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, Paris: PUF [1^{re} édit.: 1982].
- Cohn, D. (1966), «Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style», *Comparative Literature* 18(2): 97-112.
- Cohn, D. (2001), *Διαφανή Πρόσωπα: Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, (μτφρ. – επιμ.: Μπεχλικούδη, Δ. Γ.), Αθήνα: Παπαζήσης.
- Connell, R. W. (1985), «Theorising Gender», *Sociology* 19(2): 260-72.
- DiQuinzio, P. (1999), *The Impossibility of Motherhood: Feminism, Individualism, and the Problem of Mothering*, New York: Routledge.

- Douglas, M. (1996⁴), *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, Psychology Press [1st edit.: 1970].
- Douglas, M. (2004), «Καθαρότητα και κίνδυνος: Κοσμική μίανση», στο Μακρυνιώτη, Δ. (επιμ.), *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, (μτφρ.: Αθανασίου, Κ. – Καψαμπέλη, Κ. – Κονδύλη, Μ. – Παρασκευόπουλος, Θ.), Αθήνα: Νήσος, σσ. 113-23.
- Durkheim, E. (1980) *Κοινωνικές αιτίες της αυτοκτονίας*, (μτφρ.: Μαρκάκης, Μ.), Αθήνα: Γερ. Αναγνωστίδης [1^η έκδ.: 1897].
- Edleson, J. L. – Ellerton, A. L. – Seagren, E. A. – Kirchberg, S. L. – Schmidt, S. O. – Ambrose, A. T. (2007), «Assessing Child Exposure to Adult Domestic Violence», *Children and Youth Services Review* 29(7): 961-71.
- Eriksson, L. – Mazerolle, P. – Wortley, R. – Johnson, H. (2016), «Maternal and Paternal Filicide: Case Studies from the Australian Homicide Project», *Child Abuse Review* 25(1): 17-30.
- Evans, S. E. – Davies, C. – DiLillo, D. (2008), «Exposure to Domestic Violence: A Meta-Analysis of Child and Adolescent Outcomes», *Aggression and Violent Behavior* 13(2): 131-40.
- Flowers, R. B. (2012), *The Dynamics of Murder: Kill or Be Killed*, Boca Raton, FL: CRC Press.
- Foucault, M. (1978), *Ιστορία της σεξουαλικότητας. Η δίψα της γνώσης*, τ. 1, (μτφρ.: Ροζάκη, Γ. – επιμ. μτφρ.: Κρητικός, Γ.), Αθήνα: Ράππας.
- Foucault, M. (2004), «Πολιτική οικονομία του σώματος», στο Μακρυνιώτη, Δ. (επιμ.), *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, (μτφρ.: Αθανασίου, Κ. – Καψαμπέλη, Κ. – Κονδύλη, Μ. – Παρασκευόπουλος, Θ.), Αθήνα: Νήσος, σσ. 125-30.
- Gelles, R. J. – Cornell, C. P. (1990²), *Intimate Violence in Families*, v. 2, Newbury Park, CA: Sage [1st edit.: 1985].
- Genette, G. (2007), *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, (μτφρ.: Λυκούδης, Μ.), Αθήνα: Πατάκης.
- Graham-Bertolini, A. (2011), *Vigilante Women in Contemporary American Fiction*, New York: Palgrave Macmillan.
- Handman, M.-E., (1987), *Βία και Πονηριά: Άντρες και γυναίκες σ' ένα ελληνικό χωριό*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Heide, K. M. (1999), *Young Killers: The Challenge of Juvenile Homicide*, Thousand Oaks, CA – London – New Delhi: Sage, 1999.
- Innes, M. (2003), *Investigating Murder: Detective Work and the Police Response to Criminal Homicide*, Oxford – New York: Oxford University Press.

- Katz, J. (1988), *Seductions of Crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil*, New York: Basic Books.
- Kristeva, J. (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, (transl.: Roudiez, L. S.), New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2006), «Από τη ρυπαρότητα στο μίασμα», στο Αθανασίου, Α. (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, (μτφρ.: Μαρκέτου, Π.), Αθήνα: Νήσος, σσ. 361-78.
- Lemos, N. – Yannakakis, E. (eds.) (2015), *Critical Times, Critical Thoughts: Contemporary Greek Writers Discuss Facts and Fiction*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Luckenbill, D. (1977), «Criminal Homicide as a Situated Transaction», *Social Problems* 25(2): 176-86.
- MacDonald, J. M. (1986²), *The Murderer and His Victim*, Springfield, IL: Charles C Thomas [1st edit.: 1961].
- McAlister Groves, B. (1999), «Mental Health Services for Children Who Witness Domestic Violence», *The Future of Children* 9(3): 122-32.
- Mitchell, B. (1990), *Murder and Penal Policy*, London: Palgrave Macmillan.
- Navaro, Y. (2018), «Συν-αισθηματικοί χώροι, μελαγχολικά αντικείμενα: Η ερείπωση και η παραγωγή της ανθρωπολογικής γνώσης», στο Αβραμοπούλου, Ε. (επιμ.), *Το συν-αίσθημα στο πολιτικό: Υποκειμενικότητες, εξουσίες και ανισότητες στον σύγχρονο κόσμο*, (μτφρ.: Τσιάκαλου, Ο.), Αθήνα: Νήσος, σσ. 169-206.
- Oakley, A. (1972), *Sex, Gender and Society*, London: Temple Smith.
- O'Connor, T. (2004), «Vigilantism, Vigilante Justice, and Victim Self-Help», *Sex Offender Vigilantism* +, <http://on-vigilantism.blogspot.com/2007/03/vigilantism-vigilante-justice-and.html> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Øverlien, C. (2010), «Children Exposed to Domestic Violence: Conclusions from the Literature and Challenges Ahead», *Journal of Social Work* 10(1): 80-97, <https://cutt.ly/hIN81wm> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Palmer, S. (1962), *The Psychology of Murder*, New York: Apollo.
- Schlesinger, L. B. (2003), *Sexual Murder: Catathymic and Compulsive Homicides*, Boca Raton, FL – London – New York – Washington, D.C.: CRC Press.
- West, C. – Zimmerman, D. H. (1987), «Doing Gender», *Gender and Society* 1(2): 125-51, <https://rb.gy/ktqrnd> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Wilczynski, A. (1997), *Child Homicide*, London: Oxford University Press.
- Williams, K. S. (1993²), *Textbook on Criminology*, Great Britain [1st edit.: 1991].

- Wolfgang, M. E. (1958), *Patterns in Criminal Homicide*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Αγγελάτος, Δ. (1989), «Η έκ-πληξη της “Πεζογραφίας” και των αποκλίσεων: Η περίπτωση του Ντιάλιθ-ιμ Χριστάκη του Σωτήρη Δημητρίου», *Τετράμηνα* 39-40: 2609-16, http://www.phil.uoa.gr/fileadmin/phil.uoa.gr/uploads/Tomeas_MNEF/Publications/Aggelatos_pub/Angelatos_articles/Period.-arithm._10_1989.pdf [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Αθανασίου, Α. (2007), *Ζωή στο όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, Αθήνα: Εκκρεμές.
- Αναγνωστάκης, Σ. Κ. (1980), *Εγκληματολογία – Ειδικό Μέρος: Ανθρωποκτονία, Απάτη, Κλοπή*, Αθήνα: Κέντρο Εγκληματολογικών Ερευνών.
- Ανδρουλάκης, Ν. Κ. (1974), *Ποινικόν Δίκαιον: Ειδικόν Μέρος*, Αθήνα – Κομοτηνή: Σάκκουλας.
- Αποσπύρη, Ε. (2006), «Εγκληματολογική Προσέγγιση του Φύλου», στο Κουράκης, Ν. Ε. (επιμ.), *Έμφυλη εγκληματικότητα. Ποινική και εγκληματολογική προσέγγιση του φύλου*, Αθήνα – Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλας, σσ. 31-79.
- Βαλέτας, Γ. (1983), *Το Νεοελληνικό Διήγημα: Η θεωρία και η ιστορία του*, Αθήνα: Φιλιππότης.
- Βαρελάς, Λ. (2019), «Αυτοδικία και βία σε νεοελληνικά λογοτεχνικά κείμενα: Γιάννης Παπακόστας, *Πού μας πάει αυτό το αίμα; Αναπαραστάσεις αυτοδικίας και βίας στη νέα ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης, 2017», *Athens Review of Books* 105, <https://athensreviewofbooks.com/arxeio/teyxos105/3951-aftodikia-kai-via-se-neoellinika-logotexnika-keimena> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Γαλαίος, Ι. Ε. (2011), *Ο νατουραλισμός και η νεοελληνική πεζογραφία (1880-1920). Θεωρία και πράξη*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/36925?lang=el#page/1/mode/2up> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Γρηγοριάδου, Α. (2007), «Κατάθλιψη και βία στους Εφήβους», στο Γεωργιάδης, Δ. Γ. (επιμ.), *Βία, Παιδί, Θεσμοί: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Εισηγήσεις από το 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο Παιδοψυχιατρικής της Παιδοψυχιατρικής Εταιρείας Ελλάδος – Ένωσης Ψυχιάτρων Παιδιών και Εφήβων (8-10/6/2007), σσ. 105-13, <http://1kesy.ach.sch.gr/autosch/joomla15/images/PDF/Keimena.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Δημόπουλος, Χ. (2006), «Το σχέδιο νόμου “Για την αντιμετώπιση της ενδοοικογενειακής βίας”», *Ποινική Δικαιοσύνη* 8-9: 1040-51.

- Ζέππου, Κ. (2018), *Το νουάρ την εποχή της ελληνικής κρίσης (2010-2018): δικαιοσύνη και αυτοδικία*, Διπλωματική εργασία, Ε.Κ.Π.Α., <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2875803#contents> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Θεοδοσοπούλου, Μ. (31/1/1999), «Αφηγητής των λυγμών», *Το Βήμα*, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/afigitis-twn-lygmwn/> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Καργιώτης, Δ. (2017), *Γεωγραφίες της μετάφρασης: χώροι, κανόνες, ιδεολογίες*, Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Κοτζιά, Ε. (4/11/2001), «Διακρίνοντας», *Η Καθημερινή*, <https://www.kathimerini.gr/culture/104499/diakrinontas-425/> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Κοτζιά, Ε. (2020), *Ελληνική πεζογραφία 1974-2010: Το μέτρο και τα σταθμά*, Αθήνα: Πόλις.
- Κουράκης, Ν. (1999), «Η ανθρωποκτονία χθες, σήμερα, αύριο: Βασικά πορίσματα Επιστημονικού Συμποσίου για την ανθρωποκτονία», *Ποινική Δικαιοσύνη* 11: 1151-4, http://crime-in-crisis.com/wp-content/uploads/pdfbio3/S021000982_1901081300000.pdf [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Κωστίου, Κ. (2002), *Η ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Κώτση, Σ. (2008), «Η κακοποίηση παιδιών στην οικογένεια», *Ιατρική του Σήμερα* 51(19): 51-4.
- Μακρυνιώτη, Δ. (2004), «Εισαγωγή: Το σώμα στην ύστερη νεωτερικότητα», στο Μακρυνιώτη, Δ. (επιμ.), *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: Νήσος, σσ. 11-73.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1997), *ΚειμενοΦιλικά*, Αθήνα: Κέδρος.
- Μικέ, Μ. (2019), *Δοκιμασίες. Όψεις του οικογενειακού πλέγματος στο νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Αθήνα: Gutenberg.
- Μπακαλάκου, Ν. (2008), «Αντιμετωπίζοντας τη βία στην οικογένεια», στο Μηλιώνη, Φ. Α. (επιμ.), *Ενδοοικογενειακή βία: Προοπτικές μετά τον Ν. 3500/2006*, Πρακτικά Επιμορφωτικής Ημερίδας 28/6/2007, Υπό την αιγίδα της Γενικής Γραμματείας Ισότητας, Αθήνα – Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλας, σσ. 323 κ.ε.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1998), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας. Με Σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων: Ερμηνευτικό, Ετυμολογικό, Συνωνύμων-Αντιθέτων, Κυρίων Ονομάτων, Επιστημονικών Όρων, Ακρωνυμίων*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Μπασκόζος, Γ. Ν. (7/4/2011), «Ο Θεός και ο Σατανάς είναι το ίδιο πρόσωπο», *Το Βήμα*,

- <https://www.tovima.gr/2011/04/07/books-ideas/o-theos-kai-o-satanas-einai-to-idio-proswpo/> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Μπουγάδη, Σ. (2004), «Η ενδο-οικογενειακή βία και η αντιμετώπισή της στις ΗΠΑ», *Ποινική Δικαιοσύνη* 1: 90-6.
- Νικολαΐδης, Γ. (2007), «Βία κατά ανηλίκων: από την θυματολογία στην τεκμηριωμένη Ιατρική», στο Γεωργιάδης, Δ. Γ. (επιμ.), *Βία, Παιδί, Θεσμοί: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Εισηγήσεις από το 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο Παιδοψυχιατρικής της Παιδοψυχιατρικής Εταιρείας Ελλάδος – Ένωσης Ψυχιάτρων Παιδιών και Εφήβων (8-10/6/2007), σσ. 32-9.
- Ντουνιά, Χ. (2006), *Πέτρος Πικρός: Τα όρια και η υπέρβαση του νατουραλισμού*, Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Πανούσης, Γ. Α. (1995), *Το μήνυμα στην Εγκληματολογία*, Αθήνα – Θεσσαλονίκη: Αντ. Ν. Σάκκουλας.
- Παπαδογούλα, Δ. (2013), *Η ανθρωποκτονία εκ προθέσεως τις τελευταίες δεκαετίες από τη σκοπιά της εγκληματολογίας και της κοινωνιολογίας του δικαίου*, Μεταπτυχιακή εργασία, Α.Π.Θ., <http://ikee.lib.auth.gr/record/134392/files/GRI-2014-12417.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Παπαϊωάννου, Π. Γ. (2013), *Ανθρωποκτόνοι κατ' εξακολούθηση και κατά συρροή: Serial Killers, Mass Murderers – Το ελληνικό παράδειγμα*, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.
- Παπακόστας, Γ. (2017), *Πού μας πάει αυτό το αίμα; Αναπαραστάσεις αυτοδικίας και βίας στη νέα ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαμιχαήλ, Σ. Π. (2016), «Η οικονομική κρίση στην Ελλάδα και οι επιπτώσεις της στην υγεία και ασφάλεια των παιδιών: Η ειδική περίπτωση των παιδιών-θυμάτων και μαρτύρων ενδοοικογενειακής βίας», στο Γασπαρινάτου, Μ. (επιμ.), *Έγκλημα και ποινική καταστολή σε εποχή κρίσης: Τιμητικός τόμος για τον Καθηγητή Νέστορα Κουράκη*, τ. 1, Αθήνα: Αντ. Ν. Σάκκουλας, σσ. 1795-810, <http://crime-in-crisis.com/wp-content/uploads/2017/06/courakis-ellinikos-tomos.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Παπανικολάου, Δ. (2018), *Κάτι τρέχει με την οικογένεια: Έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Αθήνα: Πατάκης.
- Παύλου, Σ. Κ. – Μπέκας, Γ. (2011), *Ποινικό δίκαιο III: Εγκλήματα κατά της ιδιοκτησίας, περιουσίας και ζωής*, Αθήνα: Π. Ν. Σάκκουλας [1^η έκδ.: 2000].
- Περαντωνάκης, Γ. Ν. (2011), «Η σκληρή μαχαιριά των ανείπωτα τρυφερών», *Διαβάζω* 518: 44-5, https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa482_issue_518 [ανακτήθηκε: 14/8/2021].

- Περαντωνάκης, Γ. Ν. (20/4/2018), «Το τέρας δίπλα μας και μέσα μας», *Book Press*, <https://cutt.ly/5IMkaxE> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. – Πάτσιου, Β. (2008), «Εισαγωγή», στο Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. – Πάτσιου, Β. (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 11-23.
- Πολυμέρου, Α. (2004), «Η συναισθηματική κακοποίηση του παιδιού: Ζητήματα ορισμού και αξιολόγησης. Επιπτώσεις στην ψυχική υγεία», *Παιδί και Έφηβος. Ψυχική Υγεία και Ψυχοπαθολογία* 6(2): 41-54.
- Πυλαρινός, Θ. (2003), «Οι εν πολλοαίς αμαρτίαις περιπεσόντες ιερομάρτυρες του Σωτήρη Δημητρίου», *Πόρφυρας* 108: 227-43.
- Σκλάβου, Κ. Β. (2008), *Ενδοοικογενειακή βία και κοινωνική ένταξη αλλοδαπών γυναικών*, Αθήνα – Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλας.
- Σπαθαράκης, Κ. (2011), «Η οικογενειακή αλληγορία και η αναζήτηση του πολιτικού», *Λεύγα* 1: 26-9.
- Σπινέλλη, Κ. Δ. (2014³), *Εγκληματολογία – Σύγχρονες και παλαιότερες κατευθύνσεις*, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη [1^η έκδ.: 1985].
- Σταθακοπούλου, Χ. (2016), *Η ανθρωποκτονία στη σύγχρονη Ελλάδα και η κατηγοριοποίησή της βάσει των κινήτρων των δραστών της. Μια μελέτη δικαστικών αποφάσεων της περιόδου 2005-2015*, Μεταπτυχιακή εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Στρούθος, Μ. (2007), «Η Παιδοψυχιατρική Εκτίμηση του παιδιού θύματος, η Ψυχιατροδικαστική Έκθεση και οι προβληματισμοί ενός Παιδοψυχιάτρου», στο Γεωργιάδης, Δ. Γ. (επιμ.), *Βία, Παιδί, Θεσμοί: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Εισηγήσεις από το 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο Παιδοψυχιατρικής της Παιδοψυχιατρικής Εταιρείας Ελλάδος – Ένωσης Ψυχιάτρων Παιδιών και Εφήβων (8-10/6/2007), σσ. 61-7.
- Συκιώτου, Α. (2006), «Έμφυλη εγκληματικότητα: Μια απόπειρα κριτικής προσέγγισης», στο Κουράκης, Ν. Ε. (επιμ.), *Έμφυλη εγκληματικότητα. Ποινική και εγκληματολογική προσέγγιση του φύλου*, Αθήνα – Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλας, σσ. 81-377.
- Συμεωνίδου-Καστανίδου, Ε. (2001²), *Εγκλήματα κατά της ζωής (Άρθρα 299-307 ΠΚ)*, Αθήνα – Θεσσαλονίκη: Σάκκουλας [1^η έκδ.: 1995].
- Τζαμαλούκα Γ. – Ζυγά, Ε. – Φωτεινά, Ε. – Παπαδακάκη, Μ. – Χλιαουτάκης, Ι. (2006α), «Η βίωση ενδογονεϊκής βίας και οι ψυχολογικές της συνέπειες στους εφήβους», *Ψυχολογία* 13(3): 109-33,

- <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/psychology/article/viewFile/23912/20014> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Τζαμαλούκα, Γ. – Παπαδακάκη, Μ. – Χατζηφωτίου, Σ. – Χλιαουτάκης, Ι. (2006b), «Συμπεριφορές συναισθηματικής κακοποίησης σε ενήλικα ζευγάρια: Ένα υπόδειγμα με ερμηνευτικό παράγοντα τον τρόπο ζωής», *Το βήμα των κοινωνικών επιστημών* 46(12): 113-55, https://lahers.hmu.gr/wp-content/uploads/sites/67/2016/01/21_Greek.pdf [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Τζήκας, Α. (2014), *Ιατροδικαστική διερεύνηση των εγκλημάτων κατά ζωής στη Βόρεια Ελλάδα από το 1944 μέχρι το 2008. Επιδημιολογική Μελέτη*, Διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ, <https://cutt.ly/sIMlcej> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].
- Τομαράς, Β. (2008), «Διαστάσεις της ενδοοικογενειακής βίας: Ο ν. 3500/2006 και ο ρόλος των ειδικών ψυχικής υγείας», στο Μηλιώνη, Φ. Α. (επιμ.), *Ενδοοικογενειακή βία: Προοπτικές μετά τον Ν. 3500/2006*, Πρακτικά Επιμορφωτικής Ημερίδας 28/6/2007, Υπό την αιγίδα της Γενικής Γραμματείας Ισότητας, Αθήνα – Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλας, σσ. 77-85.
- Τσιγκρής, Α. Α. (2002), *Το έγκλημα της ανθρωποκτονίας στην Ελλάδα*, Αθήνα – Θεσσαλονίκη: Σάκκουλας.
- Τσίτουρα, Σ. (2007), «Κακοποίηση και παραμέληση των παιδιών από τους γονείς και άλλους που τα φροντίζουν», στο Γεωργιάδης, Δ. Γ. (επιμ.), *Βία, Παιδί, Θεσμοί: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Εισηγήσεις από το 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο Παιδοψυχιατρικής της Παιδοψυχιατρικής Εταιρείας Ελλάδος – Ένωσης Ψυχιάτρων Παιδιών και Εφήβων (8-10/6/2007), σσ. 45-59.
- Τσουραμάνης, Χ. Ε. (1998), *Ο Φόνος στην Ελλάδα: Εγκληματολογική θεώρηση*, Αθήνα – Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλας.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (1987), *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη (1887-1910)*, Αθήνα: Κέδρος.
- Φερέτη, Ε. (2008), «Η κακοποίηση του παιδιού στο πλαίσιο της οικογένειας. Σύγχρονες τάσεις και προοπτικές», στο Μηλιώνη, Φ. Α. (επιμ.), *Ενδοοικογενειακή βία: Προοπτικές μετά τον Ν. 3500/2006*, Πρακτικά Επιμορφωτικής Ημερίδας 28/6/2007, Υπό την αιγίδα της Γενικής Γραμματείας Ισότητας, Αθήνα – Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλας, σσ. 251-64.
- Χατζηβασιλείου, Β. (15/2/2018a), «Διαταραχές και διαστροφές», *Το Βήμα*, <https://www.tovima.gr/2018/02/15/books-ideas/diataraxes-kai-diastrorfes/> [ανακτήθηκε: 14/8/2021].

Χατζηβασιλείου, Β. (2018b), *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Αθήνα: Πόλις.

Χατζηφωτίου, Σ. (2005), *Ενδοοικογενειακή Βία Κατά των Γυναικών και Παιδιών: Διαπιστώσεις και Προκλήσεις για την Κοινωνική Εργασία*, Θεσσαλονίκη: Τζιόλα.

Ιωάννης Ελευθέριος Μωραΐτης

Αρχειακές αναδιφήσεις, μνημονικές ανακλήσεις και το “ζωντάνεμα” των ηρώων: Η περίπτωση των *Ακυβέρνητων Πολιτειών* του Στρατή Τσίρκα

Επιτρέποντας με τρόπο μοναδικό την ανάδυση του απώτατου παρελθόντος, το αρχείο δύναται να αναχθεί στο κύριο αυτό μέσο, στη βάση του οποίου οικοδομείται μια σχέση υλική με τον χρόνο και καθίσταται δυνατή η υπέρβαση του αναπότρεπτου της χρονικής μεταβλητότητας. Στο εν λόγω πλαίσιο, η αρχειακή έρευνα λογίζεται από τους ιστορικούς ως μια «διαβατήρια τελετή για την απόκτηση της επαγγελματικής τους ταυτότητας, τεκμήριο κατάκτησης της ιστορικής γνώσης που με τη μορφή υποσημειώσεων καθιστά το έργο τους πειστικό».¹ Πρόκειται για μια διαδικασία άμεσα συνυφασμένη με την υλική διάσταση της καταγραφής – τουλάχιστον όσον αφορά τα παλαιότερα αρχεία–, διαδικασία που κατά την Arlette Farge «ξυπνά όλες τις αισθήσεις»,² εγείρει συγκεκριμένες συναισθηματικές διεργασίες και συντελεί στην ανάπτυξη σχέσης αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο αρχείο και τον υπεύθυνο ερευνητή. Από την άλλη, ο Michel Foucault προτάσσει τη σημασία της *αρχαιολογίας* που περιγράφει τα γλωσσικά ενεργήματα (αλλά και τους κανόνες εκφοράς τους και το *corpus*, όπου εντάσσονται) ως πρακτικές, υπό το πρίσμα του αρχείου, και δηλώνει καταφανώς τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην αρχειακή έρευνα και τη συγκρότηση ενός νέου πεδίου γνώσης, συνδεδεμένου με την ανασυγκρότηση του παρελθόντος.³

Στο εν λόγω πλαίσιο, η πρώτη επαφή με το αρχείο του Στρατή Τσίρκα προϋποθέτει τη γνώση της συγγραφικής πορείας του δημιουργού και την εμβάθυνση του ερευνητή στις ιστορικές-πολιτικές ιδιαιτερότητες του ελληνισμού της Αιγύπτου. Πρόκειται, εξάλλου, για μια συλλογή προσωπικών σημειώσεων και φωτογραφιών του ίδιου του συγγραφέα,⁴ οι οποίες διατρέχουν ολόκληρες τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα και να συνδέονται με τους βασικούς σταθμούς και άξονες της λογοτεχνικής παραγωγής του τελευταίου. Το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.) του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης, το επιφορτισμένο με τη συντήρηση και προστασία του αρχείου, επιτρέπει την ελεύθερη πρόσβαση στο σύνολο των καταγραφών και διαφυλάσσει μίαν άκρως δημοκρατική δραστηριοποίηση του μελετητή, ώστε αυτός να ικανοποιήσει επιδιώξεις και στόχους. Τα τρία αρχειακά κουτιά, που

¹ Farge (2004) 10.

² Farge (2004) 9.

³ Foucault (2017) 199.

⁴ Οι φωτογραφίες του αρχείου αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του Τμήματος Ελληνισμού της Αιγύπτου του Ε.Λ.Ι.Α. –και συγκεκριμένα της συλλογής της Ελληνικής Κοινότητας Αλεξανδρείας–, όπου συμπεριλαμβάνονται αρχεία άλλων λογοτεχνών και ανθρώπων των γραμμάτων (Στέφανου Πάργα, Τίμου Μαλάνου κ.ά.), όπως και το υλικό του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας.

περιέχουν ανέκδοτο υλικό από τη συγγραφή των *Ακυβέρνητων Πολιτειών* (σημειώσεις, υποτυπώδεις ημερολογιακές εγγραφές, καταλόγους και σύντομα βιογραφικά σημειώματα),⁵ διαρθρωμένα επί τη βάση της συγγραφής των τριών επιμέρους έργων –της *Λέσχης* (1961), της *Αριάγνης* (1962) και της *Νυχτερίδας* (1965)–, συνιστούν το κύριο υλικό στη διάθεση του ερευνητή, προκειμένου ο τελευταίος να θεαθεί καίριες, και πολλές φορές σκοτεινές, εκφάνσεις του πολυσύνθετου αυτού έργου. Περιλαμβάνονται οι ιδιαίτερα σημαντικές πρώτες γραφές της τριλογίας, οι οποίες, σε συνδυασμό με τις διορθώσεις και τις προσθήκες του ίδιου του Τσίρκα, συντελούν στην κατάδειξη των επιμέρους παρεμβάσεων επί του αρχείου και των διαδοχικών “στρωμάτων”, στα οποία συνίσταται το τελικό αποτέλεσμα. Έγγραφα άξια προσοχής, οι κατάλογοι των προσώπων, στα οποία ο συγγραφέας επρόκειτο να αποστείλει αντίτυπα των βιβλίων του, αλλά και τα σύντομα βιογραφικά σημειώματα των εμφανιζόμενων στην κεντρική ιστορία προσώπων, δύνανται να θέσουν προς εξέταση στο μελετητή πολλαπλές υποθέσεις εργασίας.

Μια εξ αυτών, άμεσα συνδεδεμένη με τη διαμόρφωση των λογοτεχνικών χαρακτήρων της τριλογίας, πρόκειται να κατευθύνει και τα πορίσματα του παρόντος άρθρου. Συγκεκριμένα, θα αναζητηθούν οι βασικές αρχές οικοδόμησης των δρώντων στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* προσώπων, μια διαδικασία, που, καθώς φαίνεται, κατέστη για τον συγγραφέα θεμελιώδες εργαλείο, κατά την ανάπτυξη της μυθοπλασίας του. Σε συνδυασμό, μάλιστα, με τις αρχές που δύναται να προσπορίσει στο έργο αυτό η σύγχρονη θεωρητική βιβλιογραφία, θα αναζητηθούν οι βάσεις διάρρηξης της αφηγηματικής ενότητας του έργου, γεγονός που σε μεγάλο βαθμό βασίζεται στη διαπλοκή των λογοτεχνικών χαρακτήρων και τη διαμόρφωση, ανάμεσά τους, alter ego με σημαντική για την εξέλιξη της πλοκής παρουσία.

Στην περίπτωση του αρχείου Τσίρκα, ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί στον επίδοξο αναγνώστη –ήδη από την πρώτη του επαφή με τα γραπτά του συγγραφέα– η συσσώρευση, εντός του αρχείου, μικρών σημειωμάτων και σύντομων καταλόγων, που εμπεριέχουν τα ονόματα των πρωταγωνιστών καθενός από τα μυθιστορήματα της τριλογίας. Οι καταγραφές αυτές, σε άμεση συνάρτηση με τη σύνθεση του συνολικού έργου, όπως αυτή παρατηρείται στα επιμέρους στάδια της συγγραφικής διαδικασίας, μοιάζουν να επιτελούν ρόλο επικουρικό, καθώς συνιστούν προσεκτικά σχεδιασμένες αποδελτιώσεις, με πολύτιμες πληροφορίες για τον καθένα ήρωα ξεχωριστά. Εξατομικευμένες, λοιπόν, παρουσιάσεις, αλλά και σύντομα βιογραφικά σημειώματα και χρονολογικοί πίνακες καθιστούν εφικτή την παρουσίαση των

⁵ Εξαιρούνται τα εκδομένα *Ημερολόγια της Τριλογίας*, η συμβολή των οποίων θα καταστεί πολύτιμη σε κατοπινό σημείο της μελέτης του εξεταζόμενου θέματος. Βλ.: Τσίρκα (1981).

σκέψεων του συγγραφέα, προϋποθέτοντας την επαφή με το εξεταζόμενο έργο.⁶ «Ταυτόχρονα με τις βασικές σκηνές, αναδύονται ένα ένα και τα κύρια πρόσωπα της ιστορίας», τονίζει στη δική του ποιητική ένας άλλος ομότεχνος του Τσίρκα, για να συνεχίσει λέγοντας: «Εμφανίζονται και αυτά στο προσκήνιο, κατά κάποιο τρόπο αυτοσυστήνονται, ανοίγουν την καρδιά τους, καθώς ο συγγραφέας αρχίζει να διακρίνει, πρώτα αχνά, στη συνέχεια καθαρότερα, την προσωπικότητα καθενός και τις μεταξύ τους βαθύτερες σχέσεις και συγκρούσεις».⁷ Στην εν λόγω θεωρητική κρίση του Αλέξανδρου Κοτζιά περί της διαμόρφωσης των πρωταγωνιστών ενός λογοτεχνικού έργου μοιάζει να περικλείεται ολόκληρη η ουσία της συγγραφικής πορείας και διαδικασίας. Αποτελούμενη από μυθιστορήματα, που μεταξύ άλλων έχουν χαρακτηριστεί «κοινωνικά»⁸ και «πολύχρωμοι πίνακες»,⁹ η τριλογία του Στρατή Τσίρκα – *Λέσχη*,¹⁰ *Αριάγνη*,¹¹ και *Νυχτερίδα*¹² – μοιάζει να διέπεται από έναν εμφανή ανθρωπισμό, η βάση του οποίου έγκειται στην πληθώρα προσώπων και χαρακτήρων και τη σύνθετη διαπλοκή των μεταξύ τους δράσεων. Πράγματι, η ιστορία του αριστερού διανοούμενου Μάνου Σιμωνίδη (του επονομαζόμενου και Μάνου Καλογιάννη) που διατρέχει ολόκληρη την υπόθεση και διανθίζεται με δεκάδες μικρότερα επεισόδια, βρίθει από παραδείγματα προσώπων, τα οποία αντιστέκονται στην ηθική και άλλη κατάπτωση του καιρού τους, αψηφούν τον αυταρχισμό ολοκληρωτικών καθεστώτων και, τελικώς, αγωνίζονται για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους. Υπό το πρίσμα, λοιπόν, της εξύφανσης του συνολικού μύθου, η τριλογία προκρίνεται ως ένα από τα πιο πολυπρόσωπα έργα της μεταπολεμικής νεοελληνικής πεζογραφίας.

Η κεντρική ιστορία διαδραματίζεται στη Μέση Ανατολή, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ειδικότερα, στη *Λέσχη* οι σύνθετες σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στα κεντρικά πρόσωπα, σχεδόν όλα ενοικιαστές στην πανσιόν της Γερμανίδας Άννας Φέλντμαν, στην Ιερουσαλήμ, συντελούν στη συγκρότηση μιας πρώτης, βαθμιδωτά εξελισσόμενης δράσης. Ο Μάνος, που συνηθίζει να παραμένει κλεισμένος στη σοφίτα, διωκόμενος για τις πολιτικές του πεποιθήσεις, έρχεται σε επαφή με εβραϊκής καταγωγής

⁶ Αρκετές έχουν υπάρξει στο παρελθόν οι προσπάθειες σύλληψης των μηχανισμών που μετέρχεται ο συγγραφέας, προκειμένου να σμιλεύσει πρόσωπα, τα οποία απεκδύονται σταδιακά τον λογοτεχνικό τους χαρακτήρα και αναδεικνύονται σε αυτόνομες μονάδες, ικανές να αντέξουν στον χρόνο και να γίνουν αντιληπτές ως ζωντανές οντότητες. Χαρακτηριστική περίπτωση τέτοιας προσπάθειας, όπου αποσαφηνίζονται καιρικοί άξονες της συγγραφικής διαδικασίας του Τσίρκα, καθίσταται η ομιλία του ίδιου του συγγραφέα, στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Υμηττού (13 Μαρτίου 1979), η οποία παρουσιάζεται από τη Χρύσα Προκοπάκη στο περιοδικό *Η Λέξη* [βλ.: Προκοπάκη (1983) 571-73], και αναδημοσιεύεται, με τον αυτό τίτλο, στο *Διαβάζω* (1987).

⁷ Κοτζιάς (2004) 22.

⁸ Βλ.: Χατζηδάκη (1980) 45. Βέβαια, η αρθρογράφος, αντιτασσόμενη τελικά στον παραπάνω χαρακτηρισμό ως γενικό και ασαφή, προκρίνει τον όρο «μυθιστόρημα συνόλου».

⁹ Μουλλάς (1980) 186.

¹⁰ Τσίρκας (2017).

¹¹ Τσίρκας (2000).

¹² Τσίρκας (1997).

Ευρωπαϊούς πρόσφυγες και ξεπεσμένους αριστοκράτες, πράκτορες μυστικών υπηρεσιών και άλλα σημαίνοντα για την εξέλιξη του πολέμου πρόσωπα, έως ότου αποδειχθεί τελικώς η διαβρωτική επενέργεια της “Λέσχης”. Η τελευταία αυτή υποκινεί ενέργειες, προβλέπει τις δράσεις ατόμων και ελέγχει την ακυβέρνητη πολιτεία της Ιεράς Πόλης, συγκροτείται δε από μια σκοτεινή ομάδα αξιωματούχων που στοιχηματίζει μεγάλα χρηματικά ποσά εις βάρος των κεντρικών προσώπων.¹³ Σύμφωνα με την αναφερόμενη κατάσταση, στο έργο μοιάζει να συγκροτείται ένας «πολυδιασπασμένος κοινωνικά και ιδεολογικά κόσμος, που ζει μια ιδιαίτερος πολύπλοκη και αδιαφανή πραγματικότητα».¹⁴ Πρόκειται για την ίδια πραγματικότητα που συνέχει το εσωτερικό της πανσιόν, η προβολή της οποίας ως χώρου στιγματισμένου από πολιτικά και κοινωνικά πάθη συμβάλλει στην αναγωγή της σε σύμβολο της ασθμαίνουσας πραγματικότητας.

Έκτοτε, η πορεία που τα πρόσωπα θα ακολουθήσουν τείνει να καταστεί ενδεικτική της εξέλιξης των πολεμικών διεργασιών στην ευρύτερη περιοχή της Μέσης Ανατολής. Η επέλαση του Ρόμμελ στη Βόρεια Αφρική θα σημάνει την ένταξη του Μάνου στην Πρώτη Ελληνική Ταξιαρχία και τη γνωριμία του με τον Μιχάλη Σαρίδη, η παρουσία του οποίου θα συνδεθεί με την εκτύλιξη των κύριων επεισοδίων της *Αριάγνης*. Θα ακολουθήσει ο τραυματισμός του πρωταγωνιστή, η φιλοξενία του από την οικογένεια Σαρίδη στο Κάιρο –η κεντρική μορφή της μητέρας Αριάγνης, που δίνει εξάλλου το όνομά της στο έργο, θα αναχθεί σε σύμβολο της γυναικείας αυτοθυσίας–και η εκ νέου συνάντησή του με πρόσωπα γνωστά ήδη από τη *Λέσχη* (Ρίτσαρντς, Νάνσυ, Γαρέλας, Ανθρωπάκι). Στο εν λόγω πλαίσιο, η διάσταση που χαρακτηρίζει τη δράση του Σιμωνίδη, ανάμεσα στο συμφέρον του κόμματος και την αυτοδιάθεση του ίδιου ως ελεύθερου πνεύματος, θα αποτελέσει έναν σαφή άξονα, γύρω από τον οποίο θα περιστραφεί η διάρθρωση της πλοκής. Ο Μάνος θα διαρρήξει τις σχέσεις του με τους άλλοτε συντρόφους του, μολονότι η απόπειρά του να αρθρογραφήσει στην εφημερίδα της Αριστεράς, *Ο Μαχητής*, θα στεφθεί από επιτυχία. Στο τελευταίο μέρος της τριλογίας, στη θεμελιώδη για την ολοκλήρωση του συνολικού έργου *Νυχτερίδα*, η αμφιταλάντευση αυτή θα εκλάβει μια νέα διάσταση: η επιστροφή στο παρελθόν της οικογένειας του πρωταγωνιστή, στο προάστιο Ράμιλ της Αλεξάνδρειας, θα συντελέσει στην ανάδυση προσώπων και επεισοδίων καίριων.

Αναφορικά με το αρχείο, ο εντοπισμός σύντομων σημειώσεων και καταλόγων προσώπων, γραμμένων από τον συγγραφέα, συνεπάγεται την κατανόηση της ιδιαίτερης

¹³ Τα λόγια της Μισέλ Ραπέσκου προς την Έμμη, στο δέκατο ένατο κεφάλαιο της *Λέσχης*, καθίστανται χαρακτηριστικά: «Έτσι ήρθε ή ώρα να μάθει ή Έμμη για την άλλόκοτη και κάπως μυστηριώδη οργάνωση, πού χώρια ή παράλληλα μέ τόσες άλλες, κυβερνούσε κι αυτή τά Γεροσόλυμα. Μόνο πού τό πεδίο αὐτηνής ήταν σαφές και συγκεκριμένο: τό πίο ανθρώπινο από τ' ανθρώπινα πάθη, ό σαρκικός έρωτας»: Τσίρκας (2017) 302.

¹⁴ Προκοπάκη (1996) 737.

σημασίας που μοιάζει να εκλαμβάνει η οριοθέτηση της δράσης των πρωταγωνιστών του. Πιο συγκεκριμένα, εντός του αρχείου Τσίρκα, ανακαλύπτει κανείς δύο τουλάχιστον, μικρών διαστάσεων, καταγεγραμμένα δελτία, όπου παρατίθενται εν είδει καταλόγου τα πρόσωπα δύο μυθιστορημάτων της τριλογίας. Οι πρωταγωνιστές της *Αριάγνης* και της *Νυχτερίδας*, όπως επιγραμματικά παρουσιάζονται, καταλαμβάνουν ολόκληρο τον χώρο των συγκεκριμένων σημειώσεων, οι οποίες, με τη σειρά τους, δίνουν την εντύπωση βιαστικών αποδελτιώσεων, με σκοπό τη συνολική θέαση των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων.

Στο πρώτο εξ αυτών των δελτίων, το προερχόμενο από τα σημειώματα της *Αριάγνης* – αξίζει να σημειωθεί πως δίπλα στα εν λόγω ονόματα ο συγγραφέας σημειώνει πάντοτε ένα μικρό «Α», δηλώνοντας έτσι την προέλευσή τους-, παρατίθενται ονόματα σημαίνοντων για την εκτύλιξη της κεντρικής πλοκής προσώπων: «Σαρίδης – άρχηγός, γκαρσόνι»// «Σαρίδενα – Άριάγνη»// «Παράσχος», «Λάμπης», «Στυλιανός», «Νασάκι»// «Αλέγρα», «Κορνοῦτος», «Μπροῦνο»// «Φανή», «Άργύρης», «2 αδέρφια της»// «γιός της», «Βασιλική»// «Έπαμεινώνδας», «Μαργαρώ», «Καλυψώ», «Κα Τερζάκη»// «Κούρτ», «Μερόπη», «ὁ ἄλλος σερσέμης».¹⁵ Στην παραπάνω ομαδοποίηση, των εμφανιζόμενων στην κεντρική ιστορία χαρακτήρων, φαίνεται να προκρίνεται ο προσδιορισμός των μεταξύ τους σχέσεων επί τη βάση της χρονικής διαδοχής και της ευρύτερης σημασίας που αυτά εκλαμβάνουν στο πλαίσιο της πλοκής. Ομοίως δίνεται έμφαση στην κατάταξή τους σε μικρές, ολιγομελείς ομάδες που μοιάζουν να εξυπηρετούν τις μνημοτεχνικές ανάγκες του συγγραφέα, κατά τη διαδικασία της πρώτης συγκρότησης της εκτυλισσόμενης πλοκής και της διάκρισής της σε επιμέρους επεισόδια.

Εξίσου αυστηρά δομημένη, η δεύτερη αποδελτίωση που δύναται να ενταχθεί στην ίδια ομάδα προσλαμβάνει έναν δισταμένο, σε σχέση με τα προηγούμενα, χαρακτήρα, η βάση του οποίου έγκειται στην παρουσίαση της γενεαλογίας τριών σημαντικών οικογενειών της *Νυχτερίδας*. Συγκεκριμένα, το αναφερόμενο δελτίο χωρίζεται σε τρία επιμέρους τμήματα, όπου αποσαφηνίζεται η σύνθετη διαπλοκή των συγγενικών σχέσεων των πρωταγωνιστών: «Βασιλική → Άμαλίτσα + πατέρα (sic) → Μάνος + Άλκης»// «Άντουάνος + Άγγελικό → Νυχτερίδα»// Νόνα + Παπούς (Σιδερής) → Μητέρα + Πατέρας → Παράσχος καί Άργυρώ + Θεῖος Σταμάτης → Τόνης». Πρόκειται για μια προσπάθεια να οριοθετηθεί η δράση συγγενικών

¹⁵ Σημαινούσα κρίνεται η επιλογή του συγγραφέα να μην περιλάβει στο τελικό του έργο πολλά από τα πρόσωπα που καταγράφονται στις σημειώσεις του. Όπως πληροφορείται κανείς στα *Ημερολόγια της Τριλογίας*: «Μά ή μεγάλη ανακατάταξη γίνεται στίς γυναίκες: ή Τερζάκη δέν υπάρχει πιά, τό ίδιο καί ή Φανή. Η Φανή όμως ἦταν ή μητέρα μου, κι ὁ γιός της ὁ Μιχάλης εἶμουν ἐγώ. Τό διαμέρισμά μας, πάνω στό δρόμο τοῦ Τζαμιοῦ, ἀντίκριζε τό διαμέρισμα τῆς Αλέγρας, ἐνώ ή Άριάγνη, ή Ναξιώτισα πραγματικά, μαζί μέ τίς δίδυμες καί τ' ἀγόρια της καί τό γκαρσόνι τόν ἄντρα της κατοικοῦσαν πίσω ἀπό το δικό μας, σ' ἓνα σκοτεινό σοκάκι»: Τσίρκας (1981) 50.

του Μάνου προσώπων –που παρουσιάζονται για πρώτη φορά στο τελευταίο μέρος της τριλογίας–, αλλά και να δικαιολογηθεί μέσω της μεταξύ τους συνάντησης η μετάβαση στα νέα επεισόδια της πλοκής. Πράγματι, ο Μάνος θα αναζητήσει, κατά τη μετοίκησή του στην Αλεξάνδρεια, τον ξάδελφό του Παράσχο Βωλιάδη και θα ανατρέξει στο παρελθόν της αλάνας, η αφήγηση των ιστοριών της οποίας θα σημάνει την αποκάλυψη πολύτιμων πληροφοριών και την ολοκλήρωση της κεντρικής ιστορίας.

Παράλληλα, κατά την προσπέλαση του αρχείου, ο ερευνητής έρχεται σε επαφή με δελτία, η παρουσία των οποίων μοιάζει να αντιδιαστέλλεται προς τη σαφώς οργανωτική χρήση των προηγούμενων καταγραφών. Με άλλα λόγια, τα σημειώματα της εν λόγω ομάδας συνθέτουν ένα corpus αρχειοθετημένων χρονολογικών καταλόγων και πινάκων, η σημασία των οποίων έγκειται, τώρα, περισσότερο στην οριοθέτηση της δράσης των πρωταγωνιστών επί τη βάση της διαδοχής των ιστορικών γεγονότων. Ο συγγραφέας φαίνεται πως νιώθει την ανάγκη να προετοιμάσει αυστηρά τη διάρθρωση των επιμέρους επεισοδίων της ιστορίας –προκειμένου να μην καταλήξει να περιπέσει σε χρονολογικά ατοπήματα και άλλου είδους αβλεψίες–, με αποτέλεσμα την πρόταξη της όσο το δυνατόν μικρότερης απόκλισης μεταξύ των παρατιθέμενων αφηγήσεων και των χρονολογικών δεικτών.¹⁶

Στο πλαίσιο της παραπάνω διάκρισης, η γενεαλογία της οικογένειας Σαρίδη από την *Αριάγνη* –πρόκειται για σημείωση που τιτλοφορείται «Γενεαλογικά του Σαριδέϊκου»– προσελκύει και εδώ το ενδιαφέρον του Τσίρκα, ο οποίος καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια να επιλύσει ασάφειες και παρανοήσεις που εμφανίζονται στο αρχικό κείμενο: «Άριάγνη παντρ. στά 1911 καί ἦταν 16 χρονῶ – γεννήθηκε λοιπόν στά 1895-»// «ὁ Μιχάλης γεννήθηκε 1912 τεχνίτης»// «Σταμάτης 1914 ὑπάλληλος»// «Κωστής 1916 τσιγαράς»// «Δίδυμες Ἀπρίλη – Μάη 1919»// «Νίκος 1930». Αξίζει να σημειωθεί πως στο κάτω μέρος του ίδιου δελτίου, δύο συγκεκριμένες και φαινομενικά βιαστικές σημειώσεις, έρχονται να συμβάλουν στην περαιτέρω κατανόηση της ιστορίας της αναφερόμενης οικογένειας, η δράση της οποίας κρίνεται σημαίνουσα για την εκτύλιξη της πλοκής στο δεύτερο μέρος της τριλογίας: «Ἀμνηστία 11 Νοβ. 1918» (η ανακωχή που έπεται της έκρηξης ενός πρώτου εθνικοαπελευθερωτικού κινήματος των γηγενών Αιγυπτίων έναντι των Γαλλοβρετανών αποίκων)// «//Ἐγκυος ἡ Ἀριάγνη 4 μηνῶν μέ τίς δίδυμες 4». Τέλος, τέσσερις επιγραμματικές καταγραφές, με τα αρχικά, καθώς φαίνεται, κάποιων από τα μέλη της οικογένειας Σαρίδη [«-Α», (Αριάγνη;) «-Σ» (Σταμάτης;) «-Ν»

¹⁶ Ξανά, ο Αλέξανδρος Κοτζιάς (2004: 42) σημειώνει: «Ο πεζογράφος, τέλος, πρέπει σε κάθε χρονική τομή να γνωρίζει τη σχετική κατάσταση όλων των προσώπων του έστω και αν αυτά εκείνη την ώρα δεν σχετίζονται μεταξύ τους ή με την ιστορία του βιβλίου. Ας πούμε, το 1935, όταν ο Α έκλεψε τις λίρες στα Γιάννενα, ο άγνωστός του Β ήταν μαθητής στο Γυμνάσιο Τριπόλεως, ενώ η Γ δεν είχε ακόμη γεννηθεί.»

(Νίκος;) «-Δ» (Δίδυμες;)] ολοκληρώνουν το τελικό αποτέλεσμα, που συνιστά τη μοναδική προερχόμενη από την *Αριάγνη* σημείωση, με εμφανείς τους χρονικούς δείκτες της ιστορίας.

Από την άλλη, η περίπτωση της ευρύτερης οικογένειας του Μάνου, όπως αυτή παρουσιάζεται στο τελευταίο μέρος της τριλογίας, φαίνεται να απασχολεί, με τη σύνθετη διαπλοκή της, εξίσου σημαντικά τον συγγραφέα. Οι σημειώσεις με τις χρονολογίες των κυριότερων σταθμών των πρωταγωνιστών της *Νυχτερίδας* συνοψίζονται σε έναν περίτεχνα συνθεμένο πίνακα, με παράλληλες διαστρωματώσεις, κατά τη διαδικασία μελέτης του οποίου προκαλεί έκπληξη στον αναγνώστη η μοναδική για τα δεδομένα του αρχείου δακτυλογραφημένη μορφή του δελτίου. Με αφετηρία το 1875, λοιπόν, παρουσιάζονται καίριες στιγμές της ζωής των Κόντε (γενν. 1842), Αντουάνου (γενν. 1848), Μπρουξ (γενν. 1878), Νυχτερίδας (γενν. 1878) και Τζούλιας (χωρίς κάποια χρονολογική σήμανση), με αποτέλεσμα την ολοκλήρωση της διαδοχής των ιστορικών και άλλων συμβάντων στο 1943, έτος κατά το οποίο διαδραματίζεται η ιστορία του τελευταίου μέρους της τριλογίας. Αυτό που μοιάζει να προκρίνεται, κατά τη σύνθεση του παραπάνω πίνακα, είναι οι σχέσεις και συναναστροφές της Νυχτερίδας («14 χρ. έρωμένη του Κόντε», «19 χρ. παντρ. τό Δημοσθ.», «32 χρ. σμίγει με Αντουάνο»,) που συνιστά εξάλλου με το παράδειγμα της το πιο σημαντικό και προβεβλημένο πρόσωπο του ομώνυμου μυθιστορήματος.

«Οι περισσότεροι ήρωες της Τριλογίας είναι στοιχειωμένοι»,¹⁷ όπως τονίζει ο Χριστόφορος Λιοντάκης, «δυναστεύονται από άλογες και μυστικές δυνάμεις, κατατράχονται από εφιάλτες, η συμπεριφορά τους τις περισσότερες φορές υπαγορεύεται από μια εσωτερική αναγκαιότητα, η οποία ενίοτε έρχεται σε σύγκρουση με το συνειδητό σκοπό που υπηρετούν». Στο πλαίσιο της παραπάνω σύνθετης οριοθέτησης των φορέων και οργανωτών της πλοκής, η θέση του Τσίρκα μοιάζει να διέπεται από τη συνειδητή πρόκριση της μοναδικότητας καθενός από τους τελευταίους. Οι επιμέρους περιπτώσεις των Μάνου και Έμμης, Άννας Φέλντμαν, Αριάγνης Σαρίδη, Κουρτ Στέτλιν¹⁸ και Νυχτερίδας αναδεικνύονται σε λίγα μόνο από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα που επιτρέπουν την περιδιάβαση του αναγνώστη στις “ακυβέρνητες πολιτείες” της Ιερουσαλήμ, του Καΐρου και της Αλεξάνδρειας, συντελώντας με αυτόν τον τρόπο στο τελικό ξετύλιγμα της πλοκής.

Ειδικότερα, στο δελτίο με το όνομα του Κουρτ Στέτλιν, η διάρθρωση των γνωρισμάτων του αναφερόμενου προσώπου ακολουθεί τη λογική μιας χρονολογικού τύπου διαδοχής, που

¹⁷ Λιοντάκης (1996) 776.

¹⁸ Αξίζει να αναφερθεί πως σε δελτίο του αρχείου, που αφιερώνεται ολόκληρο στην περιγραφή του αναφερόμενου προσώπου –το οποίο απαρνήθηκε τη ζωή, με το να καταφύγει οικειοθελώς σε στρατόπεδο χιτλερικών στην Κένυα, όπου και γδάρθηκε ζωντανό– προκρίνεται το όνομα «Κούρτ Σόφλιν», επιλογή, που λόγω της απουσίας της από τα *Ημερολόγια*, είτε διορθώνεται είτε εγκαταλείπεται νωρίς.

έγκειται στις διάφορες εμφανίσεις του τελευταίου στις επιμέρους ιστορίες του έργου. «*Ici la vie est comme un songe* (πρόφερνε *sonje* – σόνιε) – Πρώτη εμφάνιση: το πιάνο που “άνεβάζανε”. Ο καινούριος νοικιάρης του Χάρτμαν» διαβάζει ο μελετητής του αρχείου στο πρώτο μέρος της σχετικής σημείωσης, για να ακολουθήσει μια περισσότερο τακτική και συνεπής παρουσίαση των τρόπων και των συμπεριφορών του εξεταζόμενου προσώπου. Συγκεκριμένα, όπως σχολιάζεται, ο Κουρτ Στέτλιν (διατηρείται το όνομα που τελικώς εδραιώθηκε με την πρώτη έκδοση του έργου), «ξανθός μέ μιά μικρή χωρίστρα, [καί μέ μαλλιά πού] ἦσαν πολύ μαλακά, σάν βρέφους, πρόσωπο αδύνατο, μακρουλό –σά Χριστός-, [...], μακρουλά δάχτυλα καί ώραϊα χέρια», διαδίδεται πως αποτελεί πράκτορα των Γερμανών, στην πραγματικότητα όμως καθίσταται κατανοητό πως συνιστά ένα από τα περισσότερο γενναία και ειλικρινή πρόσωπα του έργου. Η αυτοθυσία, που τον οδηγεί τελικά στην απάνθρωπη εξόντωσή του σε στρατόπεδο ναζιστών κρατουμένων στην Κέννα,¹⁹ στιγματίζει τη σύντομη πορεία του εν λόγω προσώπου στο έργο –αξίζει να σημειωθεί πως μόνο μέσω αφηγήσεων τρίτων αναγνωρίζονται βασικές πληροφορίες για τον σύντομο βίο του–, τη στιγμή που εξαιρείται η πνευματική του δύναμη.

Παράλληλα, εκτός των ενδελεχών σημειώσεων αναφορικά με τη λογοτεχνική persona του Κουρτ Στέτλιν, ο συγγραφέας μοιάζει να επιδεικνύει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για άλλα επιμέρους πρόσωπα της κεντρικής ιστορίας. Η παρουσία αποδελτιωμένου εγγράφου, όπου διαφαίνεται η διάρθρωση των επεισοδίων και η διαπλοκή των σχέσεων μεταξύ των πρωταγωνιστών στην *Αριάγνη* παρουσιάζει ιδιαίτερη σημασία. «I. Παρουσίαση Μάνου, Μιχάλη, Κριστόφ ντε λα..., Φανῆς, Άνθρωπάκι – Συνηθισμένη πλοκή καί γεγονότα μυθιστόρηματος», διαβάζει κανείς στις σημειώσεις για το πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της Τριλογίας, διαδικασία που δύναται να συνεχιστεί και στα επόμενα κεφάλαια του ίδιου μυθιστορήματος. Γενικότερα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως ο συγγραφέας προσδίδει μεγάλη σημασία στην προσεκτική οριοθέτηση των αξόνων του έργου του, συνήθεια και επιλογή που καθίσταται αντιληπτή από την επιμελημένη και συνεπή παρουσίαση των καταγραφών του. Στο ίδιο πλαίσιο, η αντιπαραβολή του εν λόγω αρχείου προς τις πληροφορίες των *Ημερολογίων της Τριλογίας* επιτρέπουν μιαν ιδιαίτερη ανάγνωση του έργου, σύμφωνη με τις απαιτήσεις της επιδιωκόμενης έρευνας και τη διαλεύκανση των σκοτεινών σημείων της κεντρικής ιστορίας.

¹⁹ Η συζήτηση μεταξύ Ρούμπυ και Πήτερ, στο δεύτερο κεφάλαιο της *Αριάγνης*, προσφέρει μιαν ευκρινή θέαση του παράδοξου και τραγικού τέλους του Κουρτ Στέτλιν: «–Ρούμπυ, αγαπητέ μου, ἔχω πολύ δυσάρεστα νέα γιά τόν Κούρτ. –Ξέρω, μου τό εἶπανε κάτω. –Σου εἶπανε πῶς; –Δέ θέλησα νά ρωτήσω. Μου φτάνει πῶς πέθανε σ’ ἓνα στρατόπεδο στήν Κέννα. –Μά τόν σκοτώσανε οἱ δικοί του, θέλω νά πῶ οἱ ἄλλοι, οἱ ναζήδες ἐγκλειστοί. –Δέ θέλω ν’ ἀκούσω. –Το γδάρανε, Ρούμπυ. –Πήτερ, γιά τ’ ὄνομα τοῦ Θεοῦ!»: Τσίρκας (2000) 29.

Ιδωμένη υπό το πρίσμα της σύγχρονης θεωρίας περί των λογοτεχνικών χαρακτήρων, η σχεδόν εμμονική αυτή προσπάθεια του συγγραφέα να διαμορφώσει ήρωες “ζωντανούς”, «που περιμένεις να τους δεις στην άκρη του δρόμου»,²⁰ μοιάζει να επιτείνει την «εξανθρωπισμένη προσέγγιση του χαρακτηρισμού (*characterisation*)»,²¹ που σύμφωνα με τον Jonathan Culpeper χαρακτηρίζει εκ προοιμίου την επαφή του αναγνώστη με τους χαρακτήρες ενός λογοτεχνικού κειμένου. Μολονότι οι τελευταίοι αυτοί δύνανται να καταστούν αντιληπτοί ως σημεία ενός ευρύτερου συστήματος, διαρθρωμένου επί τη βάση επιμέρους γλωσσικών κατασκευών (στρουκτουραλισμός και σημειωτική), ως φαντασιακά δημιουργήματα, που διέπονται από ανθρώπινες ψυχολογικές ροπές (ψυχανάλυση), ή ως απλά στοιχεία που εξυπηρετούν την εκτύλιξη της πλοκής, σίγουρο είναι πως η πλειοψηφία των αναγνωστών τείνει να ταυτίζεται εν πολλοίς με τα λογοτεχνικά πρόσωπα, αποδίδοντάς τους ανθρώπινα χαρακτηριστικά, ιδιότητες και συναισθηματικές καταστάσεις.

Ως αποτέλεσμα των παραπάνω, η επιτελούμενη, από πλευράς του αναγνώστη, “συμπλήρωση” των κενών των χαρακτήρων συγκροτείται, κατά τον Fotis Jannidis,²² διαμέσου της συγκέντρωσης τριών επιπέδων πληροφορίας. Οι πληροφορίες που το ίδιο το κείμενο παρέχει στους αναγνώστες, οι έμμεσες αναφορές που ενυπάρχουν σε αυτό και τα κοινωνικά-πολιτισμικά συμφραζόμενα, με τα οποία συνδέεται η ανάδυση των ηρώων, συντελούν στην επίτευξη μιας αφηγηματικής επικοινωνίας, πολύτιμης για την κατανόηση της σε πολλές περιπτώσεις σύνθετης διαπλοκής των μεταξύ τους σχέσεων. Εξάλλου, η διαμόρφωση των χαρακτήρων ακολουθείται συχνά από μια διαδικασία “ταύτισης” (*identification*),²³ μέσω της οποίας ο αναγνώστης διακατέχεται από συγκεκριμένες συναισθηματικές τάσεις, κατά την επαφή του με τα λογοτεχνικά πρόσωπα, απέναντι στα οποία δεν διστάζει να εκδηλώσει μια ιδιαίτερη συμπάθεια ή αντιπάθεια, εξαρτώμενη από τα προσωπικά του βιώματα.

Έπειτα, η διαμόρφωση των χαρακτήρων εδράζεται, κατά τους Eder – Jannidis – Schneider στα *σχήματα* (*schemata*),²⁴ με τα οποία συνάπτονται οι παρεχόμενες στο ίδιο το κείμενο πληροφορίες. Οι πηγές των εν λόγω σχημάτων, αντλούμενες στην πλειοψηφία τους από τον πραγματικό κόσμο, την τρέχουσα κοινωνική κατάσταση, τη γνώση των μέσων επικοινωνίας (*media knowledge*) και την αφηγηματική παράδοση της μυθοπλασίας (*narrative knowledge*), επιτρέπουν την καλύτερη κατανόηση της πλοκής και επενεργούν –τουλάχιστον

²⁰ Πρόκειται για κρίση του φίλου του συγγραφέα, Νίκου Παντελίδη, που διατυπώνεται σε επιστολή του τελευταίου προς τον Τσίρκα με ημερομηνία «Alexandrie, le τέλος Νοέμβρη 65». Βλ.: Πεχλιβάνος (2008) 404.

²¹ Culpeper (2001) 6-7.

²² Jannidis (2012) 22.

²³ Jannidis (2012) 26.

²⁴ Eder – Jannidis – Schneider (2010) 14.

στην περίπτωση του ρεαλιστικού μυθιστορήματος– ενοποιητικά, με σκοπό την κατάκτηση της αφηγηματικής συνέχειας. Με τον τρόπο αυτό, κάθε πληροφορία που συγκεντρώνεται από τον αναγνώστη, οδηγεί αναπότρεπτα στην ανάδυση μιας σειράς *σχημάτων* χαρακτήρων (αφηγηματικών, αισθητικών, κοινωνικών, ιδεολογικών), με κύριο απότοκο τη σύλληψη και οριοθέτηση των δομών της λογοτεχνικής ιστορίας.

Στην περίπτωση των *Ακυβέρνητων Πολιτειών*, και υπό το πρίσμα του αρχείου Τσίρκα, οι χαρακτήρες της τριλογίας μοιάζουν να επιτελούν περισσότερο “μιμητικές” (mimetic) διεργασίες,²⁵ όπως αυτές που εντοπίζονται στο κλασικό μυθιστόρημα, αν και η πολυπροσωπία και πολυφωνία των επιμέρους ιστοριών συνηγορούν μάλλον στο αντίθετο. Ο Τσίρκας φαίνεται να στοχεύει στη συγκρότηση κατά το δυνατόν αληθοφανών χαρακτήρων, οι οποίοι ανταποκρίνονται σε παγιωμένους τύπους συμπεριφορών. Ο επαναστάτης Μάνος, ο ανθρωπιστής Ρίτσαρντς, η ταπεινή Αριάγνη και ο προδομένος Παράσχος συνιστούν λίγες μόνο από τις προσωπικότητες των εμφανιζόμενων ηρώων, που με τη σειρά τους συγκροτούν τις βάσεις εκτύλιξης της κεντρικής πλοκής. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ο ίδιος ήρωες καθίστανται φερέφωνα συγκεκριμένων ιδεολογικών τάσεων –πρόκειται για τις κατά Phelan “θεματικές” (*thematic*) συνιστώσες του χαρακτηρισμού–, βέβαιο ωστόσο καθίσταται το γεγονός πως μεταξύ τους συγκλίνουν αντικρουόμενες εν πολλοίς στάσεις.

Όταν, μάλιστα, οι πολλαπλές φωνές των ηρώων συγκρούονται επιδεικτικά μεταξύ τους, η διαφαινόμενη διάρρηξη της αφηγηματικής ενότητας επιτρέπει την απομάκρυνση του εξεταζόμενου έργου από τις επιταγές του κλασικού μυθιστορήματος. Πράγματι, καθ’ όλη την έκταση της τριλογίας, χαρακτηριστικές παρουσιάζονται οι περιπτώσεις προσώπων, που τείνουν να παρακωλύουν την ομαλή και ευθύγραμμη ανάπτυξη της αφηγηματικής διαδικασίας. Αντιπροσωπευτικότερο ίσως από όλα, το παράδειγμα της Άννας Φέλντμαν, γερμανοεβραίας ιδιοκτήτριας της πανσιόν στη *Λέσχη*, επιτρέπει μια πρώτη επαφή του αναγνώστη με πολλαπλές αφηγηματικές εστιάσεις και τρόπους. Ο εσωτερικός μονόλογος,²⁶ που χαρακτηρίζει, στην πλέον αποδομημένη του μορφή, σχεδόν το σύνολο της παρουσίας της, συνιστά εμπόδιο κατά την εκτύλιξη των γεγονότων, διαρρηγνύοντας έτσι τον χρόνο της αφήγησης. Εξάλλου,

²⁵ Πρόκειται για όρο του James Phelan, σύμφωνα με τον οποίο ο λογοτεχνικός χαρακτήρας συνίσταται σε τρία στοιχεία: το *μιμητικό* (mimetic), το *συνθετικό* (synthetic) και το *θεματικό* (thematic). Το *μιμητικό* αφορά τη σχέση που ο χαρακτήρας μπορεί να συνάψει με ένα πραγματικό πρόσωπο, το *συνθετικό* συνέχει τα γνωρίσματα που καθιστούν έναν χαρακτήρα λογοτεχνικό δημιούργημα, ενώ το *θεματικό* προσεγγίζει την ανάπτυξη μιας συγκεκριμένης ιδέας εκ μέρους του ίδιου αυτού χαρακτήρα. Βλ.: Weststeijn (2004) 59.

²⁶ «Απόψε άρχισα το τρίτο κεφάλαιο. Εσωτερικός μονόλογος της Φέλντμαν σε δεύτερο πρόσωπο Δεν ξέρω αν στέκεται και αν θα τ’ αφήσω έτσι. Στο γράψιμο είναι νερό, πολύ εύκολο. Αλλά έλα· ποια σχέση μπορεί να έχει μ’ ένα πραγματικό εσωτερικό μονόλογο; Και η ποίηση που πρέπει να βγαίνει από μέσα, η λυρική εγκατάλειψη; Στην αρχή του μονόλογου πρόσεχα κι έβαλα κάτι από τον χαρακτήρα της: μεγαλοστομία, δραματοποίηση. Ύστερα τον συνέχισα στεγνά, ωφελμιστικά. Και διαβάζεται άραγε από τον αναγνώστη ή είναι τόσο μπερδεμένος που θα τον πηδήσει; Όλα αυτά χρειάζονται σκάλισμα, μελέτη»: Τσίρκας (1981) 38-29

σύμφωνα με τον Jonathan Culpeper,²⁷ ο ελεύθερος πλάγιος λόγος, τον οποίο δύναται να μετέρχονται κάποιοι από τους χαρακτήρες ενός λογοτεχνικού έργου, δίνει την εντύπωση πως αυτοί αντιστέκονται στις προσπάθειες αφηγηματικού ελέγχου του συγγραφέα, με αποτέλεσμα τα εν λόγω πρόσωπα να αποκτούν μια φαινομενική ανεξαρτησία απέναντι στους μηχανισμούς συγκρότησής τους.

Παράλληλα, η προαναφερθείσα διαπλοκή μεταξύ των λογοτεχνικών ηρώων αισθητοποιείται με έναν επιπλέον τρόπο. Η διαμόρφωση δυαδικών ζευγών προσώπων, στο σύνολο των τριών μυθιστορημάτων, επιτρέπει τη σύσταση μιας τυπολογίας των εμφανιζόμενων στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* χαρακτήρων, με άλλα λόγια τον σχηματισμό ζευγών alter ego, που διατρέχουν το έργο. Η Έμμη και ο Ρίτσαρντς, με τη σχεδόν μεταφυσική ερωτική τους επιθυμία και τον άκρατο ανθρωπισμό, οι προδομένοι από τον έρωτα Άννα Φέλντμαν και Παράσχος, αλλά και οι απλές γυναίκες του λαού Αριάγνη Σαρίδη και Ρόζα Χλιάσκα, που αγωνίζονται σιωπηλά για την κατάκτηση της ελευθερίας τους, συνιστούν λίγα μόνο από τα εν λόγω παραδείγματα, μέσω των οποίων καθίστανται αντιληπτοί οι συνδετικοί αρμοί του έργου. Δεν είναι, μάλιστα, τυχαίο πως, σχεδόν στο σύνολό τους, τα πρόσωπα αυτά συγκροτούν τις αντικρουόμενες μεταξύ τους αφηγηματικές φωνές της τριλογίας,²⁸ επιβεβαιώνοντας έτσι και τις ίδιες τις πηγές του λογοτεχνικού αρχείου Τσίρκας.

Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερη καθίσταται η παράλληλη εξέταση των *Ημερολογίων της Τριλογίας* (με εγγραφές που αγγίζουν το χρονικό διάστημα 8 Αυγούστου 1945-7 Ιουλίου 1965). Ο Τσίρκας των *Ημερολογίων* παρουσιάζεται να σχολιάζει λεπτομερώς πολλά από τα πρόσωπα του έργου του (Έμμη Μπόμπρετςμπεγκ, Ραπέσκου, Άννα Φέλντμαν, Ρόμπερτ Ρίτσαρντς, Κουρτ Στέτλιν), τη στιγμή που πληθώρα εκ των συγγραφικών “επιλογών” του, όπως αυτές προβάλλονται στο αρχείο, μοιάζουν και εδώ να κυριαρχούν. Χαρακτηριστική περίπτωση τέτοιας επιλογής συνιστά ο γενεαλογικός κατάλογος της οικογένειας του Αντουάνου,²⁹ ο οποίος παρατίθεται υπό τη μορφή που νωρίτερα σχολιάστηκε. Παράλληλα, όσον αφορά τα *Ημερολόγια*, προστίθενται δύο μικροί χρονολογημένοι κατάλογοι, σχετικοί με τις κόρες της οικογένειας –Βασιλική και Ανώνυμη (Παρασκευή)–, όπου βέβαια περιλαμβάνονται αρκετές από τις σημειώσεις του ήδη σχολιασμένου αρχείου. Εξίσου σημαντικές, οι αποκαλύψεις περί

²⁷ Culpeper & Fernandez – Quintanilla (2017) 14.

²⁸ Καθ’ όλη την έκταση της τριών μυθιστορημάτων, οι αφηγηματικές φωνές, μέσα από την οπτική των οποίων ξετυλίγεται η πλοκή του έργου, είναι συνολικά επτά: Μάνος, Έμμη, Φέλντμαν, Αριάγνη, Νάν-συ, Ρούμπυ, Παράσχος.

²⁹ Τσίρκας (1981) 68-70.

της πραγματικής ταυτότητας των ηρώων της *Αριάγνης*,³⁰ οι χρήσιμες πληροφορίες περί του προσώπου της μητέρας του συγγραφέα, Φανής, και οι νύξεις στην παρέα του Μετουάλλη³¹ καταλαμβάνουν ιδιαίτερη σημασία, κατά τη σύνθεση των προβαλλόμενων αποσπασμάτων.

Συμπερασματικά, δεν θα ήταν άτοπο να υποστηριχθεί πως η τυπολογία των προσώπων των *Ακυβέρνητων Πολιτειών*, άμεσα συνυφασμένη με τις πηγές διαμόρφωσής τους –το λογοτεχνικό αρχείο Τσίρκα– συνιστά πολύτιμο εργαλείο κατανόησης της πολύπλοκης και σύνθετης δομής του υπό εξέταση έργου. Η εν λόγω παραδοχή φαίνεται να προσλαμβάνει ακόμη μεγαλύτερη σημασία, αν ληφθεί υπόψη πως ο πολυφωνικός χαρακτήρας του τελευταίου συντελεί συχνά στη διάρρηξη της αφηγηματικής ενότητας και συνέχειας. Η περίπτωση Τσίρκα, χαρακτηριστική της ανανέωσης του ελληνικού μεταπολεμικού μυθιστορήματος, συνδέεται άρρηκτα με τη διαμόρφωση συμπαγών λογοτεχνικών ηρώων, που διέπονται ωστόσο από αντικρουόμενες μεταξύ τους θέσεις, συμπεριφορές και ιδεολογικές κατευθύνσεις. Αυτός είναι ίσως και ο λόγος που το τελικό αποτέλεσμα κερδίζει σε αληθοφάνεια και ρεαλισμό· οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες των *Ακυβέρνητων Πολιτειών*, μολονότι σαφώς πεποιημένοι, προβάλλουν την ατμόσφαιρα της εποχής δημιουργίας τους· ταυτόχρονα δε, θέτουν κρίσιμα ερωτήματα για την πορεία του ανθρώπου σε έναν κόσμο κατακερματισμένο.

E.K.Π.Α.

email.: giannismor@phil.uoa.gr

³⁰ «Ο Μπόμπα έγινε Γιούνες... Ο Χίλαρυ μετονομάζεται σε Ροβέρτο Ρίτσαρντς, δηλαδή σε άλλο, πάλι ύπαρκτό πρόσωπο, Ο Κούρτ, πού μένει Κούρτ Στέτλιν κι ό Σμάρτ, πού γίνεται Πήτερ, περνοῦν σε δεύτερο πλάνο ή σε τρίτο, κι ἔτσι ἔχουμε κι ἀπό ἐδώ οἰκονομία προσώπων»: Τσίρκας (1981) 50.

³¹ Τσίρκας (1981) 51-2.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής

- Τσίρκας, Σ. (1960³⁶), *Η Λέσχη*, Αθήνα: Κέδρος.
- Τσίρκας, Σ. (1962³²), *Αριάνγη*, Αθήνα: Κέδρος. Κέδρος.
- Τσίρκας, Σ. (1965²⁷), *Η Νυχτερίδα*, Αθήνα: Κέδρος
- Τσίρκας, Σ. (1981⁵), *Τα Ημερολόγια της Τριλογίας. «Ακυβέρνητες Πολιτείες»*, Αθήνα: Κέδρος.

Δευτερογενής

- Culpeper, J. (2001), *Language and Characterisation, People in Plays and Other Texts*, London: Routledge.
- Culpeper, J. – Fernandez-Quintanilla C. (2017), *Fictional characterization*, Berlin: De Gruyter, https://www.academia.edu/23318801/4_Fictional_characterisation [ανακτήθηκε: 15/1/2022].
- Eder, J. – Jannidis, F. – Schneider, R. (2010), *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*, Berlin: De Gruyter.
- Farge, A. (2004), *Η γένση του αρχείου* (1989), (μτφρ.: Μπενβενίστε, Ρ.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Foucault, M. (2017), *Η Αρχαιολογία της γνώσης* (1969), (μτφρ.: Παπαγιώργης, Κ.), Αθήνα: Πλέθρον.
- Jannidis, F (2012), *Character, The living handbook of narratology*, Berlin/Boston: de Gruyter, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/41.html> [ανακτήθηκε: 15/1/2022].
- Weststeijn, G. W. (2004), «Towards a Cognitive Theory of Character», στο: Fleischman L.-Göltz Christina – Aage A. H. L., *Analysieren als Deuten, Wolf Smidt zum Geburtstag*, Hamburg: Hamburg University Press, pp. 53-65.
- Κοτζιάς, Αλ. (2004²), *Αληθομανές Χαλκείον, Η Ποιητική ενός Πεζογράφου*, Αθήνα: Κέδρος.
- Λιοντάκης, Χ. (1996), «Από τη μεριά τους δεν φουσούσε», *Λέξη* 136: 774-77.
- Μουλλάς, Παν. (1980), «Εικονοπλασία και ρεαλισμός», στο *Οι Ακυβέρνητες Πολιτείες του Στρατή Τσίρκα και η κριτική 1960-1966*, Αθήνα: Κέδρος, 186-91.
- Παντελίδης, Ν. (2008), «Alexandrie, le τέλος Νοέμβρη 65», στο Πεχλιβάνος, Μ. (επιμ.), *Από τη Λέσχη στις Ακυβέρνητες Πολιτείες (Η στίξη της Ανάγνωσης)*, Αθήνα: Πόλις, σσ. 403-6.

- Προκοπάκη, Χ. (1983), «Στρατής Τσίρκας: Στο εργαστήρι του μυθιστοριογράφου», *Λέξη* 25: 571-73.
- Προκοπάκη, Χ. (1996), «“Ακυβέρνητες Πολιτείες”»: Η ιστορία στο εργαστήρι του μυθιστοριογράφου», *Η Λέξη* 136: 733-43.
- Χατζηδάκη, Ρ. (1980), «Κριτική για την Αριάγνη – Πανσπουδαστική», στο *Οι Ακυβέρνητες Πολιτείες του Στρατή Τσίρκα και η κριτική 1960-1966*, Αθήνα: Κέδρος, σσ. 45-7.

Αθηνά Μαρκοπούλου

Το άκρον άωτον της γραφής: Τα τελευταία γραπτά του Μιχαήλ Μητσάκη

Ο Μιχαήλ Μητσάκης (1868;–1916), υπήρξε ένας από τους δημοφιλέστερους συγγραφείς της εποχής του. Ωστόσο, το όνομά του δεν συνδέθηκε με τον τίτλο κάποιου βιβλίου. Αντιθέτως, τον θυμόμαστε για τα γραπτά που σκόρπισε στις αθηναϊκές εφημερίδες.¹ Τα κείμενά του, ανυπάκουα στην ειδολογική κατάταξη,² κατέκλυζαν τις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής, τουλάχιστον ως την οριστική εκδήλωση της ψυχικής του νόσου, η οποία σταδιακά τον απομάκρυνε από τον χώρο των εντύπων. Αν και συνέχιζε να γράφει και μετά τον πρώτο εγκλεισμό του στο Δρομοκαΐτειο (1896),³ τα λεγόμενα «γραπτά της τρέλας» δεν περιλήφθηκαν στις μεταθανάτιες εκδόσεις των κειμένων του. Ο Δημήτρης Ταγκόπουλος αρχικά (1920), και ο Μιχαήλ Περάνθης αργότερα (1956) συνέλεξαν και παρουσίασαν το σκορπισμένο στις εφημερίδες έργο του, αποκλείοντας, ωστόσο, όσα έγραψε μετά την εκδήλωση της ασθένειάς του. Πάντως, ακόμη και μετά το 1896, ανάμεσα στις επανειλημμένες νοσηλείες του, και ως τον θάνατό του το 1916, ο Μητσάκης σύχναζε στα γραφεία των εφημερίδων και έδινε στους πρώην συναδέλφους του αποκόμματα με χειρόγραφα του έναντι μικρών ανταλλαγμάτων που τον βοηθούσαν να επιβιώνει.⁴ Οι γνώσεις μας για αυτήν την πτυχή της μητσακικής γραφής θα ήταν ελάχιστες αν δεν τη φώτιζε ένα τυχαίο γεγονός.

Το 1943, ο νευροχειρουργός Άγγελος Καρακάλος αγόρασε σε παλαιοβιβλιοπωλείο έναν παλιό τόμο της *Ιλιάδας*. Στα περιθώρια του τόμου αυτού υπήρχαν σκαριφήματα, ζωγραφιές και στίχοι γραμμένοι στα γαλλικά και στα ελληνογαλλικά. Ο Καρακάλος, ιδιαιτέρως ενημερωμένος περί τα φιλολογικά, είχε υπόψη του ένα δημοσίευμα του 1935 στο

¹ Οι συνεργασίες του περιλαμβάνουν σχεδόν το σύνολο των εντύπων της εποχής: συνεργάζεται με τον *Ασμοδαίο* από το 1880 και με το επίσης σατιρικό *Μη χάνεσαι* του Βλάση Γαβριηλίδη από το 1882. Κατά τα έτη 1884-1889 συνεργάζεται με τη *Νέα Εφημερίδα* του Κορομηλιά. Ενδιάμεσως (1885-1887), και την περίοδο 1893-1895, έχει περάσει από *Το Άστυ*, το 1887 από τον *Ραμπαγά*, ενώ στην *Ακρόπολιν* αρθρογραφεί από το 1886 έως το 1888 και από το 1893 έως το 1895. Συνεργάζεται επίσης με την *Εφημερίδα* (1891), την *Εστία* (1887, 1894 και 1895) και το *Σκριπ* (1895-1896). Πολλές και οι συνεργασίες του με ημερολόγια και περιοδικά του καιρού του. Ενδεικτικά: *Εβδομάς* (1885), *Αττικόν Ημερολόγιον* του Ασωπίου, *Γελοιογραφικόν Ημερολόγιον* του Κ.Φ. Σκόκου (1886), *Ημερολόγιον του Άστεως*, *Ελληνικόν Ημερολόγιον* του Π.Δ. Σακελλαρίου (1888), *Εθνικόν Ημερολόγιον* του Σκόκου (1892), *Ημερολόγιον του Μ.Π. Φωτιάδου* (1893), *Ημερολόγιον Σκριπ-Ρωμηού* (1895) κ.ά.

² Τα κείμενα του Μητσάκη μπορούν να χαρακτηριστούν ως κατεξοχήν «ανυπάκουα» στην ειδολογική κατάταξη, ακόμη κι αν ληφθεί υπόψη η ρευστότητα των λογοτεχνικών ειδών κατά την εποχή εκείνη. Για τον προσδιορισμό ως «ανυπάκουων» των λογοτεχνικών κειμένων που «μεταθέτ[ουν] το βάρος της παράδοσης δημιουργώντας νέους ειδολογικούς όρους», βλ. Αγγελάτος (1997) 39.

³ Ο Μητσάκης νοσηλεύτηκε το 1894, για μικρό διάστημα, στο Φρενοκομείο της Κέρκυρας. Επανανοσηλεύτηκε το 1896 στο Δρομοκαΐτειο διαγνωσμένος με *dementia praecox*. Έκτοτε, η ψυχική του υγεία δεν επανήλθε ποτέ.

⁴ Ποριώτης (1935) 86-7, Φαλταίης (1926) 369. Βλ. και Τσέλιγκας (2017) 52–3.

περιοδικό *Νέα Γράμματα* με τον τίτλο «Ανέκδοτοι στίχοι του Μιχαήλ Μητσάκη». Εκεί, ο Νικόλαος Ποριώτης είχε μεταγράψει και δημοσιεύσει μερικά από τα χειρόγραφα αποκόμματα του Μητσάκη που είχε στην κατοχή του,⁵ συνοδευμένα μάλιστα από ανατυπώσεις των πρωτότυπων αυτογράφων. Η αντιπαραβολή της γραφής στα περιθώρια του τόμου της *Ιλιάδας* με τα αυτόγραφα που ανατύπωναν τα *Νέα Γράμματα* δεν άφηνε αμφιβολία πως τα χειρόγραφα ήταν γραμμένα από το ίδιο χέρι. Έτσι, ο Καρακάλος μπόρεσε να ταυτοποιήσει τη χειρόγραφη γραφή των περιθωρίων ως γραφή του Μητσάκη,⁶ και τελικά, το 1957, εξέδωσε μικρό τόμο στα γαλλικά με τίτλο *Oeuvres Inédites de Michel Mitsakis*. Μετέγραψε τη δυσανάγνωστη γραφή, επέλεξε όσα από τα κείμενα έκρινε ως λογοτεχνικότερα και, προκειμένου να δώσει στον αναγνώστη μια εντύπωση του αταξινόμητου πρωτότυπου υλικού του, συμπεριέλαβε στην έκδοσή του και μερικές φωτογραφικές ανατυπώσεις των αυτογράφων.

Στο κείμενο που ακολουθεί, η μεταθανάτια έκδοση χειρογράφων του Μιχαήλ Μητσάκη από τον Άγγελο Καρακάλο θα μελετηθεί από δύο διαφορετικές σκοπιές. Αφενός, θα εξετάσω το γεγονός της έκδοσης καθαυτό, σχολιάζοντας τη συμβολή της εκδοτικής χειρονομίας του Καρακάλου στη μετάβαση από την «απλή πράξη της γραφής» στη σύσταση ενός αναγνώσιμου κειμένου κι ενός ολοκληρωμένου έργου.⁷ Αφετέρου, θα στραφώ στο περιεχόμενο της έκδοσης και θα το συσχετίσω με την προγενέστερη γραφή του Μητσάκη.

Προτού προχωρήσω στον σχολιασμό της έκδοσης, ορισμένες μεθοδολογικές και θεωρητικές διευκρινίσεις είναι απαραίτητες. Πιο κάτω θα γίνει λόγος για τη σχέση του Μητσάκη με την *κουλτούρα του βιβλίου*. Ο όρος *κουλτούρα του βιβλίου*, όπως θα χρησιμοποιείται στη συνέχεια, είναι ιστορικά προσδιορισμένος και αφορά στο νεωτερικό πολιτισμικό παράδειγμα. Χρησιμοποιείται, δηλαδή, ισοδύναμα με το *νεωτερικό λογοτεχνικό σύστημα*,⁸ το οποίο διαμορφώθηκε από τις σχέσεις μεταξύ συγγραφέων εκδοτών και

⁵ Στα 1910, ο Ποριώτης εργαζόταν στον *Νουμά*, τα γραφεία του οποίου συχνά επισκεπτόταν ο ασθενής πλέον Μητσάκης. Γράφει ο Ποριώτης: «μας έφερνε, κάθε φορά και τρία τέσσερα κακογραμμένα σε τυπογραφικό χαρτί φυλλαράκια, με στίχους και πεζιά, ελληνικά και γαλλικά, κάποτε δίγλωσσα ανακατωμένα. Τ' άφηνε, έφευγε, χωρίς να λέγη τίποτα γι' αυτά. Τ' άφηνε, φυσικά, με τον κρυφό πόθο να τυπωθούνε στο «Νουμά». Και δεν αξιώθηκε ποτέ να τα δη τυπωμένα. Μερικά τους, όσα έτυχε να μου πέσουνε στα χέρια, μπόρεσα να τα περισώσω και να τα φυλάξω σ' έναν φάκελλο, εικοσιτέσσερα τόσα χρόνια. Όσα είναι κάπως άρτια, και είναι τέτοια τα στιχουργημένα, τα αντιγράφω εδώ, —εννοείται, όπως μπόρεσα να τα διαβάσω. Και τα αντιγράφω με την ορθογραφία, και με τη στίξη τους ακόμα, την επιμελημένη». Βλ. Ποριώτης (1935) 88-90.

⁶ Caracalos (1956) 3.

⁷ Η φράση «απλή πράξη της γραφής» ανήκει στον Foucault. Βλ. την αμέσως επόμενη παράγραφο και υποσημ. 9.

⁸ Βλ. Hesse (1996) 21. Η Carla Hesse χρησιμοποιεί τον —εμπνεόμενο από το έργο του ιστορικού Roger Chartier— όρο «κουλτούρα του βιβλίου» εναλλάξ με τον όρο «νεωτερικό λογοτεχνικό σύστημα», τον οποίο ορίζει ως εξής: «η σταθεροποίηση της γραπτής κουλτούρας σε έναν κανόνα ενυπόγραφων κειμένων, όπως και η έννοια του συγγραφέα ως δημιουργού, του βιβλίου ως ιδιοκτησίας και του αναγνώστη ως επιλεκτικού κοινού». Πέρα από τις κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες που επέτρεψαν τον «θρίαμβο του βιβλίου» κατά τον 19^ο αιώνα, με ενδιαφέρει εδώ

αναγνωστικού κοινού στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα. Έκανα επίσης λόγο για τη διαδικασία παραγωγής έργου δια της έκδοσης αντιπαραβάλλοντάς τη με την «απλή πράξη της γραφής». Ακολουθώ εδώ τον Friedrich Kittler, ο οποίος χρησιμοποιεί τη φράση αυτή του Foucault για να ορίσει τη γραφή που «δεν αναφέρεται παρά στον εαυτό της» και δεν σκοπεύει στη σύσταση ενός εκδόσιμου συνόλου.⁹

Συνολικά, η προσέγγισή μου αντλεί από την ορολογία της Νέας ή Υλικής Φιλολογίας, η οποία εστιάζει σε ζητήματα έκδοσης και διακρίνει τα αντικείμενα της παραδοσιακής Φιλολογίας σε: (α) έργα (works), δηλαδή αφαιρέσεις πέραν των κειμένων, (β) καθαυτό κειμενικές συνθέσεις (texts), και (γ) τεκμήρια ή τεχνουργήματα (documents or artifacts), όπου η γραφή εκλαμβάνεται ως υλικό φαινόμενο παρά ως κείμενο.¹⁰ Η έννοια της υλικότητας θα αποτελέσει κεντρικό ζήτημα της ανάλυσης που ακολουθεί. Θεωρούμενη γενικώς ως υπερίσχυση του γράμματος έναντι του νοήματος – ή του σημαίνοντος έναντι του σημασινομένου,¹¹ η υλικότητα εννοιοδοτείται ανάλογα με το περικείμενο: Εδώ, η υλικότητα αφορά, αφενός, στους σημαίνοντες υλικούς περιορισμούς που επιβάλλει η τυπωμένη σελίδα στο χειρόγραφο, κι αφετέρου, στη διαχείριση που επιφυλάσσει ο Μητσάκης στο γλωσσικό του υλικό, ώστε η λέξη να μετατρέπεται σε υλικό σώμα το οποίο σταδιακά αυτονομείται από το νόημα.

*Από το γράψιμο στο έργο*¹²

Στην εισαγωγή της έκδοσης *Oeuvres Inédites de Michel Mitsakis*, ο ίδιος ο εκδότης αναφέρεται στον τόμο της *Ιλιάδας*, από τον οποίο άντλησε τα μητσακικά αυτόγραφα, ως «βιβλίο-χειρόγραφο» («livre manuscrit»). Ο όρος του Καρακάλου αποδίδει την υβριδική μορφή του

και ο σημαίων χώρος της σελίδας του βιβλίου, όπως παγιώθηκε κατά τη βιομηχανική εποχή: βλ. Barbier (2002) 396 και Ong (1997) 175-88. Καθώς, τόσο οι κοινωνικο-οικονομικές σχέσεις που καθορίζονται από το μέσο, όσο και η σελιδοποίηση ως σημαίνουσα πρακτική διαφοροποιούνται μεταξύ βιβλίου και άλλων εντύπων, εδώ δεν κάνω λόγο για *κουλτούρα του εντύπου* γενικώς, αλλά για *κουλτούρα του βιβλίου*.

⁹ Η φράση «η απλή πράξη της γραφής» ανήκει στον Foucault (2008) 415. Ο Kittler, σχολιάζοντας τα «γραπτά της τρέλας» του Nietzsche, επεξηγεί ως εξής τη φράση του Foucault: «...η γραφή [που] παραμένει μια άσκηση γραφής, μια πράξη λιτή και πενιχρή, χωρίς καμιά επέκταση προς ό, τι καλείται βιβλίο, έργο ή είδος» (1990: 182).

¹⁰ Driscoll (2010) 93-4.

¹¹ Βλ. Gumbrecht (2003) 14 και *passim*. Παραπέμποντας στις μεθόδους της Υλικής Φιλολογίας, ο Gumbrecht στρέφει το κριτικό του ενδιαφέρον στην υλική παρουσία των γραπτών τεκμηρίων έναντι των νοημάτων που επικοινωνούν. Σχετικά με την παρουσία του όρου *υλικότητα* στην ελληνική βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά τον τρόπο που τον χρησιμοποιεί ο Παναγιώτης Μουλλάς προκειμένου για τη γραφή ενός άλλου συγγραφέα των τελών του 19^{ου} αιώνα, του Εμμανουήλ Ροΐδη. Ο Μουλλάς δήλωνε πως προτιμούσε να αναφέρεται στη ροϊδική γραφή με τους όρους: «υλικότητα» και «σωματοποίηση», ακριβώς επειδή ο Ροΐδης «δεν θυσιάζει εντελώς το ύφος του στα σημασιόμενα»: Μουλλάς (1993) 330-1.

¹² Δανείζομαι τον τίτλο από την ομώνυμη ενότητα στο βιβλίο του Roland Barthes, *Ο Ρολάν Μπαρτ από τον Ρολάν Μπαρτ*. Βλ. υποσημ. 22 και 26 εδώ.

υλικού που επεξεργάστηκε και την ιδιότυπη αναμέτρηση μεταξύ της χειρόγραφης γραφής και του βιβλίου-φορέα της γραφής.¹³ Πράγματι, στις φωτογραφικές ανατυπώσεις που περιέλαβε ο Καρακάλος στην έκδοσή του, η γραφή μοιάζει να εισβάλλει στην έντυπη σελίδα του τόμου.¹⁴ Ο ίδιος ο Μητσάκης, σε απόσπασμα που παραθέτει ο εκδότης στην εισαγωγή του, φέρεται να υπερασπίζεται τη γραφή του περιθωρίου: «Τα καλύτερα έργα απ' όλες τις χώρες είναι εκείνα που συγγραφείς, κυνηγημένοι από κοινωνικές εχθρότητες, από πολιτικές δυσχέρειες και από κάθε είδους ανοησίες, ρίχνουν όλως τυχαίως στα περιθώρια των βιβλίων τους ή σε κομμάτια χαρτί...» (σ. 2).¹⁵

Η σχέση του Μητσάκη με το *βιβλίο* ως πολιτισμικό θεσμό και μέσο συγγραφικής καθιέρωσης υπήρξε, άλλωστε, ιδιαίτερος προβληματική και καθοριστική για τη διαμόρφωση της συγγραφικής του ταυτότητας. Ο Μητσάκης θεωρούσε τον εαυτό του αποκλεισμένο από τον χώρο του βιβλίου.¹⁶ Αν και τον απασχολούσε μια συγκεντρωτική έκδοση των έργων του και συχνά εκδήλωνε πικρία για τη μη έκδοση των κειμένων του σε βιβλίο,¹⁷ δημοσίως απαρνιόταν το βιβλίο ως μέσο θεσμικής καθιέρωσης των συγγραφέων. Υπερασπιζόμενος τις εφήμερες δημοσιεύσεις είχε αντιταχθεί στην έννοια του ολοκληρωμένου έργου ως προϋπόθεση του εκδόσιμου. Συγκεκριμένα, σε «Φιλολογική επιστολή» (1893) που απηύθυνε στον Κωστή Παλαμά, τον κατεξοχήν «βιβλιακό ποιητή»,¹⁸ έθιξε το θέμα του μέσου δημοσίευσης ως εγγυητή της λογοτεχνικής αξίας και στράφηκε εναντίον της γραφής που εντάσσεται στην οικονομία του βιβλίου:

Και πρώτον ο κ. Παλαμάς παρίστατ' εμπροστά μου, αποφαινόμενος ότι το έργον συγγραφέως τινος τότε *μόνον* έχει σημασία, όταν παρουσιάξῃ *έν οργανικόν σύνολον*, κ' επομένως όταν είνε δημοσιευμένον σε βιβλίον. [...] Δια την κατασκευήν βιβλίων χρειάζονται, εκτός του

¹³ Caracalos (1956) 1. Στο εξής, θα αναφέρομαι στην έκδοση Καρακάλου μόνο με τον αριθμό σελίδας, εντός κειμένου

¹⁴ Βλ. Εικ. 1 εδώ.

¹⁵ Η μετάφραση είναι δική μου, όπως και όλες οι μεταφράσεις από τον γαλλόγλωσσο τόμο του Καρακάλου, εκτός κι αν δηλώνεται άλλος μεταφραστής.

¹⁶ Αυτοτελώς, σε φυλλάδια παρά σε καθυπό τόμους, είχαν κυκλοφορήσει τα εξής κείμενα του Μητσάκη: *Κουρτοπάσσης. Adieu à un Diplomate, Το Γλωσσικόν Ζήτημα εν Ελλάδι, Το Γιατί*, ενώ το *Είς Αθηναίος Χρυσοθήρας* κυκλοφόρησε σε βιβλιαράκι συνοδευμένο από λογοτέχνημα του νεαρότατου τότε Ξενοπούλου.

¹⁷ Βλ. σσ. 40-3 στην έκδοση που επιμελήθηκε ο Μανόλης Σέργης στο Ίδρυμα Ουράνη. Στο εξής, θα αναφέρομαι στην έκδοση των κειμένων του Μητσάκη από το Ίδρυμα Ουράνη με τον αριθμό του τόμου ακολουθούμενο από τον αριθμό των σελίδων, δηλαδή, για το πιο πάνω παράδειγμα: Α40-3. Επίσης, βλ. τη μαρτυρία του Ταγκόπουλου (1920: 18), όπου μεταφέρονται τα εξής λόγια του Μητσάκη: «Βγάζετε τουλάχιστον εσείς βιβλία που είστε τυχερότεροι», καθώς και τις λεπτομέρειες της έριδας με τον Κωστή Παλαμά που σχολιάζω στην αμέσως επόμενη ενότητα.

¹⁸ Βλ. σ. 473 στον τόμο 10 των *Απάντων* του. Παρατίθεται από Καρούζου (2006) 780.

γραψίματος, και πολλά άλλα προσόντα, εκ των οποίων μερικά λυπούμαι ότι δεν έχω, και άλλα δε θα το επιθυμούσα καν καθόλου. [...] Εγώ τουλάχιστον είμαι ένας απλούς άνθρωπος, [...] οποίος ρίχνει τις σκορπισμένες εντυπώσεις του εις σκορπιστά χαρτιού κομμάτια. Εάν στας σκορπισμένας εντυπώσεις ταύτας έρθη καμμία ημέρα η ιδέα να συμπηχθούν μοναχές των εις βιβλίον, καλώς να ορίσουν! Αν δεν τα καταφέρουν, ώρα καλή!¹⁹

Στο πιο πάνω απόσπασμα, ο Μητσάκης φέρεται να επιλέγει το εφήμερο έναντι του ολοκληρωμένου έργου, τη διασπορά και τη σπατάλη της γραφής έναντι της συγκέντρωσης και της οικονομίας του βιβλίου. Βεβαίως, οι σελίδες του Μητσάκη προφανώς δεν επρόκειτο να «συμπηχθούν μοναχές των εις βιβλίον». Προκειμένου η σκόρπια γραφή να συντεθεί σε βιβλίο απαιτείται εκδοτική χειρονομία, όπως αυτή που ανέλαβαν μετά τον θάνατό του οι εκδότες του, Ταγκόπουλος και Περάνθης, συγκεντρώνοντας τα σκορπισμένα στις εφημερίδες κείμενά του – και, εν τέλει, ο Καράκαλος που επεξεργάστηκε τα κατεξοχήν «σκορπιστά χαρτιού κομμάτια» του Μητσάκη, τα γραπτά της τρέλας.

Ο Pierre Bourdieu, σχολιάζοντας εκδόσεις παρέργων, παραλειπομένων και προσωπικών σημειώσεων συγγραφέων του δέκατου ένατου αιώνα, σημειώνει πως τέτοιες εκδοτικές χειρονομίες μαρτυρούν μια μετατόπιση εντός του πεδίου παραγωγής λογοτεχνικής αξίας. Σύμφωνα με τον Bourdieu, η «ανατροπή της συνηθισμένης ιεραρχίας των λογοτεχνικών ενδιαφερόντων»²⁰ αφορά στη μετατόπιση του ενδιαφέροντος της κριτικής από τα ολοκληρωμένα έργα στις γραφές του περιθωρίου, στα πάρεργα και στα ντοκουμέντα, στη σύμπλεξη δηλαδή της λογοτεχνικής αξίας με την τεκμηριωτική. Είναι χαρακτηριστικό πως ο Καράκαλος δικαιολόγησε την εκδοτική του κίνηση αναφερόμενος και στη λογοτεχνική και στην τεκμηριωτική αξία του υλικού του, εκφράζοντας ίσως και μια πρόιμη τάση της εποχής του να συμπλέκει το λογοτεχνικά με τα ψυχιατρικά ενδιαφέροντα:

Όπως μπορούμε εν τέλει να διαπιστώσουμε, το ανέκδοτο έργο του Μητσάκη παρουσιάζει, πέραν της αδιαμφισβήτητης λογοτεχνικής του αξίας, ένα μεγάλο ψυχιατρικό ενδιαφέρον. Αυτά είναι τα βασικά κίνητρα που μας οδήγησαν να εκδώσουμε τούτο το έργο, ευχόμενοι αυτή η συνοπτική παρουσίαση να αποδώσει καρπούς και να δώσει έναυσμα για σχοινοτενείς έρευνες. (σ. 14)

¹⁹ B146 -7.

²⁰ Bourdieu (2006) 29. Ως προς τη μετατόπιση των ενδιαφερόντων, ας αναφερθεί εδώ πως η έκδοση Καράκαλου σχολιάστηκε περισσότερο από Γάλλους μελετητές παρά από Έλληνες, καθώς στη Γαλλία η μετατόπιση των κριτικών ενδιαφερόντων είχε ήδη συντελεστεί κατά τρόπο ώστε ο τύπος του *fou littéraire* να κατέχει μια ιδιαίτερη θέση εντός του γαλλικού λογοτεχνικού πεδίου. Βλ. Ploumpidis (2003) 79.

Αξίζει να σταθεί κανείς στον όρο έργο (*oeuvre*) που χρησιμοποιεί πιο πάνω ο Καρακάλος, προκειμένου για τα χειρόγραφα του Μητσάκη. Ανασυνθέτοντας, όπως θα δούμε, την αποσπασματική γραφή του «βιβλίου-χειρογράφου» ώστε να αποτελεί συνεχές κείμενο, ο Καρακάλος συντέλεσε στην κατασκευή της λογοτεχνικής αξίας του μητσακικού πρωτοτύπου, μετατρέποντάς το σε εκδόσιμο έργο. Είναι γνωστή η κατά Bourdieu παραδοχή πως το πεδίο παραγωγής παράγει την αξία του έργου.²¹ Ωστόσο, εν προκειμένω, δεν τίθεται απλώς και μόνο το ερώτημα περί της αξίας του έργου, αλλά και εν γένει ζήτημα περί ύπαρξης ή μη ύπαρξης έργου. Με την εκδοτική του χειρονομία, ο Καρακάλος πρότεινε το πέρασμα από «μια τυχαιότητα γραπτών στην υπερβατότητα ενός προϊόντος ενιαίου, ιερού».²² Άλλωστε, ο ίδιος ο εκδότης μαρτυρεί πως δεν περιέλαβε όλο το χειρόγραφο υλικό στην έκδοσή του· αντιθέτως, παρέλειψε τις πιο δυσανάγνωστες ή αντιστεκόμενες στην τυπογραφική μεταγραφή εγγραφές. Αν και στις φωτογραφικές ανατυπώσεις των αυτογράφων η γραφή του Μητσάκη δεν παρουσιάζει γραμμική σειρά και αλληλουχία, η έκδοση μοιάζει με ποιητική συλλογή ή με συλλογή πεζοποιημάτων.²³ Ιδού πώς σχολιάζει ο ίδιος ο Καρακάλος το πρωτογενές υλικό της έκδοσης:

Χρειάστηκε μακρά και υπομονετική εργασία αποκωδικοποίησης ώστε να διαπιστώσουμε ότι οι φράσεις αυτές, παρότι δεν είχαν, εκ πρώτης όψεως, καμία λογική σχέση μεταξύ τους, αποτελούσαν ωστόσο μια σύνθεση από ποιήματα, πεζά κείμενα και σκόρπιες σκέψεις, εκ των οποίων ένα μεγάλο μέρος δημοσιεύουμε εδώ. [...]

Αυτή η ποικιλομορφία της γραφής σε ένα κείμενο ενίοτε ολοκληρωμένο και ενίοτε ελλιπές εξέφραζε σκέψεις, οι οποίες παρότι αναπτύσσονταν διαδοχικά, ήταν είτε χαλαρά συνδεδεμένες μεταξύ τους είτε δεν είχαν καμία σχέση με οποιοδήποτε νόημα. (σ. 2)

Από τις περιγραφές του ίδιου του Καρακάλου σχετικά με το υλικό και τον τρόπο που το επεξεργάστηκε διαπιστώνεται πως επενέβη κατά τρόπο ώστε, μέσω της ταξινόμησης και της γραμμικής παρουσίασης, να καταστήσει αναγνώσιμη τη γραφή του Μητσάκη και να

²¹ Βλ. Bourdieu (2006) 348 και *passim*. Ένας αυστηρός ορισμός της έννοιας του μπουρντιανού λογοτεχνικού πεδίου ξεπερνά τα όρια της παρούσας εργασίας. Αρκεί να αναφερθεί εδώ πως το λογοτεχνικό πεδίο ορίζεται από τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες συστηματικής θεσμικής συγκρότησης της λογοτεχνίας.

²² Βλ. Barthes (1983) 157. Στη συνέχεια του κειμένου, ο Barthes συμπληρώνει: «Η λέξη “έργο” είναι ήδη φαντασιακή».

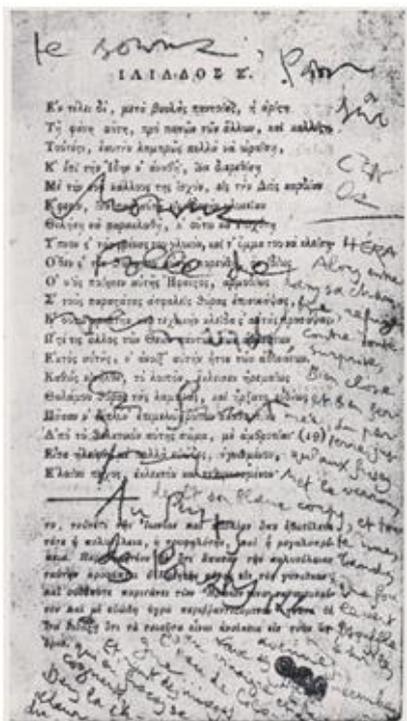
²³ Ευχαριστώ θερμά τον Δημήτρη Πλουμπίδη, ο οποίος μοιράστηκε μαζί μου άγνωστες φωτογραφίες του τόμου της *Ιλιάδας*. Οι σελίδες αυτές τεκμηριώνουν την άποψη ότι στην έκδοση Καρακάλου περιελήφθησαν τα πιο «υγιή» κομμάτια του κειμένου του Μητσάκη.

αποκαταστήσει τη «λογική σχέση» που «εκ πρώτης όψεως» έλειπε από τις σκόρπιες φράσεις του των χειρόγραφων σημειώσεων. Πιο κάτω σημειώνει χαρακτηριστικά: «Τα γαλλικά γραπτά του Μητσάκη που εκδίδουμε δεν ακολουθούν στο χειρόγραφο βιβλίο τη σειρά υπό την οποία τα παρουσιάζουμε» (σ. 14). Δηλώνει, επίσης, πως έχει ταξινομήσει τα γραπτά σε τέσσερις κατηγορίες (*poèmes, proses, traductions, paroles*), ώστε ο αναγνώστης να μπορέσει να αναγνωρίσει τα λογοτεχνικά είδη που ανταποκρίνονται στις αναγνωστικές του προσδοκίες.

Οι φωτογραφικές ανατυπώσεις του «βιβλίου-χειρόγραφου» που περιλαμβάνονται στην έκδοση επιβεβαιώνουν πως η μεταφορά της αταξινόμητης γραφής του Μητσάκη στο έντυπο δύσκολα μπορεί να είναι και πιστή και αναγνώσιμη. Με την εκδοτική του χειρονομία, επανασυνέθεσε το πρωτότυπο υλικό του σε ένα αναγνώσιμο και εκδόσιμο σύνολο, έστω κι αν χρειάστηκε να θυσιάσει, χάριν της αναγνωσιμότητας, το υλικό ίχνος της γραφής. Η επανασύνθεση αυτή είναι, βεβαίως, μια έμμεση αναγνώριση του ανοίκειου χαρακτήρα της ύστερης μητσακικής γραφής. Άλλωστε τα κείμενα αυτά δεν είναι, κατά την ορολογία του Roland Barthes, ούτε «εύγραπτα» ούτε «ευανάγνωστα».²⁴ Ο Barthes είχε διακρίνει, για αυτές τις περιπτώσεις, μια «τρίτη κειμενική οντότητα πλάι στο ευανάγνωστο και στο εύγραπτο, [...] το δεκτό». Πρόκειται για τα κείμενα εκείνα που είναι «καθοδηγημένα και εξοπλισμένα από τη σκέψη του μη δημοσιεύσιμου», που απέχουν από «κάθε αληθοφάνεια και αμφισβητούν τον κερδοσκοπικό καταναγκασμό του γραπτού».²⁵ Υποχρεωτικά, τα δημοσιεύσιμα και αναγνώσιμα κείμενα της έκδοσης Καράκαλου εισάγουν την «άναρχη γραφή» του Μητσάκη στην οικονομία του βιβλίου, κι έτσι υποθάλλουν μια παραγνώριση, αφού δεν επιτρέπουν να διαφανεί η ανατρεπτική σχέση μεταξύ υλικού ίχνους και νοήματος που διακρίνει την ύστερη γραφή του Μητσάκη. Αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό της ύστερης μητσακικής γραφής θα σχολιαστεί στις σελίδες που ακολουθούν.

²⁴ Ας θυμηθούμε εδώ και την πρωτότυπη προτροπή του Walter Benjamin να διαβάζουμε (και) ως γραφολόγοι, ως να ήταν η σήμανση ο απλός φορέας της δυνατότητας της γλώσσας να παριστά το υποσυνείδητο του συγγραφέα, πέραν των αντιληπτών νοημάτων, βλ. Benjamin (1979) 162. Ένα παράδειγμα έκδοσης που επιτρέπει μια τέτοια ανάγνωση κειμένων είναι η έκδοση σε *fac-similé* των τελευταίων τετραδίων του κατεξοχόν *fou littéraire*, του Antonin Artaud. Η σύνδεση ανάμεσα στα γραπτά της τρέλας του Artaud και εκείνα του Μητσάκη έχει γίνει από τον Lénêque (1958) 18-9.

²⁵ Barthes (1983) 137. Επίσης, βλ. Barthes (1983) 157: «[Στην] εμποριοκρατική μας κοινωνία, πρέπει οπωσδήποτε να φτάσουμε σ' ένα 'έργο': πρέπει να κατασκευάσουμε, δηλαδή, να *αποτελειώσουμε* ένα εμπόρευμα. Έτσι, όταν γράφω, το γράψιμο γίνεται κάθε στιγμή άχαρο, κοινότυπο, ενοχοποιημένο από το έργο στο οποίο πρέπει βέβαια να συμβάλει».



Je remémorer* toujours la swite* de ces vers baroques:

Dans l'air coi du Midi
 La cloche très-lente sonna ;
 Pour sûr c'est la Monna
 Folle de veni vidi.

Ça finit par :
 Au Puits des Pouahs!

R L

H É R A ¹¹

Alors entre dans sa chambre, refuge contre toute surprise,
 Bien close et bien fermée, du parterre jusqu'aux frises...
 Met le verrou, devêt* son blanc corps, et toute nue,
 Tandis que fou le vent souffle sur les avenues,
 Lave ses membres au vinaigre et à l'eau de Cologne...
 Et, riant des nuages qui en fracas se cognent,
 Dans la chaleur du bain, de cold-cream odorant
 Des fortes couches successives dans ses doigts elle prend
 Et masse, avec, ses seins et ses cuisses nerveuses...
 Puis après, presque telle que Madame de Cherveuse,¹¹

Εικ. 1: Η αυτόγραφη γραφή του «βιβλίου-χειρογράφου» (στα αριστερά) έδωσε δύο ευανάγνωστα πεζοποιήματα στην έκδοση Καράκαλου (πάνω και κάτω στα δεξιά).

Chez nous on écrit sur le papier: ο Μητσάκης και η υλικότητα της γραφής

Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η μητσακική γραφή οδηγήθηκε σταδιακά στην αυτονόμησή της από τους δεδομένους κώδικες επικοινωνίας νοημάτων. Προτού φτάσει σε αυτό το σημείο, ο Μητσάκης συχνά εξεδήλωνε τον προβληματισμό του σχετικά με το ζήτημα της διαμεσολάβησης της σκέψης, επικεντρωνόμενος ιδίως στην αναμέτρηση του γραπτού με τον προφορικό λόγο. Στο παρακάτω απόσπασμα από επιστολή προς τον Αλέξανδρο Μωραϊτίδη, γραμμένη τη χρονιά που πρωτο-εκδηλώθηκε η ψυχική του ασθένεια (1894), διαβάζουμε:

Αισθάνομαι [...] απέχθειαν [...] προς το αναθεματισμένο αυτό γράψιμο, το οποίον [...] δεν αποδίδει τουλάχιστον σχεδόν ποτέ με την αυτήν αλήθειαν και με την αυτήν ζωήν είτε της Σκέψεως τας συλλήψεις, είτε της ψυχής τα συναισθήματα όπως ο λόγος, καθώς ωραιότατα και εννοούσε και εξέφραζεν ο ευφυέστατος εκείνος Ριβαρόλ, όταν ωνόμαζε την Πένναν “αχρείαν μαμμή του Πνεύματος με λεπτή και σουβλερή μύτη”²⁶

²⁶ B712.

Ο συγγραφέας δηλώνει την απέχθειά του για το γράψιμο, επειδή δεν αποδίδει την *αλήθειαν* και την *ζωήν*, «όπως ο λόγος». Ως *λόγος* εννοείται, στην προκειμένη περίπτωση, ο *προφορικός* λόγος.

Ο Μητσάκης εξέφρασε ενδιαφέρουσες απόψεις για τη σχέση της γραφής με την προφορικότητα,²⁷ στα πλαίσια του προβληματισμού του επί του γλωσσικού ζητήματος, το οποίο υπήρξε πρόβλημα του γραπτού –κυρίως– λόγου.²⁸ Σε επιστολή του 1893, η οποία αφορούσε στο γλωσσικό ζήτημα, έγραφε: «ο ποιητής, ο συγγραφέας ο σύγχρονος, [...] είν' *υπόχρεως* να [...] γράψη *φυσικά*, να γράψη όπως σκέπτεται, να γράψη όπως θα μιλούσε».²⁹ Εκκινώντας από το γλωσσικό ζήτημα, ο Μητσάκης εκφράζει ένα γενικότερο ιδανικό, το οποίο όμως αντικρούει στην ίδια τη συγγραφική πράξη: το ίχνος της γραφής δεν μπορεί να παραλειφθεί, και μάλιστα αδιαμεσολάβητη σκέψη είναι αδύνατο να υπάρξει γιατί, όπως πολύ αργότερα θα δείξει ο Derrida, σκεφτόμαστε *και* όπως γράφουμε.³⁰ Η προφορική έκφραση, όπως και η σκέψη, είναι άλλωστε πάντοτε διαμεσολαβημένες. Η γραφή απλώς αποκαλύπτει την ψευδαίσθηση του αδιαμεσολάβητου που υποθάλλει η προφορικότητα. Αναπόφευκτα, συνεπώς, ο Μητσάκης δεν θα μπορούσε να ανταποκριθεί στα ιδανικά του περί αδιαμεσολάβητης έκφρασης. Με τα λόγια του μετέπειτα εκδότη του Μιχαήλ Περάνθη, ο συγγραφέας «παραβίασε και ο ίδιος τη συμβουλή του ο γραπτός λόγος να αποδίδει πιστά τον ενδιαθέτον».³¹

²⁷ Το γλωσσικό ζήτημα είχε μεγάλο αντίκτυπο στη σκέψη και στη γραφή του Μητσάκη· άλλωστε, του αφιέρωσε κάποια από τα κείμενά του που σχολιάστηκαν, στην εποχή του, ίσως όσο κανένα άλλο γραπτό του. Αναφέρομαι στην άσκηση «σε δύο γλώσσες»: την «Θλίψιν του μαρμάρου» (A431) και την εκδοχή της στη δημοτική «Το Παράπονον του Μαρμάρου» (A434), καθώς και στο δοκίμιο «Ένα γράμμα και μια μετάφρασις» (B137), όπου σχολιάζει τα δύο προηγούμενα κείμενα, υπερασπιζόμενος τις γλωσσικές του τοποθετήσεις και πρακτικές. Δεν θα αναφερθώ εδώ λεπτομερώς στις απόψεις του Μητσάκη επί του γλωσσικού ζητήματος. Παραπέμπω ενδεικτικά σε κείμενό του που δημοσιεύθηκε μεταθανάτια στη *Νέα Εστία* με τον τίτλο «Οι Γλωσσικές πεποιθήσεις του Μιχαήλ Μητσάκη» (B155). Για μια ενδιαφέρουσα κριτική προσέγγιση των γλωσσικών απόψεων του Μητσάκη, βλ. Γκότση (2006).

²⁸ Η εδραίωση μίας κοινής γραπτής γλώσσας που διαφοροποιείται σαφώς από τον προφορικό λόγο δεν είναι άσχετη με την ακμή και τη βιομηχανοποίηση της τυπογραφίας, η οποία συνεισέφερε στην παγίωση των εθνικών γλωσσών και στην «έντυπη σταθερότητα» της γραπτής εκδοχής τους. Βλ. Eisenstein (2005) 17-9 και Ong (1997) 186.

²⁹ B156.

³⁰ Βλ. Derrida (1967) 47-9. Ο Derrida απέρριψε την ιδέα πως η γραφή διατηρεί μια εξωτερική σχέση με τη σκέψη. Απεναντίας, ανέδειξε την πρώτη ως εσωτερική προϋπόθεσή της δεύτερης. Το ίδιο έκανε αργότερα και ο Friedrich Kittler, ο οποίος επεξέτεινε το επιχειρήμα του Derrida εκκινώντας από το απόφθεγμα του Nietzsche: «Τα εργαλεία της γραφής μας κατεργάζονται τις σκέψεις μας», βλ. Kittler (1996) 200. Πβ. Benjamin (2006) 70: «Η ομιλία κατακτά τη σκέψη, η γραφή όμως κυριαρχεί επάνω της».

³¹ Περάνθης (1956) 37. Και η Γκότση (2006: 135–8) επισημαίνει την εγγενή αντίφαση που εμπεριέχεται στις γλωσσικές απόψεις του Μητσάκη.

Μετά την εκδήλωση της νόσου του, ο Μητσάκης έδωσε μια παράδοξη λύση στο εκφραστικό του πρόβλημα: τα γραπτά του «βιβλίου-χειρογράφου» ήταν γραμμένα στα γαλλικά ή σε μια παράδοξη μίξη ελληνογαλλικών, όπως και άλλα κείμενά του αυτής της περιόδου. Σύμφωνα με μαρτυρία του Άριστου Καμπάνη, ο ίδιος ο Μητσάκης είχε συνδέσει αυτήν την εκφραστική του ιδιαιτερότητα με το γλωσσικό ζήτημα: «Αληθεύει πως εδώ και δεκαπέντε χρόνια οι λόγιοι συζητούν για δημοτική και καθαρεύουσα. Ο λαός όμως έλυσε το γλωσσικό ζήτημα: Μιλεί γαλλικά. Γράφω κ' εγώ Γαλλικά τα πεζά μου ποιήματα».³² Ο Μητσάκης δεν είναι ο μόνος παράφρων που κάνει μια τέτοια παράδοξη γλωσσική επιλογή: η προσφυγή σε μια ξένη γλώσσα και η συστηματική αποφυγή της μητρικής αποτελούν συνηθισμένες τακτικές των ψυχικά νοσούντων και αποσκοπούν στο ξεπέραςμα των εκφραστικών τους αδιεξόδων και στην επικοινωνία των διανοημάτων τους σε μία νέα κατασκευασμένη γλώσσα.³³

Προτού ακόμη νοσήσει, ο Μητσάκης είχε παρουσιάσει το ζήτημα της ψυχικής ασθένειας ως ζήτημα έκφρασης. Σε ένα από τα επιτιτλισμένα «Φύλλα εκ του ιδιαίτερου σημειωματαρίου μου», τα οποία δημοσίευε κατά καιρούς σε εφημερίδες της εποχής, ο συγγραφέας που έμελλε να νοσηλευτεί σε ψυχιατρικά ιδρύματα, αναφέρθηκε στα προβλήματα επικοινωνίας των ψυχικά νοσούντων ως δυσχρηστία των λέξεων:

Η κυριωτέρα ίσως διαφορά μεταξύ πολλών παραφρόνων και πολλών νομιζομένων φρονίμων είναι μόνη η ανικανότης ην εχει ο παράφρων περί την χρήσιν των λέξεων, ως εκ της οποίας δεν ημπορεί να μεταδώση και εις άλλους εκ των ομοίων του την τρέλλαν υφ' ης κατέχεται.³⁴

Ο μετέπειτα εκδότης του Άγγελος Καρακάλος, σε κείμενο που παρατέθηκε πιο πάνω, είχε κάνει λόγο για «μακρά εργασία αποκωδικοποίησης», ώστε να επανασυσταθεί η λογική σχέση των μητσακικών γραπτών. Μέσω αυτής της εργασίας αποκωδικοποίησης και αποκατάστασης της λογικής, θέλησε ίσως ο εκδότης να λειτουργήσει διορθωτικά ως προς την «ανικανότητα του παράφρονα περί την χρήσιν των λέξεων». Σύμφωνα με τον Foucault, μια τέτοια αποκωδικοποίηση και δημιουργία έργου εκ των λέξεων του παράφρονος, είναι καταδικασμένη να αποτυγχάνει, αφού η ομιλία της παραφροσύνης «εγγράφει εντός της τις αρχές με βάση τις οποίες αποκωδικοποιείται» και άρα είναι «μια ομιλία εσωτερικτική, η οποία μόνο φαινομενικά αναφέρεται στους αναγνωρίσιμους γλωσσικούς κώδικες». Κατά τον Foucault, ακυρώνοντας τις σημασίες που μπορεί να εκφράσει η γλώσσα, η ομιλία της

³² Καμπάνης (1926) 1.

³³ Βλ. Deleuze (1993) 18-33, όπου αναφέρεται στο βιβλίο του Louis Wolfson, *Le Schizo et les Langues*.

³⁴ B695. Γραμμένο πιθανότατα μεταξύ 1889 και 1890.

παραφροσύνης δεν αναφέρεται παρά στον εαυτό της και στη γλωσσική συνθήκη που την καθιστά δυνατή: «εγγράφει», δηλαδή, «μέσα της την αρχή της αποκρυπτογράφησης της», γι' αυτό και δεν παράγει έργο με τον τρόπο που συμβαίνει στην περίπτωση της «υγιούς» παραγωγής νοήματος.³⁵

Η απόσπαση από την «υγιή παραγωγή νοήματος» μπορεί να είναι συνέπεια ενός συμπτώματος της σχιζοφρένειας, γνωστού ως *πραγμοποίηση των λέξεων*. Στην περίπτωση αυτή, οι λέξεις απεκδύονται της αναφορικής τους ιδιότητας, ή αλλιώς παύουν να αναφέρονται στα πράγματα και γίνονται πράγματα καθαυτά οι ίδιες.³⁶ Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η κατάσταση αυτή αναφερόταν ως γλωσσομανία, γλωσσολατρεία ή γλωσσικός φετιχισμός.³⁷ Σχολιάζοντας κείμενα του Μητσάκη, γραμμένα μετά την εκδήλωση της νόσου του, ο γλωσσολόγος Διονύσης Γούτσος έχει επισημάνει πως ανταποκρίνονται στην κλινική κατάσταση κατά την οποία παρατηρείται «απόσπαση του ομιλητή από το νόημα των λέξεών του, ώστε να οδηγείται εκτός θέματος, φράση τη φράση».³⁸ Παραθέτει, μάλιστα, αποσπάσματα όπως τα ακόλουθα από το αφήγημα του Μητσάκη «Η Ζωή», γραμμένο στην Κέρκυρα, κοντά στην πρώτη του νοσηλεία (1894) και δημοσιευμένο στο πρωτοσέλιδο της *Ακροπόλεως* τον Ιανουάριο του 1895:

Και φως τριγύρω, φως και φως, φως χαμηλά, και φως ψηλά, [...] φως πραϋ, φως παίον, φως θωπεύον, φως λευκόν, και φως χρυσόν, και φως πορφύρον, φως τυρπολούν, και φως χαϊδέυον, φως κοχλάζον, και αιθέριον φως, φως προσψαύον, φως προθίγον, φως απλούμενον, και φως διπλόνον, φως τυλίγον, αγκαλιάζον φως, φως στολίζον, και φως κρύβον, αναδείχον φως και φως θαμβόνον, και ξανοίγον φως, και φως αχνίζον, εξαχνίζον φως, φως ανυψόνον, φως διεγείρον, φως ανασταίνον, φως κουφίζον, ελαφρύονον φως, φως ενισχύον, αναψύχον φως, και φως εξαίρον, φως καθαίρον, φως μεθύον, θείον φως.³⁹

³⁵ Foucault (1994) 85 και 88-9. Πβ. Deleuze (1993) 15, όπου γίνεται λόγος για τη λογοτεχνία ως δημιουργία μιας άλλης γλώσσας: «...το άλλο-γίνεσθαι της γλώσσας που διαφεύγει του κυρίαρχου συστήματος».

³⁶ Πβ. Freud (2002) 37. Στο εισαγωγικό κείμενο του Θανάση Καραβάτου, παρατίθεται απόσπασμα από κείμενο του Μάριου Μαρκίδη: «Ο κώδικας της παραφροσύνης [...] επιτρέπει το υπερβολικό γλίστρημα (την αχαλίνωτη μεταφορά) ή δεν το επιτρέπει καθόλου (η λέξη είναι το πράγμα). [...]. Γλώσσα σημαίνει σχέση μεσολαβητική, δεν σημαίνει αμεσότητα, γιατί το ανθρώπινο υποκείμενο δεν μπορεί να υπάρξει στον κόσμο αδιαμεσολάβητο».

³⁷ Βλ. Δημητράκος (2017) 145-54. Στη σ. 145 ο Δημητράκος παραθέτει ψυχιατρικό κείμενο του 1854 που το θεωρεί πρόωπη περιγραφή της πραγμοποίησης των λέξεων: «... Η σύνδεση των σκέψεων διαμεσολαβείται πολύ περισσότερο από δευτερεύουσες σχέσεις των λέξεων και των ήχων παρά από λογικές σχέσεις...».

³⁸ Γούτσος (2008) 345. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, από αυτήν την άποψη, και το παρακάτω σχόλιο για τη γραφή του Μητσάκη από τον εκδότη του, τον Μιχαήλ Περάνθη (1976: 162): «Αλλά υπάρχει, [...] ένα φραστικό παιγνίδι περίτεχνο, επίμονο και μέχρι κοπώσεως εξαντλητικό· μια περισσολογία όπου τον σπρώχνει η αυτομέθη του κι' όπου το θέμα κινδυνεύει να του διαφύγει».

³⁹ Α483-4.

Στο πιο πάνω παράδειγμα, παρότι οι λέξεις δεν έχουν εντελώς αποσπαστεί από τα αναφερόμενα, δεν καθορίζονται από τη σχέση τους με το νόημα αλλά από συνηχήσεις και επαναλήψεις: το βάρος πέφτει στο γράμμα και στον ήχο παρά στο νόημα. Η –δια της επίμονης ανάδειξης της υλικότητας του γράμματος– εξουδετέρωση των σημείων παρατηρείται και στους πιο κάτω στίχους, τους οποίους ο Μητσάκης έγραψε μετά την οριστική έκλυση της ψυχικής του νόσου, κι όπου η προσπάθεια για επικοινωνία της «τρέλλας υφ’ ης κατέχεται» γίνεται όλο και πιο εμφανής. Εδώ, η σχέση του Μητσάκη με την υλικότητα του σημαίνοντος δεν εξαντλείται μόνο στην ηχητική αξία του γράμματος, αλλά αφορά και στο γραπτό ίχνος καθαυτό:

ΡΟΙΑ’ LECSI ξάφνου ξέφυγε
Τη φράχτη του στομάτου
Τούτου του νέου του ανομάτου?
Θαρρείς πως είναι pRόστυχη
Και δεν αξίζει μια δεκάρα ...⁴⁰

Η ανάμειξη πεζών και κεφαλαίων και η εναλλαγή των αλφαβήτων αναδεικνύει τη σχέση του Μητσάκη με το γραπτό σημαίνον, ανεξαρτήτως των επικοινωνήσιμων νοημάτων. Η ύστερη ποίηση του Μητσάκη καταλήγει να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το γεγονός της γραφής: προφερόμενοι οι παραπάνω στίχοι δεν θα άφηναν να διαφανεί η ανοίκεια σχέση του συγγραφέα με τα υλικά συστατικά της λέξης-πράγματος.

Τέλος, σε κείμενο που περιλαμβάνεται στην έκδοση Καρακάλου, ο Μητσάκης ευαγγελίζεται, σε τόνο ποιητικού μανιφέστου, την κατάλυση της «υγιούς λέξης» προς χάριν της νοσηρής επανα-ερωτικοποιημένης έκφρασης. Παραθέτω τους στίχους, όπως τους μετέφρασε ο Θανάσης Χατζόπουλος από τα γαλλικά:

Τότε, στην κατάρρευση της χειρονομίας και της γλώσσας
Στην απουσία της γραμματικής, υπό τον λόγο των παλαιών καιρών
Ξαναγεννημένοι, μέσα στην έκλειψη του σωστού ρυθμού, της υγιούς λέξης
Στην φρικτή φυγή των γραμμών και του σχεδίου,
Θα συρθούμε τρομεροί στην ακάθαρτη λαγνεία.⁴¹

⁴⁰ B751.

⁴¹ Παρατίθεται από τον Πλουμπίδη (2004) 57-8.

Εδώ, η «φρικτική φυγή των γραμμών και του σχεδίου» ισοδυναμεί με την κατάλυση της γλώσσας. Η γραμματική και η «υγιής λέξη», τα εχέγγυα της γλωσσικής επικοινωνίας, παρασύρονται σε μια ασύντακτη γραμμή διαφυγής από το κυρίαρχο σύστημα της γλώσσας. Σε άλλο κείμενο της περιόδου αυτής ο Μητσάκης γράφει: «Αλλ' είτα πώς εν τη ευθεία/ να εικονίσωμεν τα θεία;».⁴²

Ο Μητσάκης δεν επρόκειτο να έχει τις απαιτούμενες δυνάμεις ως το τέλος, ώστε να «ημπορεί να μεταδώση και εις άλλους εκ των ομοίων του την τρέλλαν υφ' ης κατέχεται». Οι στίχοι που προηγήθηκαν είναι από τους πλέον ευανάγνωστους του τόμου του Καρακάλου. Σε πολλά σημεία, τα περιθώρια της *Ιλιάδας* είναι γεμάτα από μια «γραφή δίχως αντικείμενο [...] απελευθερωμένη από το σημαινόμενο, αποδεσμευμένη από την αναπαράσταση», μια «γραφή που είναι αναγκασμένη να μην λέει τίποτα άλλο πέρα απ' αυτό που είναι η ίδια η διαδικασία της γραφής».⁴³ Το «γράφειν παράγει την απουσία έργου» έλεγε ο Blanchot,⁴⁴ και ο Foucault, απηχώντας τον, ταύτισε την απουσία έργου με την παραφροσύνη, θεωρώντας πως στην περίπτωση της τρέλας, το πραγματικό «νεύμα της γραφής» τροποποιεί τις αξίες και τις σημασίες της γλώσσας.⁴⁵

Στην έκδοση του Καρακάλου διαβάζουμε την εξής φράση γραμμένη από το χέρι του Μητσάκη στα περιθώρια της *Ιλιάδας*: «*Chez nous on écrit sur le papier*» (69).⁴⁶ Τα σύνεργα του συγγραφέα φέρνουν στο προσκήνιο τη γραφή ως πράξη καθεαυτή που θέλει να αναγιγνώσκεται ως υλική χάραξη και σωματική χειρονομία παρά ως επεξεργασμένο τυπογραφημένο κείμενο ή ως σκόπιμη διαδικασία που παράγει έργο. Η χειρόγραφη γραφή ως «ακάθαρτη λαγνεία» γίνεται το άλλο του τυπογραφημένου κειμένου, μέσω μιας χειρονομίας που επαναφέρει το «σωματικό απωθημένο» (*refoulé corporel*) στον γραπτό λόγο.⁴⁷ Στις φωτογραφικές ανατυπώσεις από την *Ιλιάδα* βλέπουμε τη χειρόγραφη γραφή του Μητσάκη να

⁴² B749. Πβ. Deleuze (1993) 15. Στη σ. 12, ο Deleuze επίσης αντιπαραθέτει τη γραμμικότητα με τη λοξοδρόμηση: «Δεν υπάρχει ευθεία γραμμή ούτε στα πράγματα ούτε στη γλώσσα. Η σύνταξη είναι το σύνολο των εκάστοτε απαραίτητων λοξοδρομήσεων». Η μετάφραση είναι του Διονύση Γούτσου.

⁴³ Ο Green (1971: 48-9) κάνει λόγο για την επιθυμία της γραφής καθαυτής: «Γραπτό απογυμνωμένο [...] που εξαναγκάζεται να μην λέει τίποτα άλλο εκτός από την διαδικασία της γραφής. [...] Η αγνή γραφή που, απελευθερωμένη από το σημαινόμενο, αποδεσμευμένη από την αναπαράσταση, έσπασε το αγκυροβόλι της με το αντικείμενο και γίνεται η ίδια το αντικείμενό της. [...] Η μόνη επιθυμία είναι η επιθυμία του γράφειν, χωρίς αντικείμενο».

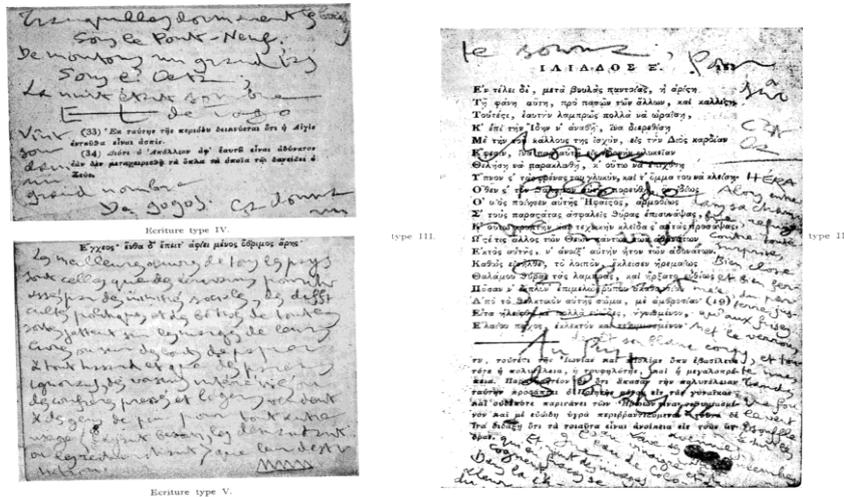
⁴⁴ Blanchot (1969) 622.

⁴⁵ Foucault (1994) 89.

⁴⁶ Γαλλικά στο πρωτότυπο. Μεταφράζεται «Εδώ γράφουμε στο χαρτί».

⁴⁷ Thévoz (1980) 134.

εισέρχεται ως εισβολέας στον χώρο του βιβλίου, απ' όπου ο συγγραφέας πάντοτε αισθανόταν αποκλεισμένος.⁴⁸



Εικ. 2: Η χειρόγραφη γραφή του Μητσάκη πάνω στο τυπωμένο κείμενο της Ιλιάδας. Οι φωτογραφικές ανατυπώσεις περιλαμβάνονται στην έκδοση Καρακάλου.

Συμπεράσματα

Η έκδοση Καρακάλου εισήγαγε στον χώρο του βιβλίου αυτό που παραδοσιακά ορίζει το εκτός του. Αποσύροντας τη γραφή του παράφρονα από το πολιτισμικό περιθώριο και τοποθετώντας τη στον χώρο του αναγνώσιμου, προσέδωσε λογοτεχνική αξία στη γραφή που δεν παράγει έργο και τη μετέτρεψε από απόρριμμα σε πολιτισμικό προϊόν. Ο Καρακάλος θέλησε να συνθέσει ένα κείμενο πέραν των αποσπασματικών τεκμηρίων και να δημιουργήσει, δια της ταξινόμησης, την εντύπωση ενός έργου. Εάν η διαμεσολάβηση της γραφής από το εκάστοτε μέσο εκφοράς της την κάνει να συστήνεται άλλοτε ως έργο, άλλοτε ως κείμενο κι άλλοτε ως τεκμήριο, είναι επειδή οι εκδοτικές πρακτικές είναι σημαίνουσες διαδικασίες, από τις οποίες το λογοτεχνικό φαινόμενο είναι αδύνατο να ανεξαρτητοποιηθεί.⁴⁹

Το βιβλίο που σχολιάστηκε μπορεί να αναγνωστεί ως τεκμήριο της περιπέτειας παραγωγής έργου, με σημείο αναφοράς τις αναγνωστικές προσδοκίες που μας κληροδότησε ο δέκατος ένατος αιώνας. Μαζί με τα νεωτερικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας και της κουλτούρας του βιβλίου, ο δέκατος ένατος αιώνας καλλιέργησε και μια αποθημμένη επιθυμία

⁴⁸ Βλ. την Εισαγωγή του Ταγκόπουλου στην έκδοση των *Φιλολογικών Έργων*, σ. 18. Πβ. Felman (1971) 46. Η Felman υποστηρίζει, σχετικά με τα γραπτά της τρέλας του Gerard de Nerval, πως είναι ένα «αδύνατο βιβλίο» (*livre infaisable*), το οποίο παράγεται από την απουσία έργου. Υποστηρίζει μάλιστα, πως «ο ρόλος της τρέλας στο έργο είναι άμεση επίπτωση του ρόλου του βιβλίου στη ζωή» [η μετάφραση δική μου].

⁴⁹ McGann (1992) 70 και *passim*.

τόσο για την αδιαμεσολάβητη επικοινωνία όσο και για την αποβεβλημένη υλικότητα του χειρογράφου, η οποία αποτυπώνεται στα ύστερα γραπτά του Μητσάκη.⁵⁰

Εν τέλει, η ανάγνωση των χειρογράφων του παράφρονα Μητσάκη καταδεικνύει ένα ειδικό ενδιαφέρον για την υλικότητα της γραφής ως μια πρωθύστερη υπόσχεση ανατροπής της τετελεσμένης οριοθέτησης του χώρου του βιβλίου, ως μια ετεροχρονισμένη προσδοκία ανατροπής της σχέσης γραφής-έργου που δεν έλαβε χώρα και παρέμεινε επιθυμία. Κατά έναν τρόπο, η ανάγνωση ως πράξη αμφισβήτησης πολιτισμικών οριοθετήσεων δεν είναι άσχετη με τη γραφή ενός συγγραφέα που δεν έπαψε να προβληματοποιεί τη σχέση του με τη γραφή και τις συνθήκες δημιουργίας και διαμεσολάβησης κειμένων και έργων. Η ανάγνωση της έκδοσης Καρακάλου, πέραν της αναγνωστικής απόλαυσης που προσφέρει, μας βοηθά να αναγνωρίσουμε «την ψευδαίσθηση πως τα κείμενα είναι μόνο γλωσσικές δομές δίχως υλική ύπαρξη»⁵¹ και να αναστοχαστούμε επί των ανεπιτέλεστων ενδεχομένων που μας κληροδότησε το πολιτισμικό παράδειγμα της κουλτούρας του βιβλίου, εντός του οποίου ενίοτε λησμονούμε πως διατελούμε.

E.K.Π.Α.

email.: amarkop@outlook.com.gr

⁵⁰ Σύμφωνα με τον Ernst (2002: 108), η τυπογραφία συνέβαλε στη συγκέντρωση της ερμηνευτικής προσοχής στο νόημα κι επεφύλαξε στην υλικότητα τον ρόλο του πλεονάσματος.

⁵¹ Chartier (2004) 150 [η μετάφραση δική μου].

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Caracalos, A. (1957), *Œuvres inédites de Michel Mitsakis*, Athènes.

Μητσάκης, Μ. (1920), *Φιλολογικά έργα*, τ. Α', (επιμ.: Ταγκόπουλος, Δ.), Αθήνα: Τύπος.

Μητσάκης, Μ. (2006), *Αφηγήματα και ταξιδιωτικές εντυπώσεις*, (επιμ.: Σέργης, Μ.), Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

Μητσάκης, Μ. (2007), *Κριτικά κείμενα, επιστολές, ποίηση*, (επιμ.: Σέργης, Μ.), Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

Περάνθης, Μ. (1956), *Μιχαήλ Μητσάκης: Το έργο του*. Αθήνα: Εστία.

Ποριώτης, Ν. (1935), «Ανέκδοτοι στίχοι του Μητσάκη», *Νέα Γράμματα* 2: 86-99.

Χατζόπουλος, Θ. (1989), «Τα όρια ποιητικής σωφροσύνης: Με αφορμή τις πρώιμες υπερρεαλιστικές δοκιμές του πεζογράφου Μιχαήλ Μητσάκη», *Η Λέξη* 90: 1005-9.

Δευτερογενής

Barbier, F. (2002), *Ιστορία του βιβλίου*, (μτφρ.: Παπαηλιάδη, Μ.), Αθήνα: Μεταίχμιο.

Barthes, R. (1983), *Ο Ρολάν Μπαρτ από τον Ρολάν Μπαρτ*, (μτφρ.: Πουανιάν, Φ.), Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα.

Benjamin, W. (1979), *One way Street and other writings*, (transl.: Jephcott, E. – Shorter, K.), London: Lowe & Brydone.

Benjamin, W. (2006), *Μονόδρομος*, (μτφρ.: Ανδρικοπούλου, Ν.), Αθήνα: Άγρα.

Blanchot, M. (1969), *L'entretien infini*, Paris: Gallimard.

Bourdieu, P. (2006), *Οι Κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, (μτφρ.: Γιαννοπούλου, Ε.), Αθήνα: Πατάκης.

Chartier, R. (2004), «Languages, books, and reading from the printed word to the digital text», *Critical Inquiry* 31: 131-55.

- Deleuze G. (1993), *Critique et clinique*, Paris: Les éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1972), *La dissémination*, Paris: Éditions du Seuil.
- Driscoll, M. J. (2010), “The words on the page. Thoughts on Philology old and new”, in Quinn J. – Lethbridg E. (eds.), *Creating the medieval saga: Versions, variability, and editorial interpretations of Old Norse saga literature*, Odense: Syddansk Universitetsforlag, pp. 85-102.
- Eisenstein, E. L. (2005²), *The printing revolution in early modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, [1st ed.: 1979].
- Ernst, W. (2002), «Agencies of Cultural Feedback: the Infrastructure of Memory», in Neville, B. – Villeneuve, J. (eds.), *Waste-Site stories: The recycling of memory*, New York: State University of New York Press, pp.107-20.
- Felman, S. (1971), «‘Aurélia’ ou ‘le livre infaisable’: de Foucault à Nerval », *Romantisme* 3 : 43-55.
- Foucault, M. (1994), « Η τρέλα, η απουσία έργου», στο *Τρέλα και Φιλοσοφία*, Αθήνα: Ολκός, σσ. 77-91.
- Foucault, M. (2008), *Οι λέξεις και τα πράγματα*, (μτφρ.: Παπαγιώργης, Κ.), Αθήνα: Γνώση.
- Freud, S. (2002), *Για την ερμηνεία των αφασιών*, (μτφρ.: Πόταγα, Α. – Πόταγας, Κ.), Αθήνα: Εξάντας.
- Green, A. (1971), «La déliaison», *Littérature* 3: 33-52.
- Gumbrecht, H. U. (2003), *The powers of philology*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Hesse, C. (1996), «The book in time», in Geoffrey, N. (ed.), *The future of the book*, Berkeley: University of California Press, pp. 21-36.
- Kittler, F. A. (1990³), *Discourse networks 1800/1900*, (transl.: Metteer, M.) Stanford: Stanford University Press [1st ed.: 1985].
- Lévêque, J. (1958), «Essai sur Mitsakis», *Entretiens sur les lettres et les arts* 13: 11–21.
- McGann, J. (1992), *The textual condition*, Princeton: Princeton University Press.

- Ong, W. J. (2002²), *Orality and literacy*, New York: Routledge [1st ed.: 1982].
- Ploumpidis, D. (2003), « Les poèmes français de Michel Mitsakis : néologies d'aède ou néologismes de phrénoptathe?», *Evolution Psychiatrique*, 68 : 271-81.
- Thévoz, M. (1980), *L'art brut*, Geneva: Éditions d'art Albert Skira.
- Αγγελάτος, Δ. (1997), *Η φωνή της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα: Λιβάνη.
- Γκότση, Γ. (2006), «Ο “αναρχικός” και οι “αρχοντοχωριάτες της σκέψεως”. Ο Μιχαήλ Μητσάκης για το γλωσσικό ζήτημα», *Κονδυλοφόρος* 5: 103-45.
- Γούτσος, Δ. (2008), «Για μια συμπτωματολογία του συγγραφέα Μιχαήλ Μητσάκη», στο Πόταγας, Κ. – Ευδοκίμίδης, Ι. (επιμ.), *Συζητήσεις για τον λόγο στο Αιγινήτειο*, Αθήνα: Συνάψεις, σσ. 331-45.
- Δημητράκος, Ι. (2017), *Σχέση νοσηλείας, ψυχανάλυσης και λογοτεχνίας. Ανάλυση των έργων νοσηλευόμενων συγγραφέων από την πλευρά της Νοσηλευτικής, της Γλωσσολογίας και της Ψυχανάλυσης. Η ψύχωση του Μιχαήλ Μητσάκη: συγγραφική δημιουργία και συνθήκες νοσηλείας*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.
- Καμπάνης, Α. (15/1/1926), «Μιχ. Μητσάκης», *Πρωΐα*, σ. 1.
- Καρπούζου, Π. (2006), «Η Ποιητική του Κωστή Παλαμά. Από την κριτική στη θεωρία της λογοτεχνίας», στο *Κωστής Παλαμάς: Εξήντα χρόνια από τον θάνατό του (1943-2003): Β' Διεθνές Συνέδριο: γραμματολογικά, εκδοτικά, κριτικά, ερμηνευτικά ζητήματα*, τ. Β', Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, σσ. 773-799.
- Μουλλάς, Π. (1993), *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19^ο Αιώνα*, Αθήνα: Σόκολη.
- Περάνθης, Μ. (1976), *Δώδεκα διαλέξεις. Μορφές και κείμενα της λογοτεχνίας μας*, Αθήνα: Χιωτέλλη.
- Πλουμπίδης, Δ. (2004), «Η γαλλική ποίηση του Μιχαήλ Μητσάκη», *Πολίτης* 121: 50-60.
- Τσέλιγκας, Σ. (2017), «Χρονολόγιο Μιχαήλ Μητσάκη», *Athens Review of Books* 82: 48–53.
- Φαλτάιτς, Κ. (1926), «Η ζωή του Μητσάκη», *Ελληνικά Γράμματα* 30: 369-70.

Ευγενία-Αλεξία Μιχαήλ

Ίσκιος του Έκτορα στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου*

«Δεν ξέρω ποιες εικόνες θα πέραναν στην ποίηση μου αν τύχαινε να ζήσω σε μια άλλη εποχή [...] χωρίς να έχω εμπειρίες του πολέμου. Έζησα μέσα σ' αυτή την φρίκη. Του πολέμου, της Κατοχής και του εμφυλίου. Ζώντας στην εποχή μου και στον βασανισμένο τόπο μου ήταν πολύ φυσικό να περάσουν αυτές οι εικόνες στην ποίηση μου. Χωρίς ν' αναιρούν την αγάπη μου και την αφοσίωση μου στην ζωή. Τουναντίον τη δυνάμωναν. Τώρα, αν εκφράζουν ή ανακαλούν διαχρονικές καταστάσεις δεν θα το πω εγώ. Αλλά είναι καλύτερα να μην μιλάμε για μας. Ας διαβάζουμε πάντα Όμηρο».¹ Αυτή η παραίνεση του Παυλόπουλου δεν συνιστά απλώς αναπαραγωγή ενός κοινού τόπου, αλλά μαρτυρά την ουσιαστική γνώση του πάνω στα ομηρικά έπη και ταυτόχρονα τη συνομιλία των ποιημάτων του με αυτά: μια συνομιλία που ξετυλίγεται όσο προχωρούν οι συλλογές του, από την πρώτη (1971) έως και την τελευταία (2008), και απηχεί τις διαχρονικές εικόνες του αιώνιου δράματος του ανθρώπου που έρχεται αντιμέτωπος με δυνάμεις –όπως ο πόλεμος, ο έρωτας και ο θάνατος– που τον ξεπερνούν.²

Πιο συγκεκριμένα, *Τα Αντικλείδια* (1988) –τομή στο έργο του– ξεκινούν με το εξής ιλιαδικό μότο: «Ὡς δ' ἔν ὄνειρῳ οὐ δύναται φεύγοντα διώκειν· οὐτ' ἄρ' ὁ τὸν δύναται ὑποφύγειν οὐθ' ὁ διώκειν» (X. 199-200).³ Το παρακειμενικό⁴ αυτό στοιχείο συνδέει εν είδει υπόγειου νήματος τα ποιήματα που απαρτίζουν τη συλλογή, ενώ υπομνηματίζει και τα επόμενα έργα του Παυλόπουλου, όπως τα *Τριαντατρία Χαϊκού* (1990), κάτι που θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω. Καταρχάς, όπως έχει καταδείξει ο Ξούριος (1999: 198), το μότο από *Τα Αντικλείδια* συνδέεται και με εκείνο της συλλογής *Αίγος Ἄμμος* (1997), το οποίο προέρχεται από τον Βακχυλίδη: γενικότερα, είναι ενδεικτική του διακειμενικού δικτύου που συστήνει ο ποιητής η χρήση φράσεων ως προμετωπίδων των συλλογών του, αλλά και των επιμέρους ποιημάτων τους. Τα μότο αυτά προέρχονται από τον χώρο της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, με τον διάλογο να εκτείνεται από το έπος (Όμηρος) και τη λυρική ποίηση (Βακχυλίδης, Πίνδαρος)

*Η παρούσα μελέτη αποτελεί μέρος μίας ευρύτερης, ανέκδοτης εισήγησης της γράφουσας με τίτλο: «Ίσκιος του Έκτορα, Φαντάσματα του Οδυσσέα και ομηρικοί έρωτες», που εκφωνήθηκε στο 2ο Πανελλήνιο Συνέδριο Μεταπτυχιακών και Διδακτορικών Φοιτητών Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών: «Σύγχρονες Προσεγγίσεις στα Κείμενα: Αναγνώσεις και Ερμηνείες. Η Σύγχρονη Μεταπτυχιακή Έρευνα στις Κλασικές Σπουδές».

¹ Παυλόπουλος (2002) 106.

² Όλο αυτό το υλικό, το οποίο προέρχεται από την εμπειρία του ποιητή, μεταγγίζεται στην ποίησή του και αποτελεί το κοινό έδαφος με τον αναγνώστη, ο Μαρωνίτης (1992: 142) το αποδίδει με τον όρο «προποητική» εμπειρία.

³ Οι παραπομπές στο αρχαίο κείμενο ακολουθούν την έκδοση των Monro-Allen (1978) για τις ραψωδίες Α-Μ και Monro-Allen (1976) για τις Ν-Ω. Για την *Οδύσσεια* ακολουθείται η έκδοση: Monro-Allen (1917). Όλες οι παραπομπές στο κείμενο του Παυλόπουλου αντλούνται από την έκδοση: Παυλόπουλος (2017).

⁴ Για τη σημασία των παρακειμενικών στοιχείων βλ.: Genette (2001) 144-60.

μέχρι την ιστοριογραφία (Θουκυδίδης). Πιο συγκεκριμένα, ο διακειμενικός διάλογος του Παυλόπουλου με το ομηρικό έργο, παρότι έχει επισημανθεί εξ αφορμής του μότο από *Τα Αντικλείδια*, δεν έχει ως τώρα μελετηθεί εμπειριστατωμένα.

Για *Τα Αντικλείδια*, όπως εύστοχα ανέλυσε ο Μαρωνίτης (1992: 139-40):

Αξίζει να δούμε τα συμφραζόμενα της ιλιαδικής σκηνής, για να συλλάβουμε τόσο το νόημα της ομηρικής παρομοίωσης όσο και το λόγο της ανάκλησής της στη συλλογή του Παυλόπουλου, ως οδηγού για την ανάγνωσή της. [...] Μόνος ο Έκτορας, προτού αποφασίσει να σταθεί, για ν' αντιμετωπίσει το μανικό Αχιλλέα, επιδίδεται σε πανικόβλητο κύκλιο δρόμο, γύρω από το κάστρο της Τροίας. Ο Αχιλλέας τον παίρνει στο κατόπι κι αυτός ο δίδυμος κυκλικός δρόμος του κυνηγημένου και του κυνηγού, όπου από ένα σημείο και πέρα, δεν μπορείς να ξεχωρίσεις ποιος είναι ποιος, μεταφράζεται σε ονειρικό εφιάλτη: όπως στο όνειρο, λοιπόν, όπου ο κυνηγός δεν μπορεί να προφτάσει τον κυνηγημένο, μήτε ο ένας γίνεται να ξεφύγει, μήτε ο άλλος να τον φτάσει. Ποιος κυνηγάει ποιον; ο Αχιλλέας τον Έκτορα; ο Έκτορας τον Αχιλλέα; Και σε ό,τι αφορά τη μεταφορά της ιλιαδικής παρομοίωσης στον ονειρικό εφιάλτη του Παυλόπουλου: ο ποιητής το ποίημα; το ποίημα τον ποιητή;⁵

Αυτή η ποιητολογικά προσανατολισμένη ανάγνωση τονίζει την καθοριστική επίδραση του μότο μακροδομικά στο σύνολο της συλλογής. Ωστόσο, η λειτουργία του, αναδεικνύεται εξίσου σημαντική σε μικροδομικό επίπεδο, στα επιμέρους δηλαδή ποιήματα, αποκαλύπτοντας συχνά ένα συγκεκριμένο ομηρικό υπόβαθρο ορισμένων –φαινομενικά “αθώων”– ποιημάτων. Έτσι, ο διάλογος του Παυλόπουλου με την αρχαία ελληνική γραμματεία είναι ενίοτε *λανθάνων* και συστήνεται με τους εξής τρόπους: όταν τα διακείμενα είναι φανερά, ανακαλούνται συχνά μυθικοί χαρακτήρες ή/και αυτούσιοι ομηρικοί στίχοι ή αποσπάσματα αυτών, τους οποίους ο ποιητής ενοφθαλμίζει, είτε μεταφρασμένους, δηλώνοντας την προέλευσή τους (βλ. το δίπτυχο ποίημα «Πάρις» και «Ελένη»), είτε στο πρωτότυπο (βλ.: το «Παράπονο» από τη συλλογή: *Πού είναι τα πουλιά*, 2004). Στα *Αντικλείδια*, όμως, η διακειμενικότητα ακολουθεί περισσότερο περίπλοκους δρόμους, παίρνοντας τη μορφή υπαινιγμών/νύξεων, καθώς ανακαλούνται μεμονωμένα ομηρικά μοτίβα-σύμβολα ή/και συγκεκριμένοι ομηρικοί στίχοι, οι οποίοι “φωτίζονται” αν διαβαστούν διαμέσου του μότο της συλλογής. Πρόκειται για μια πιο εσωτερικευμένη διαδικασία “συνομιλίας” με τον Ποιητή, μια συνομιλία που δεν εγκαταλείπεται ποτέ από τον Παυλόπουλο. Μέσα από αυτό το πρίσμα μπορεί να διαβαστεί το ποίημα «Η Σκόνη»:

⁵ Για το ίδιο ζήτημα βλ. και: Αγγελάτος (1994) 12-3.

Ἄν κοιτάξεις
ἂν σταθεῖς γιὰ λίγο
καὶ γυρίσεις νὰ κοιτάξεις
θὰ ιδεῖς τὸν ἄνθρωπο ποὺ ἔρχεται
μέσα στὴ σκόνη.
Χαμένος ὁ δρόμος μέσα στὴ σκόνη
κι **ἄνθρωπος νὰ ἔρχεται** ὀλοένα
ἄσπρος ἂπ' **τὴ σκόνη**
ἄσπρα τὰ μαλλιά
ἄσπρο τὸ πρόσωπο
ἄσπρα τὰ ροῦχα.

Ἄν μπορέσεις νὰ σταθεῖς
καὶ γυρίσεις πίσω νὰ κοιτάξεις
καὶ κοιτάξεις καλὰ
θὰ ιδεῖς ἕναν ἴσκιο ἀπὸ σκόνη
ποὺ βαδίζει καὶ δὲ βαδίζει
ποὺ ἔρχεται καὶ δὲν ἔρχεται.
Θὰ ιδεῖς τὴ σκόνη νὰ χορεύει
γύρω ἀπὸ ἕναν ἴσκιο
σκόνη ποὺ γίνεται ἴσκιος
καὶ ἴσκιος ποὺ γίνεται σκόνη
καὶ δὲν μπορεῖ νὰ πάρει
τὸ σχῆμα τοῦ ἀνθρώπου
γιατὶ ὁ ἄνθρωπος εἶναι σκόνη
σκόνη τὰ μαλλιά
σκόνη τὸ πρόσωπο
σκόνη τὰ ροῦχα.

Ἄν ἔχεις μάτια νὰ κοιτάξεις
Καὶ γυρίσεις
καὶ μπορέσεις νὰ ιδεῖς
τίποτα δὲν θὰ ιδεῖς.
Δὲν ὑπάρχει δρόμος
μήτε ἄνθρωπος
μήτε ἴσκιος κανένας.

Μονάχα σκόνη
σκόνη
σκόνη
καὶ τίποτ' ἄλλο (113-4).⁶

Ἡ σκόνη (=«κόνις») καὶ τὰ παράγωγα ἢ σύνθετά της ἀποτελοῦν επανεμφανιζόμενο μοτίβο τῆς Ἰλιάδας, κυρίως σε συμφραζόμενα μάχης, προοικονομώντας συχνά τὸν επερχόμενο θάνατο, καθὼς οἱ πολεμιστὲς εἴτε πέφτουν μέσα σε αὐτὴ τὴν ὥρα τοῦ θανάτου τους,⁷ εἴτε τὴ δημιουργοῦν με τὸ ποδοβολητό τους.⁸ Ἐμφανίζεται, ὅμως, καὶ ὡς οὐσία που μεταθανάτια μιαίνει τὰ σώματα τῶν νεκρῶν πολεμιστῶν.⁹ Στὸ ποίημα, που παραθέσαμε, ἀνακαλεῖται τὸ σκηνικὸ τῆς ραψωδίας Χ τῆς Ἰλιάδας, ἡ ἀποκαλούμενη «Ἔκτορος ἀναίρεςις», ἀλλὰ καὶ τὸ λεκτικὸ τῆς Ψ. Με τὸν ἐν λόγῳ ἥρωα, λοιπὸν, μπορεῖ νὰ συσχετιστεῖ ὁ πρωταγωνιστὴς τοῦ σύγχρονου ποιήματος –στον ὁποῖο θὰ ἀναφερόμαστε στὸ ἐξῆς ὡς «ἄνθρωπο».

Ἡ ατμόσφαιρα, λοιπὸν, που δημιουργεῖται, ἐξαιτίας τῆς δεσπόζουσας οὐσίας τοῦ ποιήματος, τῆς σκόνης, παραπέμπει στὰ συμφραζόμενα τοῦ κυριολεκτικοῦ διασυρμού τοῦ νεκροῦ Ἐκτορα ἀπὸ τὸν Ἀχιλλεῖα «ἐν κονίησι» (Χ. 403) μετὰ τὴ μοιραία μονομαχία τους. Ἰδιαιτέρως οἱ φράσεις: «Χαμένος ὁ δρόμος μέσα στη σκόνη» καὶ κυρίως: «Θα ιδεῖς τὴν σκόνη νὰ χορεύει» παραπέμπουν στὴν ὀμηρικὴ φράση: «ὕπὸ δὲ στέρνοισι κονίη/ ἴστατ' **ἄειρομένη** ὧς τε νέφος ἠὲ θύελλα»,¹⁰ ἀλλὰ καὶ στὴ σύνθετη λέξη «κονίσσαλος» (Χ. 401). Καὶ οἱ δύο φράσεις ἀποδίδουν ἀκριβῶς τὴν εἰκόνα τῆς σκόνης που σηκώνεται ἀπὸ τὸ ἔδαφος, σαν ομίχλη κυκλώνοντας τοὺς πολεμιστὲς, βρομίζοντας τὰ μαλλιά καὶ τὰ πρόσωπά τους με τὸ λευκό¹¹ τῆς χρώμα, προδικάζοντας συχνά τὸν επικείμενο θάνατό τους· με τὸν ἴδιο τρόπο ἡ «σκόνη» τοῦ ποιήματος κυκλώνει καὶ τελικὰ παγιδεύει τὸν «ἄνθρωπο» τοῦ ποιήματος, γιὰ νὰ τὸν παρασύρει –στο τέλος του– στὴν ἀνυπαρξία.

⁶ Στὸ ἐξῆς οἱ υπογραμμίσεις καὶ οἱ ἔντονοι χαρακτήρες στὰ λογοτεχνικά καὶ ἐπιστημονικά παραθέματα εἶναι δικές μου.

⁷ Γιὰ τὸ επανεμφανιζόμενο στὴν *Ἰλιάδα* μοτίβο τῆς πτώσης τῶν πολεμιστῶν μέσα στη σκόνη (ενδεικτικά: *Ἰλ. Μ.* 22-23 «κάπεσον ἐν κονίησι καὶ ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν») βλ.: Lather (2020) 280.

⁸ Lather (2020) 263 καὶ 265.

⁹ Γιὰ τὴ βεβήλωση τῶν σωμάτων τοῦ Ἐκτορα καὶ τοῦ Πατρόκλου μέσω τῆς σκόνης ἀλλὰ καὶ τὴ χρήση τῆς λέξης σε συμφραζόμενα θρήνου βλ.: Lather (2020): 281.

¹⁰ *Ἰλ. Ψ.* 365–66. Πρόκειται γιὰ τὴ ραψωδία που ἀφορᾶ στοὺς ἀγῶνες πρὸς τιμὴν τοῦ νεκροῦ Πατρόκλου. Με τὴ φράση αὐτὴ περιγράφεται ἡ σκόνη που σηκώνεται στὸν αἶρα καὶ ἀκολουθεῖ τοὺς Ἀχαιοὺς, κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἀγωνίσματος με τοὺς ἵππους.

¹¹ Ἡ σκόνη σε τέτοια συμφραζόμενα στὰ ὀμηρικά ἐπιθὴ δεν μαυρίζει τὴν ὄψη, ὅπως θὰ περίμενε κανεὶς, ἀλλὰ τὴ λευκαίνει. Βλ.: *Ἰλ. Ε.* 499-505: «ὧς δ' ἄνεμος ἄχνας φορεῖ ἱεράς κατ' ἄλωας/ ἀνδρῶν λικμώντων, ὅτε τε ξανθὴ Δημήτηρ/ κρίνη ἐπειγομένων ἀνέμων καρπὸν τε καὶ ἄχνας/ αἶ δ' **ὑπολευκαίνονται** ἀχυρμαί· ὧς τότε **Ἀχαιοὶ/λευκοὶ ὑπερθε γέγοντο κονισάλω**, ὄν ῥα δι' αὐτῶν/σούρανὸν ἐς πολύχαλκον ἐπέπληγον πόδες ἵππων/ ἄψ ἐπιμισγομένων: ὑπὸ δ' ἔστρεφον ἠνιοχῆες» [ἡ υπογράμμιση δική μου].

Ακόμη περισσότερο, η σύνδεση του «ανθρώπου» με τον Έκτορα συστήνεται μέσα από την επαναλαμβανόμενη μνεία στο σκονισμένο «πρόσωπο» του ήρωα, μία εικόνα περισσότερο συναισθηματικά φορτισμένη από το αντίστοιχο ομηρικό «κεφάλι» (=«κάρη»)¹² του αρχαίου κείμενου, το οποίο από το βίαιο σύρσιμο πίσω από το αμάξι του Αχιλλέα καλύπτεται ολόκληρο από τη σκόνη.¹³ Στο ίδιο πλαίσιο, τα δύο κείμενα συνδέονται μέσω της ξεχωριστής αναφοράς στα μαλλιά του «ανθρώπου»-Έκτορα, στα οποία δίνεται ιδιαίτερη έμφαση και στο αρχαίο κείμενο· δεν περιγράφεται μόνο το σκονισμένο κεφάλι, αλλά το πώς η προγενέστερα μαύρη – ζωντανή– χαίτη του Έκτορα έχει αλλοιωθεί,¹⁴ έχει γίνει πάλλευκη –νεκρή–, στοιχείο που επιβιώνει στο σύγχρονο ποίημα, προετοιμάζοντας για την επικείμενη μεταμόρφωση του «ανθρώπου» σε σκόνη.

Είναι εμφανές πως στο ποίημα του Παυλόπουλου δεν είναι ζητούμενο ο επιτονισμός της ντροπιαστικής πράξης¹⁵ της σύλησης του νεκρού σώματος, που δεν αναφέρεται ποτέ, αλλά το αποτέλεσμα της, η επικάλυψη ολόκληρης της ύπαρξης από τη σκόνη. Αυτό είναι εμφανές από την εμμονή στο επιμέρους στοιχείο της σκόνης,¹⁶ η οποία, σαν υπόμνηση της ύπαρξης, «χορεύει» (κατά το ομηρικό «κονίσσαλος») γύρω από τον «ίσκιο» –ομηρικό ευφημισμό για τους νεκρούς–¹⁷ καλύπτοντας σαν ομίχλη τον δρόμο, στον οποίο εκείνος –ή το φάσμα αυτού– κάποτε περπατούσε· έτσι, αναδεικνύεται η επίπονη επίγνωση πως οι άνθρωποι οδεύουν προς το απόλυτο τίποτα, τον θάνατο, με τη μόνη απόδειξη ότι υπήρξαν να παραμένει η σκόνη που άφησε πίσω της η εξαϋλωσή τους.¹⁸

Στη ουσία παρακολουθούμε μία μεταμόρφωση, η οποία ταυτίζεται με μία διαδικασία σταδιακής αφαίρεσης της υπόστασης του «ανθρώπου», καθώς εκπίπτει από άνθρωπο σε ίσκιο, από ίσκιο σε σκόνη και από σκόνη στο απόλυτο τίποτα. Αυτός ο υποστασιακός ακρωτηριασμός του αντικειμένου του βλέμματος –ανάλογου με την πρόθεση του Αχιλλέα να “εξαφανίσει”¹⁹

¹² *Ιλ. Χ.* 398 και 402: «κάρη δ’ ἔλκεσθαι ἕασεν» και «κάρη δ’ ἄπαν ἐν κονίησι». Πρβλ. τη φράση που απευθύνει ο Έκτορας στον Πάρι, για να τον ψέξει για τη δειλία του, πριν τη μονομαχία με τον Μενέλαο: *Γ.* 54-5: «οὐκ ἄν τοι χραΐσμη κίθαρις τά τε δῶρ’ Ἀφροδίτης/ ἢ τε κόμη τό τε εἶδος ὄτ’ ἐν κονίησι μιγείης». Πρβλ. επίσης: *Κ.* 457: «κάρη κονίησιν ἐμίχθη».

¹³ Κατά τη Lather (2020: 280), η ίδια η επαφή του Έκτορα με τη σκόνη, όχι μόνο προκαλεί τη βεβήλωση του νεκρού σώματος αλλά και είναι αυτή που πιστοποιεί την απουσία της ζωής και, άρα, τον θάνατο του Έκτορα, ειδικά όπως εμφανίζεται στην *Ιλ.Ω.18* με τη φράση: «ἐν κόνι ἐκτανύσας προπρηνέα».

¹⁴ *Ιλ. Χ.* 401-3: «τοῦ δ’ ἦν ἐλκομένοιο κονίσσαλος, ἀμφὶ δὲ χαίται/ κύναι πίτναντο, κάρη δ’ ἄπαν ἐν κονίησι/ κεῖτο πάρος χαρίεν» [η υπογράμμιση δική μου].

¹⁵ Για τον ακρωτηριασμό και τη βεβήλωση του νεκρού σώματος του Έκτορα βλ.: Vernant (1991) 67. Πιο αναλυτικά για το μοτίβο αυτό στην *Ιλιάδα* βλ. το βιβλίο του Segal (1972) και ειδικά για την 22^η ραψωδία 33-47.

¹⁶ Η εικόνα του ανθρώπου που έρχεται μέσα σε ένα σύννεφο σκόνης σε ένα τοπίο που μοιάζει με έρημο θα μπορούσε να έχει και βιβλικές καταβολές.

¹⁷ *Οδ.* κ. 495: «τοὶ δὲ σκῆαι αἰσσοσιν» και λ. 207-8: «σκιῇ εἶκελον ἢ καὶ ὄνειρῳ/ ἔπατο».

¹⁸ Σε σύμπνοια με τα παραπάνω δεν ενδιαφέρει τον Παυλόπουλο το επικό ιδεώδες του «εὐκλεοῦς θανάτου» που οδηγεί στο «ἄφθιτον κλέος», παρά μόνο το ελεγειακό απόσταγμα του θανάτου.

¹⁹ Εννοούμε εδώ την πρόθεση του Αχιλλέα να σκοτώσει σωματικά και ηθικά τον Έκτορα, όπως έκανε και εκείνος στον Πάτροκλο. Η έμφαση δίνεται στη σύληση του σώματος ως προσπάθεια εκδίκησης απέναντι στον Έκτορα,

τον νεκρό Έκτορα– τονίζεται ακόμη περισσότερο μέσω της διαρκούς επανάληψης και της συνακόλουθης αλλοίωσης των φράσεων των τριών στροφών, των οποίων η συντακτική δομή παραλλάσσεται από τη μία στροφή στην επόμενη: από εμπρόθετος προσδιορισμός, η «σκόνη» γίνεται υποκείμενο του υπαρξιακού ρήματος, ενώ ο «άνθρωπος» που ήταν υποκείμενο του «έρχεται» στην πρώτη στροφή, δίνει τη θέση του στον «ίσκιο» στη δεύτερη, και στην τρίτη γίνεται υποκείμενο του «δεν υπάρχει». Τα στοιχεία αυτά οδηγούν στην κορύφωση του μηδενισμού της ύπαρξης στην τελευταία στροφή, στην οποία μέχρι και ο «ίσκιος» έχει εκλείψει. Η συντακτική δομή αποδίδει ακριβώς τη σταδιακή και αμετάκλητη εξαφάνιση.

Αυτή η έκπτωση του ήρωα εκτός από τη συντακτική της πραγμάτωση, εικονοποιείται και ποσοτικά, καθώς οι τελευταίοι στίχοι της τρίτης στροφής, που αντιστοιχούν²⁰ σε στίχους των προηγούμενων στροφών, αντί για τρεις λέξεις αποτελούνται από μία λέξη («σκόνη»). Σ' αυτό συνηγορεί και η εξάλειψη των ρημάτων που δηλώνουν κίνηση, άρα ζωή, στην τρίτη στροφή· ενώ ο «άνθρωπος» στην πρώτη «έρχεται», στη δεύτερη στροφή παραπαίει ανάμεσα στην κίνηση και την ακινησία («έρχεται και δεν έρχεται/ βαδίζει και δεν βαδίζει»), ώστε να εξαλειφθεί στην τρίτη στροφή οποιαδήποτε μνεία της κίνησης, αφού πλέον δεν υπάρχει.

Το λεκτικό ιδίωμα που συνδυάζει την κίνηση και την ακινησία θυμίζει έντονα τις εναλλαγές τους στη σεφερική «Έγκωμη»,²¹ όπου ο αφηγητής από την κίνηση («Κι ἐγὼ προχώρεσα πρὸς τοὺς ἀνθρώπους πὸν δούλευαν», 267) εκπίπτει ταυτόχρονα σε μια απροσδιόριστη μεταιχμιακή κατάσταση («Ἄξαφνα περπατοῦσα καὶ δὲν περπατοῦσα»),²² η οποία μαρτυρά τον οραματικό τόνο του σεφερικού ποιήματος, μέσω των στίχων αυτών που προέρχονται από το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου, όπως διαπιστώνει ο Σαββίδης (1985: 345)· σε σύμπνοια με το σεφερικό διακείμενο φαίνεται να βρίσκεται το «ἔρχεται καὶ δὲν ἔρχεται/ βαδίζει καὶ δὲ βαδίζει» του Παυλόπουλου.²³ Επομένως, το διακείμενο αυτό μάλλον εισάγει έναν οραματικό τόνο στην εικονογραφία της «Σκόνης», μία σκηνοθεσία διόλου ξένη στην ποίηση του Παυλόπουλου, της οποίας προνομιακός χώρος αναδεικνύεται συχνά το όνειρο, κάτι

καθώς μέσω της κακοποίησης του σώματός του από τον εχθρό, στερείται το κλέος που προκύπτει από τον ηρωικό θάνατο στη μάχη. Βλ.: Vernant (1991) 67-8 και 70-1.

²⁰ Κάθε στίχος κάθε στροφής του ποιήματος αντιστοιχεί –έχοντας υποστεί κάποια αλλοίωση/τροποποίηση– σε συγκεκριμένους στίχους της αμέσως επόμενης στροφής. Ακόμη και σε μία πρώτη ανάγνωση γίνεται αντιληπτή η συμμετρία του ποιήματος, η οποία διακόπτεται από την αριθμητική υπεροχή των στίχων της δεύτερης στροφής (παρότι λεξιλογικά και συντακτικά αντιστοιχεί στις προηγούμενες). Ενδεικτικά: «κι ο άνθρωπος να έρχεται ολόενα/άσπρος απ' την σκόνη/άσπρα τα μαλλιά/ άσπρο το πρόσωπο/άσπρα τα ρούχα.» (1^η στροφή), «γιατί ο άνθρωπος είναι σκόνη/ σκόνη τα μαλλιά/ σκόνη το πρόσωπο/ σκόνη τα ρούχα.» (2^η στροφή), «Μονάχα σκόνη/σκόνη/σκόνη/ και τίποτ' άλλο» (3^η στροφή).

²¹ Σεφέρης (1985) 267-9.

²² Στη συνέχεια του ποιήματος αυτό το μεταίχμιο προεκτείνεται: «κορίτσια ζύμωναν καὶ ζύμη δὲν ἀγγίζαν/γυνοῦκες γνέθανε, τ' ἀδράχτια δὲ γύριζαν» στο: Σεφέρης (1985) 268.

²³ Για τις σεφερικές καταβολές της «κίνησης μέσα στην ακινησία» βλ.: την ανάλυση του Ευαγγελιάδη (2020: 53) στο ποίημα «Η Βάρκα».

που έχει πολλάκις επισημανθεί από την έρευνα.²⁴ Το αν στη «Σκόνη» η οραματική χροιά της εκτυλισσόμενης σκηνης λαμβάνει στοιχεία ονείρου ή βιβλικής εικόνας στροβιλισμού στην έρημο ίσως δεν έχει τόση σημασία, ενισχύεται όμως από το σεφερικό διακείμενο, καθώς μέσω της ανάκλησης της «Έγκωμης» “σπέρνεται” η αμφιβολία για την πραγματικότητα όσων “βλέπουμε”, αν όντως τα βλέπουμε και αν ο «άνθρωπος» όντως υπάρχει. Η (ανεπίλυτη) αμφιβολία, άλλωστε, είναι βασικό συστατικό του ποιητικού σύμπαντος του Παυλόπουλου. Ένα άλλο σημείο επαφής των δύο κειμένων αποτελεί η εικόνα του «χορού» της σκόνης, που στα ίδια συμφραζόμενα φαίνεται να ανακαλεί τη φράση «χορός ακίνητος» (268) από το ίδιο ποίημα του Σεφέρη.²⁵ Η ακινησία, σε αυτό το πλαίσιο, παραπέμπει μάλλον στον θάνατο που ελλοχεύει μέσα στην ίδια τη ζωή. Στο ποίημα, μάλιστα, του Παυλόπουλου το μοναδικό πράγμα που κινείται –και άρα εξακολουθεί να υπάρχει στο τέλος– είναι η σκόνη, η οποία ενέχει αποκαλυπτική λειτουργία, καθώς δείχνει τον θάνατο (ακινησία) του «ανθρώπου».

Ακριβώς η εικόνα του ανθρώπινου σώματος που χάνει την υπόστασή του, με την πάροδο των στροφών, αφήνοντας πίσω μόνη της τη σκόνη, μία ξεχωριστή οντότητα-υπόμνηση της απώλειας, του κενού που άφησε ο άνθρωπος, μας κάνει ν’ αμφιβάλλουμε για το αν πράγματι εκείνος υπήρξε ποτέ.²⁶ Κάπως έτσι, άλλωστε, δεν φανταζόμαστε και τον Έκτορα να χάνεται από το οπτικό πεδίο των Τρώων μέσα σε ένα σύννεφο σκόνης;

Τις δυνατότητες του βλέμματος εκμεταλλεύεται ο Παυλόπουλος, τοποθετώντας τον δικό του αναγνώστη²⁷ στη θέση του θεατή της εκτυλισσόμενης σκηνης, στο πλαίσιο της οποίας καλείται να αναγνωρίσει το ομηρικό διακείμενο. Δεν τίθεται, όμως, απλά έξω από το ποίημα, αλλά “εγκιβωτίζεται” εντός του μέσω της συνεχούς αποστροφής στο β’ ενικό. Καταλήγει, έτσι, να βιώνει και ο ίδιος τη μελλοντική απώλεια της δικής του υπόστασης, αφού παρακολουθεί τη μετάπτωση σε ίσκιο του «ανθρώπου», όπως ακριβώς οι Τρώες –και ειδικά ο Πρίαμος– που

²⁴ Τόσο «Η Σκόνη» όσο και τα υπόλοιπα ποιήματα της συλλογής θα μπορούσαν να κινούνται στο προσφιλές στον Παυλόπουλο πλαίσιο του ονείρου «που λανθάνει σαν κρυφό σκηνικό», όπως διαπιστώνει ο Μαρωνίτης (1992:140) στην ανάλυση του για την «Στάχτη». Για το ζήτημα του ονείρου στον Παυλόπουλο βλ. ενδεικτικά: Αγγελάτος (1994: 13), Ζήρας (1995: 9), Καραγεωργίου (2006: 42-5), Ξούριας (2018), Ευαγγελιάδης (2020: 37-41).

²⁵ Εκτός από τους στίχους του προαναφερθέντος ποιήματος του Σεφέρη που παραθέσαμε, ο ποιητής στις *Μέρες ΣΤ* αναφερόμενος στην αφορμή σύλληψης του ποιήματος αναφέρει, όταν περιγράφει την επίσκεψή του στην Έγκωμη: «Χόρευε το φως και δεν χόρευε [...]. Η πλατωσιά του κάμπου σαν προσφορά, και στη χούφτα αυτής της παλάμης η αρχαία πολιτεία, οι χαραματιές μιας ακίνητης μοίρας» στο: Σεφέρης (2008) 103.

²⁶ Εν τέλει, το αν ο «άνθρωπος» υπήρξε είναι αμελητέας σημασίας, γιατί αποτελεί σύμβολο όλης της ανθρωπότητας που αναπόφευκτα θα επιστρέψει στο χώμα, κατά το βιβλικό «[...] έως του άποστρέψαι σε εις την γην, εξ ής έλήφθης, γη εί και εις γην άπελεύση». Τη ρήση αυτήν την απευθύνει ο Θεός στον Αδάμ, μετά την τέλεση του προπατορικού αμαρτήματος στην Παλαιά Διαθήκη (Γένεσις 3:19). Μέχρι και σήμερα, μάλιστα, επιβιώνει στο τελετουργικό της Νεκρώσιμου Ακολουθίας.

²⁷ Για τον ρόλο και τη συχνή μνημόνευση του αναγνώστη στην ποίηση του Παυλόπουλου βλ. Ευαγγελιάδης-Μιχαήλ (2020).

είναι καταδικασμένοι να κοιτούν άπραγοι από τα τείχη τον διασυρμό του Έκτορα, ο θάνατος του οποίου στην ουσία σημαίνει τον δικό τους επερχόμενο χαμό.

Ο διάλογος με το ομηρικό διακείμενο επιτελείται και λεκτικά, κυρίως με την ανάκληση και τον συνδυασμό ρημάτων που δηλώνουν την όραση, την (οπτική) αντίληψη και τη στάση. Στο ομηρικό κείμενο, άλλωστε, δίνεται έμφαση στους πρώτους στίχους της ραψωδίας, στην όραση του θεατή-Πριάμου, ο οποίος «πρώτος είδε με τα μάτια του»²⁸ τον Αχιλλέα να κατευθύνεται προς τα τείχη, έξω από τα οποία έχει απομείνει ο Έκτορας, παρακαλώντας τον στη συνέχεια να «**μην σταθείς**»²⁹ απέναντι στον φονικό Αχιλλέα.³⁰ Τα ομηρικά ρήματα όρασης και αντίληψης («ίδεν» ο Πρίαμος και «ένόησεν» ο Έκτορας αντίστοιχα) μεταφράζονται στο σύγχρονο ποίημα στο δίπολο κοιτάζω-βλέπω, ενώ συνδυάζονται με ρήματα που δηλώνουν τη στάση («μίμνει», «ίστασο», «οὐδ' ἔτλη μένειν»), συνδυασμός που εντοπίζεται και στο ποίημα του Παυλόπουλου στο εναρκτήριο τετράστιχο κάθε στροφής εντός των υποθετικών προτάσεων,³¹ μέσα στις οποίες παγιδεύεται ο αναγνώστης³² στον ρόλο του (ομηρικού) θεατή. Οι υποθέσεις –συντακτικά μιλώντας– ανήκουν στο είδος του πραγματικού, δηλώνοντας έτσι κάτι που θα συμβεί οριστικά, αν εκπληρωθεί ο υποθετικός λόγος· την απόδοση, όμως –δηλαδή το αμετάκλητο αποτέλεσμα που θα προκύψει αν επιτελεστεί η διαδικασία του «θεάσθαι»– τη γνωρίζει μόνο η προνομιακή φωνή του αφηγητή-προφήτη,³³ ο οποίος έχει τη δυνατότητα να διακρίνει πίσω από το πέπλο της σκόνης, να ξεχωρίζει πίσω από το «φαίνεσθαι» το «είναι»· ο αφηγητής, έτσι, λειτουργεί ως πλάσμα του μεταίχμιου, ένας μεσολαβητής ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών (αυτών που βλέπουν) και των νεκρών (αυτών που έχουν εξαϋλωθεί). Τα πάντα, όμως –ως συνήθως στην ποίηση του Παυλόπουλου– τίθενται στη σφαίρα της πιθανότητας· αυτό καταδεικνύουν οι υποθετικοί λόγοι.³⁴

Οι πρώτοι τέσσερις στίχοι κάθε στροφής είναι συμμετρικοί: οι τρεις πρώτοι συνιστούν τις υποθέσεις/υποθετικές προτάσεις και ο τέταρτος την απόδοση των υποθετικών λόγων.³⁵ Η

²⁸ *Il.* X. 25-6: «τὸν δ' ὁ γέρων Πρίαμος πρῶτος ἶδεν ὀφθαλμοῖσι/παμφαίνονθ' ὡς τ' ἀστέρ' ἐπεσσύμενον πεδίοιο».

²⁹ Ο Πρίαμος παρακαλεί τον Έκτορα (*X.* 38): «μὴ [...] μίμνει» και η Εκάβη (*X.* 85) «μὴ ἴστασο»

³⁰ *Il.* X. 136-8: «Ἴκτορα δ', ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος· οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη/αὐθι μένειν, ὀπίσω δὲ πύλας λίπε, βῆ δὲ φοβηθεῖς/Πηλεΐδης δ' ἐπόρουσε ποσὶ κραυνοῖσι πεπορθῶς».

³¹ Όραση: «αν κοιτάξεις» [...] «θα ιδείς» (οπτική αντίληψη), «αν έχεις μάτια». Στάση: «αν σταθείς» «αν μπορέσεις να σταθείς».

³² Βλ.: Παγανός (2005) 131: «Ο ποιητής παγιδεύει τον αναγνώστη του μέσα στο δικό του περικλειστο ποιητικό περιβάλλον. Κι αυτός αμήχανος ψάχνει να βρει αντικείμενα. Και χάνεται εκεί μέσα».

³³ Η σημασία του βλέμματος στην ποίηση του Παυλόπουλου έχει επισημανθεί από την έρευνα βλ.: Αγγελάτος (1994) 9. Για μία ποσοτική καταγραφή των εμφανίσεων του ρήματος «βλέπω» και άλλων συγγενικών ὀρων, ὅπως το «κοιτάζω» βλ.: Ευαγγελιάδης (2020) 37-49, και πιο συγκεκριμένα τον πίνακα στη σ. 39.

³⁴ Καίρια είναι η διαπίστωση της Φιλοκύπρου (2016: 567) για την ποίηση του Παυλόπουλου: «[...] η αμφιβολία εντείνεται και διαστέλλεται καταλαμβάνοντας ολόκληρη την ανθρώπινη ύπαρξη». Για την πιθανότητα και την αμφιβολία ως πυρήνες της ελεγειακής ποίησης του Παυλόπουλου βλ.: Ευαγγελιάδης-Μιχαήλ (2020) 15-8.

³⁵ Στη δεύτερη στροφή μόνο –που ξεφεύγει από τη συμμετρία των άλλων δύο, αριθμώντας 17 στίχους– υπάρχουν δύο αποδόσεις, που σηματοδοτούνται από το επαναλαμβανόμενο ρήμα «θα ιδείς».

κάθε στροφή, όμως, εκτός από συντακτικά, αντανακλά και λεκτικά την προηγούμενή της, αφού επαναλαμβάνονται οι ίδιες λέξεις («κοιτάξεις», «σταθείς», «γυρίσεις») σε διαφορετικά συντάγματα, αλλάζοντας κάθε φορά το επίκεντρο της υποθετικής πρότασης, μεταλλάσσοντας δηλαδή την πρώτη υπόθεση, ώστε αυτή με τη σειρά της να ακολουθήσει τη σταδιακή αλλαγή-εξαύλωση που υφίσταται το αντικείμενο του βλέμματος, ο «άνθρωπος».

Στην πρώτη στροφή, το βάρος πέφτει στην πιο απλή μορφή του «αν κοιτάξεις» που δεν απαιτεί καμία προσπάθεια πέρα από το να «σταθείς» και να «κοιτάξεις» τον «άνθρωπο» του οποίου η ύπαρξη ακόμη δεν αμφισβητείται. Η διαδικασία αυτή στη δεύτερη στροφή αλλάζει κέντρο βάρους, καθώς ο θεατής πρέπει πρώτα να σταθεί, *αν το αντέχει*, και «να γυρίσει πίσω», ώστε «να κοιτάξει καλά», για να διακρίνει τη μεταίχμιακή κατάσταση πλέον όχι του «ανθρώπου», αλλά του «ανθρώπου-ίσκιου» που έρχεται μέσα από τη σκόνη: ο θεατής, έτσι, αποκτά (οπτική) αντίληψη της μεταμόρφωσης του «ανθρώπου». Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της μεταμόρφωσης επιτελείται στη δεύτερη στροφή, η οποία αριθμεί και τους περισσότερους στίχους, κάτι στο οποίο συνηγορεί η ύπαρξη δεύτερης απόδοσης. Έτσι, η μεταμόρφωση είναι διπλή: αφού δει τον άνθρωπο-ίσκιο, ο αναγνώστης θα δει τον άνθρωπο να γίνεται ένα με τη σκόνη.

Στις πιο περίπλοκες υποθετικές προτάσεις της δεύτερης στροφής στην ουσία απηχούνται οι ιλιαδικοί στίχοι που περιγράφουν το πώς ο Έκτορας το έβαλε στα πόδια, «δεν άντεξε να σταθεί» μπροστά στον Αχιλλέα, όταν τον πρωτοαντίκρυσε να του επιτίθεται, και κλήθηκε να βρει το κουράγιο να γυρίσει προς το μέρος του διώκτη του, ώστε να τον αντιμετωπίσει. Με αντίστοιχο τρόπο πρέπει ο αναγνώστης να βρει τη δύναμη να σταθεί ακίνητος και να στρέψει το βλέμμα του στον «άνθρωπο» που «έρχεται και δεν έρχεται» μέσα από τη σκόνη, κάτι που παραπέμπει στα εξής λόγια του Έκτορα: «[οὔ σ' ἔτι Πηλέος υἱὲ φοβήσομαι, ὡς τὸ πάρος περ/ τρίς περὶ ἄστυ μέγα Πριάμου δῖον], οὐδέ ποτ' ἔτλην/ μείναι ἐπερχόμενον»³⁶ νῦν αὐτὲ με θυμὸς ἀνήκε/ στήμεναι ἀντία σεῖο: ἔλοιμί κεν ἢ κεν ἀλοίην». (X. 250-3). Χωρίς φόβο ο αναγνώστης πρέπει να παρακολουθήσει αυτό που δεν θέλει να δει, τον χαμό του *επερχόμενου* «ανθρώπου», αλλά και του ίδιου του εαυτού του κατάματα.

Κάπως έτσι διασαλεύονται για ακόμη μια φορά στην ποίηση του Παυλόπουλου οι ρόλοι του κυνηγού και του κυνηγημένου, όπως τονίζεται από το μότο της συλλογής *Τα Αντικλείδια*,

³⁶ Νωρίτερα μόλις έχει δει τον Αχιλλέα, η αντίδραση του Έκτορα περιγράφεται ανάλογα (Ιλ. X. 136-7): «Έκτορα δ', ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος: οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλην/ αὐθι μένειν, ὀπίσω δὲ πύλας λίπε, βῆ δὲ φοβηθεῖς» [η υπογράμμιση δική μου]. Η λέξη «επερχόμενον» συνδέεται και λεκτικά με το ποίημα του Παυλόπουλου, με τον άνθρωπο που «έρχεται» μέσα από τη σκόνη.

καθώς ο αναγνώστης και ο «άνθρωπος» λαμβάνουν αλληλεπικαλυπτόμενους συμβολισμούς.³⁷ Την ίδια στιγμή, μέσα από τη σκόνη μπορεί να προβάλλει τόσο ο νεκρός Ίσκιος-Έκτορας, όσο και ο Αχιλλέας-θάνατος, οι οποίοι κατατρέχουν –ελεγειακά ο πρώτος, απειλητικά ο δεύτερος– τον αποδέκτη του ποιήματος, τον ίδιο τον αναγνώστη που κατά περίπτωση μπορεί και ο ίδιος να ταυτιστεί με τον Έκτορα, –σύμβολο όλων των θνητών, καθώς τον κατατρέχει ο δικός του θάνατος– ή με τον απλό θεατή του φόνου του –καθώς παρακολουθεί τον θάνατο κάποιου άλλου.³⁸

Στην υποθετική πρόταση της τρίτης στροφής, παρότι η έμφαση μετατοπίζεται στο ίδιο το αισθητήριο όργανο της όρασης «αν έχεις μάτια να κοιτάξεις» –διατύπωση που θυμίζει το «ἴδεν οφθαλμοῖσιν» του Πριάμου–, η όραση χάνει την καθαρά οπτική της σημασία και προεκτείνεται στη σφαίρα της πνευματικής αντίληψης γενικότερα, αφού η εκπλήρωση του υποθετικού λόγου («αν κοιτάξεις/ και μπορέσεις να δεις») έχει τα αντίθετα από τα αναμενόμενα αποτελέσματα («τίποτα δεν θα μπορέσεις να ιδείς»), καθώς έχει επιτελεστεί η εξαϋλωση του ανθρώπου.³⁹

Το παράδοξο έγκειται στο ότι μέσω της κατάργησης του αντικειμένου θέασης, του «ανθρώπου» ως υλικής ύπαρξης, ο θεατής θα καταφέρει να εκπληρώσει τον σκοπό του· μην βλέποντας κάτι, θα καταφέρει να δει, να «ενοήσει» όπως ο Έκτορας,⁴⁰ τη βαθύτερη και αληθινή ουσία των πραγμάτων, την ίδια την αόρατη, σταδιακή διαδικασία της απώλειας,⁴¹ την οποία αποκαλύπτει η ποίηση. Αυτό που θα δει είναι το τίποτα στη θέση του ανθρώπου με ένα πέπλο σκόνης να το περιβάλλει, ένα τίποτα στο οποίο μελλοντικώς θα περιέλθει ο ίδιος ο αναγνώστης. Τα πάντα, όμως –όλες αυτές οι συνειδητοποιήσεις– προϋποθέτουν την εκπλήρωση των υποθετικών προτάσεων, συνιστούν μια πιθανότητα που αφήνεται στα χέρια του αναγνώστη, αν αποφασίσει, όχι απλά να διαβάσει, αλλά και να εν-νοήσει το ποίημα.

³⁷ Ο Αγγελάτος (1994: 9-10) αναφέρεται σε μια «επικίνδυνη» ποιητική συμπεριφορά «διότι δεν προσφέρει την ασφάλεια ενός οποιουδήποτε πέρατος· διαγράφει αέναη κυκλική τροχιά, μέσα στην οποία οι ρόλοι του ποιητή και του ποιήματος, του υποκείμενου και του ζητούμενου, του κυνηγού και του θηράματος διεισδύουν ο ένας στην περιοχή του άλλου και αλλάζουν πρόσωπο».

³⁸ Όπως παρατηρεί η Φιλοκύπρου (2016: 567), ο «ποιητικός λόγος σφυρηλατεί τα δικά του δεσμά για τον άνθρωπο. Του απαγορεύει να χαρεί πλήρως το παρόν, γιατί του αποκαλύπτει το μέλλον· [...] τον εμποδίζει να διακρίνει τι είναι εφιάλτης ή όνειρο και πραγματικότητα. Συγγέει εσκεμμένα τα πρόσωπα με όσους τα υποδύονται [...]. Και τελικά επιβάλλει σε όσους κινούνται στον χώρο του μια κατάσταση διαρκούς αμφιβολίας».

³⁹ Πρβλ.: «Μονάχα ένα σκυλί κι εγώ κοιτάζαμε./Κατεβαίνοντας τώρα/ εκεί πού δεν ήταν τίποτε/ νά κοιτάζουμε.» Παυλόπουλος (2017) 88.

⁴⁰ Στο *Ιλ. Χ*. 136-7, ο Έκτορας δεν βλέπει απλώς τον Αχιλλέα και τρομάζει, αλλά αντιλαμβάνεται την παρουσία του μετά το οπτικό ερέθισμα και τον «καταλαμβάνει τρόμος». Παρακολουθούμε, δηλαδή, μια διαδικασία συνειδητοποίησης (εννόησης) σε στάδια· ακριβώς την ίδια διαδικασία υφίσταται και ο «αναγνώστης», το «εσύ» του ποιήματος, που, ξεκινώντας από ένα απλό οπτικό ερέθισμα και στη συνέχεια την απώλειά του (=την εξαφάνιση του «ανθρώπου»), κατορθώνει να ενοήσει τις περιπλοκές διεργασίες της απώλειας.

⁴¹ Μια απώλεια, που σύμφωνα με τον Ευαγγελιάδη (2020: 45, υποσ. 148), ευρισκόμενη «εντός της ποίησης ισοδυναμεί με την απώλεια στον πραγματικό κόσμο».

Έτσι, ο αναγνώστης δεν είναι άβουλος, αδύναμος, όπως οι Τρώες και ο Πρίαμος, οι οποίοι δεν μπορούν να επηρεάσουν την έκβαση της μονομαχίας. Ο αναγνώστης έχει την επιλογή αν το αποφασίσει⁴² και περάσει από τη μαθητεία των τριών στροφών του ποιήματος – γιατί περί μύησης πρόκειται–, να καταφέρει να φτάσει στη βαθιά και αμετάκλητη συνειδητοποίηση της ίδιας της διαδικασίας της απώλειας και του αναπόφευκτου θανάτου· ο τελευταίος εξαφανίζει τα όντα, αφήνοντας πίσω, όπως το νεκρό κορμί του Έκτορα, τη σκόνη, ένα και μόνο αποτύπωμα-εχέγγυο ότι ο «άνθρωπος» –όπως και όλοι οι άνθρωποι όλων των εποχών– πράγματι κάποτε υπήρξε.

Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η θεματική της απώλειας, ως ακρογωνιαίος λίθος της ελεγείας,⁴³ επιβάλλει τη μεταμόρφωση της ομηρικής βίαιης σκηνής του θανάτου και του διασυρμού του Έκτορα σε έναν υπαρξιακό προβληματισμό· τα ομηρικά χωρία αναλύονται στα συστατικά τους, σε λέξεις-υπαινιγμούς που τα ανακαλούν με προεξάρχον το στοιχείο της «σκόνης», η οποία ανάγεται σε βασικό σύμβολο της υπόμνησης της ύπαρξης μετά τον θάνατο, αδιάφορο αν ήταν βίαιος ή όχι. Επομένως, είναι εμφανές ότι η διαχείριση του έπους στα χέρια του Παυλόπουλου είναι ελεγειακή με άξονα τις επιταγές της δικής του ποίησης. Υπ’ αυτήν την έννοια, τον ενδιαφέρει αφενός ο ίδιος ο θάνατος ως αναπόφευκτη τραγική μοίρα του ανθρώπου και αφετέρου το υπαρξιακό ερώτημα «τι μένει τελικά από μας;» μετά τον θάνατο μας.

Μεταθανάτια ζωή δεν υπάρχει, παρά μόνο αυτή που προσφέρει το ποίημα. Έτσι, το ποίημα, σαν ξεχωριστή οντότητα –άρα και η ίδια η Ποίηση, την πόρτα της οποίας προσπαθούμε ν’ ανοίξουμε με ποιήματα-αντικλείδια– λειτουργεί ως το μοναδικό πραγματικό αποτύπωμα-σκόνη που επιτρέπει τη διαίωνιση της χαμένης ύπαρξης,⁴⁴ ακριβώς γιατί μέσω του λόγου της αποκαλύπτει τη διαδικασία της απώλειας. Είναι, μάλιστα, παράδοξη η ταυτόχρονη λειτουργία της σκόνης-ποίησης ως υπενθύμισης του θανάτου, αλλά και μνημείωσης της ύπαρξης μετά απ’ αυτόν. Η αποκάλυψη αυτής της αθέατης αλήθειας φυσικά προϋποθέτει πως *εμείς*, οι αναγνώστες του ποιήματος, θα αντέξουμε να *δούμε* τη σκόνη όχι ως εμπόδιο της όρασης,⁴⁵ αλλά ως αποκάλυψη των μυστικών διεργασιών της ζωής και του θανάτου, εννοώντας την,

⁴² Ο ποιητής μάς προσκαλεί να πάρουμε την «απόφαση» που έχει διπλό αποτέλεσμα: μας «κατεβάζει» μαζί του «σ’ ένα μεγάλο πόνο, μα σύγχρονα μας δυναμώνει να κοιτάξουμε κατάματα τη μοίρα μας [...] σαν μια φυλή που σηκώνει μια τεράστια παράδοση και [...] έχει πολύ δρόμο να τραβήξει ακόμη», όπως αναφέρει στο κείμενό του για τον Σεφέρη. Βλ.: Παυλόπουλος (1961) 150.

⁴³ Θεωρητικά για την ελεγεία βλ.: Kennedy (2007). Για μια συστηματική διερεύνηση της ελεγειακής φοράς της ποίησης του Παυλόπουλου βλ. τη διπλωματική εργασία του Ευαγγελιάδη (2020).

⁴⁴ Βλ.: Φιλοκύπρου (2016) 568: «Ο ποιητής μπορεί να διασώσει πρόσωπα και περιστατικά μόνο αν περάσει, φέρνοντας τα μαζί του, στον παράξενο τόπο της ποίησης [...]».

⁴⁵ Ως εμπόδιο λειτουργεί η σκόνη σε ορισμένα χωρία της Ιλιάδας, όπως υποδεικνύει η Lather (2020: 267-8). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η μαγική λειτουργία που αποδίδεται στη σκόνη, η οποία αποτυπώνεται στο ρήμα «θέλγε [νόον]» (Ιλ.Μ.252–55), ως όπλο των θεών για να αποκρύψουν την επέλαση των Τρώων στο: Lather (2020: 268). Στο ποίημα του Παυλόπουλου, αντίθετα, η σκόνη λειτουργεί αποκαλυπτικά.

δηλαδή, ως το στοιχείο πίσω από το παραπέτασμα του οποίου πρέπει να διακρίνουμε τον θάνατο, γνώση που θα λάβουμε με την καθοδήγηση του ποιητή-διαμεσολαβητή. Τότε και μόνον τότε η ποίηση πράγματι αποκαλύπτει κάτι.⁴⁶

Έτσι, όλα τα παραπάνω δεν συνιστούν παρά μια ιδιότυπη νέκυια ολόκληρου του ανθρώπινου γένους, της ομηρικής «γενεάς των φύλλων», θέτοντας ταυτόχρονα τον διαχρονικό προβληματισμό για τη λειτουργία της ίδιας της ποίησης, η οποία ταυτίζεται ενίοτε με τη σκόνη –ή σε άλλα ποιήματα με την άμμο.⁴⁷ Τα παραπάνω συντάσσονται, άλλωστε, με το βασανιστικό στην ποίηση του Παυλόπουλου ερώτημα: «τι μένει τελικά στην ποίηση»; έστω ένας ίσκιος του ανθρώπου, οι στάχτες του ή η σκόνη που κάποτε σήκωνε η μορφή του; ερώτημα ελεγειακά αναπάντητο.

Η λειτουργία, πάντως, του μότο της συλλογής δεν αφορά μόνο στην ιχνηλάτηση του αποτυπώματος που αφήνει η μορφή του Έκτορα στην ποίηση του Παυλόπουλου, αλλά και το ομηρικό διακείμενο γενικότερα. Υπ' αυτήν την έννοια, το μότο αναδεικνύεται ως συνεκτικός κρίκος όλων των ποιημάτων της συλλογής, καθώς, όπως και η *Ιλιάδα*,⁴⁸ *Τα Αντικλείδια* κλείνουν με μια σκηνή ταφής, η οποία περιγράφεται στο ποίημα «Η Βάρκα»,⁴⁹ το 25^ο και τελευταίο ποίημα της συλλογής:⁵⁰

Έσκυψα στὸν γκρεμὸ τοῦ προσκέφαλου
καὶ κοίταξα κάτω
καὶ εἶδα τὶς κουτσουπιὲς ἀνθισμένες
εἶχε πέσει ὁ ἥλιος στὴ θάλασσα
καὶ πέρα ἀπὸ τὸ ἐρημόνησο τὸ φῶς τῆς μέρας
ἦταν σταματημένο καὶ φευγάτο
καὶ κάποιος κήδευε κάποιον σὲ μιὰ βάρκα
ἔλαμνε ἀργὰ κι ἄκουγα τὰ κουπιὰ
καὶ καθὼς ἔμπαινε ἡ βάρκα κάτω ἀπὸ τὸ βράχο
στὸ σκοτάδι τοῦ βράχου

⁴⁶ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Παυλόπουλος (1998: 26), η «ποιητική δημιουργία είναι μια πράξη ερωτική και συνάμα μια υπέρτατη δοκιμασία, παλεύοντας στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου να φτάσεις στην Αλήθεια της τέχνης σου. Η στιγμή αυτή της αλήθειας είναι πάντα απατηλή και πρόσκαιρη».

⁴⁷ Και στο ποίημα «Λίγος Άμμος», της ομώνυμης συλλογής, η άμμος θα μπορούσε να ταυτιστεί με την ποίηση, τη στιγμή μάλιστα που λειτουργεί όπως η σκόνη, ως μία ελάχιστη υλική παρουσία-υπόμνηση της ύπαρξης των δύο εραστών του ποιήματος, το μοναδικό αποτύπωμα που θα αφήσουν στον κόσμο ως απόδειξη ότι υπήρξαν: «Στὸν μέλλοντα λοιπὸν αἰῶνα/ θὰ μείνει λίγος ἄμμος/ μὲ τὴ δική μας τὴν ἀφή [...]» (183).

⁴⁸ Με την ταφή του Έκτορα στη ραψωδία Ω.

⁴⁹ Αναφορά στο παλίμψηστο των διακειμένων που λειτουργούν ως αφανές υπόβαθρο του συγκεκριμένου ποιήματος, την «ομηρική», «σεφερική» και σολωμική «παράδοση», στην οποία εγγράφεται, κάνει ο Ζήρας (2018).

⁵⁰ Μπορούμε να ερμηνεύσουμε ως ένα παιχνίδι του Παυλόπουλου το γεγονός πως περιλαμβάνει 25 ποιήματα στη συγκεκριμένη συλλογή, ενώ οι ραψωδίες της *Ιλιάδας* είναι 24.

ἔλα πάλι τοῦ φώναξα
 καὶ πῖο βαθιὰ ὁ ἀντίλαλος
 ἔλα πάλι ἔλα πάλι ἔλα πάλι
 ἀλλὰ δὲν ἤξερα σὲ ποιὸν ἤθελα νὰ φωνάξω
 γιατί ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ κουπιὰ κι ὁ πεθαμένος
 ἤμουν ἐγὼ
 κι ἔνα σκυλί στεκόταν τώρα στὴν ἄκρη τοῦ γκρεμοῦ
 γάβγιζε τὸν ἴσκιο τῆς βάρκας
 κι ἐγὼ εἶχα γείρει στὸ προσκέφαλο
 καὶ δὲν σκεφτόμουν τίποτα πιά
 δὲν ἔκλαιγα δὲν ἔβλεπα μήτε θυμόμουν τίποτα
 μονάχα τὰ κουπιὰ στὸν ὕπνο μου
 ἄργα καὶ πῖο ἄργα
 μὲ λίκνιζαν ἀδιάκοπα. (137).

Ὅπως και στην *Ιλιάδα*, «ποιητής» και αναγνώστης γίνονται μάρτυρες μιας ταφής· στο ομηρικό κείμενο, μάλιστα, έχει προηγηθεί και η ταφή του Πατρόκλου. Το ιδιαίρον όμως στοιχείο του σύγχρονου ποιήματος είναι ότι ο αφηγητής παρακολουθεί από ψηλά, σαν σε μια εξωσωματική εμπειρία, τη δική του είσοδο στον Κάτω Κόσμο πάνω στη βάρκα που σκίζει τα νερά του Αχέροντα ποταμού, κατά πάσα πιθανότητα, για να οδηγηθεί στον Άδη, ζωντανός και νεκρός ταυτόχρονα.⁵¹

Εδώ, την εμφάνισή της κάνει ως διακείμενο και η *Οδύσσεια*, χάρη σε αυτό το σκηνικό που θυμίζει την περιγραφή του χώρου, όπου θα επιτελεστεί η συνάντηση του Οδυσσέα με τους νεκρούς. Ο βράχος⁵² του αρχαίου κειμένου στο σύγχρονο ποίημα γίνεται γκρεμός, καθώς το ποιητικό υποκείμενο κοιτάζει κάτω και βλέπει «τις κουτσουπιές ἀνθισμένες», εικόνα σε αντιστοιχία με το ανθισμένο ακρογιάλι της Περσεφόνης⁵³ που περιγράφει η Κίρκη στον Οδυσσέα, πριν εκείνος φύγει για τον Άδη, ενώ η μνεία στο σκυλί πάντοτε θα συνδέεται με τον Οδυσσέα λόγω του πιστού συντρόφου του, Άργου. Μόνο σκηνοθετικά, όμως, και θεματολογικά εμφανίζεται η Οδύσσεια, παρά λεξιλογικά.⁵⁴ η αναφορά, όμως, στη λέξη

⁵¹ Ὅπως διαπιστώνει ο Ξούριος (2018), «Ο Γ. Π. θα μιλήσει όχι μόνον για τους νεκρούς, αλλά και ως νεκρός κάμποσες φορές ὡς το τέλος της ποιητικῆς του διαδρομῆς».

⁵² *Οδ.* κ.515: «πέτρη τε ξύνεσις τε δύο ποταμῶν ἐριδοῦπων;».

⁵³ *Οδ.* κ.508-12: «ἀλλ' ὅπὸτ' ἄν δὴ νηὶ δι' Ὀκεανοῖο περήσης,/ἐνθ' ἄκτῃ τε λάχεια καὶ ἄλσεια Περσεφονείης,/μακρὰί τ' αἰγίροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι,/ νῆα μὲν αὐτοῦ κέλσαι ἐπ' Ὀκεανῶ βαθυδίνῃ,/ αὐτὸς δ' εἰς Αἴδωο ἰέναι δόμον εὐρώεντα».

⁵⁴ Η τριπλή επίκληση «ἐλα πάλι» μας θυμίζει ενδεχομένως την τριπλή ἀνώφελη προσπάθεια του Οδυσσέα να αγκαλιάσει την Αντίκλεια, ὅταν τη συναντά στον Άδη βλ.: *Οδ.* λ. 204-10: «ὡς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ γ' ἔθελον φρεσὶ

«ερημόνησο» θα μπορούσε να αποτελέσει αρμό με την *Οδύσσεια* μέσω της *αυτοκειμενικότητας*,⁵⁵ καθώς ανακαλείται ο τίτλος ενός παλιότερου, διαπιστωμένα «ομηρικού» -και σεφερικού ποιήματος- του Παυλόπουλου που επονομάζεται «Το ερημόνησο» από την πρώτη συλλογή του ποιητή, *Το Κατώγι* (1971). Αυτή η σχέση των δύο ποιημάτων του Παυλόπουλου πραγματώνεται τόσο σε λεκτικό, όσο και σκηνοθετικό επίπεδο, κυρίως με τις αναφορές στο «λίκνισμα»⁵⁶ και τα «κουπιά» [«Κι ολοένα η μουσική απ' τα κουπιά/ και του νερού το λίκνισμα στα πλάγια» (26)].

Είναι σημαίνον πως το ποιητικό υποκείμενο αναγνωρίζει τον εαυτό του όχι μόνο στο πρόσωπο του νεκρού αλλά και του βαρκάρη, κάτι που συστήνει την εφιαλτική σκηνοθεσία του ποιήματος. Ακόμη περισσότερο πέραν της θεματολογίας της ταφής, η διασάλευση των ρόλων που προαναγγέλλεται από το μότο της συλλογής (κυνηγός-κυνηγημένος),⁵⁷ βρίσκει την πλήρη της έκφραση στο ποίημα και προχωρά ένα βήμα παραπέρα, καθώς βαρκάρης, νεκρός, αλλά και θεατής γίνονται το ίδιο και το αυτό πρόσωπο. Υπό αυτήν την έννοια, εκπληρώνεται η “υπόσχεση” της «Σκόνης», καθώς ο θεατής παύει να παρακολουθεί την ταφή του Άλλου, όπως θα περίμενε κανείς (αφού νωρίτερα έχει δει τον θάνατο του Έκτορα), και γίνεται μάρτυρας της ταφής του *Εαυτού* του, βιώνοντας την *απόλυτη απώλεια*, όπως την είχε υπαινιχθεί «Η Σκόνη». Έχοντας, δηλαδή, περάσει από τη μαθητεία τόσο της «Σκόνης», όσο και των υπόλοιπων ποιημάτων της συλλογής και του Ομήρου, το ποιητικό υποκείμενο και μέσω αυτού ο αναγνώστης-θεατής του Παυλόπουλου, μπορούν πλέον να *δουν* και να *εννοήσουν* τον δικό τους θάνατο, τη δική τους είσοδο στον Αχέροντα ποταμό.

Φτάνοντας στο καταληκτήριο ποίημα της συλλογής, η ύστατη συναίρεση των ρόλων κυνηγού-κυνηγημένου, ζωντανού (αυτός που κοιτάει από ψηλά την ταφή) και νεκρού (αυτός που οδηγείται στον Άδη), αλλά και βαρκάρη (ψυχοπομπού) αποκτά ποιητολογικές προεκτάσεις, αν σκεφτούμε συνολικά την ποίηση του Παυλόπουλου· ο βαρκάρης ως άνθρωπος

μερμηρίξας/μητρὸς ἑμῆς ψυχὴν ἔλέειν κατατεθνηύης./ τρὶς μὲν ἐφωρμήθην, ἔλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,/τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῆ εἴκελον ἢ καὶ ὄνειρον/ ἔπτατ'. [...] μήτηρ ἑμῆ, τί νύ μ' οὐ μίμνεις ἔλέειν μεμαῶτα».

⁵⁵ Χρησιμοποιείται ο όρος που απαντά στον Genette (2018: 293), για να προσδιορίσει τη συνομιλία που συστήνουν οι συγγραφείς με το προγενέστερο έργο τους. Ο Ricardou (1974) χρησιμοποιεί τον όρο *περιορισμένη διακειμενικότητα* (*intertextualité restraint*) για το ζήτημα, ενώ νωρίτερα (1971) είχε μιλήσει για την *intertextualité interne* (=εσωτερική διακειμενικότητα), η οποία αφορά στον διάλογο ενός κειμένου με τον ίδιο του τον εαυτό. Πιο συγκεκριμένα, ο Ricardou (1974: 12) αναφέρει πως «στο πλαίσιο της *περιορισμένης διακειμενικότητας* τα κείμενα, δουλεμένα από τον ίδιο γραφέα, συνδέονται με βάση μία θεμελιώδη **μεταμορφωτική** αρχή: οι μεταξύ τους διαφορές αντιστοιχούν σε ενδογενείς μεταλλαγές του γραφέα, οι οποίες **προκαλούνται από την ίδια την διαδικασία της γραφής**. [...] Η περιορισμένη διακειμενικότητα συνιστά μία αλυσίδα μεταμορφώσεων». Αυτού του είδους η διακειμενικότητα, όπως τόνισε ο Ricardou (1974: 11), δεν συνιστά μία στείρα επανάληψη, αλλά μία γόνιμη διαδικασία εξέλιξης του προσωπικού ιδιώματος ενός δημιουργού που αγγίζει τον πυρήνα του έργου του, οδηγώντας σε μία «αλυσίδα μεταμορφώσεων». Βλ. και τη μελέτη του Dällenbach (1976). Η μετάφραση από τα γαλλικά δική μου.

⁵⁶ Λέξη ιδιαίτερα λυρική που συντονίζεται με τη «μουσική απ' τα κουπιά».

⁵⁷ Βλ.: Μαρωνίτης (1992) 139-40.

του μεταίχιμίου, ως μεσολαβητής ανάμεσα στον κόσμο του «φαίνεσθαι» και του «είναι» (όπως είναι ο αφηγητής στη «Σκόνη»), των ζώντων και νεκρών είναι ο ίδιος ο «ποιητής» που σχολιάζει την ελεγειακή του ύπαρξη⁵⁸ η βάρκα είναι το όχημα που του επιτρέπει αυτήν την είσοδο και φέρει τη γνώση τού Κάτω και του Πάνω Κόσμου, αλλά και όσων βρίσκονται στο μεταίχιμίο τους, και για αυτό μπορεί να ταυτιστεί με την ποίηση. Μέσω της ποίησης, ο ποιητής είναι καταδικασμένος να καταγράφει και να βλέπει τον θάνατο των άλλων και του ίδιου του εαυτού του, αλλά και να κάνει, όποιον αναγνώστη το αποφασίσει, να βιώσει και εκείνος την ίδια απώλεια.⁵⁹ Μέσα από αυτό το πρίσμα «Η Βάρκα» αποτελεί ποίημα ποιητικής.

Ο διακειμενικός πλούτος των ποιημάτων του Παυλόπουλου, παρότι σημαντικός, δεν αποτελεί το μοναδικό, δεσμευτικό κλειδί ερμηνείας τους. Αυτό το στοιχείο, όπως αναλύσαμε παραπάνω εξ αφορμής του ποιήματος «Η Σκόνη», συντονίζεται με την ποιητική επιλογή του Παυλόπουλου, να αφήνει το ποίημα και τη νοηματοδότησή του στα χέρια τού αναγνώστη, να δημιουργεί ένα κλίμα αμφιβολίας και αβεβαιότητας, όχι απλώς ως ένα παιχνίδι με τις λογοτεχνικές συμβάσεις και τις αναγνωστικές προσδοκίες, αλλά ως βασικό όρο μιας γνήσιας συνομιλίας με τον αποδέκτη του ποιήματος: ας αποφασίσουμε εμείς τι θέλουμε να διαβάσουμε: μία νέκυια, μία βιβλική αλληγορία ή ένα ελεγειακό ποίημα.⁶⁰

Ο Έκτορας, πάντως, δεν σταματά να απασχολεί τον Παυλόπουλο, αλλά εμφανίζεται ονομαστικά μία και μοναδική φορά στο corpus των ποιημάτων του στο 23^ο από τα *Τριανταπρία Χαϊκού* (1990):

Νεκρός κι ό Έκτωρ
Τρομάζει τόν Όμηρο
ή άναίρεση του.⁶¹ (165)

Στον πρώτο στίχο η ερμηνευτική έμφαση πρέπει να δοθεί στον σύνδεσμο «κι». Δεν πρόκειται, όμως, για μια επιλογή “γεμίματος” του στίχου, παρότι το «κι» είναι μάλλον

⁵⁸ Αν όπως διαπιστώνει ο Μαρωνίτης (1992:138) *Τα Αντικλείδια* –και τα «Αντικλείδια»– είναι «δοκιμές για να οριστεί το άπιαστο είδωλο της ποίησης και το φάντασμα του ενός ποιήματος», τότε το τελευταίο ποίημα, «Η Βάρκα» ίσως είναι μία δοκιμή να προσδιοριστεί μέσα σε όλη του την ελεγειακότητα ο ρόλος ή καλύτερα η ουσία του ίδιου του ποιητή.

⁵⁹ Το ποίημα ως μεταίχιματός χώρος δεν σταματάει ποτέ να υπενθυμίζει πως τα πάντα χωρούν εντός του – ζωντανοί, νεκροί και ποιητές, οι καταδικασμένοι να ζουν αιώνια σε αυτόν τον χώρο στο μεταξύ, ανάμεσα στις δύο αμετάκλητες φάσεις της ύπαρξης– : βλ.: Ξούριας (2018).

⁶⁰ Η κατεξοχήν θεματοποίηση αυτής της ερμηνευτικής αυτονομίας του αναγνώστη θα μπορούσε να θεωρηθεί το ποίημα «Ο Χοκουζάι και η Γυναίκα του Ψαρά».

⁶¹ Ενδιαφέρον είναι ότι ο Έκτορας πεθαίνει στην 22^η ραψωδία της *Ιλιάδας* και αναφέρεται στο 23^ο χαϊκού του Παυλόπουλου. Είναι σαν να πρόκειται για μία αναγγελία θανάτου που συντονίζεται με τη σειρά των ραψωδιών και των γεγονότων στο ομηρικό κείμενο.

αχρείαστο μετρικά· το χαϊκού θα ήταν εξίσου ακέραιο χωρίς αυτό. Επομένως, ο σύνδεσμος αυτός καθίσταται καταλυτικός όχι μορφολογικά, αλλά σημασιολογικά, υποβάλλοντας μια ερμηνεία για τους δύο επόμενους στίχους, οι οποίοι –όπως και ολόκληρο το ποίημα– κινδυνεύουν να παραναγνωστούν ως απλή άσκηση πάνω στο ομηρικό κείμενο.⁶² Σε αυτό συντελεί και η άποψη ότι «το χαϊκού δεν είναι μια πλούσια σκέψη που περιστέλλεται σε μια συνοπτική μορφή», αλλά περισσότερο μία εικόνα, «ένα σύντομο γεγονός», όπως διαπιστώνει ο Barthes (2001: 95).⁶³

Διαβάζοντας πιο αναλυτικά το χαϊκού, ο πρώτος στίχος μοιάζει σαν ανακοινωθέν του θανάτου του Έκτορα, ο οποίος τίθεται σε μία χρονική προοπτική για τον αναγνώστη-γνώστη της *Ιλιάδας*, ο οποίος έχει συναίσθηση πως πρόκειται για μία σειρά θανάτων, στην οποία ο Έκτορας έρχεται δεύτερος –εξ ου και το «κι»– έχει προηγηθεί ο Πάτροκλος και θα ακολουθήσει αναπόφευκτα ο Αχιλλέας, αφού γνωρίζει ότι σκοτώνοντας τον Έκτορα υπογράφει τη δική του θανατική καταδίκη. Η αναφορά στον Έκτορα και όχι σε κάποιον άλλον από τους τρεις προαναφερθέντες ήρωες δικαιολογείται, καθώς ο δικός του θάνατος είναι ίσως ο πιο καθοριστικός για την έκβαση του Τρωικού πολέμου, τη μοίρα του Αχιλλέα, αλλά και το ίδιο το τέλος της *Ιλιάδας* που κλείνει οριστικά με την ταφή του. Ακριβώς επειδή είναι ο δεύτερος σε σειρά, ο μεσαίος θάνατος, εννοείται εμφατικά ότι προηγήθηκαν άλλοι και σίγουρα έπονται άλλοι. «Όλα θα τελειώσουν αναπόφευκτα» ακούμε εμείς οι αναγνώστες, αφού πέθανε και ο Έκτορας.

Αυτή η χρονολογική ερμηνεία του «κι», μάλλον δεν αποτελούσε επιδίωξη του Παυλόπουλου. Μια ανάγνωση που συντονίζεται περισσότερο με το έργο του συνολικά είναι η εξής: το «και» να διαβαστεί (και) διαφορετικά, δηλαδή με την έννοια του: «ακόμη και/μέχρι και ο Έκτορας» είναι πλέον νεκρός. Το υπαρξιακό και ελεγειακό βάθος του χαϊκού διευρύνεται, καθώς τονίζεται η παντοδυναμία του θανάτου, που καταφέρνει να “δαμάσει” ακόμη και τον αδάμαστο Έκτορα. Έτσι, φαίνεται το υπόγειο νήμα που συνδέει τις ποιητικές συλλογές του Παυλόπουλου, αφού ανακαλείται στο χαϊκού αυτό «Η Σκόνη» και το “κληροδοτήμά” της. Μαζί με τον Έκτορα, οι πιο δίκαιοι και οι πιο δυνατοί αναπόφευκτα θα δαμαστούν από τον θάνατο και –ίσως αν είναι τυχεροί– θα αφήσουν τις σκόνες τους σε κάποιο ποίημα.

Είναι, πάντως, ενδιαφέρον πως ο Όμηρος αναφέρεται ονομαστικά μία και μόνη φορά στα ποιήματα του Παυλόπουλου και το όνομά του εγκλωβίζεται στον δεύτερο στίχο του

⁶² Η «ανεπιτήδευτη γλώσσα» και οι «απλές εικόνες» που αποφεύγουν «το κραυγαλέο» μπορεί να κάνουν την ποίηση του Παυλόπουλου να φαίνεται «“απλοϊκή” σε μία εποχή τόσο υποψιασμένη όσο η δική μας» διαπιστώνει ο Ξούριος (1999: 199).

⁶³ Βλ. επίσης: Barthes (2001) 104: «[έ]ργο του χαϊκού είναι να επιτελείται η απαλλαγή από το νόημα μέσα από ένα λόγο τέλεια αναγνωρίσιμο».

συγκεκριμένου χαϊκού, ανάμεσα σε δύο αναφορές στον Έκτορα («Έκτωρ»-«αναίρεση»). Τις αναφορές αυτές μπορούμε να τις προσεγγίσουμε με όρους δημιουργού-δημιουργήματος, ενός προσφιλούς στον Παυλόπουλο θέματος.⁶⁴ Έτσι, ο Όμηρος, παρότι ως δημιουργός του Έκτορα θα έπρεπε να είναι κυρίαρχος, φαίνεται να ορίζεται από το δημιούργημά του, τόσο από το πρόσωπο του Έκτορα δηλαδή, όσο και από το αφηγηματικό γεγονός του φόνου του που εξιστορεί. Ο «Όμηρος» αναπτύσσει μία ιδιαίτερη σχέση μαζί του, καθώς ο ήρωας φαίνεται εδώ να του προκαλεί έντονη συναισθηματική απόκριση· δεν πρόκειται όμως για συμπόνια, όπως αποκαλύπτουν τα σχόλια του αφηγητή του αρχαίου κειμένου,⁶⁵ αλλά τρόμος,⁶⁶ ο οποίος δεν προκύπτει απλώς από το ίδιο το γεγονός του θανάτου του, αλλά εξαιτίας ολόκληρης της ραψωδίας X, της οποίας ανακαλείται ο τίτλος («Έκτορος αναίρεσις»). Τρόμος καταλαμβάνει τον Όμηρο εξαιτίας αυτού του «κι», από τη συνειδητοποίηση και την αναγκαστική καταγραφή εκ μέρους του της αναπόφευκτης μοίρας των ανθρώπων, του Έκτορα, του ιδίου και των αναγνωστών, αρχαίων και σύγχρονων. Αντίστοιχα εγκλωβισμένος είναι και ο κάθε ποιητής και το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο κάθε ποιήματος του Παυλόπουλου που είναι καταδικασμένο να μεσολαβεί ανάμεσα στους δύο κόσμους και να περιγράφει συνεχώς θανάτους, των άλλων και του εαυτού του.⁶⁷

Το λεκτικό ιδίωμα είναι καίριο, καθώς αποκαλύπτει ενδιαφέρουσες συνάψεις με το αρχαίο κείμενο· όπως τον Έκτορα «ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος» (X.136), όταν είδε τον Αχιλλέα να του επιτίθεται, έτσι και ο Όμηρος τρώμαξε βλέποντας ότι δεν μπορούσε να ξεφύγει από τα δημιουργήματά του, τον Έκτορα και την *Ιλιάδα*. Μέσα από το πρίσμα του μόντο από *Τα Αντικλείδια*, συλλογή η οποία, όπως φαίνεται στο σημείο αυτό, επενεργεί καταλυτικά στη διαμόρφωση της μετέπειτα ποιητικής πορείας του Παυλόπουλου, τα δημιουργήματα γίνονται οι κυνηγοί: ο Όμηρος ο κυνηγημένος,⁶⁸ εγκλωβισμένος στον κύκλιο δρόμο που δημιουργεί το σχήμα κύκλου (οι λέξεις που κλείνουν τον πρώτο και τον τρίτο στίχο αντίστοιχα: «Έκτορας»-

⁶⁴ Η σχέση δημιουργού-δημιουργήματος είναι βασικός άξονας της ποίησης του Παυλόπουλου όπως έχει επισημανθεί από την έρευνα βλ.: Καραγεωργίου (2004), Ευαγγελιάδης-Μιχαήλ (2020).

⁶⁵ Για παράδειγμα, η φράση στο *Ιλ.* X.395: «Ἐκτορα δῖον ἀεικέα μῆδετο ἔργα», προδίδει τη συμπάθεια του αφηγητή προς τον νεκρό πια ήρωα, τον οποίο ακόμη προσδιορίζει ως «θείο» (=δῖον), αλλά και την αποδοκιμασία προς τον Αχιλλέα για την επονείδιστη πράξη (=ἀεικέα ἔργα) βεβήλωσης που θα ακολουθήσει. Βλ. και: Edwards (2001) 404 και 411.

⁶⁶ Κατά κάποιον τρόπο στο συγκεκριμένο ποίημα υιοθετείται η οπτική γωνία του δημιουργού, ενώ σε ένα άλλο εμβληματικό ποίημα που βασίζεται στο δίπολο δημιουργός-δημιούργημα «Το άγαλμα και ο τεχνίτης», αυτή του δημιουργήματος. Στο «Ο Χοκουζάι και η Γυναίκα του Ψαρά» κάθε στροφή σηματοδοτεί μία αλλαγή οπτικής γωνίας, ο Χοκουζάι και η Γυναίκα δομούν τις δύο πρώτες στροφές, ενώ στην τρίτη προστίθενται ο ποιητής και ο αναγνώστης σε ένα αξεδιάλυτο σύνολο.

⁶⁷ Ταιριάζει εδώ η παρατήρηση του Αγγελάτου (1998: 54) πως από την αρχή της ποιητικής του πορείας «τα ποιήματα του Παυλόπουλου εξακολουθούν να διηγούνται ιστορίες από τα βαθιά: ιστορίες όσων είδε [...] ο αφηγητής στο σκοτάδι».

⁶⁸ Με τα λόγια του Μαρωνίτη (1992: 140), «στον ονειρικό εφιάλτη του Παυλόπουλου: ποιος κυνηγεί ποιον; [...] ο ποιητής το ποίημα; το ποίημα τον ποιητή;».

«αναίρεσή του»), αλλά και ο ασφυκτικός κλοιός του χαϊκού –μια άκαμπτη μετρικά μορφή· τα δημιουργήματα αναπόφευκτα θα ολοκληρωθούν, θα περιγράψουν τις απώλειες και τους θανάτους, που είναι αναπόφευκτοι και για τον «Έκτορα», και για την *Ιλιάδα* και για τον Όμηρο, ο οποίος όσο και αν το ήθελε –όπως και το σύγχρονο ποιητικό υποκείμενο– δεν θα μπορούσε να σταματήσει την αλυσίδα των θανάτων, αλλά και των πολέμων που τους προκαλούν. Υπ’ αυτήν την έννοια, δεν είναι τραγική μόνο η αναπόφευκτη μοίρα των ηρώων του, αλλά και το χρέος του ποιητή να την εξιστορήσει, μία μοίρα που είναι όμως και δική του, αφού ούτε εκείνος θα διαφύγει από τον θάνατο.

Πρόκειται για ένα συγκεκριμένα –στην πρώτη ανάγνωση του ποιήματος– εφιαλτικό σκηνικό, ένα χαϊκού που θα μπορούσε να επονομαστεί «Ο εφιάλης του Ομήρου». Μέσα από αυτό το πρίσμα η ίδια η ποίηση, είναι αυτό που προκαλεί δέος στον δημιουργό-«Όμηρο» –και στο ποιητικό υποκείμενο του Παυλόπουλου ενδεχομένως– καθώς, όσο και αν συνιστά εσαεί υπόμνηση της ύπαρξης όσων χάθηκαν, δεν παύει να υπενθυμίζει διαρκώς τον θάνατό τους. Ο «Όμηρος» αναγκάζεται χάριν της ποίησής του να ξανασκοτώσει το δημιούργημά του, τον Έκτορα –αλλά και τους υπόλοιπους ήρωές του και τον Τρωικό πολιτισμό συλλήβδην. Είναι παράδοξο πως αρχαίοι και σύγχρονοι ποιητές αφηγούνται τους θανάτους των δικών τους ανώνυμων⁶⁹ νεκρών, τους “ξανασκοτώνουν”, για να τους τιμήσουν. Η απώλεια φαίνεται κάπως έτσι σαν ένα συνώνυμο της ποιητικής εμπειρίας και δεν έχει τέλος· επαναλαμβάνεται και αυτή εσαεί.

Τα επόμενα δύο χαϊκού επαναφέρουν το κλίμα που υπήρχε πριν την αναφορά στην *Ιλιάδα*, με πιο “εύπεπτες” εκφράσεις («ουρά παγονιού/σε πισινό μαϊμούς/ τούτος ο κόσμος»: 24^ο χαϊκού), αλλά και αναφορές στον σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό (Καραγκιόζης: 25^ο). Το 26^ο χαϊκού όμως συνεχίζει το νήμα που ξεκίνησε το 23^ο, ανακαλώντας την αμέσως επόμενη ραψωδία:

Εἶναι οἱ λέξεις
στὸ Ψ τῆς Ἰλιάδας
ἢ τὰ τσεκούρια; (168).

Σ’ αυτό το χαϊκού ο ήχος των λέξεων συνδέεται με τον ήχο τσεκουριών, λειτουργώντας ως ερμηνευτικό σχόλιο στο αρχαίο κείμενο. Παραπέμπει, δηλαδή, τόσο στον ήχο που παράγουν

⁶⁹ Ξούριας (2018): «Όντως, οι νεκροί της ποίησης του Γ.Π. στη συντριπτική τους πλειονότητα είναι τα θύματα της Ιστορίας».

τα εργαλεία κατά την κοπή των δέντρων για τη νεκρική πυρά του Πατρόκλου,⁷⁰ όσο και στην κλαγγή τους στο πλαίσιο των αγώνων προς τιμήν του νεκρού ήρωα. Ακόμη βαθύτερα, όμως, το ποίημα αυτό φαίνεται να αποτελεί ένα σχόλιο, όχι για το περιεχόμενο (όπως το 23^ο χαϊκού), αλλά για τις *μορφές*, τις παρηγήσεις δηλαδή που καταστίζουν το ομηρικό κείμενο, οι οποίες δημιουργούν την ηχητική εντύπωση του “θορύβου”, κατά την ανάγνωση της ραψωδίας.

Πιο συγκεκριμένα, εκτός της επανάληψης της λέξης «πέλεκυς» (=τσεκούρι) στο πλαίσιο των νεκρικών αγώνων με αποκορύφωμα τη νίκη του Μηριόνη επί του Τεύκρου στο τέλος του Ψ,⁷¹ δημιουργείται έντονη παρήχηση του «π», του «τ», του «δ» και του «κ» σε ορισμένα χωρία.⁷² Οι επαναλαμβανόμενοι αυτοί φθόγγοι, όταν διαβάσει κανείς τη ραψωδία, δίνουν την ηχητική εντύπωση του επαναλαμβανόμενου κρότου του τσεκουριού, καθώς αυτό χτυπάει πάνω σε αντικείμενα· οι λέξεις του αρχαίου κειμένου, δηλαδή, γίνονται τσεκούρια, όπως θα σχολιάσει ο ποιητής στο σύγχρονο ποίημα, υποδεικνύοντας την ισοδυναμία⁷³ «λέξεις»=«τσεκούρια», μέσα από ένα ιδιαίζον σχήμα κύκλου.⁷⁴ Ο ποιητής, μέσα από αυτό το πρίσμα, σχολιάζει την αποτελεσματικότητα και τη ζωντάνια του ομηρικού κειμένου και των μορφολογικών του επιλογών, στοιχεία που κάνουν τον ίδιο ως σύγχρονο αναγνώστη να μην μπορεί να ξεχωρίσει πού τελειώνει η ποίηση (λέξεις) και αρχίζει η πραγματικότητα (τσεκούρια) και το αντίστροφο.⁷⁵

Το κλίμα του «τρόμου» που εισήχθη στο 23^ο χαϊκού, αν και δεν αναφέρεται ξανά, φαίνεται να καλλιεργείται στο συγκεκριμένο ποίημα με την αναφορά στα «τσεκούρια», αφορώντας αυτήν τη φορά όχι τον Όμηρο, αλλά το σύγχρονο ποιητικό υποκείμενο που γίνεται αναγνώστης της *Ιλιάδας*. Οι λέξεις της *Ιλιάδας* είναι τόσο δραστικές που επενεργούν σαν τσεκούρια στην ψυχή του ποιητή. Είναι εμφανές πως οι λέξεις-πρόκες του Αναγνωστάκη ανακαλούνται εδώ και μεταμορφώνονται πια σε τσεκούρια που δεν καρφώνονται απλώς μέσα

⁷⁰ Βλ.: *Ιλ.* Ψ.114-8: «οἱ δ' ἴσαν ὑλοτόμους πελέκεας ἐν χερσίν ἔχοντες/ σειράς τ' εὐπλέκτους: πρὸ δ' ἄρ' οὐρήες κίον αὐτῶν./ πολλὰ δ' ἄναντα κάταντα πάραντ' αὐτὰ δόχμιά τ' ἤλθον:/ ἀλλ' ὅτε δὴ κνημοὺς προσέβαν πολυπίδακος Ἴδης,/ αὐτίκ' ἄρα δρῦς ὑψικόμους ταναήκεϊ χαλκῶ» και Ψ.123-126: «πάντες δ' ὑλοτόμοι φιτροὺς φέρον: ὡς γὰρ ἀνώγει/ Μηριόνης θεράπων ἀγαπήνορος Ἴδομένηος./ κάδ δ' ἄρ' ἐπ' ἀκτῆς βάλλον ἐπισχερῶ, ἐνθ' ἄρ' Ἀχιλλεύς/ φράσατο Πατρόκλῳ μέγα ἠρίον ἠδὲ οἷ αὐτῶ».

⁷¹ Καθώς κατορθώνει να λαβώσει το δεμένο στο κατάρτι του πλοίου λευκό περιστέρι (*Ψ.* 877-884).

⁷² *Ιλ.* Ψ. 850-856: «αὐτὰρ ὁ τοξευτῆσι τίθει ἰόνετα σίδηρον,/ κάδ δ' ἐτίθει δέκα μὲν πελέκεας, δέκα δ' ἡμιπέλεκκα./ ἰστὸν δ' ἔστησεν νηὸς κυανοπρόροιο/ τηλοῦ ἐπὶ ψαμάθοις, ἐκ δὲ τρήρωνα πέλειαν/ λεπτῆ μηρίνθῳ δῆσεν ποδός, ἧς ἄρ' ἀνώγει/ τοξεύειν: “ὄς μὲν κε βάλῃ τρήρωνα πέλειαν,/ πάντας ἀειράμενος πελέκεας οἶκον δὲ φερέσθω/ ὄς δὲ κε μηρίνθιο τύχη ὄρνιθος ἀμαρτῶν,/ ἧσων γὰρ δὴ κείνος, ὃ δ' οἴσεται ἡμιπέλεκκα”» και Ψ. 882-3 «[...] Μηριόνης πελέκεας δέκα πάντας ἄειρε./ Τεύκρος δ' ἡμιπέλεκκα φέρεν κοίλας ἐπὶ νῆας».

⁷³ Με την έννοια που δίνει στην ισοδυναμία ο Jakobson (1998) 57-100.

⁷⁴ Οι «λέξεις» είναι η τελευταία λέξη του πρώτου στίχου και τα «τσεκούρια» η τελευταία λέξη του τελευταίου στίχου.

⁷⁵ Όπως αναφέρει ο Ξούριας (1999:200) εξ αφορμής της συλλογής *Λίγος Άμμος*, «[...] η ποιητική εμπειρία είναι το αντίστοιχο της ανθρώπινης εμπειρίας και το αντίστροφο, σ' ένα σχήμα καθολικής και αμφίδρομης παρομοίωσης».

στο ποίημα «να μην τις παίρνει ο άνεμος»,⁷⁶ αλλά τρυπούν βίαια και συγκλονίζουν το σύγχρονο ποιητικό υποκείμενο –και τον σύγχρονο αναγνώστη. Η εικόνα του ποιητικού υποκειμένου και του αναγνώστη που σφυροκοπούνται από τις λέξεις-τσεκούρια είναι ιδιαίτερος βίαια και παραπέμπει σε ακρωτηριασμό. Θα λέγαμε μάλλον πως οι λέξεις έχουν τη δύναμη –και καταφέρνουν– να κομματιάσουν ψυχικά⁷⁷ όποιον βρεθεί στο έλεός τους, υπενθυμίζοντας διαρκώς το αναπόφευκτο του θανάτου και της απώλειας, με τον ποιητή να είναι για πάντα καταδικασμένος μέσα από την ποίηση να βιώνει τις απώλειες και τον θάνατο ξανά και ξανά.

Τα παραπάνω αποτελούν έναν αναστοχασμό πάνω στη δύναμη των λέξεων, και άρα της ποίησης να «καρφώνεται», να «σφυροκοπά» και να διαλύει εντέλει τον αποδέκτη-αναγνώστη της. Πρόκειται για την ιδιότητα των ποιητικών λέξεων να μην μένουν απλώς νεκρές πάνω στο χαρτί, αλλά να «αναλαμβάνουν [...] δράση»,⁷⁸ μια δράση που είναι ακαριαία, που έχει τόσο μεγάλη εμβέλεια και ξεπερνά τα όρια του χρόνου και του χώρου· οι λέξεις του Ομήρου επιβιώνουν, παραμένουν και *σήμερα* τσεκούρια και θα συνεχίσουν να καρφώνονται εσαεί στην ψυχή όσων τις διαβάζουν και να τους τραυματίζουν.

Κορυφαία εκδήλωση της αποτελεσματικότητας των ομηρικών λέξεων αποτελεί η περίπτωση του αναγνώστη-Παυλόπουλου, αφού αυτές τον ωθούν σε πράξη, να μετουσιώσει στο χαϊκού που διαβάζουμε *εμείς τώρα* το τραύμα που του προκάλεσαν εκείνες, ώστε να καρφωθούν και αυτές οι νέες λέξεις με τη σειρά τους εντός ημών, των αναγνωστών του Παυλόπουλου. Οι λέξεις-τσεκούρια του Παυλόπουλου, όμως, δεν είναι απλοϊκές· κουβαλούν ένα βαρύ φορτίο μνήμης που εκτείνεται από τους «πελέκεις» του Ομήρου ως τις λέξεις-πρόκες του Αναγνωστάκη. Μπολιάζονται και αυτές στην ψυχή του αναγνώστη σαν συνεχής υπόμνηση θανάτου, αλλά και σαν ελεγειακή υπενθύμιση πως στο τέλος μόνο οι λέξεις –η ποίηση– *μένουν* αιωνίως ζωντανές.

Οι νεκρικές συνδηλώσεις και των δύο αναφορών στην *Ιλιάδα* (23^ο και 26^ο χαϊκού) είναι καθοριστικές για τα επερχόμενα ποιήματα (24-25 και 27-33), καθώς η ελάφρυνση της ατμόσφαιρας που επιδιώκεται στα 24-25, όπως αναφέραμε, αποδεικνύεται μάταια με την επαναφορά του σοβαρού κλίματος του θανάτου, στο οποίο συμβάλει η δεύτερη αναφορά στην *Ιλιάδα*. Αυτό το κλίμα καλλιεργείται χάρη στη συμπληρωματικότητα του 23^{ου} και του 26^{ου} χαϊκού· οι λέξεις-τσεκούρια με την τρομακτική τους ισχύ και εμβέλεια συνεχίζουν τον «τρόμο» που αποτελούσε συναίσθημα του Ομήρου (23^ο χαϊκού), μεταφέροντάς το αυτήν τη φορά στον

⁷⁶ Αναγνωστάκης (1995) 159.

⁷⁷ Για την ισχύ της λέξης-πρόκας βλ.: Χαράλαμπος (2011) 254, «καρφώνεται στην ψυχή και το μυαλό, πληγώνοντας ανεπανόρθωτα όσους τις ακούν ή τις διαβάζουν, και λειτουργεί «ως *Πράξη* και όχι ως *έπεα πτερόεντα*».

⁷⁸ Αγγελάτος (1997) 36.

άλλον δημιουργό, τον σύγχρονο ποιητή (26^ο χαϊκού). Όλα βιώνονται με τον τρόπο του Ομήρου ή καλύτερα, οι άνθρωποι όλων των εποχών κουβαλούν την ίδια αναπόφευκτη μοίρα. Όλα τα παραπάνω –οι νεκροί ήρωες, ο τρόμος, ο ψυχικός πόνος του Ποιητή– συνδυάζονται με το παρόν του ποιητή και το ζωογόνο ερωτικό στίγμα⁷⁹ που κυριαρχεί στην αρχή της συλλογής (Χαϊκού 1-6) και το μότο της.

Αυτό το παλίμνηστο –δοσμένο μέσα από μία τέλεια συμπυκνωμένη ποιητική έκφραση–⁸⁰ δημιουργείται από τον συνδυασμό των αντιθέσεων, με καταλύτη το ομηρικό διακειμένο, μετά από το οποίο καμία “ελαφρότητα”⁸¹ δεν μπορεί να βλαστήσει. Μέσα από αυτόν τον συνδυασμό των αντιθέτων, απεικονίζεται στην ουσία η απόλυτη σύζευξη των δύο κόσμων:⁸² της ζωής, όπως απηχείται από το ερωτικό συναίσθημα, και του θανάτου,⁸³ όπως τονίζεται από το ομηρικό διακειμένο· μια συνάντηση που θα επιτελεστεί στον προνομιακό-μεταιχμιακό χώρο της ποίησης,⁸⁴ για να κορυφωθεί στο τελευταίο χαϊκού της συλλογής:

Όλοι χωράμε
οί ζωντανοί κι οί νεκροί
σ’ ένα ποίημα.⁸⁵

E.K.P.A.

email.: eugeniamixahl18@gmail.com

⁷⁹ Χατζηβασιλείου (1994) 27, «[...] από τις παλιές έμμενες ιδέες ξεπηδά σιγά-σιγά, χωρίς υπερβολές και βίαιες ρήξεις, ένας καινούριος κόσμος: ο κόσμος της αίσθησης των οσμών και του σώματος που ωριμάζοντας αφομοιώνει τη συνείδηση και τη μνήμη σε έναν πολύτροπο, πνευματικό και υλικό, οργανισμό».

⁸⁰ Αυτό που ο Αγγελάτος (1998:53) διαγιγνώσκει ως έναν βασικό παράγοντα της οικειότητας που αισθάνεται ο αναγνώστης διαβάζοντας το έργο του Παυλόπουλου είναι τα: «ανεπιτήδευτα στέρεα εκφραστικά (δηλαδή υφολογικά) μέσα» των ποιημάτων του.

⁸¹ Ακόμη και τα πιο “επιφανειακά” χαϊκού του Παυλόπουλου, ακριβώς επειδή διυλίζονται από τον ελεγειακό “φακό” του, αποκτούν ένα παράδοξο υπαρξιακό βάθος προσκαλώντας ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης και ερμηνείας. Ο Παυλόπουλος μάλιστα εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις εικονοπλαστικές δυνατότητες του χαϊκού, με αποτέλεσμα τη δημιουργία εξαιρετικά δραστικών εικόνων που απηχούν έναν βασικό άξονα της ποίησής του: την αναπόφευκτη σύζευξη ζωής-θανάτου, κάτι που αποκαλύπτεται εμφαντικά στο 7^ο χαϊκού: «Δύο μάτια **σπαθιά** / **σκίζαν** τα βλέφαρα του/ κι έμενε **γυμνή**» και κορυφώνεται στο 33^ο. Όπως αναφέρει ο Χατζηβασιλείου (1994: 27), «Η δραστική περιστολή της στιχουργικής έκτασης υπέρ της συμπυκνωμένης εικόνας-έννοιας αποτελεί το εντελέστερο μέσον για έναν αποδραματοποιημένο απολογισμό και μια άσκηση εν γένει με τις δυνατότητες της έκφρασης: κοσκίνισμα, αφαίρεση, ζύγι ακριβείας».

⁸² Βλ. την εύστοχη παρατήρηση της Φιλοκύπρου (2016: 558), «[...] ο Παυλόπουλος σηματοδοτεί την κατασκευή ενός γειωμένου, όσο και αλλόκοτου κόσμου, στον οποίο συγκατοικούν πλάσματα και φαντάσματα, βιώματα κι ασυντέλεστες επιθυμίες, οι απουσίες τους και τα σύμβολά τους».

⁸³ Για το δίπολο έρωτα-θανάτου βλ.: Αγγελάτος (1994) 13.

⁸⁴ Σύμφωνα με τον Ευαγγελιάδη (2020: 54-6), «Το «πάνω» και το «κάτω», λοιπόν, δεν μπορεί να είναι ο ιδανικός χώρος που θα χωρέσει τους νεκρούς και τους ζωντανούς: πρέπει να βρεθεί ένας νέος, και αυτός είναι η ποίηση».

⁸⁵ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Παυλόπουλος (1994:8), «Το ατέλειωτο ταξίδι της ανθρωπότητας στον απάνω και στον κάτω κόσμο, είναι ένα ποίημα που γράφεται ακόμη και θα γράφεται στους αιώνες. Σε αυτό το ποίημα χωράμε όλοι, και οι ζωντανοί και ο νεκροί».

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

- Monro, D.B.-Allen, Th. (1917), *Homeri Opera III. Odyssey I-XII*, London: Clarendon Press.
- Monro, D.B.-Allen, Th. (1976), *Homeri Opera. Tomus II (Iliadis libros XIII-XXIV)*, London: Clarendon Press.
- Monro, D.B.-Allen, Th. (1978), *Homeri Opera. Tomus I (Iliadis libros I-XII)*, London: Clarendon Press.
- Αναγνωστάκης, Μ. (1995), *Τα Ποιήματα. 1941-1971*, Αθήνα: Στιγμή.
- Παυλόπουλος, Γ. (2002), «Μια συνομιλία του Γιώργη Παυλόπουλου με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *Η Λέξη* 167: 105-107.
- Παυλόπουλος, Γ. (1961), «Από μια πρώτη συγκίνηση», στο Ζενάκος, Λ. Κ. –Σαββίδης, Γ. Π. (επιμ.), *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, Αθήνα: Ερμής, σσ. 147-51.
- Παυλόπουλος, Γ. (1994), «Συνομιλία με τον ποιητή», *Ελί-τροχος* 2: 7-8.
- Παυλόπουλος, Γ. (1998), «Ο Γιώργης Παυλόπουλος μιλάει για την ποίηση και το έργο του», *Γράμματα και Τέχνες* 83 (Φεβρ.-Μάιος): 24-8 [= *Η Αυγή* (1/6/1986)].
- Παυλόπουλος, Γ. (2017), *Ποιήματα 1943 – 2008*, (επιμ.: Κριτσέλη, Γ.), Αθήνα: Κίχλη.
- Σεφέρης, Γ. (1985), *Ποιήματα*, (επιμ.: Σαββίδης, Γ.), Αθήνα: Ίκαρος.
- Σεφέρης, Γ. (2008), *Μέρες ΣΤ' (20 Απρίλη 1951-4 Αυγούστου 1956)*, (επιμ.-σημ.: Μέρμυγκας, Π.), Αθήνα: Ίκαρος.

Δευτερογενής

- Barthes, R. (2001), *Η επικράτεια των σημείων*, (μτφρ.: Παπαϊακώβου, Κ., θεώρ. μτφρ.: Κρητικός, Γ.), Αθήνα: Ράππα [1^η έκδ.: 1984].
- Dällenbach L. (1976), «Intertexte et autotexte», *Poétique* 27: 282-96.
- Edwards, M. W. (2001), *Όμηρος. Ο ποιητής της Ιλιάδας*, (μτφρ.: Λιάπης, Β. – Μπεζαντάκος, Ν.), Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Genette, G. (2001), *Paratexts: Thresholds of interpretation*, (transl.: Lewin J.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, G. (2018), *Παλίμνηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, (μτφρ.: Πατσογιάννης, Β., επιμ.: Στεφανοπούλου, Μ.- Τσιριμώκου, Λ.), Αθήνα: ΜΙΕΤ.

- Jakobson, R. (1998), *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, (εισαγ. – μτφρ.: Μπερλής, Α.), Αθήνα: Εστία, σσ. 57-100.
- Kennedy, D. (2007), *Elegy*, London-New York: Routledge.
- Lather, A. (2020), «Epic Matter: Iliadic Dust, Sand, and the Limits of the Human», *TAPA* 150 (2): 263-286.
- Ricardou, J. (1971), *Pour une théorie du nouveaux roman*, Paris: Seuil.
- Ricardou, J. (1974), «“Claude Simon”, textuellement», in *Lire Claude Simon. Actes du Colloque de Cerisy* (1986), Paris: Les impressions nouvelles: 7-19.
- Segal, Ch. (1971), *The theme of the mutilation of the corpse in the Iliad*, Leiden: Brill.
- Vernant, J.-P. (1991), *Mortals and Immortals: Collected Essays*, (ed.: Zeitlin, F. I.), Princeton: Princeton University Press.
- Αγγελάτος, Δ. (1997), «Οι τίτλοι των “Περιεχομένων” και το “Καινούριο Ποίημα”: Όψεις της ποιητικής του Μανόλη Αναγνωστάκη», *Ο Πολίτης* 32: 35-38.
- Αγγελάτος, Δ. (1994), «Ταξίδι στο “Μεγάλο Σκοτάδι”: η ποιητική σοφία του Γιώργη Παυλόπουλου», *Ελί-τροχος* 2: 9-21.
- Αγγελάτος, Δ. (1998), «Ιστορίες από τα βαθιά: παρατηρήσεις για την ποίηση και την ποιητική του Γ. Παυλόπουλου», *Σημείο* 5: 53-61.
- Ευαγγελιάδης, Τ. (2020), *Από το Κατώγι στο Νά μη τούς ξεχάσω: η ελεγειακή ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου*, Διπλωματική Εργασία: ΕΚΠΑ.
- Ευαγγελιάδης, Τ. - Μιχαήλ, Ευγ.-Αλ. (2020), «Όταν ο λόγος “ονειρεύεται” την εικόνα: Katsushika Hokusai και Γιώργης Παυλόπουλος», *Ερωφίλη* 1: 10-21.
- Ζήρας, Α. (1995), «Ο καθρέφτης ως σύμβολο του μεταίχμιου. Μιά ανασκευή του μύθου στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου», *Νέο Επίπεδο* 20-21 (*Ένθετο αφιέρωμα στον ποιητή Γιώργη Παυλόπουλο*): 8-10.
- Ζήρας, Α. (25/5/2018), «Το ποίημα ως τραυματική και ιαματική συναίρεση της ύπαρξης», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, [https://www.efsyn.gr/tehneseis-biblio/anoih-to-biblio/151779_poiima-os-traumatiki-kai-iamatiki-synairesi-tis](https://www.efsyn.gr/tehneseis/biblio/anoih-to-biblio/151779_poiima-os-traumatiki-kai-iamatiki-synairesi-tis) [Ανακτήθηκε: 10/11/2021].
- Καραγεωργίου, Τ. (2006), «Ο ποιητής, οι μύθοι και το άρρητον της ποίησης», *Οροπέδιο* 1: 42-47.
- 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 Αντικείμενα της Ποίησης», *Διαλέξεις*, Αθήνα: Στιγμή, σσ. 135-51.

- Ξούριας, Γ. (1999), «Γιώργης Παυλόπουλος, “Λίγος Άμμος” (εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997): Τα όρια της ποιητικής έκφρασης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 12: 197-200.
- Ξούριας, Γ. (25/5/2018), «“...κι οι νεκροί σ’ ένα ποίημα”»: Μορφές, φωνές και μνήμες νεκρών στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*: https://www.efsyn.gr/tehnas/ekdoseis-biblia/anoihto-biblio/151777_ki-oi-nekroi-s-ena-roiima [ανακτήθηκε: 10/11/2021].
- Παγανός, Γ.Δ. (2005), «Γιώργης Παυλόπουλος. Πού είναι τα πουλιά; Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 2004», *Κ* 7: 129-131.
- Σαββίδης, Γ. επίμ. (1985¹⁵), «Σημείωμα του επιμελητή» στο Σεφέρης, Γ., *Ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος, σσ. 309-55.
- 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.
- Χαραλάμπους, Α. (2011), *Η Λέξη-Πρόκα: Ο διάλογος ποίησης και κριτικής στο έργο του Μανόλη Αναγνωστάκη*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Χατζηβασιλείου, Β. (1994), «Το Φλωρεντιανό Κουτί», *Ελί-τροχος* 2: 22-7.

Χαράλαμπος Οταμπάσης

HIV/AIDS και ομοφυλοφιλία στη σύγχρονη ελληνόφωνη ποίηση

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι η καταγραφή όλων των διαθέσιμων αναφορών που έχουμε για την εμπειρία της ασθένειας του AIDS στη σύγχρονη ελληνόφωνη ποίηση. Παράλληλα, σημαντική είναι και η διαδικασία της ερμηνείας των ποιητικών αυτών κειμένων, η οποία θα γίνει βάσει των μεθοδολογικών εργαλείων της queer θεωρίας, καθώς αποτελεί την πλέον πρόσφατη πολιτική και ακαδημαϊκή προσπάθεια να δοθεί λόγος σε υποκείμενα και μαρτυρίες που δε βρέθηκαν στο κέντρο της πολιτισμικής αναγνώρισης.¹

Ο πρώτος που εκφράστηκε δημόσια για την ασθένεια ήταν ο Κύπριος ποιητής Ηλίας Κωνσταντίνου (1957-1995), ο οποίος δημοσίευσε το 1989 το τρίπτυχο «AIDS – Ένα πεζό και δύο ποιήματα». Ακολούθησαν ο Αλέξης Μπίστικας (1964-1995) με την ποιητική συλλογή *Ευαγγελισμός* (1994) και ο Δημήτρης Ποταμίτης (1945-2003) με το ποίημα «Αυτοτιμωρίες» (1998). Τέλος, ο George Le Nonce (1967) επιχείρησε μια έμμεση αναφορά στην εμπειρία της ασθένειας του AIDS, συνθέτοντας κατά βάση θρηνητικά κείμενα για την απώλεια συντρόφων και αγαπημένων προσώπων στη συλλογή *Ο Εμονίδης* (2013). Η κατεύθυνση στην οποία κινήθηκαν και οι τέσσερις παραπάνω ποιητές είχε ως κύριο στόχο την ανατροπή του στίγματος που φέρει η νόσος, κάτι που επιτυγχάνεται σπάζοντας τη σιωπή γύρω από το ζήτημα αυτό. Μάλιστα οι Κωνσταντίνου και Μπίστικας επιχειρούν μια διπλή άρση του στίγματος, κάνοντας λόγο για γυναίκες νοσούσες ή θύματα, σε μια προσπάθεια ανατροπής της κυρίαρχης αντίληψης πως ο ιός του HIV προσβάλλει αποκλειστικά και μόνο ομοφυλόφιλους άντρες. Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η αναπαράσταση του ιού ως «αρρώστιας των γκέι» στα πρώτα χρόνια της επιδημίας είχε ως αποτέλεσμα σε πολλές χώρες το ομοφυλόφιλο κίνημα να ριζοσπαστικοποιηθεί, και αυτή η ριζοσπαστικοποίηση να δώσει τη δυναμική για μια ευρύτερη συνειδητοποίηση του πώς δρα και πώς χτυπάει η νόσος, και ποιες κοινωνικές ανισότητες και

¹ Για έναν σύντομο ορισμό του queer, βλ. Κολύρη (2017) 61: «Ακριβώς από τη συνάντηση της Τέχνης με τις σπουδές φύλου, δημιουργείται και το ιδιαίτερο πεδίο του queer: περίεργο, ανάποδο, προκλητικό, έξω από κάθε νορμοποιητικό ή νομιμοποιητικό πεδίο, κόντρα σε καθετί που είναι απλό, ευχάριστο, καθησυχαστικό και καθημερινό. Είναι στάση ζωής που γίνεται ρεύμα στην τέχνη [...] Δεν έχει ακριβώς ένα δικό του περιεχόμενο, ούτε καν μια πλατφόρμα, είναι μια θεσιακότητα, καταλαμβάνει θέσεις και μετά τις δημιουργεί. Δεν μπαίνει σε κατηγοριοποιήσεις, αφού ακριβώς γεννήθηκε για να πολεμήσει κατηγορίες και ταμπέλες». Βασικό προαπαιτούμενο για τον αναγνώστη και μελετητή είναι το γεγονός ότι το queer, μετά και την κρίση του AIDS κατά τη δεκαετία του 1980, «εγκολλώθηκε στο δημόσιο λόγο εξυπηρετώντας την επιταγή για εξημέρωση της ομοφοβικής απειλής», όπως χαρακτηριστικά υπογραμμίζει η Άννα Αποστολίδου στη μελέτη της «Queer: Στα ίχνη της πολιτισμικής διαδρομής ενός αλλόκοτου όρου» (2011), ασκώντας μεγάλη δυναμική στους gay και παράλληλα σε περιθωριακές ομάδες των μεγάλων πόλεων, σε ανένταχτους διεμφυλικούς, drag, αντιρρησίες, τρανσέξουαλ, μετενδυματικούς, νοσούντες του HIV.

περιθωριοποιήσεις φέρνει στην επιφάνεια η εξάπλωσή του.² Για τον λόγο αυτό, τα περισσότερα από τα κείμενα που θα εξετάσουμε αποτελούν ένα αρχείο απαξιωμένων και αποκλεισμένων συναισθημάτων, δημόσιων αφηγήσεων περί τραύματος και (ομο)σεξουαλικότητας, ενώ φέρουν βαρύ γενεαλογικό πρόσημο.

Αναλυτικότερα, ο Ηλίας Κωνσταντίνου είναι ο μοναδικός Κύπριος ποιητής που τόλμησε να μιλήσει ευθαρσώς για το θέμα της ομοφυλοφιλίας και να το επαναφέρει με διάφορους τρόπους σε ποιήματά του, υπογραμμίζοντας ο Λευτέρης Παπαλεοντίου, ο πλέον πρόσφατος επιμελητής των απάντων του ποιητή.³ Από τις πρώτες κιόλας συλλογές *Αρσενικός χαλκός* (1984) και *Γράμματα της ώρας* (1986) διαπιστώνουμε μια κάποια ενότητα (κοινή θεματολογία, beat ύφος, γλωσσικά προσανατολισμένη ποίηση, αυτοαναφορική γλώσσα, έμφαση στο σώμα), ενώ στη συλλογή *Κυπριακές ηθογραφίες* (1991) «γίνεται εμφανής η στροφή του ποιητή προς μια έκφραση περισσότερο δόκιμη, λιγότερο προκλητική φρασσεολογικά, με μεγαλύτερες δυνατότητες αποδοχής σε σχέση με τις πιο άναρχες εκφραστικά πρώτες συλλογές».⁴ Στη μεταθανάτια συλλογή *Τα αυτοκρατορικά* (1996), τα ποιήματα της οποίας γράφτηκαν στα χρόνια 1986-1993, ο ποιητής, αν και χρησιμοποιεί ανάλογο ύφος με τις δύο πρώτες συλλογές του, θεματολογικά παρουσιάζεται πιο ώριμος, καταφέροντας να περιγράψει τις πολλαπλές ιδεολογίες του εαυτού, του φύλου, της ομοσεξουαλικότητας και της κοινότητας, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στην πολιτική διάσταση των πραγμάτων.⁵ Μάλιστα, για την εν λόγω συλλογή ο Λευτέρης Παπαλεοντίου εντοπίζει και συνδέει τον οξύμένο τόνο της φωνής καθώς και την επιθετική και βωμολοχική γλώσσα με τη διάγνωση του HIV· θύμα της ασθένειας ο Κωνσταντίνου, στα τελευταία κείμενά του διαπιστώνει την ανυπαρξία ενός δημόσιου χώρου στον οποίο θα μπορούσε να αναπτυχθεί η συζήτηση και να δημιουργηθεί ένα αφήγημα που θα έκλεινε μέσα του τα αιτήματα ένταξης αυτών των νέων ταυτοτήτων.

Έτσι, με αφορμή τον θάνατο της Κύπριας Ντίνας Αχιλλέως Κωνσταντίνου, ενός εκ των πρώτων θυμάτων της ασθένειας στο νησί, ο ποιητής δημοσίευσε το 1989 στο περιοδικό *Άμαζα* το τρίπτυχο «AIDS – Ένα πεζό και δύο ποιήματα».⁶ Πρόκειται για μια προσπάθεια του Κωνσταντίνου να σχολιάσει τη διάδοση της ασθένειας, τον στιγματισμό και τον κοινωνικό αποκλεισμό των θυμάτων της σε συνάρτηση με το καθεστώς τρομοκρατίας που

² Παπανικολάου (2018) 256.

³ Κωνσταντίνου (2020) 161-80.

⁴ Κυριάκου (2013) 10.

⁵ Οταμπάσης (2020) 91-5.

⁶ *Άμαζα*, τχ. 14-16 (Μάρτ. 1989) 19-22.

καλλιεργούσαν οι εφημερίδες της εποχής, σημειώνει ο Παπαλεοντίου.⁷ Συγκεκριμένα, ο ποιητής αναγνωρίζει πως οι ομάδες των ομοφυλόφιλων ατόμων, των σεξεργατών και των ναρκομανών υπήρξαν ιδιαίτερα ευάλωτες και εκτεθειμένες στη διάδοση του ιού, αλλά δεν παραλείπει να σημειώσει ότι ασθενείς του AIDS υπήρξαν και ετεροφυλόφιλοι, λαμβάνοντας υπόψη τα αφρικανικά δεδομένα. Για τον Κωνσταντίνου η πολυγαμία υπήρξε το βασικό αίτιο εξάπλωσης της επιδημίας, με τον ίδιο να σημειώνει πως η ελεύθερη ερωτική επαφή και η συχνή εναλλαγή συντρόφων βρίσκεται υπο καταδίωξη, συνομιλώντας έτσι με απόψεις και φήμες που ήθελαν ο ιός του HIV να αποτελεί εργαστηριακό πείραμα:

Το σημαντικό είναι ότι ο ιός εξαπλώνεται με γοργό ρυθμό – μέσω της πολυγαμίας [...] Και ίσως να μην έχει πια σημασία αν ο ιός του aids έγινε στα ανθρώπινα εργαστήρια ή από τη φύση την ίδια. Το Ερέθισμα δόθηκε. Και η πλειονότητα – ερεθισμένη – αυτοτρομοκρατείται και ηδονίζεται συγχρόνως. Και είναι διατεθειμένη να απομονώσει – να λιθοβολήσει – να κάψει λέει. Και δεν ξέρει πια τι λέει η πλειονότητα, γιατί – την ομοφυλοφιλία, που είναι κατά πάσα πιθανότητα μια φυσική επιλογή, τη λέγει αρρώστια και το aids που είναι αρρώστια το λέει έγκλημα και τιμωρία.⁸

Ο Κωνσταντίνου στοχάζεται πάνω στον «απροκάλυπτο φασισμό της πλειονότητας», ενώ για την απόδοση του πεζού κειμένου επιστρατεύει ως λογοτεχνική μορφή τον Αμερικάνο συγγραφέα William S. Burroughs (1914-1997), έναν από τους πλέον βασικούς εκπροσώπους της beat γενιάς, που εμφανίζεται να μιλά για τον ιό του HIV ήδη από το 1969. Στο κείμενο αυτό ο Burroughs παρουσιάζεται ως θεός και νονός του ποιητικού ήρωα ή λογοτεχνικός πρόγονος του ποιητή, συμβουλευοντάς τον τα παρακάτω:

Το Aids είναι ΤΟ ΤΕΛΕΙΟ ΟΝΕΙΡΟ, ενός ανθρώπου χωρίς άνθρωπο και χωρίς σώμα – που θέλει να το παίξει θυμωμένος θεός. «Ο,τι αγαπάς το σκοτώνεις». Εγώ όμως σου λέω: «Ο,τι αγαπάς το αγιώνεις». ΤΟ ΣΩΜΑ ΣΟΥ. Να το προσέχεις, να το ευλογάς και αν χρειαστεί, να πολεμάς για το σώμα σου.⁹

Το σώμα κυριαρχεί στα συμφραζόμενα και των δύο ποιημάτων. Ειδικά το ζεύγος σώμα – γη αποκτά πολλαπλή σήμανση, καθώς στο μεν πρώτο ο ποιητής επισημαίνει την υλικότητα του βιολογικού σώματος, «σώμα σαθρό» και πρόσκαιρο πάνω στη γη, γεγονός που

⁷ Κωνσταντίνου (2020) 173.

⁸ Κωνσταντίνου (2020) 145.

⁹ Κωνσταντίνου (2020) 144.

επιβεβαιώνει και ο τίτλος του εν λόγω κειμένου «Ο φιλοξενούμενος», ενώ στο δεύτερο ποίημα ο Κωνσταντίνου προσανατολίζεται στη συμβολική διάσταση του σώματος και στη δυναμική που έχει ώστε να καταστεί αιώνιο μέσα από τη γραφή και τη λογοτεχνία, όπως μαρτυρά και ο τίτλος «Η πίστη της γραφής». Διαβάζουμε χαρακτηριστικά:

Σκύψε πάνω στη γη
όμορφο πρόσωπο
ίδιο με μian ακριβή σιωπή
και πιάσε ήχον ήσυχο
- ήχον ήσυχο να μοιάζει με οργή
να περιγράψει μοναξιά, στην ερημιά
τον θάνατο
τον θάνατο στην επαφή [...]
Σκύψε εσύ πάνω στη γη
και πιάσε άλφα τολμηρό
βήτα γεμάτο προσφορά
το γάμα κατευθύνεται, το δέλτα μαγικό
έψιλον έρχεται, το ζήτα γίνεται
ήτα αγωνίζεται, το θήτα πεθαίνει.
Σκύψε εσύ, συνέχισε
ως το ωμέγα το βασιλικό [...]
Σκύψε και κοίτα – εσύ και η γη
αντίθετα – με λέξεις συνεργάζονται
με λέξεις όλες όμορφες
όμορφη η ουσία τους
όταν ντυθείς την πίστη της γραφής.
Σκύψε λοιπόν για να σταθείς πάνω στη γη
γραμμένο πρόσωπο
αναζωογονημένο – αίσιο – ελπίζον
στο μέλλον του τόπου σου και του κορμιού.¹⁰

Μέσα από τα κείμενα του Ηλία Κωνσταντίνου γίνεται αντιληπτή μια βασική αρχή για τον τρόπο απόδοσης της ασθένειας του AIDS, τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια της εμφάνισής της. Η αρχή αυτή βασίζεται εμφανώς στην προβολή του τραύματος – ενδεικτικές είναι οι λέξεις

¹⁰ Κωνσταντίνου (2020) 148-9.

που χρησιμοποιεί ο ποιητής: σιωπή, οργή, μοναξιά, ερημιά – δημιουργώντας στην αφήγηση τέτοιων λογοτεχνικών εγχειρημάτων συνοχή και τάξη.¹¹

Τις ίδιες συγγραφικές επιλογές ακολουθεί και ο σκηνοθέτης Αλέξης Μπίστικας στη συλλογή *Ευαγγελισμός*, συνθέτοντας ποιήματα στο περιεχόμενο των οποίων τα οντολογικά όρια μεταξύ ζωής και θανάτου, υγείας και ασθένειας, ασφάλειας και επισφάλειας, μοναξιάς και συντροφικότητας, παρουσίας και απουσίας, διακυβεύονται σε μεγάλο βαθμό υπό το βάρος της ασθένειας του AIDS. Στη συλλογή συγκεντρώνονται τριανταοκτώ άτιτλα ποιήματα, τα οποία συνοδεύουν οκτώ ασπρόμαυρες φωτογραφίες ανθρώπων που επισκέφτηκαν τον Μπίστικα κατά τη νοσηλεία του στο νοσοκομείο Ευαγγελισμός το 1993, έναν χρόνο πριν τον θάνατό του από επιπλοκές της ασθένειας του AIDS. Ανάμεσά τους η Μελίνα Μερκούρη, το νοσηλευτικό προσωπικό, ο εφημεριδοπώλης του Ευαγγελισμού, φιγούρες φίλων, κ.ά. Τόσο αυτές οι φωτογραφίες όσο και τα ποιήματα είναι τυπωμένα σε άσπρο, σκληρό ίλουστρασιόν χαρτί, ενώ χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι δεν υπάρχει σελιδαρίθμηση. Το αισθητικό αποτέλεσμα που προκύπτει επιβεβαιώνει την ιδιαίτερη καλλιτεχνική ματιά του Μπίστικα, ενώ η εν λόγω συλλογή «αποτελεί αφορμή για τρυφερές αποτιμήσεις και στοχαστικές επισημάνσεις πάνω στη ζωή και στις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων».¹² Να σημειωθεί ότι το AIDS δηλώνεται ρητά σε ένα και μόνο από τα κείμενα της συλλογής, ενώ τις περισσότερες φορές οι αναφορές για τον ιό προκύπτουν από τα συμφραζόμενα:

Η κοπέλα στον απέναντι θάλαμο

Γύρισε και μου χαμογέλασε.

«Πώς το λένε το αρκουδάκι σου;» τη ρώτησα.

«Aids» μου λέει, «μου το χαρίσανε σήμερα».¹³

Στις μόνιμες συγγραφικές αρχές των ποιημάτων της μοναδικής συλλογής που δημοσίευσε ο Μπίστικας κυριαρχούν ο λιτός εκφραστικός τόνος και τα πεζολογικά στοιχεία. Επίμονα ρεαλιστής, ο συγγραφέας παρουσιάζεται διχασμένος ανάμεσα στη δυναμική της στιγμής και στο βάρος της ανάμνησης. Η μνήμη στην ποίηση του Μπίστικα συγκροτείται μέσω λόγων οι οποίοι αποσιωπούν ή δημοσιοποιούν την ομοφυλόφιλη ταυτότητα ή πλευρές της

¹¹ Pearl (2013) 25.

¹² Τσαούσης (1994).

¹³ Μπίστικας (1994) 47.

ομοφυλόφιλης ζωής του ποιητή και πολλών άλλων. Αυτό το συγγραφικό παιχνίδι που επιλέγει ο Μπίστικας, της δείξης από τη μία και της μερικής αποσιώπησης από την άλλη, συνιστά μια συγγραφική ανακολουθία από μέρους του. Ωστόσο, αν αναλογιστούμε ότι οι εν λόγω αφηγήσεις λειτουργούν ως καθρέφτης των αγώνων για το AIDS, τότε εύκολα συμπεραίνουμε ότι οι ανακολουθίες αυτές φανερώνουν με έναν τρόπο ανάλογο τον θρήνο και τη φυσική απώλεια όχι μόνο των αγαπημένων προσώπων του ποιητή, αλλά και της ίδιας της λογοτεχνίας και του ίδιου του ποιητικού υποκειμένου.¹⁴

Εκείνο που προκαλεί εντύπωση είναι το γεγονός ότι από τα πρώτα κίολας κείμενα ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι η συλλογή *Ευαγγελισμός* φέρει τα χαρακτηριστικά μιας νεκρολογίας· εξάλλου, ο τρόπος με τον οποίο ο Μπίστικας εργάζεται πάνω στο πένθος και τη μνήμη, γίνεται βιοπολιτικός και ταυτόχρονα θανατοπολιτικός, ενώ η άποψη ότι ο θάνατος είναι η τροπικότητα της ιστορικής ύπαρξης της ομοφυλοφιλίας διαχέεται στα περισσότερα από τα ποιήματα της συλλογής:

Χτες του αγόρασα ρούχα και δεν ήξερα αν
τα παίρνω για να τον ντύσω και να πάμε βόλτα
ή για να τον νεκροστολίσω.
Διαβάζω τα πρώτα του γράμματα από την Κρήτη,
τότε που δεν ήξερε τι θέλει και είχε ενοχές
και αναστολές.
Μου έλεγε: «Άμα πεθάνει το σώμα μου,
να μου το ντύσεις με φύκια».¹⁵

Ενάντια, όμως, σε αυτή την τροπικότητα, ο Μπίστικας θέτει σε λειτουργία μια πολιτική συνάφειας και επιβίωσης, μετατρέποντας τη λογοτεχνία σε πράξη αυτοεπιβεβαίωσης, ώστε να μπορέσουν οι ασθενείς του AIDS να ζήσουν και να πεθάνουν με αξιοπρέπεια ανάμεσα σε συγγενείς και φίλους. Για τον λόγο αυτόν ανασύρει από το παρελθόν λησμονημένα συμβάντα – «Διαβάζω τα πρώτα του γράμματα από την Κρήτη» – και τα φέρνει στο φως με σκοπό την επαναξιολόγησή τους – «τότε που δεν ήξερε τι θέλει και είχε ενοχές», με τέτοιον τρόπο ώστε το κάθε συμβάν να μπορεί να μνημειωθεί σε μια αφήγηση πόνου – «Άμα πεθάνει το σώμα

¹⁴ «Οι αφηγήσεις για το AIDS ήταν καθρέφτης για αυτούς τους αγώνες. Η queer λογοτεχνία του AIDS λειτουργεί ως μνημείο απώλειας με έναν άλλον, εναλλακτικό τρόπο. Αυτά τα κείμενα θρηγούν την απώλεια, όχι μόνο μέσα από την απώλεια των αγαπημένων προσώπων, αλλά και της λογοτεχνίας. Εξάλλου, η ίδια η λογοτεχνία μπροστά στην αδυναμία της να διαχειριστεί την κρίση του ιού, έρχεται σε κατάσταση κρίσης»: Pearl (2013) 80.

¹⁵ Μπίστικας (1994) 10.

μου,/να μου το ντύσεις με φύκια».¹⁶ Παράλληλα, σημαντική είναι και η αποτύπωση της κλινικής εικόνας της ασθένειας, όπως διαβάζουμε στα επόμενα δύο ποιήματα:

Αγαπώ την ξυλοκαϊνή και μισώ
το Erythrocip από τη φλέβα. Μα
πιο πολύ αγάπησα τους ανθρώπους.
Τα χαμόγελα των νοσοκόμων, τα
τρεμάμενα χέρια των γιατρών,
τις πράσινες στολές τους με
τα νάιλον παπουτσάκια.

Κοίταξε τον καθετήρα Hickman πάνω
στο στήθος του και είπε: «Αλήθεια,
σ' εμένα συμβαίνουν όλα αυτά ή σε
κάποιον άλλο;»¹⁷

Η επιλογή του ποιητή να μιλήσει με ιατρικούς όρους, κατονομάζοντας αντιβιοτικά φάρμακα (Erythrocip) και συσκευές φλεβικής πρόσβασης (Hickman), προσδίδει από τη μία αληθοφάνεια στο λόγο του, ενώ από την άλλη εντείνει το αίσθημα του πόνου και της οδύνης. Ακόμα, το ιατρικό και νοσοκομειακό προσωπικό εξισώνεται σε μια εναλλακτικής μορφής οικογένεια, η οποία δοκιμάζεται μέσα από καθημερινές σχέσεις αλληλεγγύης – «χαμόγελα νοσοκόμων, τρεμάμενα χέρια ιατρών».¹⁸ Η κλινική εικόνα της ασθένειας αποτελεί και αυτή μια πολιτική πράξη παρέμβασης, καθώς ο ποιητής δίνει την ευκαιρία στον αναγνώστη να δει κατάματα το AIDS. Πρόκειται εξάλλου για το τελικό στάδιο της ασθένειας, με τα ποιήματα αυτά να αποτελούν επιθανάτιες σκηνές.¹⁹

Ανακόλουθος, μεταξύ άλλων, παρουσιάζεται ο Μπίστικας και στο θέμα του ύφους. Συγκεκριμένα, στα ποιήματα εκείνα όπου παρατηρείται μια μετάβαση από το προσωπικό στο

¹⁶ «Μια πολιτική του μυστικού[...], ένα λησμονημένο συμβάν, το οποίο, όταν έρχεται στο φως, μπορεί να μνημειωθεί σε μια αφήγηση πόνου»: Hacking (1995) 214.

¹⁷ Μπίστικας (1994) 44.

¹⁸ Για τις εναλλακτικές μορφές οικογένειας, βλ. Weston (1991).

¹⁹ Για τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον κυριολεκτικό και λογοτεχνικό λόγο για το AIDS, και τις πολιτικές χρήσεις που προκύπτουν από τη σχέση αυτή, βλ. το διαχρονικό πλέον Edelman (1994) 79-92.

συλλογικό διακρίνουμε μια τάση αισιοδοξίας και απαντοχής, καθώς και τη παρουσία οράματος:

Αυτή η λιακάδα είναι το μόνο πράγμα
που δεν μπορεί κανείς να μας το πάρει.
Αυτό το φως είναι δικό μας και είναι
γεμάτο από τα χαμόγελα των δικών μας
που έφυγαν.

Η ζωή μας ήταν δύσκολη, αλλά ευτυχισμένη,
διότι υπήρχαν διάσπαρτοι σοφοί που τους
πιστεύαμε, και γιατί η γη αυτή ήταν δική μας.²⁰

Στα εν λόγω ποιήματα ηχεί έντονα το πρώτο πληθυντικό *εμείς* και η προσωπική αντωνυμία *μας*, με τον ποιητή να σηματοδοτεί μια προσωπική και ταυτόχρονα συλλογική οριακή στιγμή, που καθιστά το ομοφυλόφιλο υποκείμενο υπαρκτό και μεταβαλλόμενο, ενώ, παράλληλα, διαγράφεται η αγωνιώδης μετάβαση από την ερωτική επιθυμία στην ομαδική κοινωνικότητα. Επιμένουμε στο θέμα της ομοφυλόφιλης επιθυμίας και ταυτότητας, καθώς ο ίδιος ο ποιητής μέσα από τα κείμενα του διαπιστώνει τη δημιουργία νέων ταυτοτήτων, που πλέον έφεραν, εκτός από το στίγμα της σεξουαλικής ταυτότητας, και ένα δεύτερο, αυτό της νόσου. Για τον λόγο αυτό συνθέτει κείμενα υψηλής queer αισθητικής, προβάλλοντας μια δυναμική αλλά και συγκρατημένη οργή για το θέμα της σεξουαλικής αποδοχής και ορατότητας:

Η συκιά θα πέσει και θα σας καταβροχθίσει.
Κάθε σύκο της μια τσούχτρα. Κάθε πόνος της
μαρτύριο. Για να είμαστε όλοι ίσοι.
Ίσοι – ίσοι – ίσοι.²¹

Η λέξη *συκιά*, προσφιλής υποτιμητικός όρος προσδιορισμού για τον ομοφυλόφιλο άντρα στην Ελλάδα, φαίνεται να χρησιμοποιείται από τον ποιητή με διάθεση υπονομευτική. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μια πολιτισμική διαδικασία ανάκτησης ή επανοικειοποίησης της

²⁰ Μπίστικας (1994) 20.

²¹ Μπίστικας (1994) 17.

λέξης, που στόχο δεν έχει να προκαλέσει, αλλά να αναδείξει τις νέες δυναμικές που προκύπτουν μέσα από τον πολλαπλασιασμό των φωνών μαρτυρίας ενάντια στην ανισότητα που προκύπτει όσον αφορά τον πόνο, τη ζωή, τον θάνατο, ακόμη και τον θρήνο ατόμων που μέχρι πριν υπήρξαν στο περιθώριο και στιγματίστηκαν από την ετεροκανονικότητα με εκφράσεις και σχήματα λόγου όπως *συκιά*. Στην ίδια λογική επανοικειοποίησης γλωσσικών όρων διαβάζουμε και το παρακάτω ποίημα:

Το πολύ το πίτσι πίτσι
ομορφάνει το κορίτσι.

Κουραβέλτα στο παρκέ
το τζατζλεύει το κατέ.²²

Ο Μπίστικας κάνει χρήση λέξεων από την αργκό των ομοφυλοφίλων στην Ελλάδα, των καλιαρντών, σε μια προσπάθεια υπονόμησης τόσο της κανονιστικής όσο και της ποιητικής γλώσσας. Πρόκειται για το μοναδικό ποίημα της συλλογής που εντοπίζουμε ομοιοκαταληξία, «πίτσι πίτσι – κορίτσι, παρκέ – κατέ», ενώ ο ιδιάζων επιτονισμός των λέξεων, η προφορά και ο ταχύτατος τρόπος ομιλίας των καλιαρντών από τη φύση τους, δημιουργούν ένα παρωδιακό αποτέλεσμα, σε μορφή, ύφος και περιεχόμενο, με τις λέξεις κουραβέλτα (συνουσία) και παρκέ (αιδοιολεϊχία) να φέρουν ιδιαίτερο σημασιολογικό βάθος.²³

Από την άλλη, ο κυπριακής καταγωγής Δημήτρης Ποταμίτης επέλεξε να εκφραστεί για τον ιό του HIV με τρόπο ανάλογο με εκείνο του Ηλία Κωνσταντίνου, κάνοντας λόγο στο ποίημα «Αυτοτιμωρίες» για την απέραντη δυνατότητα μετάλλαξης στοιχείων και εννοιών σύμφυτων με τη ζωή και τον θάνατο, συμπεριλαμβανομένης και της γλώσσας. Ο Ποταμίτης, ωστόσο, δεν ταυτίζει τον ιό του HIV και την επιδημία του AIDS με την ομοφυλοφιλία και τον ομοφυλόφιλο έρωτα, αν και το έργο του βρίθκει ομοερωτικών αναφορών, με τον ίδιο να διαμορφώνει μια ξεκάθαρη και γνήσια gay ποιητική φωνή, ήδη από τη δεκαετία του 1960. Αξίζει να σημειώσουμε ότι όλο το ποιητικό έργο του Ποταμίτη υπηρετεί μια κεντρική ιδέα και τάση, ένα μόνιμο θέμα: την ανατροπή της ετεροκανονικότητας και του ετεροκανονικού μοντέλου ζωής μέσα στην κοινωνία, ενώ οι έννοιες της βούλησης και της επιθυμίας αποκτούν

²² Μπίστικας (1994) 34.

²³ Για την ετυμολογική σημασία των λέξεων αυτών βλ. Πετρόπουλος (2010). Αναλυτικότερα, για τη λέξη κατέ (αυτός-ή-ό): 72, για τη λέξη κουραβέλτα: 72 και τη λέξη παρκέ: 120. Όσον αφορά τη λέξη τζατζλεύει, γνωρίζουμε ότι το πρώτο συνθετικό τζατζ- είναι συνθετικό πολλών λέξεων των καλιαρντών, και σημαίνει: φυγή, διώξιμο, δόσιμο, εκροή.

πολιτικό περιεχόμενο στη γραφή του. Ακόμη, ο ίδιος φαίνεται να είναι από τους πρώτους, αν όχι ο πρώτος, που επεξεργάστηκε το ζήτημα της οικογένειας, και κυρίως τη συμβολική θέση της μάνας, για να μιλήσει για την ομοφυλοφιλία (του). Έννοιες όπως η ελληνικότητα, η γλωσσική παράδοση, το εθνικό δίκαιο, οι οικογενειακές αξίες, και φυσικά η πατριαρχία και η μητριαρχία συνδέονται με την ομοσεξουαλικότητα με τρόπο δημιουργικό και ταυτόχρονα υπονομευτικό.

Όσον αφορά το ποίημα «Αυτοτιμωρίες», παρουσιάζεται στην έβδομη και τελευταία κατά σειρά ποιητική συλλογή του Ποταμίτη *Η αεροσυνοδός με τα βαμμένα νύχια* (1998), με τον ποιητή, ηθοποιό και σκηνοθέτη Ποταμίτη να κάνει λόγο για έναν φαύλο κύκλο καταστάσεων και πραγμάτων που εξισώνονται με τον ιό του HIV:

Αυτοτιμωρίες

Στον Βασίλη Στεριάδη

Ένα ποίημα κοινότυπο

Αλλά φευ – ιερό

Ένας ποταμός αλλόκοτος

Πνιγμένος στο νερό

Πρώτη μες στα νερά της πνίγεται η βροχή

Το πτώμα της νερό του ποταμού

Που επιπλέει στο νερό της θάλασσας

Και το νερό της θάλασσας να πνίγει το ψάρι

Ο δολοφόνος να δολοφονεί τον εαυτό του

Ο ληστής να ληστεύει τον ληστή

Ο κακός HIV να κολλάει HIV τον HIV

Ο HIV είναι κι αυτός τώρα φορέας του HIV

Και έπονται

Μια σειρά από διαβολικές διαβολίες

Συμπτωματικές συμπτώσεις

Αυτοεκδικήσεις όχι αντεκδικήσεις

Ο διάβολος να εξολοθρεύει τον διάβολο

Δαγκώνοντας την ουρά του

Οφθαλμόν αντί οφθαλμού

Οδόντα αντί οδόντος

Η γη να τρώει τις σάρκες της
 Ο Κρόνος τα παιδιά του
 Η φωτιά να καίει τη φωτιά
 Να την κάνει στάχτη
 Η ζωή να εξοντώνει τη ζωή
 Με μισθοφόρο τον θάνατο
 Ο άνθρωπος ν' αυτοκτονεί τον άνθρωπο
 Ο Θεός να καταργεί τον Θεό
 Ή να τον αφήνει
 Στο ανελέητο έλεος των συμπτωμάτων.²⁴

Η αφιέρωση στον ποιητή Βασίλη Στεριάδη δεν πρέπει να μας προβληματίζει, καθώς πολλά από τα ποιήματα της εν λόγω συλλογής του Ποταμίτη είναι αφιερωμένα σε προσωπικότητες των γραμμάτων και των τεχνών, όπως συμβαίνει και με τους Γιάννη Κοντό, Αλέξη Σολομό, Γιάννη Τσαρούχη, Μάνο Χατζιδάκι, Γιώργο Πιτσούνη, Αλέξη Μινωτή, κ.ά. Εξάλλου, η παραμονή του Ποταμίτη στην Ελλάδα από το 1962 μέχρι και τον θάνατό του το 2003 του έδωσε τη δυνατότητα να συνεργαστεί επαγγελματικά με κάποιους εξ αυτών (Πιτσούνης, Σολομός), να συνάψει σχέσεις φιλικές (Κοντός),²⁵ καθώς και να συνομιλήσει ανοικτά με το έργο τους (Στεριάδης).²⁶

Παράλληλα, η επιλογή του ποιητή να μιλήσει για τον ιό του HIV, επιστρατεύοντας στον λόγο του έννοιες και εικόνες που σχετίζονται με την ακατάπαυστη κίνηση βασικών οργανικών στοιχείων, όπως είναι το νερό και η φωτιά, ακολουθεί το πολύ προσωπικό ύφος του Ποταμίτη. Κοινός τόπος όλων των ποιημάτων του είναι η σχέση που αναπτύσσει ο άνθρωπος με την όραση, την εικόνα, το σχήμα, την κίνηση, την ύλη, και φυσικά τον θάνατο. Πάνω σε αυτό το δεδομένο στοχάζεται ο ποιητής, θέλοντας να υπογραμμίσει ότι ο ιός του HIV αποτελεί πλέον στοιχείο φυσικής και πολιτισμικής αρχής. Η παράθεση δυστοπικών εικόνων, όπως εκείνης που τρώει ο Κρόνος τα παιδιά του και η γη τις σάρκες της, καθώς και οι συντακτικές και γραμματολογικές επιλογές, όπως συμβαίνει με τη χρήση του σύστοιχου αντικειμένου – «ο ληστής να ληστεύει τον ληστή», δημιουργούν την αίσθηση ενός κενού χώρου, ενώ, ταυτόχρονα, επισημαίνουν την αρνητική αποτίμηση της επιδημίας. Η γλώσσα αδυνατεί να

²⁴ Ποταμίτης (2007) 244-5.

²⁵ Κοντός (2014).

²⁶ Να σημειώσουμε ότι το 1971 ο Kimon Friar κυκλοφόρησε την ανθολογία *Έξη ποιητές*, κάνοντας λόγο για τους Τάσο Δενέγρη, Δημήτρη Ποταμίτη, Λευτέρη Πούλιο και τις Νανά Ησαΐα και Κατερίνα Αγγελάκη Ρουκ. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι οι Ποταμίτης και Στεριάδης υπήρξαν ποιητές της ίδιας γενιάς, με κοινές προσλαμβάνουσες, καθώς και παρόμοιες πολιτικές και κοινωνικές ανησυχίες.

συλλάβει το μέγεθος του πόνου και των συμπτωμάτων της ασθένειας, ενώ ο ιός του HIV μοιάζει να αποτελεί ιστορική συνέχεια όλων των δεινών του ανθρώπου. Για τον Ποταμίτη το AIDS αποτελεί μια ακόμη «φαντασίωση του αναπόδραστου μοιραίου, αποτελώντας όχημα για τις μεγάλες ανεπάρκειες αυτού του πολιτισμού».²⁷

Πρέπει να γίνει κατανοητό ότι τα παραπάνω ποιήματα των Δημήτρη Ποταμίτη, Ηλία Κωνσταντίνου και Αλέξη Μπίστικα, παρά τις όποιες διαφορές τους, έχουν ένα βασικό κοινό, αποτελούν δημόσιες μαρτυρίες για τον ιό του HIV κατά τις κρίσιμες για την επιδημία δεκαετίες του 1980 και 1990. Και ενώ αλλού το AIDS υπήρξε η αρχή μεγάλων συζητήσεων και πολιτικών ανακατατάξεων εξ αρχής (ACT UP, queer), στην Κύπρο και στην Ελλάδα έγινε πεδίο αποσιώπησης και άρνησης του πολιτικού. Ο Δημήτρης Παπανικολάου είναι πολύ συγκεκριμένος όσον αφορά τα λιγιστά κείμενα για το AIDS στη χώρα μας, χωρίς, ωστόσο, να κάνει ιδιαίτερη αναφορά στην ποίηση.²⁸ Κείμενα, όπως *Δεκατρία φεγγάρια μετά* (1987) και *Και το όνειρο πάγωσε: Ένα χρονικό του AIDS* (1990) της Φρίντα Μπιούμπι, καθώς και μυθιστορήματα, όπως *Γεύση πικραμύγδαλου* (1995) του Μάνου Κοντολέων και *Απογευματινό φως* (1998) του Αλέξη Αρβανιτάκη, δεν μπόρεσαν να αναπτύξουν δημόσιο διά-λογο αναφορικά με την ασθένεια του AIDS στην Ελλάδα, υπογραμμίζει ο μελετητής.²⁹ Πρόκειται για έργα τα οποία διαβάστηκαν αποσπασματικά, κρυμμένα, χωρίς αφήγημα δημόσιο, ενάντια στα οποία αναπτύχθηκε μια οικονομία λόγου που βασίστηκε στη λογική πώς ό,τι είναι ιδιωτικό δεν έχει χώρο στο ελληνικό δημόσιο. Σε αυτό συνέβαλε και η απροθυμία του εγχώριου gay κινήματος (ΑΚΟΕ) να ενσωματώσει τέτοια κείμενα, ασκώντας κοινωνική και πολιτική πίεση. Αντίθετα, αυτό που βλέπει κανείς στην Ελλάδα, μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1980, είναι η παράλληλη αποδυνάμωση του ομοφυλόφιλου κινήματος και η βαθιά σιωπή για το AIDS, ιδίως δε για τα ομοφυλόφιλα θύματά του, σημειώνει emphatically ο Παπανικολάου.

Έστω και καθυστερημένα, σήμερα το AIDS συζητιέται και αποτελεί κεντρικό θέμα πολιτικού και κοινωνικού διαλόγου στην Ελλάδα, όπως μαρτυρούν και οι πρόσφατες συζητήσεις στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση αναφορικά με τη νόσο.

²⁷ Sontag (1993) 93.

²⁸ Παπανικολάου (2018) 254-5.

²⁹ Στη «λίστα» αυτή, όπως διαμορφώνεται από τον Δημήτρη Παπανικολάου, να προσθέσουμε το εφηβικό ανάγνωσμα της Λίτσας Ψαραύτη, *Το αυγό της Έχιδνας*, όπως κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Πατάκη το 1990. Για μια κριτική για το βιβλίο αυτό, βλ. Μάνος Κοντολέων, «Το AIDS στη λογοτεχνία», εφ. *Αυγή*, 16 Σεπτεμβρίου 1990. Το εν λόγω ανάγνωσμα, που ανήκει στην επιτυχημένη παιδική και εφηβική σειρά του Πατάκη «Περιστέρια» (9-15 χρόνων), έχει γνωρίσει κάποιες σημαντικές ανατυπώσεις (τελευταία το 2019) ωστόσο η ιστορία του κειμένου και ο τρόπος προσέγγισης της θεματικής της ασθένειας ανακυκλώνει ορισμένα αναχρονιστικά στερεότυπα, αποδίδοντας στην ασθένεια του AIDS χαρακτήρα κατάρας. Ακόμα, άξιο αναφοράς είναι και το κείμενο του ποιητή Ανδρέα Αγγελάκη «Ο φορέας» από τη συλλογή μικρών πεζών *Αλησμόνητα σινεμά* (1989). Πρόκειται για μια αυτοπαρουσίαση ενός ανώνυμου οροθετικού άνδρα, στην προσπάθειά του να επιβιώσει. Για την πλέον πρόσφατη και πληρέστερη ανάλυση του εν λόγω κειμένου, βλ. Σαμπατακάκης (2021) 63-70.

Οι συζητήσεις αυτές, όπως διεξάγονται από το 2018 και έπειτα, σε συνεργασία πάντα με τον Σύλλογο Οροθετικών Ελλάδος, Θετική Φωνή, έχουν ως βασικό στόχο να συστήσουν στο ευρύ κοινό οροθετικά άτομα που μιλούν με τόλμη και παρρησία για τη ζωή τους. Οι θεματικές που αναπτύσσονται με κεντρικό άξονα τη νόσο μας αφορούν όλους, καθώς ο στόχος πέρα από ενημερωτικός είναι και εκπαιδευτικός. Στην κεντρική σκηνή του πολιτιστικού ιδρύματος μπορούμε να ακούσουμε τις τελευταίες εξελίξεις για τον HIV από επιστήμονες της υγείας, να πληροφορηθούμε για τα καθημερινά προβλήματα των οροθετικών ατόμων σε κοινωνικό, πολιτικό και εργασιακό επίπεδο, αλλά και να έρθουμε αντιμέτωποι με τους κινδύνους που αντιμετωπίζουν οι εργάτες και εργάτριες του σεξ στην Ελλάδα, για τους οποίους και δεν υπάρχει ένα νομικό και πολιτικό σχέδιο που να τους προστατεύει τόσο από τον ιό του HIV όσο και από άλλους κινδύνους.

Έτσι, οι αφηγήσεις των Κωνσταντίνου, Μπίστικα και Ποταμίτη μένουν να αξιολογηθούν εκ νέου ως τεκμήρια λόγου που αποδεικνύουν πως τα πράγματα και οι εξελίξεις στην αρχή της επιδημίας υπήρξαν διαφορετικά σε όλα τα επίπεδα. Ταυτόχρονα, αν υιοθετήσουμε την άποψη του μελετητή Douglas Crimp πως η επιδημία του AIDS απέχει πολύ από το τέλος, ενώ ο καθοριστικός της ρόλος στην queer πολιτική δεν ήταν ποτέ μεγαλύτερος από όσο τώρα,³⁰ αντιλαμβανόμαστε πως κείμενα σαν τα παραπάνω αποκτούν επίκαιρο και παρεμβατικό χαρακτήρα.

Το γεγονός ότι ο ιός του HIV συνεχίζει να απασχολεί και να διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι βλέπουν και κατανοούν τον κόσμο και τον σεξουαλικό εαυτό τους μέσα από το πρίσμα της νόσου επιβεβαιώνει ο ποιητής George Le Nonce με το έργο του *Ο Εμονίδης* (2013). Μάλιστα, καθοριστική είναι η σύνδεση που επιτυγχάνει ο ποιητής ανάμεσα στην ομοφυλόφιλη επιθυμία και εμπειρία με το γοτθικό στοιχείο.

Αναλυτικότερα, ο *Εμονίδης*, η πρώτη δημοσιευμένη ποιητική συλλογή του Le Nonce, απαρτίζεται από επτά ενότητες στις οποίες και κατανέμονται τα πάνω από εκατό ποιήματα της συλλογής. Οι τίτλοι των ενότητων με τη σειρά που παρουσιάζονται είναι: «Εξ ιδίων τα αλλότρια», «Θεός να μην το κάμη», «Αμάχανον ερπετόν», «Επί σκηνής», «Τα επικείμενα», «Κόρακας κοράκου μάτι», «Ποιος άδοξος ποιητής», ενώ στο τέλος της συλλογής υπάρχουν και σημειώσεις, στις οποίες ο συγγραφέας καταγράφει τις διακειμενικές σχέσεις που προκύπτουν από τα συμφραζόμενα του έργου του. Συγκεκριμένα, ξεκινώντας από τον τίτλο, *Ο Εμονίδης* παραπέμπει στον «περικαλλή νέο» Εμονίδη του καβαφικού ποιήματος «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.». Μεταξύ άλλων, διαβάζουμε ότι το ποίημα «Ο πατέρας» απηχεί τον

³⁰ Crimp (2004).

μονόλογο του φαντάσματος του πατέρα του Άμλετ, το ποίημα «The patient is no longer here» προέρχεται από το *Dry Salvages* του T. S. Eliot, το «Zauberberg» είναι το *Μαγικό Βουνό*, μυθιστόρημα του Thomas Mann, ενώ δεν λείπουν αναφορές σε κείμενα της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας, όπως είναι ο *Οιδίπους Τύραννος*, απόσπασμα από τα κείμενα της Σαπφούς, του Πλάτωνα, του Ομήρου, αλλά και νεότερων όπως του Καρυωτάκη, του Βιζυηνού, του Καβάφη, του Εμπειρικού, κ.ά. Οι περισσότεροι στίχοι ή αποσπάσματα έργων της παγκόσμιας και εγχώριας λογοτεχνίας λειτουργούν ως προμετωπίδες των ποιημάτων της συλλογής, ενώ σε πολύ συγκεκριμένες περιπτώσεις ο ποιητής εντάσσει τα συμφραζόμενα των αποσπασμάτων αυτών στα δικά του.

Σχετικά με τα ποιητικά χαρακτηριστικά της συλλογής, ο συγγραφέας Le Nonce τέρπεται από την ποιητική πρόζα, χωρίς ωστόσο να ρέπει προς τη φλυαρία ή τις ανούσιες περιγραφές. Τα περισσότερα από τα κείμενα της συλλογής *Ο Εμονίδης* είναι γραμμένα σε πρώτο ενικό, ενώ δε λείπουν ορισμένες πολύ συγκεκριμένες προσπάθειες του συγγραφέα να αποδώσει εμπειρίες τρίτων. Παράλληλα, εντύπωση προκαλούν τα διαλογικά μέρη, όπως εντοπίζονται σε πληθώρα ποιημάτων. Όσον αφορά τον τόπο και τον χρόνο δράσης, δεν υπάρχει μια συγκεκριμένη ενότητα για τα δύο αυτά βασικά στοιχεία, με κάποιες προτιμήσεις του ποιητή στον χώρο του ονείρου κατά τη διάρκεια της νύκτας, σε κλειστούς χώρους νοσοκομείων, ιατρείων, δωματίων, νεκροταφείων, και σε πολύ συγκεκριμένες αναφορές στο αστικό περιβάλλον, όπως συμβαίνει με την οδό Ερμού στο ποίημα «Παρουσία» ή την οδό Ηλείου στο «Ο πατέρας». Κάθε ποίημα, εξάλλου, αποτελεί και μια αυτοτελή ιστορία, με τις τρεις βασικές σταθερές, τον θάνατο, τον έρωτα και την ποίηση (αυτοαναφορικότητα), να δένουν τις ιστορίες αυτές δημιουργώντας ένα ενιαίο σώμα.

Όσον αφορά το γοτθικό στοιχείο, ο ποιητής εξερευνά τη σεξουαλικότητα στην πιο σκοτεινή εκδοχή της, συμπεριλαμβανομένων των τρόπων με τους οποίους η σεξουαλικότητα ταυτίζεται με την απώλεια, την έλλειψη και τον θάνατο. Διαβάζουμε χαρακτηριστικά:

Μια ολονυχτία

Όπως ερχόταν που και που στον ύπνο,
πολύ σπανίως πράγματι, ο ξεχασμένος νεκρός
για να με χαιρετήσει όλο παράπονο που πια
δεν επισκέπτομαι ποτέ τον τάφο

έτσι ήλθες κι εσύ και ξάπλωσες πλάι μου

και με τις ώρες ανασπαζόσουν τις σάρκες μου,
 έως ότου το ξημέρωμα
 έγινες χώμα
 κι άστραψε πάνω σου πέφτοντας η πλάκα.³¹

Στο εν λόγω ποίημα ο Le Nonce καταγράφει την επίσκεψη ενός ερωτικού συντρόφου, ενός εραστή, ταυτίζοντάς τον με έναν «ξεχασμένο νεκρό». Χωρίζοντας το ποίημα σε δύο εμφανείς ενότητες, ο συγγραφέας καθιστά την αναλογία νεκρού με ζωντανό περισσότερο κατανοητή, ενώ οι εισαγωγικές προτάσεις «όπως [αυτός] ερχόταν / έτσι [εσύ] ήλθες» είναι ενδεικτικές του σχήματος. Αλλά και στο ποίημα «Το φάντασμα» ο ποιητής καταγράφει και παρουσιάζει για ακόμη μια φορά τον ερωτικό σύντροφο ως μεταφυσικό και υπερβατικό ον:

Το φάντασμα

Ετοίμαζα πάλι το σώμα μου
 για τις ανίατες θωπείες του ύπνου
 όταν μου φανερώθηκε.

Με μια ανεπαίσθητη κίνηση
 ανασήκωσε την καταπακτή και αναδύθηκε.
 θρόιζε το πτίλωμα του εφηβαίου του
 και σιωπούσε κάθε φθόγγος μουσικής.
 Μόνο το ξίφος του έσχιζε αγχέμαχο
 τον εύοσμον αέρα.
 Και το πρωί το δέρμα μου ανέγγιχτο.
 και το πρωί ανέραστο το δέμας.³²

Η σύγχρονη μελέτη έχει δώσει έμφαση στη σύνδεση της γοθτικής κουλτούρας με την queer. Η μελέτη του George Haggerty *Queer gothic* (2006) συνιστά την πρώτη ερευνητική προσπάθεια στον ακαδημαϊκό χώρο που ασχολήθηκε με το εν λόγω ζήτημα.³³ Λαμβάνοντας

³¹ Le Nonce (2013) 18.

³² Le Nonce (2013) 57.

³³ Αξίζει να αναφέρουμε πως το βιβλίο χωρίζεται σε τρεις ενότητες: γοθική σεξουαλικότητα, γοθικός πολιτισμός και γοθική φαντασία. Στο πρώτο μέρος ο μελετητής διερευνά τα έργα των Matthew G. Lewis, Ann Radcliffe και Charles Robert Maturin σχετικά με την ερωτική απώλεια και υπερβατική σεξουαλικότητα, με τρόπο τέτοιο ώστε να παραπέμπει στα συμφραζόμενα των Julia Kristeva και Judith Butler. Το δεύτερο μέρος επεκτείνει τη συζήτηση σε θέματα ευρύτερης κοινωνικής σημασίας, όπως η αντιπροσώπευση της γοθικής κουλτούρας στον κόσμο του θεάματος. Στο τρίτο μέρος ο μελετητής εντοπίζει σημεία της γοθικής γραφής στο σήμερα, εξετάζοντας φαινόμενα

υπόψη μια σειρά από γοτθικά κείμενα μεταξύ του δέκατου όγδοου αιώνα και του παρόντος, ο μελετητής εξετάζει τους τρόπους κατά τους οποίους η γοτθική φαντασία βοήθησε στη διαμόρφωση της σκέψης για τα σεξουαλικά θέματα, σε μια εποχή του τέλους του 18^{ου} αιώνα, όπου γεννήθηκε ο σεξολογικός λόγος και η επιστήμη της σεξολογίας. Αυτός ο ενθουσιασμός για σκελετούς και φαντάσματα στην «ντουλάπα» καθιστά το γοτθικό είδος και τη γοτθική μυθοπλασία πεδίο για την εξερεύνηση ταμπού, στερεοτύπων, σκοτεινών χώρων δράσης του ανθρώπου, πρακτικών φύλου, και φυσικά των ορίων της ανθρώπινης φαντασίας. Εκείνο που πρέπει να κρατήσουμε από τα λεγόμενα του μελετητή είναι το γεγονός ότι η γοτθική κουλτούρα είναι queer, καθώς αμφισβητεί έντονα τον τρόπο με τον οποίο ο δυτικός πολιτισμός κατασκευάζει το φύλο και οργανώνει τη σεξουαλικότητα σύμφωνα με τα κοινωνικά σχήματα κάθε περιόδου.

Μεταγενέστερες προσπάθειες όπως του Max Fincher στο *Queering the gothic in the romantic age* (2007) ή του συλλογικού τόμου *Queering the gothic* (2009) εξερευνούν με τη σειρά τους τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ της γοτθικής κουλτούρας με την queer θεωρία, επανεκτιμώντας ένα σύνολο κειμένων και μια ολόκληρη παράδοση, της οποίας η παρουσία παραμένει ιδιαίτερα έντονη μέχρι και σήμερα. Αξιοποιώντας αυτό το δεδομένο, η Laura Westengard στο έργο της *Gothic queer culture: marginalized communities and the ghosts of insidious trauma* (2019) αντιστρέφει το βασικό επιχείρημα του George Haggerty ότι το γοτθικό είναι εγγενώς queer, αποκαλύπτοντας έτσι ότι η queer κουλτούρα είναι εγγενώς γοτθική. Χρησιμοποιώντας διεπιστημονικές μελέτες, όπως το «ύπουλο τραύμα» – «insidious trauma» που επινοήθηκε από τη ψυχολόγο Maria Root και αργότερα χρησιμοποιήθηκε από την επίσης ψυχολόγο και θεραπεύτρια Laura Brown, η Laura Westengard αναφέρεται σε ένα «συνεχές και εσωτερικευμένο τραύμα», το οποίο βιώνουν καθοριστικά οι περιθωριοποιημένοι και ταυτόχρονα ευάλωτοι άνθρωποι από συστήματα εξουσίας, που από τη μία δημιουργούν επικίνδυνες συνθήκες διαβίωσης αυτών των ατόμων, ενώ από την άλλη αρνούνται την ύπαρξη αυτών των επικίνδυνων συνθηκών. Με ξεκάθαρη πολιτική χροιά, η μελετήτρια αντιλαμβάνεται ότι η ιδέα του ύπουλου τραύματος στα queer άτομα, στους queer καλλιτέχνες και συγγραφείς, είναι αυτή που αναγκάζει τον καθένα και την κάθε μία ξεχωριστά να επιστρέφει στα ίδια γοτθικά θέματα ερωτικής φρικαλεότητας και συναισθηματικής έλλειψης ξανά και ξανά. Το *Gothic queer culture* αποτελεί ασφαλή οδηγό ανάγνωσης κειμένων όπου εντοπίζουμε επισκέψεις νεκρών και φαντασμάτων, συμπεριλαμβανομένων έργων με τερατώδεις απεικονίσεις ερωτικών συντρόφων, κανιβαλισμού, σαδομαζοχισμού, και φυσικά κειμένων του

όπως του βαμπιρισμού στη λαϊκή αφήγηση, κατανοώντας τον τρόπο με τον οποίο τα έργα αυτά προωθούν έννοιες και πρακτικές όπως της ομοφυλοφιλίας, αλλά και της ομοκοινωνικότητας.

AIDS, στα οποία η μελετήτρια εντοπίζει τις περισσότερες αναπαραστάσεις της τραυματικής και περιθωριοποιημένης queer αισθητικής.

Η κριτική και ερευνητική αποτίμηση του παραπάνω έργου μάς βοηθάει να κατανοήσουμε τα ποιητικά συμφραζόμενα των κειμένων του George Le Nonce, τη στιγμή μάλιστα που, μεταξύ όσων έχουμε ήδη αναφέρει, διακρίνουμε και μια εμμονή του συγγραφέα στην απεικόνιση της ασθένειας και ενός τραύματος τόσο σωματικού όσο και ψυχικού. Διαβάζουμε χαρακτηριστικά:

Η νόσος

Ήρθε σαν αρρώστια που τίποτα δεν τη θεραπεύει
ζητούσε την απόλυτη κατάκτηση, την κτήση.
«Ωστε εγώ πρέπει πάντα να χάνω», είπα.

Δεν ήταν αλήθεια.

Η αλήθεια ήταν πως δεν έπρεπε καθόλου να υπάρχω:
ένα ανάρμοστο διακοσμητικό αντικείμενο,
ανύπαρκτος κατά τα άλλα,
άσχημος και ανεπιθύμητος,
μόνο έτσι,
μόνο έτσι συνυπάρχων.³⁴

Η νόσος αυτή, αν και δεν κατονομάζεται από τον ποιητή, συνιστά παράγοντα αποκλεισμού και αντισχεσιακότητας τόσο με το ίδιο του το σώμα και την ύπαρξη (ανύπαρκτος, άσχημος, ανεπιθύμητος) όσο και των άλλων:

Η συνεύρεση

Μια νύχτα χάθηκε κάθε γεύση σώματος από το σώμα του
και μόνο η οσμή αγαπημένων αρωμάτων με οδηγούσε
πότε στο στόμα του, πότε στον θώρακα,
πότε στις περιπόθητες υγρές του όχθες.

Δεν μπορεί, σκέφτηκα, κάποια γρίπη θάναι

³⁴ Le Nonce (2013) 63.

ίωση πιθανόν παροδική
που πρόσκαιρα αχρηστεύει τις αισθήσεις
και πριν προλάβεις να θρηγήσεις την απώλεια θεραπεύεται.

Δεν είπα λέξη για την αναπηρία μου
και κάθε νύκτα έψαχνα το φάντασμα της γεύσης.

Και σιγά σιγά έλιωναν τα χείλη μου
η γλώσσα μου στέγνωνε
έγινε στο τέλος ελάχιστο τραχύ λεπίδι
μετά λέπι
η γεύση δεν επέστρεφε
Η άρθρωσή μου επίσης σακατευόταν
χάθηκαν σιγά σιγά τα σύμφωνα
κι έμειναν μόνο κάτι φωνήεντα άυλα
κάτι ασπόνδυλοι ολολυγμοί
συνέχιζα όμως
συνέχιζα παρ' όλα αυτά

ώσπου απέβαλα.

Το λέπι έπεσε ανάμεσα στους μηρούς του
μ' έναν ήχο απότομο
σαν εντόμου που το χτύπησε η θερμότητα του πορτατίφ

και τότε μόνον έφυγε και αυτός.

Το στιλβωμένο σώμα του έλαμψε στο σκοτάδι.

Η ευωδιά του πλημμύρισε το δωμάτιο.

Τώρα σ' άλλων ερώτων τα εύγεστα σεντόνια θάλλει.³⁵

Στα παραπάνω δύο κείμενα ο ποιητής περιγράφει τη κατάσταση μιας νόσου που «τίποτα δε τη θεραπεύει», με βασικό χαρακτηριστικό της τη μονιμότητα. Από τα συμφραζόμενα αναγνωρίζουμε, ακόμη, ότι η εν λόγω νόσος κυριεύει το σώμα καθιστώντας το ανεπαρκές για κάθε λειτουργία και επαφή, δίνοντας έμφαση στη σεξουαλική. Τα κλινικά αυτά δεδομένα της νόσου μας προδιαθέτουν να μιλήσουμε για την ασθένεια του AIDS, εξαιτίας της οποίας,

³⁵ Le Nonce (2013) 52.

μάλιστα, ο ποιητής σε άλλο κείμενο της συλλογής πενθεί την απώλεια ενός κοντινού και οικείου του προσώπου:

Πένθος

Θα ήταν πενηντάρης πια.
Οι πρώτες ρωγμές θα έσκιζαν ήδη τη φωνή του,
μια πρώτη ομίχλη θα κάλυπτε ήδη το βλέμμα του.

Αλλά δεν θα απωθούσα την ανάμνησή του
δεν θα ντρεπόμουν για την αρρώστια του
και κυρίως
θα ήταν ζωντανός.³⁶

Στο σύντομο αυτό θρηνητικό ποίημα των επτά στίχων εντοπίζουμε έξι δυνητικές οριστικές –«θα ήταν, θα έσκιζαν, θα κάλυπτε, θα απωθούσα, δεν θα ντρεπόμουν, θα ήταν», οι οποίες συνιστούν και τα ρηματικά σύνολα κάθε πρότασης– στίχου του κειμένου. Με τον τρόπο αυτό ο *Le Nonce* εκφράζει αυτό που θα μπορούσε να γίνει στο παρελθόν και δεν έγινε, το αντίθετο με άλλα λόγια του πραγματικού στο παρόν. Όσον αφορά τη σύνδεση του κειμένου με την ασθένεια του AIDS, αυτή προκύπτει μέσα από υπαινιγμούς του συγγραφέα, όπως είναι απώθηση της ανάμνησης του νεκρού και το αίσθημα ντροπής για την αρρώστια του – «*Αλλά δεν θα απωθούσα την ανάμνησή του/ δεν θα ντρεπόμουν για την αρρώστια του*». Το αίσθημα της ντροπής και ενοχής σε συνδυασμό με το στίγμα της ασθένειας, όπως εντοπίζεται στην ομοφυλόφιλη κοινότητα μετά και την εμφάνιση του ιού, δεν είναι μια απλή ιστορική επισήμανση, αλλά ουσιαστική και καθοριστική για το περιεχόμενο και τον τρόπο γραφής και έκφρασης του ποιητή. Με λίγα λόγια, στο έργο του *Le Nonce* η εμπειρία του AIDS γίνεται ορατή μέσα από τον αντίκτυπο που είχε στις διαπροσωπικές σχέσεις των gay, μετά και τη δεκαετία του 1990, διαμορφώνοντας και καθορίζοντας μια ολόκληρη γενιά νέων αντρών ακραία φοβική και ανασφαλής, με χαρακτηριστικό της την αρνητικότητα και την αντισχεσιακότητα. Ακόμη, η εμπειρία του AIDS παρουσιάζεται μέσα από καταστάσεις βίων και θανάτων –φυσικών ή συμβολικών– τόσο του ίδιου όσο και άλλων, γραμμένες με τον πλέον σκοτεινό και αυτοκτονικό τρόπο της γοθτικής κουλτούρας, επιβεβαιώνοντας με τον τρόπο

³⁶ *Le Nonce* (2013) 24.

αυτόν τη βιοπολιτική διάσταση του θανάτου και του πένθους ως πολιτικών φαινομένων.³⁷ Στην περίπτωση του ποιητή ο θάνατος είναι πολλαπλός και επαναλαμβανόμενος, όπως χαρακτηριστικά διαβάσαμε και στα παραπάνω ποιήματα, ενώ η αναφορά στην απώλεια φίλων και συντρόφων του ίδιου, συνδέει τον ποιητή γενεαλογικά με τον λόγο του Αλέξη Μπίστικα. Βλέπουμε τελικά ότι σαράντα χρόνια μετά την εμφάνιση της ασθένειας τα βασικά ερωτήματα όπως ποιος μετράει ως άνθρωπος, ποιων οι ζωές μετρούν ως ζωές, και τι κάνει μια ζωή άξια οδύνης συνεχίζουν να απασχολούν τους queer ποιητές, και όχι μόνο. Πρόκειται για ερωτήματα οι απαντήσεις των οποίων αποκαλύπτουν ποιοι είμαστε, σκιαγραφώντας τους δεσμούς μας με τους άλλους, υπογραμμίζει η Butler αναφερόμενη στη μετά AIDS εποχή.³⁸

Αυτό που μένει να εκτιμήσει κανείς από τα κείμενα των παραπάνω ποιητών είναι η ταύτισή τους με έναν λόγο και μια προοπτική της μέγιστης παρρησίας απέναντι στην επισφάλεια της οροθετικής ζωής, και ειδικότερα της ομοφυλόφιλης, που διαμόρφωσε συνολικά την τέχνη του HIV/AIDS στην Ελλάδα. Για την εν λόγω τέχνη κάνει λόγο ο Γιώργος Σαμπατακάκης στο τελευταίο βιβλίο του με τίτλο *HIV/AIDS, θέατρο και τραύμα στην Ελλάδα* (2021). Ο μελετητής εξετάζοντας κατά βάση θεατρικά εγχειρήματα, καθώς και λογοτεχνικές απόπειρες όπως του Αλέξη Μπίστικα και του Ανδρέα Αγγελάκη που σχετίζονται άμεσα με την εμπειρία του AIDS, καταλήγει στο συμπέρασμα πως η τέχνη του HIV/AIDS στην Ελλάδα από τις δεκαετίες του 1980 και 1990 λειτούργησε ως αντίλογος που ανέκυψε, όπως και σε ολόκληρο τον κόσμο, από την ανάγκη των καλλιτεχνών να διασφαλίσουν έναν νέο λόγο που θα δεσμεύεται από ειλικρίνεια, μέρος ενός ευρύτερου αγώνα κατονομασίας και αναγνώρισης.³⁹ Χαρακτηριστικές υπήρξαν τις νοσογραφίες και τις (αυτό)θανατογραφίες του Αλέξη Μπίστικα και του Ανδρέα Αγγελάκη είτε με την καλιαρντή ειρωνεία τους είτε με μια μόνιμη, σχεδόν καταλυτική, μελαγχολία ετοιμοθάνατου που έθεσαν εν αμφιβόλω τις φοβικές κοινωνικοϊατρικές ρητορικές στο πλαίσιο ενός ενστερνισμένου καθήκοντος που τους (αυτό)ανατέθηκε εντός και του έστω και μικρού πεδίου εκφραστικότητας που τους αναλογούσε, σημειώνει ο Σαμπατακάκης.⁴⁰ Εμείς να συμπληρώσουμε πως στο πεδίο αυτό κινήθηκαν και τα κείμενα των Ηλία Κωνσταντίνου και Δημήτρη Ποταμίτη. Τέλος, μετά τη μεγάλη κρίση του AIDS και στο πέρασμα της νέας χιλιετίας ο μελετητής εντοπίζει την παρουσία έργων τα οποία θέλησαν να λειτουργήσουν ως αναμνηστικά υπομνήματα, άλλοτε επιστρέφοντας στις δυστοπίες και τις ελεγειακές θρηνολογίες του AIDS, άλλοτε

³⁷ Γιαννακόπουλος (2011) 165.

³⁸ Butler (2009) 68-70.

³⁹ Pearl (2013) 28.

⁴⁰ Σαμπατακάκης (2021) 157.

κατασκευάζοντας υπερήφανες νεκρολογίες και παρακολουθήματα της αγωνιστικής τεχνολογίας του AIDS σαν παιδαγωγικά επιμύθια.⁴¹ Σε αυτό το πεδίο φαίνεται να κινείται ο George Le Nonce, ο οποίος αποδίδει κείμενα θρηνητικά και μνημονικά, ανιστορώντας ένα χρονικό ζώων, προσωπικών αγώνων και απωλειών.

Είτε πρόκειται για θέατρο και performance είτε για λογοτεχνική μαρτυρία, το AIDS διαμόρφωσε και συνεχίζει να διαμορφώνει μια νέα κατηγορία υποκειμένων, που με τη σειρά τους επιτελούν το AIDS στα υφολογικά πεδία όπου ανήκει, ομοφυλόφιλα κατ' αρχήν, αλλά και δικαίως ετεροφυλόφιλα υπογραμμίζει ο Σαμπατακάκης:

Αθώοι άγγελοι, camp ντίβες, υπερήφανες αδερφές θρηνούσες μητέρες και καταραμένοι εραστές εδραίωσαν την χαρακτηρισολογία του AIDS σε ένα κοινωνικό αποτύπωμα αγωνιστικού επιβιωτισμού αυτών των ζώων που σύρθηκαν σε μια κοινή υπαρξιακή κρίση με ταυτοτική αλληλεγγύη και υποπολιτισμική εγγυρότητα, με πιστότητα, δηλαδή, στις διαθέσιμες παραδοσιακές αξίες και αισθητικές τους.⁴²

Δ.Π.Θ.

email.: harris.ot@hotmail.com

⁴¹ Σαμπατακάκης (2021) 159.

⁴² Σαμπατακάκης (2021) 159.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Nonce Le, G. (2013), *Ο Εμονίδης*, Αθήνα: Μικρή Άρκτος.

Κωνσταντίνου, Η. (2020), *Ποιήματα*, Αθήνα: Βακχικόν.

Μπίστικας, Α. (1994), *Ευαγγελισμός*, Αθήνα: Πατάκης.

Ποταμίτης, Δ. (2007), *Ποιήματα 1964-2003*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Δευτερογενής

Butler, J. (2009), *Ευάλωτη ζωή: Οι δυνάμεις του πένθους και της ζωής*, (μτφ: Λαλιώτης, Μ. – Αθανασίου, Κ.) Αθήνα: Νήσος.

Crimp, D. (2004), *Melancholia and moralism: Essays on AIDS and queer politics*, Cambridge, MA: MIT Press.

Edelman, L. (1994), «The plague of discourse – Politics, literary, theory and AIDS», in *Homographesis Essays in gay literary and cultural theory*, New York: Routledge, pp. 79-92.

Fincher, M. (2007), *Queering the gothic in the romantic age*, London: Palgrave Macmillan.

Hacking, I. (1995), *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton: Princeton University Press.

Haggerty, G. (2006), *Queer gothic*, Illinois: University of Illinois.

Hughes, W. (2009), *Queering the gothic*, Manchester: Manchester University Press.

Pearl, M. (2013), *AIDS literature and Gay identity: The literature of loss*, New York: Routledge.

Sontag, S. (1993), *Η νόσος ως μεταφορά. Το AIDS και οι μεταφορές του*, (μτφρ.: Λυκιαρδόπουλος, Γ. – Ροζάνης, Σ.), Αθήνα: Ύψιλον.

- Westengard, L. (2019), *Gothic queer culture: marginalized communities and the ghosts of insidious trauma*, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Weston, K. (1991), *Families we choose: Lesbians, gays, kinship*, New York: Columbia University Press.
- Αποστολίδου, Α. (2011), «Queer: Στα ίχνη της πολιτισμικής διαδρομής ενός αλλόκοτου όρου», στο Κανάκης, Κ. (επιμ.), *Γλώσσα και σεξουαλικότητα*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σσ. 38-157.
- Γιαννακόπουλος, Κ. (2011), «Ζωή χωρίς μαρτυρία: AIDS, μνήμη και συγγένεια», στο Κανάκης, Κ. (επιμ.), *Γλώσσα και σεξουαλικότητα*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σσ. 61-179.
- Κολύρη, Χ. (2017), *Το φύλο σαν δόλωμα*, Αθήνα: Πατάκης.
- Κοντός, Γ. (2014), *Μυστικά τοπία*, Αθήνα: Τόπος.
- Κυριάκου, Μ. (2013), «Εισαγωγικό σημείωμα στην ποίηση του Ηλία Κωνσταντίνου», *Straw Dogs* 3: 10.
- Οταμπάσης, Χ. (2020), «Τα χαρακτηριστικά της ομοφυλόφιλης γραφής του ποιητή Ηλία Κωνσταντίνου», *Μικροφιλολογικά* 48: 91-5.
- Παπανικολάου, Δ. (2018), *Κάτι τρέχει με την οικογένεια*, Αθήνα: Πατάκης.
- Πετρόπουλος, Η. (2010), *Καλιαρντά*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2021), *HIV/AIDS, Θέατρο και τραύμα στην Ελλάδα (Μια πρώτη αποτίμηση)*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Τσαούσης, Κ. (31/12/1994), «Ένας τρυφερός και στοχαστικός Ευαγγελισμός από τον Αλέξη Μπίστικα», *Έθνος*, σ. 9, <http://digital.lib.auth.gr/record/12339?ln=el> [ανακτήθηκε: 13/3/2021].

