



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

Τμήμα Φιλολογίας
Σύλλογος Μεταπτυχικών Φοιτητών
& Υποψήφιων Διδασκόντων



ΕΡΩΦΙΛΗ

περιοδική επιστημονική έκδοση



Τεύχος 4
Νοέμβριος 2023

Επιστημονική επιτροπή – Blind peer reviewers (για το παρόν τεύχος, κατ' αλφαβητική σειρά)

Αγάθος Θανάσης, Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ
Αγγελάτος Δημήτρης, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ
Ανδρειωμένος Γιώργος, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Βαρελάς Λάμπρος, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Βούλγαρη Σοφία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο
Θράκης
Καρπούζου Πέγκυ, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ
Καραβία Τίτικα, Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Θεωρίας της Λογοτεχνίας και
Διδακτικής Νεοελληνικών Λογοτεχνικών Κειμένων, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Κουτριάνου Ελένα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Θεωρίας της Λογοτεχνίας και
Συγκριτικής Γραμματολογίας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Κωστίου Κατερίνα, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών
Νικολοπούλου Μαρία, Μέλος Εργαστηριακού και Διδακτικού Προσωπικού, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ
Ντουσιά Χριστίνα, Ομότιμη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ
Ρώτα Μαρία, Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ
Ταχοπούλου Ολυμπία, Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ
Τζιόβας Δημήτρης, Καθηγητής Νεοελληνικών Σπουδών, University of Birmingham

Συντακτική Επιτροπή (για το παρόν τεύχος, κατ' αλφαβητική σειρά)

Βασιάδη Άννα, Υποψήφια Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας
Γιλμάζ-Μπουκουβάλα Αϊσέ, Υποψήφια Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας
Καλαβρός Μιχαήλ, Μεταπτυχιακός Φοιτητής Νεοελληνικής Φιλολογίας
Κοφίνα Στεφανία, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας
Μαυρογεώργη Πηγή, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας
Πρόκος Δημήτριος, Υποψήφιος Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας (Επικεφαλής της Συντακτικής Επιτροπής)
Σκουρής Ιωάννης, Υποψήφιος Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας
Χειράκη Βασιλική, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας

Τη φιλολογική επιμέλεια των κειμένων ανέλαβαν τα μέλη της Συντακτικής Επιτροπής.

Το εξώφυλλο του τεύχους σχεδίασε η Τζωρτζίνα Χολέβα.

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

© Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ, 2023.

ISSN: 2732-6748

Σημείωμα της Συντακτικής Επιτροπής

Το τέταρτο τεύχος του περιοδικού φιλοξενεί στις (ψηφιακές) σελίδες του άρθρα που θεραπεύουν ποικίλες πτυχές του πεδίου της Νεοελληνικής Φιλολογίας, σύμφωνα με τις αρχές και τις κατευθυντήριες γραμμές που έχουν χαραχθεί από τη σύντομη, αλλά απολύτως συντεταγμένη, ιστορική πορεία του ωραίου αυτού εγχειρήματος. Πρόκειται για άρθρα, τα οποία διαβάστηκαν προσεκτικά από πολλές σειρές ματιών και κρίθηκαν αυστηρά από έμπειρους, καταξιωμένους ακαδημαϊκούς αξιολογητές. Ως μέλη της φετινής Συντακτικής Επιτροπής, αισθανόμαστε, κατ' αρχάς, την ανάγκη να ευχαριστήσουμε θερμά όλους τους ανθρώπους που βοήθησαν στη συγκρότηση του παρόντος τόμου. Ευχαριστούμε, επίσης, τους συντάκτες και τις συντάκτριες των κατατεθειμένων προς αξιολόγηση εργασιών, είτε αυτές εντάχθηκαν στο τεύχος, είτε έμειναν εκτός του. Τέλος, ελπίζουμε ότι κι εμείς, τα μέλη της Συντακτικής Επιτροπής, ανταποκριθήκαμε, στο μέτρο των δυνατοτήτων μας, στη χαρά και την τιμή που αποτελεί η συμμετοχή μας και η -ελάχιστη, έστω- συμβολή μας στην πορεία της *Ερωφίλης*.

Κατά τη διάρκεια της θητείας μας, επιχειρήσαμε, πρωτίστως, να συνεχίσουμε το πολύτιμο έργο των προκατόχων μας και να ενισχύσουμε τις υπάρχουσες βάσεις, με σταθερό στόχο την καθιέρωση του περιοδικού ως αξιόλογου, έμπιστου διαύλου επικοινωνίας θέσεων και τάσεων, πάντοτε στο πλαίσιο του επιστημονικού πεδίου της Νεοελληνικής Φιλολογίας. Προς αυτή την κατεύθυνση, ασχοληθήκαμε εκτενώς και επισταμένως με την αναθεώρηση του Καταστατικού της *Ερωφίλης*, το οποίο εγγυάται τη συνεπή, απρόσκοπτη πορεία της συλλογικής αυτής πρωτοβουλίας. Καθώς λοιπόν η εκδοτική διαδικασία, ειδικά στην περίπτωση της *Ερωφίλης*, είναι στον πυρήνα της συλλογική, ήτοι αναπόδραστα πολυσυλλεκτική, αποφασίσαμε να προτείνουμε νέο εξώφυλλο για το παρόν τεύχος· ελπίζουμε πως η επιλογή μας αυτή δεν θα θεωρηθεί ούτε ως βίαιη ανατροπή των περασμένων, ούτε ως δεσμευτική για τις επόμενες Συντακτικές Επιτροπές, αλλά ως έναυσμα για έναν δημιουργικό, εν εξελίξει διάλογο μεταξύ του περιεχομένου και της αισθητικής πλαισίωσης του περιοδικού. Επιλέξαμε να τοποθετήσουμε στο εξώφυλλο την Ερωφίλη και το ανοικτό «βατσέλι» -με το φρικτό περιεχόμενό του να μένει πάντοτε αθέατο-, έχοντας στο μυαλό μας την απρόβλεπτη, ανατρεπτική -κάποιες φορές ίσως μέχρι και φρικτή- φύση της ανάγνωσης και της μελέτης της λογοτεχνίας.

Πίνακας Περιεχομένων

Χρύσα Ανωμερίτη, <i>Η προφητική διάσταση του λόγου στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού και του William Blake</i>	1-17
Γεωργία Ντεμίρη, <i>Κωστής Γκιμοσούλης, Δύο μήνες στην αποθήκη – Με εννιά σχέδια του συγγραφέα: Μια αφήγηση ασθένειας, νοσηλείας και θεραπείας</i>	18-40
Μαρία Βруνιώτη, <i>Η σύνδεση του τραγικού και της ιστορίας στην Ανατομία Εγκλήματος του Γιωργή Κότσιρα – μνήμες από τη δεκαετία του 1940</i>	41-54
Μαριάννα Βενούτσου, <i>Η φυσιολογία του λογοτεχνικού περιοδικού Η Λέξη: μια αποτίμηση</i>	55-62
Ευαγγελία Πάσσαρη, <i>Αποκαλύπτοντας το διήγημα: οι κρυφές ταυτότητες ηρώων σε διηγήματα του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα και η εξέλιξη του είδους</i>	63-87

Η προφητική διάσταση του λόγου στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού και του
William Blake

Χρύσα Ανωμερίτη*

Περίληψη: Η παρούσα εργασία αποσκοπεί σε μία πρώτη συγκριτική προσέγγιση της *Οκτάνας* του Ανδρέα Εμπειρικού και των *Γάμων του Ουρανού και της Κόλασης* του William Blake, προκειμένου να αναδειχθεί η δεσπόζουσα προφητική διάσταση που βρίσκεται στο επίκεντρο του έργου και των δύο. Αρχικά, και στις δύο ποιητικές συλλογές εντοπίζεται πληθώρα αναφορών σε βιβλικά πρόσωπα της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, ενώ προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και η ενσωμάτωση δοξαστικών ύμνων, αυτούσιων ή παραλλαγμένων κατά περίπτωση. Παράλληλα, την ίδια στιγμή που ο λόγος εκφέρεται, συνιστά και *επιτέλεση* μιας πράξης. Έτσι, η ποίηση λειτουργεί ως το πλέον κατάλληλο μέσο έκφρασης του προσωπικού οράματος του αφηγητή, με λέξεις οι οποίες διεκδικούν ταυτόχρονα να *δείξουν*. Ο ποιητής έρχεται να ταυτιστεί με τη φιγούρα του προφήτη και, αντίστροφα, οι προφήτες γίνονται αντιληπτοί ως ποιητές. Μέσα από αυτό το πρίσμα, σε έναν πρώτο άξονα θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε την *παρόρμηση* ως εκείνη την *ενέργεια* που διαπερνά τα πάντα λειτουργώντας μεταμορφωτικά. Έπειτα, σε ένα δεύτερο επίπεδο θα μας απασχολήσουν συστηματικότερα οι όροι με τους οποίους αποδίδεται η νέα πραγματικότητα που ευαγγελίζεται το αφηγηματικό υποκείμενο, μέσα από τη δυναμική εξισορρόπηση και υπέρβαση των αντιθέσεων. Τέλος, τα παραπάνω αποκτούν ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα, αν αναλογιστούμε ότι η *Οκτάνα* συνιστά μια ώριμη συλλογή στην οποία αποκρυσταλλώνεται η φιλοσοφική σκέψη του Εμπειρικού, κάτι που μπορεί επίσης να υποστηριχθεί για τους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης* του Blake.

Λέξεις-Κλειδιά: προφητικός λόγος, Εμπειρικός, Blake, *Οκτάνα*, *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*

Εισαγωγή

Ο André Breton, στον πρόλογο που συνοδεύει την επανέκδοση του πρώτου του μανιφέστου, σημειώνει μεταξύ άλλων: «[...] δεν μπορώ να κάνω τίποτε περισσότερο εκτός ίσως από το να καταδικάσω τον εαυτό μου που δεν υπήρξα πάντοτε και για όλα

* Η Χρύσα Ανωμερίτη είναι μεταπτυχιακή φοιτήτρια νεοελληνικής φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

προφήτης».¹ Ο *προφήτης* συνιστά μια μορφή προνομιακή, ένα πρόσωπο προικισμένο με ιδιαίτερες ικανότητες που του επιτρέπουν να βλέπει «οράματα θείων πραγμάτων».² Κατά συνέπεια, είναι σε θέση όχι μόνο να δει και να μιλήσει για όσα πρόκειται να συμβούν μελλοντικά, αλλά ταυτόχρονα να αποκαλύψει «αιώνιες αλήθειες»³ που ενδεχομένως η πλειοψηφία των ανθρώπων δεν αντιλαμβάνεται.⁴ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η παρούσα εργασία αποσκοπεί σε μια πρώτη συγκριτική προσέγγιση της *Οκτάνας* του Ανδρέα Εμπειρικού⁵ με τους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης* του William Blake,⁶ προκειμένου να αναδειχθεί ακριβώς αυτή η δεσπόζουσα προφητική διάσταση που βρίσκεται στο επίκεντρο του έργου και των δύο.⁷ Αρχικά, και στις δύο ποιητικές συλλογές εντοπίζεται πληθώρα αναφορών σε βιβλικά πρόσωπα της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, ενώ προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και η ενσωμάτωση δοξαστικών ύμνων, αυτούσιων ή παραλλαγμένων κατά περίπτωση.⁸ Επιπλέον, την ίδια στιγμή που ο λόγος εκφέρεται διαθέτει και μία ορισμένη *επιτελεστική* δύναμη,⁹ με το όραμα του αφηγητή να *εκτυλίσσεται*¹⁰ προοδευτικά μέσα από λέξεις οι οποίες

¹ André Breton, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, εισαγ. – μτφ. – σχόλια: Ελένη Μοσχονά, (Αθήνα: Δωδώνη, 1983), 3.

² J. A. Cuddon, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας*, μτφ. – επιμ.: Γιάν. Παρίσης, Μαρία Λιάπη, (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2010), 491-492. Για τη δομή της προφητείας, βλ. C. Westermann, *Basic Forms of Prophetic Speech* (London: Lutterworth Press, 1967), 93-94. Έχουμε αρχικά έναν πομπό που μιλάει και φέρει την ευθύνη να μεταδώσει ένα μήνυμα, στη συνέχεια την ίδια την αποκάλυψη και τέλος τους αποδέκτες που προσλαμβάνουν τα όσα διακηρύττει.

³ «Prophets are not foretellers of future facts; they are revealers of eternal truths»: S. F. Damon, «Prophets» στο *A Blake's Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake* (Hanover: Dartmouth College Press, 2013), 567-568.

⁴ «A prophet does not speak for himself. [...] The prophet is God's spokesman»: J. J. McGann, *Blake's Sublime Allegory*, ed. S. Curran – J. A. Wittreich, (Madison: University of Wisconsin Press, 1973), 4· βλ. και ολόκληρο το κεφάλαιο «The Aim of Blake's Prophecies and the Uses of Blake Criticism», 3-19.

⁵ Ανδρ. Εμπειρικός, *Οκτάνα*, (Αθήνα: Ίκαρος, 2009· ανατ. 4ης: 1997· 1η: 1980).

⁶ W. Blake, *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, εισαγ. – μτφ. – σχόλια: Χ. Βλαβιανός, (Αθήνα: Νεφέλη, 2018).

⁷ Βλ. στην ίδια γραμμή και τη μελέτη της Κατερίνας Μπλαβάκη για τον Εμπειρικό σε σχέση με τον Whitman: «Walt Whitman και Ανδρέας Εμπειρικός, δυο προφήτες-ποιητές εν τῇ καμίνω», *The Athens Review of Books* (Ιούλιος-Αύγουστος 2013), 1-11. Αναφορικά με τη σχέση του υπερρεαλισμού με τον ρομαντισμό, βλ. ενδεικτικά Δημ. Αγγελάτος, «Ο Άγγελος Σικελιανός και το Ρομαντικό πρίσμα αντίληψής του για τον Υπερρεαλισμό»: *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003* (ed.: E. Close – M. Tsianikas – G. Frazis), Flinders University Department of Languages – Modern Greek, Αδελαΐδα, 2005, 531-548· ειδικότερα για τον Blake, βλ. και Mei-Ying Sung, «Blake and Surrealism» στο *William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture*, ed. Steve Clark, (Λονδίνο: Palgrave Macmillan, 2012), 102-119.

⁸ Βλ. και Γ. Καλογήρου, «Θεωρητικός και ποιητικός λόγος, ειδολογική υβριδικότητα και μείξη στα κείμενα της *Οκτάνας* του Ανδρέα Εμπειρικού», *11ο Συνέδριο Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδασκτόρων Τμήματος Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδοστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών*, 3-7 Οκτωβρίου 2022 [υπό δημοσίευση]. Άλλωστε, αυτή η *ειδολογική υβριδικότητα* αποτελεί μία από τις βασικότερες αξιώσεις της ρομαντικής ποίησης που επιδιώκει να συγκεράσει τα πάντα, βλ. Fr. Schlegel: απόσπασμα αρ. 116 από το *Athenaemum* στο Δημ. Αγγελάτος, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη* (Αθήνα: Λιβάνης, 1997), 83-84. Βλ. και D. Duff, *Ο Ρομαντισμός και οι χρήσεις του είδους*, επιμ. – θεώρ. μτφ. – εισαγ. σημ. – επίμ. Δημ. Αγγελάτος, μτφ.: Ιωάννα Σταματάκη – Νίκ. Ι. Καγκελάρης, (Αθήνα: Gutenberg, 2022).

⁹ John L. Austin, *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, πρόλ. – μτφ.: Αλέξ. Μπίστης, επιμ.: Χάρ. Χρόνης (Αθήνα, Εστία, 2003), 26.

¹⁰ G. Deleuze, *Η Πτύχωση. Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*, μτφ.: Νίκ. Ηλιάδης, (Αθήνα: Πλέθρον, 2006) 27.

ταυτόχρονα διεκδικούν να δείξουν.¹¹ Ο ποιητής έρχεται να ταυτιστεί με τη φιγούρα του προφήτη¹² και αντίστροφα, οι προφήτες γίνονται αντιληπτοί ως ποιητές. Τέλος, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε το γεγονός ότι στον Blake αναφέρεται και ο ίδιος ο Εμπειρικός μέσα στην *Οκτάνα*, συγκαταλέγοντάς τον στους *Αγίους* που δικαιώνονται, καθώς ενεργούσαν ακολουθώντας την προσωπική τους διαίσθηση και αξιοποιώντας τη δημιουργική δύναμη της φαντασίας.¹³

Έτσι, σε έναν πρώτο άξονα θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε την *παρόρμηση*¹⁴ ως την *ενέργεια*¹⁵ εκείνη που διαπερνά τα πάντα και λειτουργεί μεταμορφωτικά οδηγώντας στην ευδαιμονία, γεφυρώνοντας και εξισορροπώντας τις αντιθέσεις. Είναι, ακόμα, η ίδια δύναμη που προετοιμάζει όσους τη δέχονται για μια διαφορετική κατάσταση ύπαρξης, απαλλάσσοντάς τους από τη δυναστεία της *λογικής*¹⁶ και τον συμβατικό τρόπο θέασης των πραγμάτων. Έπειτα, σε ένα δεύτερο κεφάλαιο, θα μας απασχολήσουν συστηματικότερα οι όροι με τους οποίους αποδίδεται η νέα πραγματικότητα που ευαγγελίζεται το αφηγηματικό υποκείμενο, μέσα ακριβώς από την υπέρβαση όλων εκείνων των αντιφάσεων που εμποδίζουν τον άνθρωπο από το να αντιληφθεί τον κόσμο στην ενότητά του.¹⁷ Τα παραπάνω αποκτούν ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα, αν αναλογιστούμε ότι η *Οκτάνα* συνιστά μια ώριμη συλλογή, στην οποία

¹¹ Δημ. Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης* (Αθήνα: Gutenberg, 2017), 23-56.

¹² Συγκεκριμένα στον Εμπειρικό, η αντίληψη αυτή εντοπίζεται πιο διστακτικά στις πρώτες του ποιητικές συλλογές και λαμβάνει ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις φτάνοντας πλέον στην *Οκτάνα*, όπου περνάμε από τους «υπαινιγμούς» στις τολμηρότερες «ρήσεις και διακηρύξεις», βλ. Γιώργ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός: ο ποιητής του έρωτα και του νόστου* (Αθήνα: Κέδρος, 1983), 148-149. Βλ. και τους στίχους «Βρέφη κρατούν ίπποδρομο στά χέρια/ Μικρές σταγόνες πέφτουνε στόν ήλιο/ Από τό μέλι βγήκε ό προφήτης/ Που μάς συμβούλεψε νά μείνουμε στό ρίγος/ Τής ίκεσίας τών άχνών έκφορτωμάτων», Ανδρ. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα* (1934-1937) (Αθήνα: Άγρα, 2015· ανατ. 4ης: 1980· 1η: 1945), 41· η υπογράμμιση δική μου. Βλ. επίσης τι παρατηρεί και ο ίδιος ο Blake στα γραπτά του: «Χωρίς τον Ποιητικό ή Προφητικό χαρακτήρα, το Φιλοσοφικό και Πειραματικό γρήγορα θα έφτανε στη γνώση της αναλογικής σχέσης όλων των πραγμάτων και θα 'στεκε ακίνητο, ανίκανο να κάνει τίποτ' άλλο από το να επαναλαμβάνει τον ίδιο ανιαρό κύκλο ξανά και ξανά»: *Προφητικά*, εισαγ. – μτφ. – σχόλια: Βαγγ. Αθανασόπουλος (Αθήνα: Χατζηνικολή, 1986), 24.

¹³ «Αγαπημένη φαντασία, αυτό που κυρίως αγαπώ σε σένα είναι που δεν συγχωρείς»: Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, 8. Βλ. και για τον Blake: G. Trevelyan, *William Blake. Prophet of Universal Brotherhood* (U.K.: Bernard Nesfield-Cookson, 1987), 60: «For Blake, the imaginative life is the only real life»: αλλά και όλο το κεφ. «Creative imagination, perception and particulars», 60-86. Τόσο ο Blake, κινούμενος με σημείο αναφοράς τα καλλιτεχνικά και αισθητικά προτάγματα του Ρομαντισμού, όσο και ο Εμπειρικός στη γραμμή του Υπερρεαλισμού, αναγνωρίζουν την καταλυτική σημασία της *φαντασίας*. Τέλος, βλ. και τα όσα σημειώνει ο N. Frye: «A literalist of the imagination» στο *Fearful Symmetry. A study of William Blake* (New Jersey: Dartmouth College Press, 2013), 85-107.

¹⁴ «Η παρόρμησης είναι μιά συνοχή έαρινών βλυσμάτων. Μακάριοι αυτοί που πίπτουν στά νερά της»: *Ενδοχώρα*, 112· βλ. αναλυτικότερα παρακάτω.

¹⁵ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 44-45.

¹⁶ *Ο.π.*, 45.

¹⁷ Βλ. και F. Schiller, *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, μτφ.: Παναγ. Κονδύλης (Αθήνα: Στιγμή, 1985), 8-14.

αποκρυσταλλώνεται η φιλοσοφική σκέψη του Εμπειρικού,¹⁸ κάτι που μπορεί επίσης να υποστηριχθεί για τους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης*.¹⁹

Η παρόρμηση ως κινητήρια δύναμη και η ηδονή

Οι *Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης* ξεκινούν με τον βρυχηθμό του Ρίντρα²⁰ («roars»),²¹ ορίζοντας ήδη από τους εναρκτήριους στίχους μια κατάσταση ιδιαίτερα ανησυχαστική. Ο έντονος αυτός ήχος προκαλεί ισχυρές παλμικές δονήσεις που σταδιακά εξαπλώνονται δημιουργώντας έναν τεράστιο στρόβιλο.²² Ο Ρίντρα αναδύεται μέσα από τις φλόγες που απελευθερώνει με δύναμη μέσα στην ήδη *επιβαρυσμένη* ατμόσφαιρα («burdened air»)²³ λόγω της πίεσης και οι οποίες *πάλλονται* («shakes his fires»)²⁴. Καθώς ο αέρας *πυκνώνει* όλο και περισσότερο, προκύπτουν σύννεφα τα οποία δεσπόζουν πάνω από την άβυσσο και επομένως *στέκονται* με έναν ορισμένο όγκο. Η στροφή αυτή φέρει ιδιαίτερη βαρύτητα, αφενός διότι επαναλαμβάνεται στο κλείσιμο της ενότητας, αφετέρου λόγω του ότι στο χειρόγραφο του Blake είναι γραμμένη με κόκκινο μελάνι, σε αντίθεση με το υπόλοιπο κείμενο.²⁵ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, πληροφορούμαστε ότι ο *δίκαιος*²⁶ συνήθιζε για αρκετό καιρό να βαδίζει σε ένα μονοπάτι σχετικά ομαλό, χωρίς ιδιαίτερες *διακυμάνσεις*.²⁷

Η λέξη «ύστερα» («then»),²⁸ ωστόσο, υποδεικνύει ότι η κατάσταση αυτή μεταβάλλεται ανεπιστρεπτί. Η σεισμική δόνηση που προκλήθηκε είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν *ρωγμές* στους βράχους και τους τάφους, έτσι ώστε από μέσα τους να αναπηδούν πλέον *πηγές* («And a river and a spring/ On every cliff and tomb»)²⁹ ενώ την ίδια στιγμή από τα κόκαλα να αναβλύζει με δύναμη («brought forth»)³⁰ *κόκκινος πηλός*. Η ανανεωτική ορμή που έγινε αισθητή ως *έκρηξη*³¹ έρχεται να διασαλεύσει τα πάντα και να *πλάσει* τον κόσμο από την αρχή. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να βρει πλέον ανάπαυση στην ακινησία και ωθείται στις *ερημιές*. Καθώς «η Αιώνια

¹⁸ Ανδρέας Εμπειρικός: *ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, 148.

¹⁹ «It is a strange work, a kind of philosophical manifesto»: M. K. Nurmi, *William Blake* (Kent: Kent State University Press, 1975), 70. Γενικά για τους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης*, 70-84. Βλ. επίσης A *Blake's Dictionary*, 449-452 και D. Duff, *Ο Ρομαντισμός και οι χρήσεις του είδους*, 366-370.

²⁰ Βλ. και το λήμμα «Rintrah» στο *A Blake's Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, 590.

²¹ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 40.

²² Κάτι ανάλογο με τις συνθήκες που επικρατούν στους πίνακες του J. M. W. Turner, βλ. ενδεικτικά *The Angel Standing in the Sun* (1846), (787 x 787 εκ.), Tate Gallery – Λονδίνο. Η επενέργεια του ανέμου είναι ασφαλώς ορατή και στα χειρόγραφα του Blake, όπου τα πάντα βρίσκονται σε μία διαρκή κίνηση.

²³ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 40.

²⁴ Στο ίδιο.

²⁵ Στο ίδιο.

²⁶ *Ο.π.*, 41.

²⁷ *Η Πύχωση. Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*, 42-43.

²⁸ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 41.

²⁹ Στο ίδιο.

³⁰ Στο ίδιο.

³¹ *Λογοτεχνία και Ζωγραφική*, 466.

Κόλαση ανασταίνεται»,³² τα πάντα τυλίγονται στις φλόγες, οι οποίες περιβάλλουν και ταυτόχρονα αναδεικνύουν ακόμη περισσότερο τους όγκους που μορφοποιούνται μέσα τους.³³ Ενώ όλα αυτά συμβαίνουν, ο αφηγητής δεσμεύει το βλέμμα μας («And lo!»)³⁴ και μας καλεί να *δούμε* τα όσα οραματικά αποκαλύπτονται μπροστά του. Τότε διακηρύττει ότι η εξέλιξη δεν μπορεί να επέλθει παρά μόνο με την ύπαρξη δύο αντιθετικών δυνάμεων³⁵ («Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence»)³⁶. Σύμφωνα με τον αφηγητή, οι έννοιες του *καλού* και του *κακού* είναι καθαρά συμβατικές³⁷ και πηγάζουν από τη λανθασμένη ταύτιση του πρώτου με την παθητική στάση και την εγκράτεια, ενώ του δεύτερου με την ενεργητικότητα.

Ωστόσο, εφιστά την προσοχή μας τονίζοντας ότι στην πραγματικότητα είναι εξίσου αναγκαίες ώστε να διασφαλιστεί η δυναμική εξισορρόπηση. Ο Διάβολος έρχεται να υπονομεύσει την καθιερωμένη ερμηνεία των Γραφών που έχει επικρατήσει μέσα στον χρόνο, αντιπαραβάλλοντας τη δική του οπτική και επιτρέποντας να διαφανεί το αθέατο βάθος της πραγματικότητας.³⁸ Ο αφηγητής είναι σε θέση να ερμηνεύσει τη φωνή του που διαφεύγει της προσοχής των ανθρώπων, και ακριβώς για αυτόν τον λόγο αναλαμβάνει να λειτουργήσει διαμεσολαβητικά, μεταφέροντας τα όσα θα ακούσει. Ο Διάβολος επιτίθεται σφοδρά στον διαχωρισμό σώματος και ψυχής, διακηρύσσοντας ότι κινητήριος δύναμη μέσα στο σύμπαν είναι η ίδια η «Αιώνια Ηδονή»³⁹ («Energy is Eternal Delight»),⁴⁰ που ζωοποιεί τα πάντα και η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το σώμα από το οποίο απορρέει. Ταυτόχρονα, η *Λογική* έρχεται να λειτουργήσει ως *περίγραμμα*, δίνοντας σχήμα και όγκο σε αυτή την τεράστια ποσότητα ενέργειας και διασφαλίζοντας ότι θα συνεχίσει να *πάλλεται* στο εσωτερικό του.

Απέναντι σε εκείνους που καταστέλλουν και καταπιέζουν την επιθυμία, εξαπολύει δριμύτατη σάτιρα λέγοντας ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει εφόσον δεν είναι αρκετά

³² *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 43.

³³ Αυτό θα συμβεί και στον Εμπειρικό, όπου έχουμε και την πολύ χαρακτηριστική ταύτιση της *Οκτάνας* με το *πυρ*. Βλ. στην ίδια γραμμή και τα χειρόγραφα του Blake: *ό.π.*, 42, 44, 64. Ιδιαίτερα το τελευταίο παρουσιάζει ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον, καθώς βλέπουμε αφενός ένα σώμα που αναδύεται μέσα από τις φλόγες, αφετέρου ένα σώμα άκαμπο και εντελώς ευθύγραμμο που σύντομα πρόκειται να καταστραφεί.

³⁴ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 42.

³⁵ Μάλιστα έχει ενδιαφέρον ότι ο Blake δεν λέει απλώς *opposites*, αλλά *contraries*, υποδεικνύοντας ακριβώς την *σύγκρουση* που είναι ζωτικής σημασίας.

³⁶ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 42.

³⁷ Βλ. και N. Frye, «Beyond Good and Evil»: *Fearful Symmetry*, 55-84.

³⁸ «Είμαι ο αιώνιος Διαφορετικός, ο αιώνιος Αναβαλλόμενος, ο Πλεονάζων της Αβύσσου. Έμεινα έξω από τη Δημιουργία. [...] Κουβαλάω μνήμες πραγμάτων που δεν κατόρθωσαν να υπάρξουν αλλά που προορίζονταν να υπάρξουν»: Fernando Pessoa, *Η ώρα του διαβόλου και άλλα διηγήματα*, εισαγ. – μτφ. – σημ.: Μαρία Παπαδήμα (Αθήνα: Gutenberg, 2018), 44.

³⁹ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 44.

⁴⁰ *Ο.π.*, 45.

ισχυρή, καθώς σε διαφορετική περίπτωση δεν θα ήταν εφικτό να εμποδιστεί.⁴¹ Όταν ωστόσο αυτό συμβαίνει, καταλήγει να μείνει μόνο μια «σκιά της επιθυμίας»⁴² («shadow of desire»)⁴³ που υπήρχε κάποτε. Η *Λογική*, αποκομμένη από τη θέληση, έρχεται να καταδυναστεύσει τον άνθρωπο, παραπλανώντας τον και οδηγώντας τον μακριά από την αλήθεια. Όπως πολύ χαρακτηριστικά τονίζεται, ο Σατανάς στον *Απολεσθέντα Παράδεισο* ήταν ίσως παραδόξως ο Μεσσίας που η ανθρωπότητα περίμενε, καθώς ενεργούσε στον άξονα της επιθυμίας του. Έτσι, ο Blake έρχεται να συμπληρώσει –και σε έναν βαθμό να διορθώσει– τον μεγάλο ποιητικό του πρόγονο, Milton, για τον οποίο τρέφει παρ’ όλα αυτά βαθύτατο σεβασμό και εκτίμηση.⁴⁴ Σύμφωνα με την ερμηνεία που δίνεται εδώ, ο τελευταίος ήταν πραγματικά ελεύθερος μόνο «όταν έγραφε για Διαβόλους και Κόλαση», και γι’ αυτό είναι τελικά «αληθινός ποιητής»⁴⁵ χωρίς να το γνωρίζει.

Το αφηγηματικό υποκείμενο δεν παραλείπει κάθε τόσο να απευθύνεται στους νοερούς αποδέκτες των όσων γράφει με την επανάληψη συγκεκριμένων ρημάτων σε προστακτική έγκλιση («note»)⁴⁶. Έτσι, γίνεται φανερό και η διδακτική στόχευση προς εκείνους τους οποίους προσπαθεί να καταστήσει κοινωνούς στα όσα κατόρθωσε ο ίδιος να δει και να γνωρίσει. Ο ομιλητής διασχίζει την κόλαση, περπατώντας «ανάμεσα στις φλόγες»⁴⁷ και συλλέγοντας παροιμίες. Τότε, αντικρίζει αίφνης τον Διάβολο «στην άβυσσο των πέντε αισθήσεων»⁴⁸ να γράφει: «Πώς ξέρεις αν κάθε Πουλί που σκίζει τους δρόμους τ’ ουρανού,/ Δεν είναι ένας απέραντος κόσμος ηδονής, περικλειστος στις πέντε σου αισθήσεις;»⁴⁹ («How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way, is an immense world of delight, clos'd by your senses five?»).⁵⁰ Στο σημείο αυτό, δεν θα μπορούσαμε να μην παρατηρήσουμε την έντονη ομοιότητα με τους αντίστοιχους στίχους του Εμπειρικού από την *Ενδοχώρα*: «Οί λογισμοί τῆς ἡδονῆς εἶναι πουλιά/ Πού νύχτα-μέρα διασχίζουν τόν ἀέρα».⁵¹

Ο δρόμος της *υπερβολής* είναι ο μόνος που δύναται να οδηγήσει στη γνώση («The road of excess leads to the palace of wisdom»),⁵² εφόσον υπακούει στην ίδια την *παρόρμηση*, στον αντίποδα της εγκράτειας που συνιστά τροχοπέδη στην εξέλιξη

⁴¹ «Ἄν ἡ παρόρμησις ὑπάρχει, τίποτε δέν μπορεῖ νά τήν ἀναχαιτίσει»: *Ενδοχώρα*, 112.

⁴² *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 47.

⁴³ *Ο.π.*, 46.

⁴⁴ *A Blake's Dictionary*, 469-472.

⁴⁵ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 49.

⁴⁶ Στο ίδιο.

⁴⁷ Στο ίδιο.

⁴⁸ Στο ίδιο.

⁴⁹ *Ο.π.*, 50.

⁵⁰ *Ο.π.*, 51.

⁵¹ *Ο.π.*, 56.

⁵² *Ο.π.*, 50.

του ανθρώπου και στην εκπλήρωση του αληθινού του προορισμού.⁵³ Η *παρόρμηση*, σε αντίθεση με τη *σύνεση*, συνυφαίνει την επιθυμία με την ίδια την εκπλήρωσή της, ενώ εκείνος ο οποίος ποθεί αλλά δεν πράττει «γεννάει την πανούκλα».⁵⁴ Με άλλα λόγια, οι άνθρωποι που καταφάσκουν σε αυτήν την ερωτική διάσταση, επιτρέπουν στον πόθο να *πυχώσει* τα σώματά τους,⁵⁵ *διανοίγοντάς* τα σε μια αυθεντικότερη κατάσταση ύπαρξης.⁵⁶ Ο αφηγητής σημειώνει emphaticά ότι είναι προτιμότερο να δώσει κάποιος τέλος στη ζωή ενός βρέφους, παρά να διατηρεί μέσα του ανικανοποίητους πόθους για μια ολόκληρη ζωή.

Η «λαγνεία»⁵⁷ («lust»)⁵⁸ δεν είναι τίποτα άλλο από «γενναιοδωρία του Θεού»⁵⁹ και αέναη δοξολογία⁶⁰ προς εκείνον, εφόσον η βαθύτερη θέλησή τους δεν θα μπορούσε να μην είναι θείας προέλευσης. Όπως πληροφορούμαστε από τον ομιλητή,⁶¹ οι αρχαίοι ποιητές δεν διαχώριζαν τα αντικείμενα από τις θεότητες στις οποίες απέδιδαν σεβασμό, αλλά διέβλεπαν το θείο μέσα από την κάθε φυσική του εκδήλωση, εγκιβωτισμένο δηλαδή στον ορατό κόσμο. Αντίθετα, στο πέρασμα του χρόνου, οι ιερείς επέφεραν τον δυϊσμό και κατά συνέπεια τον κατακερματισμό του ανθρώπου, στερώντας του ανεπανόρθωτα την ελευθερία του. Έτσι, «οι άνθρωποι λησμόνησαν πως όλες οι θεότητες κατοικούν μέσα στο στήθος τους»⁶² («men forgot, that All deities reside in the human breast»)⁶³ Ο Χριστός, ωστόσο, το αντιλαμβάνόταν βαθιά και γι' αυτόν τον λόγο ήταν γεμάτος αρετή, εφόσον επίσης «ενεργούσε από παρόρμηση»⁶⁴ («acted from impulse»)⁶⁵ Έτσι, είναι μακάριος, όπως και όλοι όσοι «πίπτουν στά νερά της»,⁶⁶ αν θέλαμε να δανειστούμε και πάλι την διατύπωση του Εμπειρικού. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Άγγελος, ακούγοντας την αποκάλυψη αυτή και συνειδητοποιώντας τη μέχρι τότε πλάνη στην οποία είχε υποπέσει, *αγκαλιάζει* τη φωτιά, γίνεται στάχτη και ανέρχεται στους ουρανούς.⁶⁷

⁵³ «Ποτέ δεν θα μάθεις τι είναι αρκετό αν δεν μάθεις τι είναι περισσότερο από αρκετό»: *ό.π.*, 55.

⁵⁴ *Ο.π.*, 51.

⁵⁵ Με τις *πυχώσεις* αυτές να φτάνουν μέχρι το άπειρο, βλ. *Η Πύχωση. Ο Λάϊμπνιτς και το μπαρόκ*, 15.

⁵⁶ Για την έννοια της *διανοικτότητας*, βλ. M. Heidegger, *Είναι και Χρόνος*, τόμ. Α', μφ. – σχόλ.: Γιάν. Τζαβάρας (Αθήνα: Δωδώνη, 1985), 224.

⁵⁷ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 53.

⁵⁸ *Ο.π.*, 52.

⁵⁹ *Ο.π.*, 53.

⁶⁰ Οι ύμνοι δεσπόζουν και σε όλη την ποιητική συλλογή του Εμπειρικού. Παρουσιάζονται εμβόλιμα και *χωνεύονται* μέσα στην *Οκτάνα*, είτε αυτούσιοι είτε παραλλαγμένοι.

⁶¹ *Ο.π.*, 59.

⁶² Στο ίδιο.

⁶³ *Ο.π.*, 58.

⁶⁴ *Ο.π.*, 83.

⁶⁵ *Ο.π.*, 82.

⁶⁶ *Ενδοχώρα*, 112.

⁶⁷ Παρατηρούμε και μια κλιμάκωση εδώ, πρώτα *απλώνει* τα χέρια να αγγίξει τη φωτιά, έπειτα γίνεται ένα με αυτήν και μόνο τότε επέρχεται η ανάληψή του, όπως ακριβώς και ο δίκαιος στην αρχή των *Γάμων*, που κατανοεί ότι είναι ανάγκη να διασχίσει την κόλαση προκειμένου να φτάσει στην αληθινή γνώση.

Περνώντας στην *Οκτάνα*, παρατηρούμε στο ποίημα «Μπεάτοι» ότι για μία ακόμη φορά παρουσιάζονται δικαιωμένοι μόνο εκείνοι που δεν συμμορφώθηκαν στους κανόνες που προσπαθούν σε κάθε εποχή να καταστείλουν τη θέληση του ανθρώπου («τῆς μὴ συμμορφώσεως οἱ Ἅγιοι»),⁶⁸ αλλά καθοδηγούνται μόνο από τα όσα υπαγόρευε η *παρόρμησή* τους. Η συγκεκριμένη καλλιτεχνική επιλογή εγείρει ασφαλώς το ενδιαφέρον, δεδομένου ότι στις περισσότερες περιπτώσεις εκείνοι που εξυμνούνται ως άγιοι είναι όσοι διατελούσαν σε καθεστώς υπακοής, κατορθώνοντας να χαλιναγωγήσουν τα πάθη και να επιβληθούν στα πηγαία ένστικτά τους. Επιπλέον, ο αφηγητής εντοπίζει μια βαθύτερη σύνδεση αυτών των αγιοποιημένων μορφών που παραθέτει, παρά τις διαφορές στις απόψεις και το έργο τους. Παρά την ιδιαιτερότητα του καθενός, στην πραγματικότητα δεν απέχουν πολύ μεταξύ τους, όπως ακριβώς οι «φωτιές», οι οποίες «ὄπου καὶ ἂν καΐνε, τὴν ἴδια φλόγα κάνουν».⁶⁹ Σε ευθεία αναλογία με τους βιβλικούς παίδες εν καμίνω, και καθώς περιδινούνται μέσα στο φως που τους τυλίγει, οι μορφές συστρέφονται, κινούνται και φλέγονται, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο έργο του Blake.

Οι ανταύγειες φωτίζουν συμπαντικά το καθετί, ξεκινώντας από τις σκοτεινές και υποβαθμισμένες συνοικίες και τις δυσώδεις περιοχές με τα απορρίμματα μέχρι τους κήπους αλλά και το εσωτερικό της ψυχής του ανθρώπου.⁷⁰ Είναι ένα φως που πέφτει κατά διαστήματα, κάτι που μας επιτρέπει να υποστηρίξουμε ότι η δυναμική εξισορρόπηση των αντιθέτων αποδίδεται και εικαστικά μέσα ακριβώς από τη φωτοσκίαση. Οι φλόγες τυλίγουν οτιδήποτε χαρακτηρίζεται από εσωτερική ζέση, οπουδήποτε δύναται να εντοπιστεί η λάβα που *αναπηδά* και *ανέρχεται* στον ουρανό («Καὶ ἐνὼ οἱ φλόγες τῆς πυρᾶς, περιδινόμεναι γύρω ἀπὸ τὰ σώματά των [...] ἀναπηδοῦν καὶ ἀνέρχονται στὸν οὐρανόν»)⁷¹ Η κλιμάκωση είναι και στο σημείο αυτό εμφανής, με το πρώτο ρήμα να υποδηλώνει ότι κάτι έρχεται προς τα έξω με ακόμη μεγαλύτερη ένταση.⁷² Αντίστοιχα, έρχεται στο μυαλό μας και η *Υψικάμινος*, που επίσης παραπέμπει σε μία μορφή *ανάληψης*, αμέσως μόλις η φωτιά έχει λιώσει τα μέταλλα μετατρέποντάς τα σε πρώτη ύλη προκειμένου να τα μεταστοιχειώσει. Παρ' όλα αυτά, ενώ ο Άγγελος γίνεται στάχτη,⁷³ οι Μπεάτοι παραμένουν *άφθαρτοι* και η φωτιά αυτή τους καθιστά «έρωτικούς» και «προφητικούς»,⁷⁴ δύο ιδιότητες που όπως φαίνεται είναι αδιαχώριστες. Ακριβώς επειδή όλη τους η ύπαρξη συνιστά δοξολογία, έχουν τη

⁶⁸ *Οκτάνα*, 36.

⁶⁹ *Ο.π.*, 37.

⁷⁰ *Ο.π.*, 38.

⁷¹ *Οκτάνα*, 38.

⁷² Κατά τον ίδιο τρόπο που ο Άγγελος υψώνεται, αφού έχει πέσει μέσα στην υψηλή θερμοκρασία της φωτιάς.

⁷³ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 84-85.

⁷⁴ *Οκτάνα*, 38.

δυνατότητα να ψάλλουν, προαναγγέλλοντας τον ερχομό «τῶν νέων Παραδείσων».⁷⁵ Η καινούργια αυτή πραγματικότητα θα προκύψει όταν, ακολουθώντας τον δρόμο της *ηδονής*, ο άνθρωπος προετοιμαστεί κατάλληλα για να τη δεχτεί.

Ωστόσο, πρώτα είναι αναγκαίο να συνειδητοποιήσει τον *σκοπό* της ίδιας της ζωής του, με τους όρους που είχε ήδη θεματοποιηθεί από πολύ νωρίς στην ποιητική του Εμπειρικού στο εμβληματικό ποίημα «Τριαντάφυλλα στό παράθυρο».⁷⁶ Αρχικά, το *παράθυρο* από μόνο του συνιστά έναν τόπο μεταιχμιακό, οριακό, και για αυτόν τον λόγο ένα *άνοιγμα*. Τα τριαντάφυλλα, με εμφανή ερωτικό συμβολισμό, τοποθετούνται λοιπόν ακριβώς εκεί. Ο αφηγητής ξεκινάει απαριθμώντας όλα εκείνα που δεν συμπεριλαμβάνονται σε αυτά που θα έπρεπε να επιδιώκει ο άνθρωπος, για να διακηρύξει στη συνέχεια απερίφραστα εκείνο που κατά τη γνώμη του αποτελεί την πεμπτουσία της ύπαρξής του («Σκοπός τῆς ζωῆς μας εἶναι ἡ ἀγάπη»)⁷⁷ Αρχίζει έτσι με την άρνηση, προκειμένου να αποδομήσει τις παραδεδομένες πεποιθήσεις που λειτουργούν ανασταλτικά και να οικοδομήσει την πραγματικότητα εκ νέου. Ο προορισμός του ανθρώπινου είδους δεν είναι η «χαμέρπεια»,⁷⁸ η στασιμότητα και η εμμονή σε όσα έχουν παρέλθει, αλλά η διαρκής κίνηση και η αποδοχή της επιθυμίας σε κάθε δυνατή περίπτωση. Τέλος, το «δέρας» είναι «σεσημασμένον»,⁷⁹ καθώς φέρει τα σημάδια από όλα εκείνα που έχουν προηγηθεί και τα οποία *εγγράφονται* στο σώμα, όπως οι ήχοι που ακούει ο αφηγητής της *Οκτάνας* στο «Πολλές φορές τὴν νύχτα» που, «ὄσο μικρὴ διάρκειά κι ἂν ἔχουν, ἀποτυπώνονται ἀνεξίτηλα σὲ ψυχές»⁸⁰ και αφότου έχουν πια σβήσει.

Το αποκαλυπτικό όραμα και η υπεροχή του ποιητικού πνεύματος

Στους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης*, ο αφηγητής συναντάει δύο από τους κορυφαίους προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης, τον Ησαΐα και τον Ιεζεκιήλ. Αμέσως, χωρίς να χάσει χρόνο, σπεύδει να τους ρωτήσει πώς είχαν το θάρρος και την τόλμη να δηλώσουν ότι ο Θεός τους μίλησε, επηρεάζοντας τόσοι ανθρώπους και στρέφοντάς τους στη θρησκεία. Τότε ο Ησαΐας αποκρίνεται ότι είδε «το άπειρο σε κάθε πράγμα»⁸¹ («my senses discovered the infinite in every thing»)⁸² και ευθύς αμέσως άρχισε να γράφει. Η ακλόνητη πεποίθηση και η κίνησή του αυτή απορρέει σύμφωνα με τον αφηγητή από το γεγονός ότι στην πραγματικότητα ήταν ποιητής.⁸³ Από την άλλη

⁷⁵ Στο ίδιο. Βλ. και εδώ, ενότ. 3.

⁷⁶ Ανδρ. Εμπειρικός, *Υψικάμινος*, (Αθήνα: Άγρα, 2011· ανατ. 4ης: 1980· 1η: 1935), 50.

⁷⁷ Στο ίδιο.

⁷⁸ Στο ίδιο.

⁷⁹ Στο ίδιο.

⁸⁰ *Οκτάνα*, 50.

⁸¹ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 61.

⁸² *Ο.π.*, 60

⁸³ *Ο.π.*, 61.

πλευρά, αυτό μπορεί να ιδωθεί και αντίστροφα, καθώς σημαίνει ότι οι ποιητές δύνανται να θεωρηθούν την ίδια στιγμή προφήτες. Ο Ιεζεκιήλ έρχεται να προσθέσει: «Εμείς διδάξαμε πως το Ποιητικό Πνεύμα (όπως το αποκαλείτε τώρα) ήταν η πρώτη αρχή».⁸⁴ Επομένως, όλα όσα έπραξαν πήγαζαν από την ασίγαστη επιθυμία τους να ανυψώσουν και άλλους ανθρώπους στην αντίληψη του απείρου, παρότι οι μεταγενέστεροι παρερμήνευσαν την αποστολή τους.

Η φωτιά είναι η μόνη που μπορεί να αναδείξει την οικουμένη, πράγμα που, όπως προφητεύεται περίτρανα, θα συμβεί: «η πλάση ολόκληρη θ' αναλωθεί στη φωτιά και θα φανεί άπειρη και ιερή»⁸⁵ («the whole creation will be consumed and appear infinite and holy»)⁸⁶. Ο άνθρωπος είναι ανάγκη να αποδεσμευτεί από όσα τον περιορίζουν, εμποδίζοντάς τον να δει καθαρά.⁸⁷ Καθώς ο αφηγητής συνεχίζει την περιήγησή του στην απύθμενη άβυσσο, συναντά τυχαία έναν Άγγελο. Ο τελευταίος θα προσπαθήσει να τον εξωθήσει στη μεταστροφή, δείχνοντάς του με ιδιαίτερα παραστατικό και εναργή τρόπο τα βασανιστήρια που τον προσμένουν εάν δεν αλλάξει τρόπο σκέψης. Εκείνος, αντί να καταβληθεί από τρόμο, όπως ενδεχομένως θα περιμέναμε, επιστρατεύοντας τη δύναμη της *φαντασίας* του, αντιτάσσει σχεδόν περιπαικτικά τη δική του πραγματικότητα στο όραμα του συνομιλητή του. Ο Άγγελος αναφωνεί αμήχανος: «Η φαντασία σου με εξαπάτησε»⁸⁸ («thy phantasy has imposed upon me and thou oughtest to be ashamed»)⁸⁹. Ωστόσο, η απάντηση του αφηγητή θα είναι πως «ο ένας εξαπατά τον άλλον»⁹⁰ εξίσου, αλλά ακόμη και ακριβώς αυτή τους η διάσταση δύνανται να λειτουργήσει ως εύφορο έδαφος για μια αμοιβαία εκτίμηση, εφόσον «η Αντίθεση είναι η αληθινή Φιλία».⁹¹ Το ποιητικό υποκείμενο προφητεύει ότι σε μια μελλοντική φάση της ανθρωπότητας, η «Βίβλος της Κόλασης»⁹² θα δοθεί σε όλους ανεξαιρέτως και θα αποτελέσει την οδό προς μια νέα πραγματικότητα.

Στο όραμα που αποκαλύπτεται μπροστά στα μάτια μας, ακούμε την διαπεραστική κραυγή μιας γυναίκας, που τυλίγει όλη την δημιουργία και αντηχεί στα πέρατα του κόσμου: «Βόγκηξε το Αιώνιο Θηλυκό! Και ακούστηκε σ' όλη την οικουμένη»⁹³ («The Eernal Female groand! it was heard over all the Earth»)⁹⁴.

⁸⁴ Στο ίδιο.

⁸⁵ Ο.π., 65. Βλ. και το σολωμικό: «Καπνός δέ μένει από τή γή· νιός ούρανός έγίνη»· Διον. Σολωμού *Άπαντα*, επιμ.-σημ.: Λ. Πολίτης, τ. Α': *Ποιήματα* (Αθήνα: Ίκαρος, 2012, 10η· 1η: 1948), 198.

⁸⁶ *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, 64.

⁸⁷ «Αν οι πύλες της αντίληψής μας αποκαθαίρονταν, το καθετί θα φανερωνόταν στον άνθρωπο όπως είναι, Άπειρο»: Ο.π., 65.

⁸⁸ Ο.π., 77.

⁸⁹ Ο.π., 76.

⁹⁰ Ο.π., 77.

⁹¹ Στο ίδιο.

⁹² Ο.π., 85.

⁹³ Ο.π., 87.

⁹⁴ Ο.π., 86.

Πρόκειται για μία φωνή που επιδρά καταλυτικά σε όσους την ακούνε και για αυτόν τον λόγο συγκλονίζει τα πλήθη όπως καμία άλλη.⁹⁵ Το σημείο αυτό μας επιτρέπει να περάσουμε για μία ακόμη φορά στην *Οκτάνα*. Το ποίημα «Όχι Μπραζίλια μα Όκτάνα», ξεκινάει με την περιγραφή μιας προϋπόθεσης για τον ερχομό ενός νέου κόσμου. Πιο συγκεκριμένα, αυτός θα επέλθει όταν «διά τῆς πίστεως καί τῆς καλῆς θελήσεως»⁹⁶ ο άνθρωπος καταστεί έτοιμος. Η *πίστη*, όπως είδαμε και στον Blake, έχει τεράστια σημασία, αφού δίνει μορφή σε πραγματικότητες ανύπαρκτες μέχρι προηγουμένως⁹⁷ σε συνεργασία με τη δύναμη της φαντασίας,⁹⁸ ενώ ταυτόχρονα, είναι αναγκαίο να υπάρχει *θέληση*, στην πιο γνήσια και αυθεντική της μορφή.

Όταν θα ισχύουν αυτές οι παράμετροι «μέσ' στην καρδιά τοῦ κάθε ανθρώπου»,⁹⁹ θα έχει φτάσει η ημέρα για την οικοδόμηση της *Νέας Πόλης*. Η πόλη αυτή, όπως αποκαλύπτεται, θα αποτελέσει το επίκεντρο του κόσμου και θα γίνει η πρωτεύουσά του, σε μια οικουμένη που θα είναι πλέον αδιαίρετη, όχι πολιτικά, όπως τονίζεται, αλλά πνευματικά. Ο αφηγητής δεν γνωρίζει με ακρίβεια πότε θα συμβούν όλα αυτά που αναφέρονται, ωστόσο εκφράζει τη βεβαιότητα¹⁰⁰ («ἀμὴν, ἀμὴν λέγω ὑμῖν»)¹⁰¹ ότι η προφητεία του θα εκπληρωθεί («ἐκεῖνο που εἶναι βέβαιον εἶναι ὅτι ἡ Νέα Πόλις θά οἰκοδομηθῆ»).¹⁰² Η νέα πολιτεία που θα προκύψει μέσα από μία «ἄλυσιν ὀριστικὴν»,¹⁰³ θα ονομαστεί *Οκτάνα*. Προκειμένου να κατανοήσουν οι αποδέκτες του μηνύματος τα ὅσα λέγονται, ο ομιλητής τους προτρέπει να κοιτάξουν, πρωτίστως μέσα τους και στη συνέχεια γύρω τους, ὡστε να αντιληφθούν ἀκόμη ουσιαστικότερα το περιεχόμενο των λόγων του. Ειδικότερα, η *Οκτάνα* είναι ~~πρωτίστως~~ «μεταίχιμιον τῆς Γῆς καί τοῦ Ουρανοῦ»,¹⁰⁴ κατά τον ἴδιο τρόπο που και ο προφήτης του Blake επιθυμεί διακαῶς τη γεφύρωση αὐτῆ των αντιθέτων.¹⁰⁵ Το ἓνα επίπεδο εκτείνεται μέσα στο ἄλλο, σε μία διαρκή *αλληλοπεριχώρηση*¹⁰⁶ και αλληλοδιείσδυση.

⁹⁵ «Καμία φωνή δεν συνεκλόνησε βαθύτερα τὰ πλήθη» και «Ἵ κόρη ὑστερική! Τό σκίρτημά σου εἶναι ἡ ὁδός καί ἡ κραυγή σου χλιμίντρισμα που διαπερνά τό μάτι τοῦ οὐρανοῦ»: *Ενδοχώρα*, 113.

⁹⁶ *Οκτάνα*, 75.

⁹⁷ Βλ. και εδώ, ενότ. 2.

⁹⁸ «Δύο αἰῶνες πριν την εμφάνιση του Υπερρεαλισμοῦ και ἀπό τη γέννηση της ψυχανάλυσης, ο Blake θέτει σε πρώτο πλάνο τη φαντασία και την απελευθερώνει ἀπό τα ασφυκτικά και αλαζονικά σχήματα της λογικής»: Paola Minucci, «To see through the eye: το ὄραμα στην ποίηση του Blake και του Ελύτη», *Πρακτικά Α' διεθνούς συνεδρίου συγκριτικῆς γραμματολογίας: σχέσεις της ελληνικῆς με ξένες λογοτεχνίες*, 28 Νοεμβρίου-1 Δεκεμβρίου 1991, Αθήνα, Δόμος, 1995, 518.

⁹⁹ *Οκτάνα*, 75.

¹⁰⁰ Κατά παρόμοιο τρόπο ενδεχομένως που και ο αφηγητής του Σικελιανού διαβεβαιώνεται ἀπό το «μούρμουρο» που τον τυλίγει ὅτι η ημέρα που προσμένει «θά ῥτει», 45. Ἄγγ. Σικελιανού *Λυρικός Βίος*, τ. Ε': *Λυρικά (Σειρά Πρώτη)*, επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης (Αθήνα: Ἴκαρος, 2000, 4η· 1η: 1947), 45.

¹⁰¹ *Οκτάνα*, 76.

¹⁰² *Ο.π.*, 75.

¹⁰³ Στο ἴδιο.

¹⁰⁴ *Ο.π.*, 77.

¹⁰⁵ Βλ. ἄλλωστε και τι παρατηρεῖ ο Γιατρομανωλάκης, σύμφωνα με τον ὁποῖο η *Οκτάνα* εἶναι «συμφιλίωση των αντιθέτων»: *Εμπειρικός: ο ποιητής του ἔρωτα και του νόστου*, 175.

¹⁰⁶ Merleau-Ponty, «The Intertwining – The Chiasm»: *The Visible and the Invisible*, επιμ.: Claude Lefort-μτφ.: Alphonso Lingis (Evaston: Northwestern University Press, 1968), 130-155.

Ταυτόχρονα, δεν θα πρέπει να μας διαφύγει ότι η *Οκτάνα*, πέρα από το όνομα της Νέας Πόλης, αποτελεί και το όνομα της υπό εξέταση ποιητικής συλλογής, με αποτέλεσμα να μπορούμε να αντιληφθούμε τη δυναμική αυτή εξισορρόπηση και σε συνάρτηση με τη λειτουργία της ίδιας της ποίησης που την καθιστά εφικτή. Η *Οκτάνα* είναι ακόμη «πύρ», «κίνησις», «ένέργεια»,¹⁰⁷ όσα επίσης είδαμε και στους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης*.¹⁰⁸ Επιπλέον, είναι «ἔρως ἐλεύθερος» και «ποίησις»,¹⁰⁹ δύο έννοιες που μπορούν να θεωρηθούν ως όψεις του ίδιου πράγματος, εφόσον ο έρωτας είναι η ίδια η δημιουργική δύναμη που πάλλεται. Η ποίηση, από την άλλη, γίνεται αντιληπτή όχι μόνο ως μέσο έκφρασης, αλλά και ως «λειτουργία τοῦ πνεύματος»¹¹⁰ που δίνει ζωή. Η κλιμάκωση συνεχίζεται ασταμάτητα, φτάνοντας στην «έντελέχεια»,¹¹¹ για την οποία μιλήσαμε και προηγουμένως. Η εκπλήρωση της προφητείας αυτής για έναν κόσμο ευδαιμονικό συνιστά τον προορισμό του ανθρώπου, καθώς μέσα εκεί μπορεί να εκπληρώσει τον σκοπό του και να είναι πραγματικά ελεύθερος, αποδεχόμενος δηλαδή την ηδονική του φύση. Η *εντελέχεια* είναι αυτή που καθιστά δυνατή ακόμη και τη χίμαιρα. Είναι ακόμη εκείνη που ενώνει τους εραστές «εἰς μίαν ἐκτόξευσιν ἡμερικὴν, εἰς μίαν ἔνωσιν θεοτικὴν καὶ μέθεξιν ὑπερτάτην».¹¹² Στο σημείο αυτό, δεν θα ήταν παράλογο προεκτείνοντας τον συλλογισμό μας να υποστηρίξουμε ο Εμπειρικός αναφέρεται στην *ύψιστη μετάληψη* για την οποία κάνει λόγο και ο Σικελιανός, χάριν της οποίας ο πόθος συμπαρασύρει τους ερωτευμένους «μέσ σ' ἕνα φῶς θαμπωτικό» και τους υψώνει «ὡς τὴν πηγὴ τους».¹¹³

Ὡς συνέπεια όλων αυτών, η *Οκτάνα* είναι η μόνη που εγγυάται την *ενόραση* στους αποδέκτες της προφητείας, με άλλα λόγια τη θέαση του βάθους της πραγματικότητας, όπως τη βίωσε και ο φορέας του χαρμόσунου μηνύματος, δικαιώνοντας τη *διαίσθησή* του. Είναι ακόμη η «διατήρησις τῆς παιδικῆς ψυχῆς» και σε μεγάλη ηλικία, με άλλα λόγια η πρωταρχική αθωότητα, ο ενθουσιασμός και αυθορμητισμός της πιο γνήσιας θέλησης πριν κατασταλεί από τους περιορισμούς και τις συμβάσεις της ενηλικίωσης. Για τον λόγο αυτό, κρίνεται αναγκαίο να αποκατασταθεί η χαμένη ενότητα, αυτή που υπήρχε πριν τον διαχωρισμό του υποκειμένου από τον κόσμο που τον περιβάλλει¹¹⁴ και πριν τον στιγματισμό των αισθήσεων ως υπαίτιων

¹⁰⁷ *Οκτάνα*, 77.

¹⁰⁸ Βλ. εδώ, κεφ. 1.

¹⁰⁹ *Οκτάνα*, 77.

¹¹⁰ *Οκτάνα*, 77.

¹¹¹ Στο ίδιο.

¹¹² Στο ίδιο.

¹¹³ *Λυρικός Βίος*, τ. Ε', 91. Για την επίδραση του Σικελιανού στον Εμπειρικό, βλ. Ανδρ. Φυλακτού, *Ο Εμπειρικός συνομιλεί με τον Σικελιανό. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Ανδρέα Εμπειρικού* (Λευκωσία: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου, 2012): βλ. ιδιαίτερα το κεφ. «Μέθεξιν ή ο Σικελιανός είναι δικός μας», 25-35.

¹¹⁴ Βλ. και την παρατήρηση του Frye: «the Selfhood must be annihilated before the true self can appear»· *Fearful Symmetry*, 59.

πλάνης.¹¹⁵ Και τότε ο άνθρωπος θα μετάσχει στην «πραγματική ελευθερία»¹¹⁶ και στην «ήδονή», την «αγάπη» και τη «δικαιοσύνη».¹¹⁷ Η αποστροφή στους αποδέκτες ενισχύει για ακόμη μία φορά την άποψη ότι δίνεται μεγάλη βαρύτητα στην πρόσληψη της προφητείας από εκείνους που καλούνται να *δουν* το όραμα («ίδου τί θά πῃ, φίλοι μου»)¹¹⁸. Για τον λόγο αυτόν, ο προφήτης καλεί τους αναγνώστες να φωνάξουν μαζί με εκείνον λέξη «Ὁκτάνα», πεπεισμένος ότι στην *επιτελεστική* της δύναμη κρύβονται τα «μυστικά της μαγικής σουρρεαλιστικής τέχνης»,¹¹⁹ όπως θα έλεγε ο Breton.

Τέλος, στο ποίημα με τίτλο «Ἡ Νῆσος τῶν Ροβινσώνων», βλέπουμε έναν ερημίτη που ζει μόνος του για πολλά χρόνια σε ένα νησί και χαρακτηρίζεται ως «τό φλάμπουρο τῆς μοναξιάς, τό φλάμπουρο τῆς μακρινῆς ἀλήθειας».¹²⁰ Ο ασκητής μακαρίζεται, τοποθετούμενος από τον αφηγητή σε ακόμη υψηλότερη θέση και από τους βασιλείς, ίσως διότι μόνο εκείνος έχει πρόσβαση σε μια αυθεντικότερη κατάσταση ύπαρξης («μέ λένε Ἀδάμ»)¹²¹ και ασκεί την εξουσία του «σάν κάποιος που ρίχνει νερό σέ ἕνα πιθάρι ἀπύθμενο».¹²² Η συγκεκριμένη μορφή βρίσκεται εκεί και προσμένει υπομονετικά και επίμονα¹²³ την ανάδυση ενός κήτους: «ὦ, ἄς ἀνεδύετο ἀπό τά μαῦρα βάθη, ὦ ἄς ἀνεφαίνετο τουλάχιστον ἔστω καί ἀπό μακριά».¹²⁴ Πρόκειται για κάτι που μπορεί να συμβεί σε απροσδιόριστο χρόνο, όμως η εξακολουθητική προσπάθειά του υποδεικνύει ότι δεν αμφιβάλλει για την εκπλήρωση της επιθυμίας του.

Όταν αυτό πράγματι συμβαίνει, οι λέξεις χάνουν τα ηχητικά τους περιγράμματα, με τον ερημίτη να τις δουλεύει εκ νέου σαν πρώτη ύλη, έτοιμη να ξαναπλαστεί από την αρχή. Έτσι, φτιάχνει νέα *δοχεία* και τα προσφέρει ως δοξολογία. Οι ήχοι που πηγάζουν από την «πυκνή ένδοχώρα»¹²⁵ του νησιού, αντηχούν και σταδιακά το περικυκλώνουν ολόκληρο με μία «ήχώ πιτανική»,¹²⁶ διαπερνώντας το όπως οι φλόγες προηγουμένως, με τον αναχωρητή να στέκεται εκεί «έν πληρει σύσει»¹²⁷ στο επίκεντρο του στροβίλου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η επιλογή του ερημίτη, μιας μορφής που συνήθως συνδέεται με την εγκράτεια. Αντίθετα, εδώ φαίνεται να φλέγεται από «πάθος

¹¹⁵ «Mental experience is a union of a perceiving subject and a perceived object»: *ό.π.*, 85. Βλ. και D. Chauvin, *L' Oeuvre De William Blake. Apocalypse et Transfiguration* (Paris: Ellug, 1992), 16: «L' Apocalypse [...] c' est l' apogée de la révélation, la reconquête symbolique de l' unité perdue». Τέλος, βλ. και Γιατρομανωλάκης, 149.

¹¹⁶ *Οκτάνα*, 78.

¹¹⁷ Στο ίδιο.

¹¹⁸ *Ο.π.*, 79,

¹¹⁹ *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, 33.

¹²⁰ *Οκτάνα*, 92.

¹²¹ Στο ίδιο.

¹²² Στο ίδιο.

¹²³ Όπως και οι Όσιοι στους *Ήμερους* του Σικελιανού περιμένουν πότε θα βυθιστούν στην διονυσιακή έκσταση: *Λυρικός Βίος*, τ. Ε', 112-120.

¹²⁴ *Οκτάνα*, 92.

¹²⁵ *Ο.π.*, 94.

¹²⁶ Στο ίδιο.

¹²⁷ Στο ίδιο.

άσιγαστο»,¹²⁸ δημιουργώντας νέους κόσμους και ιεουργώντας, τροφοδοτούμενος από την ίδια του την ηδονή. Τέλος, πρόκειται για μία διαδικασία που συνεχίζεται στο διηγετικό, κάθε φορά από την αρχή, μέχρι την άφιξη της *Φάλαινας* («έως που νά 'ρθη»)¹²⁹ που γίνεται αντιληπτή ως πολυπύθητος Μεσσίας. Μόνο εκείνη δύναται να επιφέρει την αγαλλίαση και την ευτυχία σε όσους της αφιερώνονται, δικαιώνοντας όλους τους ανθρώπους για τον ζήλο που επέδειξαν, αλλά πρωτίστως τον αφηγητή για την προφητεία του.

Συμπεράσματα

Φτάνοντας στο τέλος της παρούσας προσέγγισης και εν είδει επιλόγου, θα μπορούσαμε να σταθούμε στο ποίημα «Πολλές φορές την νύκτα» της *Οκτάνας*. Ο αφηγητής είναι για ακόμη μία φορά ένα προνομιακό ον που, σαν ένας άλλος σολωμικός *αλαφροΐσκιωτος*, είναι σε θέση να αντιληφθεί τους ήχους που η πλειοψηφία των ανθρώπων δεν προσέχει. Αυτό συμβαίνει καθώς «στήν τύρβη τῆς ἡμέρας δύσκολον εἶναι νά ἀκουσθούν».¹³⁰ Οι ήχοι αναδύονται μέσα από τη *σιγή*, εφόσον τότε μόνο μπορούν να ακουστούν καθαρότερα. Βγαίνουν από την ησυχία,¹³¹ όπως το μαύρο στερέωμα αναδεικνύει τους αστέρες που εξέχουν με ορισμένο όγκο και *ένταση*.¹³² Είναι ήχοι *σιλιπνοί* –κάτι το οποίο σημαίνει ότι έχουν αποκτήσει και μία ορισμένη εικαστική ποιότητα– ενώ εναλλάσσονται διαρκώς με άλλους ήχους *μουντούς* που έχουν πια περάσει στη σφαίρα του τετελεσμένου, αφού κάποτε για μία στιγμή διαπέρασαν την οικουμένη. Οι ήχοι είναι επίσης «θερμοί σάν ἡμεροι»,¹³³ σηματοδοτώντας ακριβώς την *παροντική* στιγμή¹³⁴ κατά την οποία «ἡ ἀπόστασις πού ἀπό τό θεῖον τόν ἄνθρωπον χωρίζει»¹³⁵ εκμηδενίζεται. Αυτό το μυστήριο λαμβάνει χώρα μόνο μέσα «εἰς τήν μαγεῖαν τῆς νυκτός»,¹³⁶ η οποία διαφυλάσσει μέσα της την υπέρτατη αυτή μελωδία, καλώντας εξακολουθητικά όλους εκείνους που ποθούν να την ακούσουν.

Βιβλιογραφία

¹²⁸ Στο ίδιο.

¹²⁹ *Ο.π.*, 95.

¹³⁰ *Ο.π.*, 49.

¹³¹ Και το πρώτο ποίημα της *Οκτάνας* άλλωστε φέρει τίτλο «Η Σιωπή»: *ό.π.*, 7.

¹³² G. Deleuze, *Διαφορά και Επανάληψη*, εισαγ. – μφ.: Κων. Μπουντάς (Αθήνα: Εκκρεμές, 2019), 313-362.

¹³³ *Ο.π.*, 53.

¹³⁴ *Λογοτεχνία και ζωγραφική*, 463-576.

¹³⁵ *Οκτάνα*, 56.

¹³⁶ *Ο.π.*, 58.

Πρωτογενής

- Blake, William. *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, εισαγ. – μτφ. – σχόλια: Χ. Βλαβιανός, Αθήνα: Νεφέλη, 2018.
- Blake, William. *Προφητικά*, εισαγ. – μτφ. – σχόλια: Βαγγ. Αθανασόπουλος, Αθήνα: Χατζηνικολή, 1986.
- Εμπειρικός, Ανδρέας. *Υψικάμινος*, Αθήνα: Άγρα, 2011 (ανατ. 4ης: 1980· 1η: 1935).
- Εμπειρικός, Ανδρέας. *Ενδοχώρα (1934-1937)*, Αθήνα: Άγρα, 2015 (ανατ. 4ης: 1980· 1η: 1945).
- Εμπειρικός, Ανδρέας. *Οκτάνα*, Αθήνα: Ίκαρος, 2009 (ανατ. 4ης: 1997· 1η: 1980).
- Pessoa, Fernando. *Η ώρα του διαβόλου και άλλα διηγήματα*, εισαγ. – μτφ. – σημ.: Μαρία Παπαδήμα, Αθήνα: Gutenberg, 2018.
- Σολωμός, Διονύσιος. *Άπαντα*, επιμ.-σημ.: Λ. Πολίτης, τ. Α': *Ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος, 2012 (10η· 1η: 1948).
- Σικελιανός, Άγγελος. *Λυρικός Βίος*, τ. Ε': *Λυρικά (Σειρά Πρώτη)*, επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα: Ίκαρος, 2000 (4η· 1η: 1947).

Δευτερογενής

- Αγγελάτος, Δημήτρης. *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα: Λιβάνης, 1997.
- Αγγελάτος, Δημήτρης. «Ο Άγγελος Σικελιανός και το Ρομαντικό πρίσμα αντίληψής του για τον Υπερρεαλισμό», στο *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003* (ed.: E. Close – M. Tsianikas – G. Frazis), Flinders University Department of Languages – Modern Greek, Αδελαΐδα, 2005, 531-548.
- Αγγελάτος, Δημήτρης. *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg, 2017, 463-576.
- Austin, John L. *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, πρόλ. – μτφ.: Αλέξ. Μπίστης, επιμ.: Χάρ. Χρόνης, Αθήνα: Εστία, 2003.
- Breton, André. *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, εισαγ. – μτφ. – σχόλια: Ελένη Μοσχονά, Αθήνα: Δωδώνη, 1983.
- Γιατρομανωλάκης, Γιώργης. *Ανδρέας Εμπειρικός: ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα: Κέδρος, 1983.
- Chauvin, Danièle. *L' Oeuvre De William Blake. Apocalypse et Transfiguration*, Paris: Ellug, 1992.
- Cuddon, John Anthony. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας*, μτφ. – επιμ.: Γιάν. Παρίσης, Μαρία Λιάπη, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2010, 491-492.

- Damon, Foster. «Prophets»: *A Blake's Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover: Dartmouth College Press, 2013, 567-568.
- Deleuze, Gilles. *Διαφορά και Επανάληψη*, εισαγ. – μτφ.: Κων. Μπουντάς, Αθήνα: Εκκρεμές, 2019.313-362.
- Deleuze, Gilles. *Η Πτύχωση. Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*, μτφρ.: Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Πλεθρον, 2006.
- Duff, David. *Ο Ρομαντισμός και οι χρήσεις του είδους*, επιμ. – θεώρ. μτφ. – εισαγ. – σημ. – επιμ.: Δημ. Αγγελάτος, μτφ.: Ιωάννα Σταματάκη – Νίκ. Ι. Καγκελάρης, Αθήνα: Gutenberg, 2022.
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry. A study of William Blake*, New Jersey: Dartmouth College Press, 2013.
- Καλογήρου, Γιώργος. «Θεωρητικός και ποιητικός λόγος, ειδολογική υβριδικότητα και μείξη στα κείμενα της Οκτάνας του Ανδρέα Εμπειρικού», *11ο Συνέδριο Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδακτόρων Τμήματος Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών*, 3-7 Οκτωβρίου 2022 [υπό δημοσίευση].
- McGann, Jerome. *Blake's Sublime Allegory*, ed.: S. Curran – J. A. Wittreich, Madison: University of Wisconsin Press, 1973.
- Merleau-Ponty, Maurice. «The Intertwining – The Chiasm»: *The Visible and the Invisible*, επιμ.: Claude Lefort· μτφ.: Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968, 130-155.
- Μπλαβάκη, Κατερίνα. «Walt Whitman και Ανδρέας Εμπειρικός, δυο προφήτες ποιητές έν τῆ καμίνω», *The Athens Review of Books* (Ιούλιος-Αύγουστος 2013), 1-11.
- Minucci, Paola. «To see through the eye: το όραμα στην ποίηση του Blake και του Ελύτη», *Πρακτικά Α' διεθνούς συνεδρίου συγκριτικής γραμματολογίας: σχέσεις της ελληνικής με ξένες λογοτεχνίες*, 28 Νοεμβρίου-1 Δεκεμβρίου 1991, Αθήνα: Δόμος, 1995, 517-528.
- Nurmi, Martin. *William Blake*, Kent: Kent State University Press, 1975.
- Schiller, Friedrich. *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, μτφ.: Παναγ. Κονδύλης, Αθήνα: Στιγμή, 1985.
- Sung, Mei-Ying. «Blake and Surrealism» στο *William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture*, ed. Steve Clark, Λονδίνο: Palgrave Macmillan, 2012, 102-119.
- Trevelyan, George. *William Blake. Prophet of Universal Brotherhood*, U.K.: Bernard Nesfield-Cookson, 1987.

Φυλακτού, Ανδρέας. *Ο Εμπειρικός συνομιλεί με τον Σικελιανό. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Ανδρέα Εμπειρικού*, Λευκωσία: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου, 2012.

Westermann, J. *Basic Forms of Prophetic Speech*, London: Lutterworth Press, 1967.

Κωστής Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη – Με εννιά σχέδια του συγγραφέα* (2013): Μια αφήγηση ασθένειας, νοσηλείας και θεραπείας

Γεωργία Ντεμίρη*

Περίληψη: Στο παρόν άρθρο γίνεται λόγος για το αυτοβιογραφικό κείμενο του Κωστή Γκιμοσούλη με τίτλο *Δύο μήνες στην αποθήκη – Με εννιά σχέδια του συγγραφέα* (2013), το οποίο αναφέρεται στη δίμηνη παραμονή του συγγραφέα στο νοσοκομείο μετά από χειρουργείο στον εγκέφαλο, αφού είχε διαγνωστεί με βακτηριακή μηνιγγίτιδα, μια επικίνδυνη έως και θανατηφόρα μόλυνση των μεμβρανών που καλύπτουν το εγκεφαλικό στέλεχος και τον νωτιαίο μυελό. Η προσέγγιση υιοθετεί μια διεπιστημονική οπτική, η οποία βασίζεται στη συνδυαστική αξιοποίηση των αρχών της αφηγηματικής έρευνας σχετικά με την ασθένεια στο πεδίο της ψυχολογίας, των πορισμάτων της αφηγηματικής θεραπείας στο πεδίο της συστημικής ψυχοθεραπείας, καθώς και της θεωρίας της αφήγησης του Gérard Genette στο πλαίσιο της φιλολογικής επιστήμης. Στόχος είναι να γίνει σαφές πώς ανακατασκευάζεται η ταυτότητα του υποκειμένου μέσα στην/από την αφήγηση και πώς πραγματώνεται η θεραπευτική λειτουργία της γραφής μπροστά στην και σε σχέση με την ασθένεια. Η διεπιστημονική οπτική αποσκοπεί στην ουσιαστικότερη και αντικειμενικότερη τεκμηρίωση του ψυχοθεραπευτικού ρόλου της γραφής σε λογοτεχνικά κείμενα που αφηγούνται την ασθένεια, ενισχύοντας και εμπλουτίζοντας τις μεθόδους ανάλυσης και τα πορίσματα των λογοτεχνικών σπουδών με τις αναζητήσεις και τις πρακτικές της ψυχολογίας και της ψυχοθεραπείας.

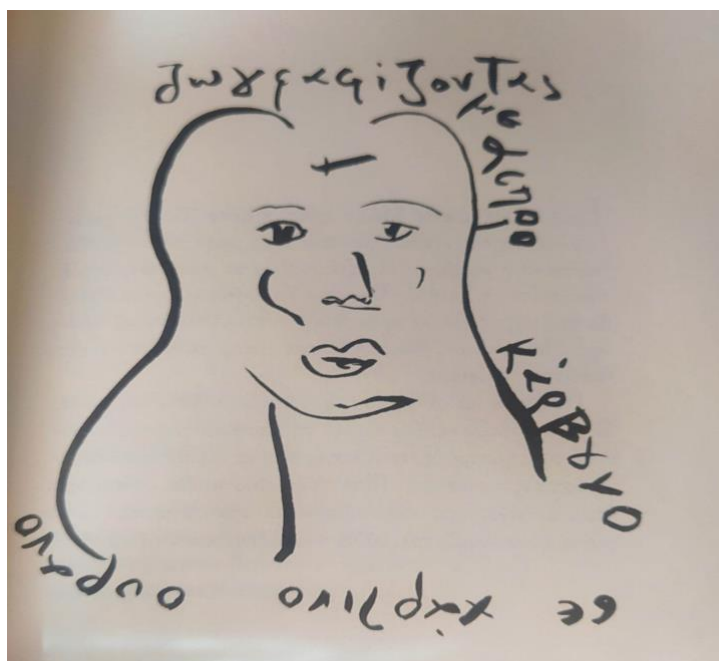
Λέξεις Κλειδιά: αφηγηματική έρευνα, αφηγηματική θεραπεία, Genette, Γκιμοσούλης, μηνιγγίτιδα

Εισαγωγή

Το *Δύο μήνες στην αποθήκη* αποτελεί μια προσωπική μαρτυρία αποκάλυψης του εαυτού διάρκειας δύο μηνών, όπου ο Γκιμοσούλης έρχεται αντιμέτωπος με τις βαθύτερες σκέψεις και τα συναισθήματά του σε μια προσπάθεια ανακάλυψης, αποκάλυψης και ανακατασκευής της αυτοεικόνας και της ταυτότητάς του, εξαιτίας της εμφάνισης της ασθένειας και της νοσηλείας του. Στο διάστημα αυτό καταγράφει την εμπειρία της διαδικασίας των παρακεντήσεων, των μαγνητικών τομογραφιών, τις

* Η Γεωργία Ντεμίρη εκπονεί τη διδακτορική της διατριβή στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης. Τίτλος διατριβής: «Η γραφή ως θεραπεία: η διεπαφή λογοτεχνίας και ψυχολογίας στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία».

παρενέργειες των φαρμάκων, μιλάει για τον φόβο του δικού του θανάτου αλλά και για τους θανάτους των άλλων ασθενών, περιγράφει το ιατρικό προσωπικό και αναφέρεται στον ρόλο της οικογένειας και των φίλων που τον επισκέπτονταν. Στο σύνολο, δηλαδή, αναφερόμαστε σε μια σύμπραξη εσωτερικών και εξωτερικών εικόνων από το δωμάτιο του νοσοκομείου και το παράθυρο του δωματίου, που αποτυπώνονται είτε μέσω της γραφής είτε μέσω σχεδίων που παρεμβάλλονται στη ροή του κειμένου· πρόκειται για εννιά σχέδια του ίδιου του συγγραφέα, ζωγραφισμένα με κάρβουνο, τα οποία συμπληρώνουν τις αφηγηματικές πληροφορίες και τις οπτικοποιούν, σαν να αφηγούνται εκ νέου μία ιστορία διά του βλέμματος κι όχι διά του λόγου.



Εικ. 1: Γκιμοσούλης, Κωστής. *Δύο μήνες στην αποθήκη – Με εννιά σχέδια του συγγραφέα*, Αθήνα: Καστανιώτη, 2013, 35.

Ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα είναι αυτό της εικόνας 1, το οποίο αποτελεί αυτοπροσωπογραφία και φέρει το κείμενο «ζωγραφίζοντας με άσπρο κάρβουνο σε χάρτινο ουρανό». Σε ένα πρώτο επίπεδο, μέσω του οξύμωρου σχήματος άσπρο-κάρβουνο, κατά το άσπρο-μαύρο, τονίζεται η σημασία της τέχνης (ζωγραφικής και λογοτεχνίας) για το υποκείμενο, καθώς και η παραποιητική/μεταμορφωτική τους δύναμη, η οποία έγκειται στη συνένωση και αποτύπωση αντιφατικών εικόνων (λ.χ. ζωής [εκτός νοσοκομείου] – θανάτου [εντός νοσοκομείου]).

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ξεχωρίζει το σημάδι στο μέτωπο του προσώπου. Το σχέδιο, εξάλλου, ακολουθεί την παρακάτω αφήγηση για τον άνθρωπο-λάστιχο, η οποία στρέφει την προσοχή μας στο κεφάλι, στη δύναμη των σκέψεων και στην υπακοή τους από το σώμα:

Καθώς σας τα γράφω όλα αυτά, βλέπω έναν άνθρωπο στην απέναντι στέγη να ισορροπεί, και να ξεπλένει τα κεραμίδια από τη νεροποντή των προηγούμενων ημερών. Είναι αρκετά ψηλά, αν γλιστρήσει και πέσει θα σκοτωθεί. Αλλά προφανώς έχει δώσει εντολές ο εγκέφαλος του στο κορμί να μη φοβάται. Και δεν φοβάται. Κάνει τη δουλειά του μεθοδικά, με μόνη του συντροφιά ένα λάστιχο με πίεση. Πλένει τα διαστήματα ανάμεσα από τη λάσπη με πολύ νερό. Στο τέλος ισορροπεί άκρη άκρη, κοντά στο κενό. Και μόνο που τον βλέπω ιδρώνω. Τόσο σοβαρός, τόσο υπεύθυνος, ανάλαφρος σαν χορευτής. Ο άνθρωπος από λάστιχο που δίνει ένα μεγάλο μάθημα για τη δύναμη του μυαλού. Το σώμα υπακούει στο μυαλό και αυτό είναι μαγικό.¹

Επίσης, το σημάδι συνδέεται με το κεντρικό θέμα του βιβλίου που είναι το χειρουργείο στον εγκέφαλο, το οποίο βιώνεται ως μία βίαιη κατάσταση και ως τραυματική εμπειρία:

Το μεγάλο φως του χειρουργείου ήταν ανοιχτό. Άρα μέσα από κει βάζει ο Θεός σημάδι μερικούς. Άλλους τους στέλνει ταξίδι αλλού, άλλους τους σώζει. Είχαν σταθεί όλοι από πάνω μου με τα πράσινα, με τις μάσκες. Μου άνοιξαν το κεφάλι και μου το έβγαλαν. “Βλέπετε;” είπε ο γιατρός. “Αυτή η βαλβίδα φταίει για τη μόλυνση. Ας την βγάλουμε”.²

Τα παραπάνω έχουν ως αποτέλεσμα η αυτοπροσωπογραφία να παραπέμπει στην αντιπαράθεση του σώματος με το μυαλό, της υγείας με την ασθένεια, του εγώ με τη μηνιγγίτιδα.

Το *Δύο μήνες στην αποθήκη* δημοσιεύτηκε το 2013. Δέκα χρόνια αργότερα – και συγκεκριμένα στις επτά Αυγούστου του 2023– ο Γκιμοσούλης πεθαίνει από εγκεφαλική αιμορραγία, γεγονός που μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι το αυτοβιογραφικό κείμενο λειτουργεί εν είδει προοικονομίας. Συνοπτικά, η αφήγηση εξετάζεται βάση τεσσάρων αξόνων. Ο πρώτος περιλαμβάνει τη μελέτη της *βιογραφικής ρήξης*, της *αφηγηματικής αναδόμησης* και της *εξωτερίκευσης* του προβλήματος, οι οποίες αποδίδονται μέσω των τεχνικών που αφορούν τη *φωνή* της αφήγησης. Ο δεύτερος επικεντρώνεται στη χρονική διάσταση της αφήγησης και την εύρεση των *εναλλακτικών ιστοριών* που συνδέονται με τις χρονικές μεταπηδήσεις από το παρόν στο παρελθόν και το μέλλον και αποδίδονται μέσω των τεχνικών που αφορούν τον *χρόνο* της αφήγησης. Ο τρίτος μελετάει το βίωμα της ηθικής/προσωπικής και κοινωνικής εμπειρίας της ασθένειας, το οποίο αποδίδεται μέσω των αφηγηματικών τεχνικών που αφορούν την *έγκλιση* (οπτική γωνία), καθώς το υποκείμενο έχει ως

¹ Κωστής Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη – Με εννιά σχέδια του συγγραφέα* (Αθήνα: Καστανιώτη, 2013), 34.

² Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 52.

στόχο να κάνει πιο πειστική και αγωνιώδη την αφήγηση της αποκατάστασής του, δηλαδή την αφήγηση που μοιάζει με μια φάση αναμονής, ένα πάγωμα μεταξύ υγιούς παρελθόντος και μέλλοντος. Ο τέταρτος διερευνά τη θεματική των *εξωτερικών μαρτύρων* που εμφανίζονται στο κείμενο, τονίζοντας τη *διαλογικότητα* και την *πολυφωνία* της αφήγησης. Αυτοί είναι είτε οι άλλοι ασθενείς του νοσοκομείου είτε τα άτομα του οικογενειακού και φιλικού του κύκλου, με τα οποία βρίσκεται σε μια ανταποδοτική σχέση.

Θεωρητικό πλαίσιο: Η αφηγηματική έρευνα και θεραπεία στην ψυχολογία/ψυχοθεραπεία και η θεωρία της αφήγησης στις λογοτεχνικές σπουδές

Η αφήγηση, γενικά, είναι μια διεργασία συνυφασμένη με τον άνθρωπο από τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής τους. Είναι το μέσο με το οποίο επικοινωνεί το νόημα των γεγονότων και των εμπειριών του και είναι η παλαιότερη μορφή λεκτικής επικοινωνίας. Με την πάροδο του χρόνου, και καθώς το άτομο μεγαλώνει ηλικιακά, οι αφηγήσεις γίνονται όλο και πιο περίπλοκες, με αποτέλεσμα ο άνθρωπος να διηγείται ξανά και ξανά τη βιογραφία του και, τελικά, ο εαυτός του να κατασκευάζεται συνεχώς.³ Με την αφήγηση, δηλαδή, οργανώνει την υποκειμενική του πραγματικότητα, κατανοεί τον εαυτό του, εντοπίζει στρεβλώσεις και δυσλειτουργικά εμπόδια της κοινωνίας και καταβάλλει προσπάθεια βαθύτερης γνώσης και κατανόησης του εαυτού και των άλλων.⁴

Παρακάτω θα μελετήσουμε τη σημασία και τους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιείται στο πλαίσιο διαφορετικών επιστημονικών προσεγγίσεων, όπως είναι η αφηγηματική έρευνα στην ψυχολογία, η αφηγηματική θεραπεία στην ψυχοθεραπεία, καθώς και η θεωρία της αφήγησης στις λογοτεχνικές σπουδές. Η αφηγηματική έρευνα στον τομέα της ψυχολογίας άρχισε να εφαρμόζεται τη δεκαετία του 1980, έχοντας ως βασικό της εργαλείο τις ιστορίες που αφηγείται το άτομο και προτείνοντας ότι η αλλαγή της κατανόησης του εαυτού και του κόσμου πραγματώνεται, όταν τα άτομα αναπτύσσουν μια νέα, πιο προσαρμοστική και γόνιμη, αφήγηση για τη ζωή τους.⁵ Η προσέγγιση αυτή οδήγησε σε μία γενικότερη στροφή των ανθρωπιστικών επιστημών στη μελέτη των αφηγήσεων. Η στροφή αυτή οφείλεται, σύμφωνα με την κοινωνιολόγο Catherine Riessman, στην εισαγωγή της αφηγηματολογίας το 1969 από τον Tzvetan

³ Βασιλική Γιωτσίδη και Ειρήνη-Κωνσταντίνα Νικολάτου, *Η αφηγηματική προσέγγιση στη πράξη – Τεχνικές ενδυνάμωσης και εργαλεία αξιολόγησης της αφήγησης* (Αθήνα: Gutenberg, 2022), 28· Jonathan Culler, *Λογοτεχνική θεωρία – μια συνοπτική εισαγωγή*, μτφρ. Κ. Διαμαντάκου (Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013), 115.

⁴ Lindsay Ffion, *The Seven Pillars of Storytelling* (Bristol, UK: Sparkol Books, 2015), 13.

⁵ Β. Γιωτσίδη και Ε. Κ. Νικολάτου, *Η αφηγηματική προσέγγιση στη πράξη...*, 29.

Τοδογον, ο οποίος μετέτρεψε την αφήγηση σε γνωστικό αντικείμενο, θέτοντας, έτσι, τα θεμέλια για τη δημιουργία μιας νέας επιστήμης.⁶

Οι αφηγηματικές έρευνες, μεταξύ άλλων, επικεντρώνονται στις αφηγήσεις για την ασθένεια, μελετώντας: α) τη *βιογραφική ρήξη* και την *αφηγηματική αναδόμηση* του εαυτού, καθώς η είσοδος της ασθένειας στη ζωή ενός ανθρώπου βιώνεται ως ένα βίαιο και δύσκολο γεγονός, το οποίο αλλάζει την αίσθηση συνέχειας που είχε, β) τη χρονική διάσταση της αφήγησης, δηλαδή το πώς βλέπει ο ασθενής το παρόν και το μέλλον του εαυτού του, αλλά και πώς επανεξετάζει συμβάντα του παρελθόντος, και γ) την ηθική/προσωπική και κοινωνική εμπειρία της ασθένειας, η οποία συνδέεται με τα συναισθήματα που εκφράζει αλλά και τη σχέση του με το κοινωνικό περιβάλλον.⁷

Οι αφηγηματικές έρευνες στην ψυχολογία, οδήγησαν, με τη σειρά τους, σε νέα μοντέλα ψυχοθεραπείας, τα οποία δίνουν έμφαση στην αφήγηση του ασθενή. Τέτοια μοντέλα είναι η οικογενειακή θεραπεία προσανατολισμένη στη λύση, η συνεργατική-διαλογική προσέγγιση, αλλά και η αφηγηματική θεραπεία, η οποία μας ενδιαφέρει εδώ.⁸ Ο όρος αφηγηματική θεραπεία εισήχθη από τους Michael White και David Epston,⁹ οι οποίοι, ξεκινώντας από την οικογενειακή θεραπεία, ήταν από τους πρώτους που εμπνεύστηκαν από τον μετα-στρουκτουραλισμό και συνθέτοντας τις αρχές του με αντιλήψεις που προέρχονται από την πολιτισμική ψυχολογία και την ανθρωπολογία, δημιούργησαν μια καινοτόμα προσέγγιση στην ψυχοθεραπεία και στην κοινοτική πρακτική.¹⁰

Η αφηγηματική θεραπεία, ή, όπως την αποκαλεί ο Michael White, η «λαϊκή ψυχολογία», είναι ένας απλός, μη ενοχικός τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι μιλούν για τα προβλήματά τους (ψυχικά/σωματικά) ή για τον εαυτό τους κατά τη διάρκεια της ψυχοθεραπείας, και περιλαμβάνει συζητήσεις «αναδιήγησης» ή «ανασυγγραφής» ιστοριών. Κι αυτό διότι αποδέχεται πως οι θεραπευόμενοι κατέχουν γνώσεις που μπορούν να τους βοηθήσουν στην αντιμετώπιση του προβλήματός τους και τις οποίες πρέπει να επικοινωνήσουν με τη μορφή αφηγήσεων.¹¹ Βασικές διεργασίες της

⁶ Catherine Riessman, *Narrative analysis* (London: Sage 1993), 1.

⁷ Arthur Frank, *The wounded storyteller: Body, illness and ethics* (Chicago: University of Chicago Press, 1995)· Elliot G. Mishler *Research interviewing, context and narrative* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986)· Ευρυνόμη Αυδή και Θεοδώρα Καραμπά, «Η συμβολή της αφηγηματικής προσέγγισης στην κατανόηση της εμπειρίας του καρκίνου του μαστού», *Επιστημονική Επετηρίδα της Ψυχολογικής Εταιρίας Βορείου Ελλάδος* 8, (2010): 271· Ιφιγένεια Κούρτη, *Η νοηματοδότηση της εμπειρίας του καρκίνου του μαστού: Μια αφηγηματική μελέτη* (Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013).

⁸ Αθηνά Ανδρουτσοπούλου, «Συστημική και οικογενειακή θεραπεία: Κριτική ανασκόπηση των μετανεωτερικών εξελίξεων», *Ψυχολογία* 11, τχ. 4 (2004).

⁹ Michael White and David Epston, *Narrative means to therapeutic ends* (New York: WW Norton & Company, 1990).

¹⁰ Alice Morgan, *Τι είναι η αφηγηματική θεραπεία;*, μτφρ. Α. Χαρβάτης, (Αθήνα: University Studio Press, 2011) 13.

¹¹ Michael White, "Folk psychology and narrative practice", *Dulwich Centre Journal*, vol 2 (2001).

αφηγηματικής θεραπείας είναι: α) η *εξωτερίκευση*, όπου το πρόβλημα απομακρύνεται από το άτομο και αντικειμενοποιείται, β) η χρήση *εναλλακτικών ιστοριών*, δηλαδή των φωτεινών στιγμών που βρίσκονται έξω από την επίδραση της ασθένειας και συνδέονται με τις χρονικές μεταπηδήσεις προς το παρελθόν και το μέλλον, καθώς και γ) η ύπαρξη *εξωτερικών μαρτύρων* κατά τη διάρκεια της θεραπευτικής διαδικασίας, οι οποίοι μπορεί να είναι είτε συγγενείς του θεραπευόμενου είτε άτομα με ανάλογη εμπειρία στην ασθένεια.¹²

Στις λογοτεχνικές σπουδές η θεωρία της αφήγησης συνδέεται —μεταξύ άλλων— με τον κλάδο της αφηγηματολογίας, ο οποίος εμφανίστηκε στο δεύτερο μισό του 20ού αι. με στόχο να περιγράψει τη λειτουργία και τον ρόλο της αφήγησης, απαντώντας στα ερωτήματα «ποιος αφηγείται», «τι αφηγείται» και «πώς αφηγείται».¹³ Η ανάπτυξή της ξεκίνησε από την παρατήρηση των θεωρητικών της αφήγησης ότι οι αφηγήσεις λαμβάνουν χώρα εντός του κειμένου και οι ιστορίες διατυπώνονται με διαφορετικά μέσα, τόσο μέσω του γραπτού όσο και του προφορικού λόγου, αλλά και μέσω σημείων και εικόνων. Έτσι, βασίστηκε σε μια σειρά μελετών που είχαν στόχο να φωτίσουν την ιδιομορφία του αφηγηματικού λόγου απέναντι σε άλλους τύπους λόγου, τους οποίους εξετάζει λ.χ. η ποιητική, η ρητορική ή η υφολογία.¹⁴

Ειδικότερα, το γνωστικό πεδίο της σύγχρονης αφηγηματολογίας αναπτύχθηκε προς δύο κατευθύνσεις, τη σημειωτική και την κειμενολογία. Από τη μια, η σημειωτική έχει ως αντικείμενο την αφηγημένη ιστορία και διερευνά τη δομή του αφηγήματος (αφηγηματικό περιεχόμενο), επιχειρώντας να καταρτίσει μια «γραμματική της αφήγησης» σε επίπεδο βάθους, δηλαδή μια γραμματική που να εκθέτει τη βασική νοηματική δομή που βρίσκεται κάτω από κάθε λογοτεχνικό περιεχόμενο.¹⁵ Όπως παρατηρεί ο Bremond, «η σημειολογική μελέτη του αφηγήματος (*récit*) μπορεί να χωριστεί σε δύο τάσεις, η πρώτη έχει σαν αντικείμενο την ανάλυση της τεχνικής της αφήγησης (*narration*) και η δεύτερη την έρευνα των νόμων που διέπουν τον αφηγούμενο κόσμο (*univers raconté*)».¹⁶

Η πρώτη τάση ασχολείται με το δομικό επίπεδο των αφηγηματικών κειμένων και οι ερευνητές προσπαθούν να ανακαλύψουν «τις δομές βάθους», δηλαδή τις αφηρημένες, σταθερές νόρμες, από τις οποίες απορρέουν οι εκάστοτε αφηγηματικές πραγματώσεις. Έτσι, συνδέουν τις δομές της αφήγησης με τις δομές της λογικής και

¹² M. White and E. David, *Narrative means...*

¹³ Ο όρος αφηγηματολογία αποτελεί μετάφραση του γαλλικού όρου “*narratologie*” και επικράτησε σε σχέση με τους όρους «αφηγητική», «αφηγητική σημειωτική» και «δομική ανάλυση της αφήγησης», βλ. Tzvetan Todorov, *Ποιητική*, μτφρ. Α. Καστρινάκη (Αθήνα: Γνώση, 1989), 10.

¹⁴ Raman Shelden, *Στοιχεία της ποίησης*, μτφρ. Α. Παρίση (Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδη, 1986) 164.

¹⁵ Άννα Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία, θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette* (Αθήνα: Συμμετρία, 1997), 36.

¹⁶ Claude Bremond κ.ά., *Σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας, Θεωρία της αφήγησης*, επιμ. Β. Καλλιπολίτης (Αθήνα: Εξάντας, 1991), 125.

της γραμματικής, προκειμένου να υποδείξουν τη διαμόρφωση της ανθρώπινης διάνοιας.¹⁷ Η δεύτερη τάση της αφηγηματολογίας, η κειμενολογία, έχει ως στόχο να αποκαλύψει τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε ένα σύστημα μορφών και ένα σύστημα νοήματος. Γι' αυτό, εξετάζει την ίδια την πράξη της αφήγησης και επιχειρεί να συγκροτήσει μια θεωρία του αφηγηματικού λόγου, εκθέτοντας τους αφηγηματικούς τρόπους και τις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούν τα κείμενα, ως προς τις χρονικές σχέσεις κατά τη διάρκεια της αφήγησης, τον τρόπο και τον βαθμό που μεταδίδεται η αφηγηματική πληροφορία, καθώς και με τον φορέα της αφηγούμενης ιστορίας.¹⁸

Αρκετές θεωρίες συμπεριλαμβάνονται στην τάση αυτή, όπως του Franz Karl Stanzel, ο οποίος προτείνει ως βάση ανάλυσης το τρίπτυχο πρόσωπο-προοπτική-τρόπος. Βασικότερος, όμως, εκπρόσωπός της είναι ο Gérard Genette, ο οποίος με το έργο του *Σχήματα III (Figures III)* παρέχει ένα χρήσιμο αναλυτικό εργαλείο για την ανίχνευση ενός μεγάλου φάσματος αφηγηματικών τρόπων και τεχνικών για την πράξη της αφήγησης και τους τρόπους εκφοράς του αφηγηματικού λόγου.¹⁹ Πρότεινε, μάλιστα, τρεις κατηγορίες για τη ανάλυση του αφηγηματικού κειμένου: τον *χρόνο*, την *έγκλιση* και τη *φωνή*. Ο *χρόνος* αναφέρεται στη μελέτη των χρονικών σχέσεων μεταξύ αφήγησης και ιστορίας, η *έγκλιση* στους τρόπους της αφηγηματικής αναπαράστασης και η *φωνή* στον αφηγητή και τον αποδέκτη της αφήγησης. Οι κατηγορίες χρόνου και έγκλισης αφορούν στις σχέσεις μεταξύ ιστορίας και αφήγησης, ενώ η φωνή αφορά στις σχέσεις μεταξύ αφηγηματικής πράξης και αφήγησης, όπως επίσης και μεταξύ αφηγηματικής πράξης και ιστορίας.²⁰

Στοιχεία της θεωρίας του Genette σχετικά με τη *φωνή*, τον *χρόνο* και την *έγκλιση* της αφήγησης θα εφαρμοστούν στην ανάλυση του κειμένου του Γκιμοσούλη, διότι αποτελεί μια ολοκληρωμένη θεωρητική και μεθοδολογική πρόταση πάνω στην πράξη της αφήγησης και φαίνεται να έχει επηρεάσει και σύγχρονους μελετητές, όπως είναι η Shlomith Rimmon-Kenan (2002) και η Mieke Bal (2004).

Ανακεφαλαιώνοντας, παρακάτω θα εφαρμοστούν στην ανάλυση του κειμένου οι βασικές αρχές της αφηγηματικής έρευνας και θα εντοπιστούν οι διεργασίες της αφηγηματικής θεραπείας, οι οποίες θα ερμηνευτούν σε συνάρτηση με τις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε κάθε περίπτωση, προκειμένου να γίνει μια

¹⁷ Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη* (Αθήνα: Κέδρος, 1997), 2.

¹⁸ Άννα Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette* (Αθήνα: Συμμετρία, 1997), 37· Ερατωσησθένης Γ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματική πεζογραφίας* (Αθήνα: Πατάκη, 2003), 13, 82.

¹⁹ Ε.Γ. Καψωμένος, *ό.π.*, 147.

²⁰ Α. Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, 43.

ολοκληρωμένη αφηγηματική ανάλυση ως προς το περιεχόμενο και τη δομή της αφήγησης.

Δύο μήνες στην αποθήκη: μια αφήγηση αποκατάστασης

Πριν από την κυρίως αφήγηση, ο συγγραφέας τοποθετεί ένα κείμενο εν είδει προλόγου με τον τίτλο «Για να μην ξεχνώ», το οποίο ανήκει στο εξωδιηγητικό αφηγηματικό επίπεδο. Υιοθετώντας την οπτική του εγώ που αφηγείται εκ των υστέρων μας πληροφορεί για τη *βιογραφική ρήξη* που έχει βιώσει εξαιτίας της εμφάνισης του βίαιου γεγονότος της ασθένειας αλλά και του εγκλεισμού που την ακολούθησε:

Δεκαεννιά Δεκεμβρίου μπήκα στο νοσοκομείο, ακριβώς μετά από δύο μήνες βγήκα, δεκαεννιά Φεβρουαρίου. Για μένα τουλάχιστον, τεράστιο διάστημα. Χρειαζόμουν να μείνω “ζωντανός” ως το τέλος. Κι έμεινα. Είδα πολλές εικόνες, εσωτερικές, εξωτερικές, μερικές περιγράφονται εδώ, άλλες όχι. Ήταν ένα σπουδαίο μάθημα υπομονής και επιμονής.²¹

Το υποκείμενο βρίσκεται δηλαδή σε μία κατάσταση ρήξης, διότι αποδιοργανώνεται και καταλύεται το νόημα της ζωής του, εξαιτίας της εμφάνισης της ασθένειας και του εγκλεισμού. Η έννοια της *βιογραφικής ρήξης* στην αφηγηματική έρευνα προτάθηκε από τον Michael Bury, στις αρχές της δεκαετίας του 1980, προκειμένου να αναφερθεί στην καταλυτική επίδραση που ασκεί η νόσος σε πολλές όψεις της ζωής των ανθρώπων. Οι όψεις αυτές αφορούν τη ρήξη στις δεδομένες για το άτομο πεποιθήσεις και συμπεριφορές, τη ρήξη στον συνήθη τρόπο νοηματοδότησης των γεγονότων και την αναθεώρηση της βιογραφίας και του εαυτού, διότι καταλύεται η αίσθηση συνέχειας που αυτός είχε, λόγω του ενδεχόμενου θανάτου.²² Εδώ, η αναθεώρηση του εαυτού έχει να κάνει με την αναγνώριση και αποδοχή των προσωπικών ορίων και τη διαδικασία επανατοποθέτησης του εαυτού στον κόσμο:

Αγγίζεις και ξεπερνάς τα όριά σου, κι είναι παράξενο, μόλις αρχίζεις και χαλαρώνεις, επειδή τα αποδέχεσαι, αν είσαι ακόμα ζωντανός, βγαίνεις έξω στον κόσμο. Αυτό ισχύει στα πάντα στη ζωή.²³

²¹ Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη*, 9.

²² Michael Bury, “Chronic Illness as Biographical Disruption”, *Sociology of Health and Illness* 4, no 2 (1982): 167-182· Ι. Κούρτη, *Η νοηματοδότηση της εμπειρίας του καρκίνου του μαστού*, 60-61.

²³ Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη*, 11.

Έτσι, το υποκείμενο οφείλει να δημιουργήσει μια νέα αφήγηση και να δώσει νόημα στη ρήξη που προκλήθηκε, προκειμένου να την ενσωματώσει στη συγκρότηση του τωρινού, μετά την ασθένεια, εαυτού του. Η *αφηγηματική του αναδόμηση* συντελείται μέσω της κύριας πρωτοπρόσωπης αφήγησης, η οποία αποτελείται από 75 σελίδες και ως προς τη φωνή είναι αυτοδιηγητική, καθώς υπάρχει ταύτιση αφηγητή-πρωταγωνιστή. Επίσης, ως προς τη μορφή της είναι αποσπασματική, καθώς το γράφον υποκείμενο επιλέγει μικρά αφηγηματικά σύνολα με αυτόνομες ιστορίες και ασύνδετες περιγραφές.

Ξεκινώντας την *αφηγηματική του αναδόμηση*,²⁴ το υποκείμενο προβαίνει σε μια προσπάθεια να εξωτερικεύσει, να απομακρύνει, και να μοιράσει το πρόβλημα:

*Να κάνεις υπομονή. Όχι υπομονή αλλά επιμονή. Κάπως έτσι έγινα χελώνα. Όχι μια χελώνα της στεριάς, αλλά μια χελώνα της ανοιχτής θάλασσας. Με τεράστιο καβούκι. Περίμενε, μου έλεγαν. Υπομονή χελωνήσια. Πότε θα βγω; Θα βγω άραγε ποτέ; Το πρωί, το μεσημέρι, το βράδυ μιας χελώνας που την έλεγαν... πώς την έλεγαν; Αρχίζω να ξεχνάω. Αυτός η χελώνα. Τόνους αντιβίωσης η χελώνα. Μηνιγγίτιδα η χελώνα. Δεν περιμένει η χελώνα. Δεν περιμένει, δεν διαβάζει η χελώνα. Όλα τα βλέπει, αλλά δεν μιλάει η χελώνα. Ο Αρχέλων, η χελώνα.*²⁵

Η απομάκρυνση δηλαδή πραγματοποιείται μέσω μιας μεταμορφωτικής διαδικασίας, η οποία χωρίζει στα δύο την αφηγηματική φωνή, δημιουργώντας το υποκείμενο-άνθρωπο και το υποκείμενο-ζώο, τα οποία αντιστοιχούν στο ανθρώπινο και στο ζωώδες κομμάτι του εαυτού. Η επιλογή της χελώνας δεν είναι τυχαία, διότι, σε προσωπικό επίπεδο, ο συγγραφέας έτρεφε μεγάλη αγάπη προς αυτήν και την είχε παρούσα στην καθημερινότητά του σε όλες τις μορφές της.²⁶ Σε συμβολικό επίπεδο, σύμφωνα με την ινδική μυθολογία, η επιβίωση του κόσμου εξαρτάται άμεσα από την επιβίωση της θαλάσσιας χελώνας. Ο μύθος, μάλιστα, αναφέρει ότι η γη στηρίζεται στις

²⁴ Ο όρος *αφηγηματική αναδόμηση* ή *αναδόμηση ταυτότητας*, εισήχθη από τον Gareth William, προκειμένου να αναφερθεί στην προσπάθεια του ατόμου να εδραιώσει σημεία αναφοράς μεταξύ του σώματος, του εαυτού και της κοινωνίας και να αναδομήσει την αίσθηση της τάξης μπροστά στον κατακερματισμό που προκάλεσε η ασθένεια, βλ. Gareth William, "The genesis of chronic illness: Narrative reconstruction", *Sociology of Health and Illness* 6, no 2 (1984): 177.

²⁵ Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη*, 11.

²⁶ Ο Γκιμοσούλης σύμφωνα με τη συγγραφέα και σύντροφό του Εύη Γεροκώστα: «Αγαπούσε και ήθελε να μάθει από τα παιδιά και τα ζώα –ιδίως τη θαλάσσια χελώνα, που την είχε παντού γύρω του στην αγαπημένη του θέση, σε ένα μεγάλο μαξιλάρι στο πάτωμα· λούτρινες, πέτρινες, ξύλινες, σε κάθε μορφή. Μετά το πρόβλημα υγείας προ δεκαετίας (κύστη στον εγκέφαλο), ο Κωστής υιοθέτησε ως τρόπο ζωής εκείνον της χελώνας· θαύμαζε την υπομονή της. Και, μάλιστα, τότε είχε γράψει και το *Δύο μήνες στην αποθήκη*. Ήταν παρατηρήτης, με τα μεγάλα του μάτια χάζευε τους πάντες και τα πάντα· εκεί που νόμιζες ότι ήταν αφηρημένος, εκείνος απλώς βυθιζόταν σε κάτι που του τραβούσε το βλέμμα. Ο Κωστής ήταν αυτό που έβλεπαν όλοι· ένα κράμα χελώνας και παιδιού», βλ. Δημήτρης Αθηνάκης, «Κωστής Γκιμοσούλης: Ένας συγγραφέας φτιαγμένος από καλοσύνη, σιωπή και χιλιόμετρα», *Η Καθημερινή*, 07/08/2023.

πλάτες τριών ελεφάντων, οι οποίοι στέκονται στο καβούκι μας γιγάντιας χελώνας που κολυμπάει στη θάλασσα του άπειρου. Έτσι, αν η χελώνα εξαφανιστεί, θα έρθει και το τέλος του κόσμου.²⁷ Γι' αυτό και ο Αρχέλων, ένα πλάσμα της φύσης που θεωρείται ιερό και χρησιμοποιείται ως έμβλημά του, πιστεύει στον «μοναδικό θεό της ζωής»:

*Ο Αρχέλων πίσω μου μου φαίνεται πως χαμογελούσε στον δικό του θεό. Τον θεό των πάντα μεταβαλλόμενων υδάτων. Που δεν γνωρίζουν ούτε έντονη λύπη ούτε υστερική χαρά. Ο Αρχέλων πίστευε χωρίς να το ξέρει στον μοναδικό θεό της ζωής. Γι' αυτό τον αγαπούσα ερήμην μου. Και γι' αυτό τον έκανα έμβλημά μου και τοτέμ μου.*²⁸

Επομένως, ο Αρχέλων, όνομα που εμπεριέχει τις λέξεις χελώνα, άρχων και αρχή, λειτουργεί ως η άλλη φωνή του υποκειμένου, η οποία χαρακτηρίζεται από καλή μνήμη, σοφία, πείσμα, και αντοχή στα τραύματα εξαιτίας της ανθεκτικότητας του καβουκιού της, σαν ένα είδος ανώτερου και αρχετυπικού εαυτού, ο οποίος αλλάζει τη ροή των πραγμάτων και της αφήγησης:

*Είμαι ο Αρχέλων, οπότε μπορώ ν' αλλάξω τη ροή των πραγμάτων. Δεν μου αρέσει η ροή που δίνει ο συγγραφέας. [...] Θέλω να αλλάξω την ιστορία, να μην περιμένω πια, ν' αναλάβω ρόλο πιο ενεργητικό. Να αυτονομηθώ, να κολυμπάω ελεύθερος, να μην ασχολείται κανείς μαζί μου, να ξαναγράψω αυτή την ιστορία.*²⁹

Στο σημείο αυτό, τονίζεται η επιθυμία της ελευθερίας έναντι του εγκλεισμού που επιφέρει η νοσηλεία. Μάλιστα, η ιδέα της ελευθερίας, η οποία αποτελεί προνόμιο του Αρχέλωνος, γίνεται, μέσω της ταύτισης αφηγητή-χελώνας για τον πρώτο, ένας τρόπος απόδρασης από το πρόβλημα, σύμφωνα με τη θεωρία της αφηγηματικής θεραπείας.³⁰

Έπειτα, ως προς τη χρονική διάσταση της αφήγησης, είναι μεταγενέστερη, εστιασμένη στο παρόν της ιστορίας και συνδέεται, πρώτον, με την περιγραφή της ασθένειας στην εξέλιξή της. Η αίσθηση του χρόνου για το υποκείμενο αλλάζει συνεχώς

²⁷ Κώστας Παπαπαναγιώτου κ.ά., *Θαλάσσιες Χελώνες* (Αθήνα: Σύλλογος για την Προστασία της Θαλάσσιας Χελώνας, 1997), 5.

²⁸ Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη...*, 48.

²⁹ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 27.

³⁰ Ο White, αναφερόμενος στην διαδικασία της εξωτερίκευσης κατά την αφηγηματική θεραπεία, δημιούργησε μια λίστα με πλήθος μεταφορών που έχουν χρησιμοποιηθεί από τα ίδια τα άτομα για να προσδιορίσουν τις δράσεις τους στην προσπάθειά τους να αναθεωρήσουν τη σχέση με τα προβλήματα της ζωής τους, καταγράφοντας την πηγή των μεταφορών. Αναφέρει, για παράδειγμα, τον εξορκισμό του προβλήματος (από μαγικές αντιλήψεις της ζωής), την «απεργία» από το πρόβλημα (από την ιδέα της πολιτικής δράσης), τον διαχωρισμό από το πρόβλημα (από τις έννοιες του αποχωρισμού και της εξατομίκευσης), την αποδυνάμωση του προβλήματος (από την ιδέα της ενδυνάμωσης), τη μείωση της επίδρασης του προβλήματος (από την ενέργεια της προσωπικής αυτενέργειας), και την απόδραση από το πρόβλημα (από την ιδέα της ελευθερίας), βλ. Michael White, *Χάρτες αφηγηματικής πρακτικής*, μτφρ. Ι. Στανιμεράκη (Αθήνα: Orosito – Εταιρία αφηγηματικής ψυχοθεραπείας, 2021), 32.

και αποτελεί ένδειξη της ψυχολογικής του κατάστασης. Έτσι, τότε μοιάζει με ένα πάγωμα της συνηθισμένης του ροής και παρομοιάζεται με τον ρυθμό που πέφτουν οι σταγόνες του ορού, σε μια προσπάθεια οπτικοποίησης του κυλίσματος:

*Ο ορός έσταζε πάνω απ' το κεφάλι μου σαν γιαπωνέζικο βασανιστήριο. Ή όπως ο χρόνος. Είναι γελοίο να το περιγράψεις αυτό.*³¹

Άλλες φορές, ταυτίζεται με την ασημαντότητα αλλά και την αντοχή της ύπαρξης:

*Κάθε νύχτα μια τρίχα στη χτένα του κόσμου. Η τηλεόραση παίζει το Master Chef κι εμείς βράζουμε στη χύτρα της υφηλίου. Με μικρόβιο ή όχι, με παρακέντηση ή όχι, αντέχει ο χρόνος για να κοιμηθείς σωστά και να ξυπνήσεις όμορφα. Κλείσε το βιβλίο με τα φαντάσματα του παρελθόντος, όποια κι αν είναι αυτά.*³²

και τότε μοιάζει να βαίνει φυσιολογικά:

*Και ξαφνικά το δίωρο με την παρακέντηση χαλάρωσε. Ο χρόνος κυλούσε αβίαστα. Δεν κατουρούσα συνέχεια, δεν ήθελα συνεχώς την πάπια. Δεν ήταν πραγματική ανάγκη. Ήταν νευρική.*³³

Δεύτερον, ο χρόνος γίνεται μέσο μετατόπισης του συνηθισμένου χρονικού προσανατολισμού που έχει το άτομο προς το παρελθόν και το μέλλον του.³⁴ Αυτή η μετατόπιση συνδέεται με την αφήγηση των *εναλλακτικών ιστοριών*, οι οποίες στο πλαίσιο της αφηγηματικής θεραπείας αφορούν περιστάσεις, πεποιθήσεις, γεγονότα, σκέψεις, συναισθήματα, πράξεις ή ιδέες που βρίσκονται έξω από την επίδραση του προβλήματος, εναντιώνονται ή αντιτίθενται σ' αυτό και μπορούν να ιδωθούν ως φωτεινές στιγμές. Ο θεραπευόμενος δηλαδή καλείται να μιλήσει για τα «φωτεινά γεγονότα» στο παρελθόν (αναμνήσεις), αλλά και να οραματιστεί θετικά το μέλλον, προβάλλοντας τα όνειρα, τις επιθυμίες και τους στόχους του, σε μια προσπάθεια ανασυγγραφής της προσωπικής του ιστορίας.³⁵

³¹ Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη...*, 85.

³² Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 55.

³³ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 38.

³⁴ Pagona Roussi and Evrinomy Avdi, Meaning-making and chronic illness: Cognitive and narrative approaches, *Hellenic Journal of Psychology*, vol 5 (2008): 160.

³⁵ Ο White μάλιστα, συνδέει τις εναλλακτικές ιστορίες, με αυτό που οι Greimas και Courtés αποκαλούν στη λογοτεχνία «τοπίο δράσης» και «τοπίο συνειδησης». Συγκεκριμένα, το «τοπίο δράσης» είναι «είναι το υλικό της ιστορίας που συντίθεται από εμπειρίες γεγονότων, τα οποία είναι συνδεδεμένα σε αλληλουχία γεγονότων κατά τη διάρκεια του χρόνου και σύμφωνα με συγκεκριμένες πλοκές. Αυτό παρέχει τη στοιχειώδη δομή των ιστοριών». Το «τοπίο της συνειδησης», σχετίζεται με τη διαμόρφωση του μέλλοντος και περιλαμβάνει «όσα πιστεύουν τα άτομα ότι αντανακλούν τα γεγονότα του τοπίου δράσης στον

Οι ιστορίες αυτές εδώ προσφέρουν έναν πιο χαρούμενο και αισιόδοξο τόνο στην ιστορία και είναι αναδρομικές ή προδρομικές. Οι αναδρομικές στρέφονται προς το παρελθόν και φέρνουν το άτομο αντιμέτωπο με εκείνες τις επανεγγραφές στη μνήμη του που του δίνουν δύναμη, όπως είναι το περιστατικό με τη νονά του, που του χάρισε τη ζωγραφιά του Αρχάγγελου Μιχαήλ, το οποίο συνδέεται με την αλλαγή της πίστης του προς τον θεό και τη βοήθεια που τελικά του πρόσφερε:

Πριν έξι μήνες είχαμε πάει στο σπίτι τους. Δεν περίμενε ότι θα πήγαινα και μόλις με είδε έβαλε τα κλάματα. Η νονά μου. Αγιογραφούσε κιόλας. Εκείνη τη μέρα που πήγαμε μου χάρισε τη ζωγραφιά του Αρχάγγελου Μιχαήλ. [...] Μερικές φορές σαν άσκηση έπεφτα γονατιστός και το βλέμμα μου πάντα καρφωνόταν στον Μιχαλάκη. Ζητούσα υποσυνείδητα βοήθεια για τη δοκιμασία που θα ερχόταν, και όντως ήρθε.³⁶

Οι προδρομικές στρέφονται προς το μέλλον, και εκφράζουν κυρίως την επιθυμία της ελευθερίας και της θεραπείας. Αυτές βρίσκονται σε χρόνο μέλλοντα («θα βγω», «θα είμαι») και σε υποτακτική έγκλιση («να μην είμαι»):

Καθρέφτη, καθρεφτάκι μου κάνε μου τη χάρη και πες μου πότε θα βγω από αυτό το νοσοκομείο. Κι όταν βγω θα είμαι θεραπευμένος. Μήπως είμαι ανυπόμονος; Μάλλον είμαι. Σου δίνω, καθρέφτη, την υπόσχεση να μην είμαι πια. Είναι ο μόνος τρόπος για να γιάνω.³⁷

Στην παρούσα, όμως, περίπτωση έχουμε και πολλές εναλλακτικές ιστορίες που είναι παροντικές, αναφέρονται, δηλαδή, στο παρόν της ιστορίας, καθώς ο συγγραφέας υιοθετεί την οπτική του εγώ που βιώνει, και περιγράφει όσα είδε και έζησε εντός του νοσοκομείου. Οι εναλλακτικές ιστορίες του παρόντος, συνδέονται με τα κωμικά περιστατικά κατά τη διάρκεια της νοσηλείας του, όπως, για παράδειγμα, με την κατάληξη ενός καβγά στον οποίο ενεπλάκη ο φίλος του ο Χρήστος:

Ο τύπος που ήταν ξαπλωμένος σηκώθηκε, πήγε στον παππού και του 'δωσε ένα σκαμπίλι. [...] Ο Χρήστος ήταν εκεί. Μπήκε στη μέση να τους χωρίσει, μα ο τύπος επιτέθηκε και σ' αυτόν. Κι έτσι όπως ο Χρήστος είναι ψηλός και μυώδης, ο τύπος το 'σκασε απ' τις σκάλες. Το προαύλιο γέμισε αστυνομία. [...] Ο Χρήστος τελικά ήρθε μέσα,

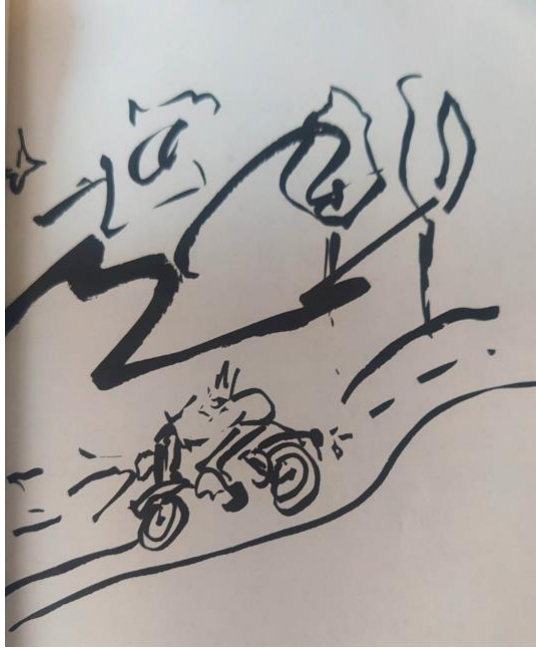
χαρακτήρα, τα κίνητρα και τις επιθυμίες τους. Έχει να κάνει, δηλαδή, με τις ερμηνείες που κατασκευάζονται μελλοντικά μέσα από τον αναστοχασμό των γεγονότων», βλ. M. White and D. Epston, *Narrative means to therapeutic ends...*, 80, 85· M. White, *Χάρτες αφηγηματικής πρακτικής...*, 73.

³⁶Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη*, 82.

³⁷Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 70.

μου έδωσε ένα σάντουιτς που μου 'χε πάρει από απέναντι, από τα Everest –σάντουιτς που το ονομάζαμε θεικό. Έπεσε σ' ένα κρεβάτι κι άρχισε να ροχαλίζει.³⁸

Επίσης, συνδέονται με τις εικόνες της φύσης που έβλεπε από το παράθυρό του, οι οποίες υπογραμμίζουν την κίνηση και τη συνέχεια της ζωής σε αντίθεση με το στατικό βλέμμα της απλής παρατήρησης, που είχε υιοθετήσει ο ίδιος, αλλά και την οικειοποίηση του χώρου και των αντικειμένων του, εξαιτίας της δίμηνης παραμονής του, όπως παρατηρούμε και στην εικόνα 2:



Εικ. 2: Γκιμοσούλης, Κωστής. Δύο μήνες στην αποθήκη –Με εννιά σχέδια του συγγραφέα, Αθήνα: Καστανιώτη, 2013, 25.

Από κει έβλεπα τη βροχή να πέφτει μέσα στις λιμνούλες, τον αέρα να φυσάει, τον μακρύ ευκάλυπτο, τις προτομές να κυματίζουν, την εκκλησία, τα έβλεπα όλα, όπως σε φυλακή. [...] Όπως σε φυλακή έβλεπα τον έξω κόσμο. Το αγάπησα εκείνο το παράθυρο. Το παράθυρό μας.³⁹

Ο χώρος του νοσοκομείου παρομοιάζεται με φυλακή, εξαιτίας τόσο του σωματικού περιορισμού όσο και της συναισθηματικής απομόνωσης λόγω της μοναξιάς. Στο σκίτσο ξεχωρίζει το βλέμμα, το οποίο τοποθετείται πίσω από τις υπόλοιπες εικόνες, δηλώνοντας μια οπτική πορεία από πίσω προς τα μπρος, καθώς η θέση του παρατηρητή βρίσκεται στο παρασκήνιο. Στο προσκήνιο, αντίθετα, τοποθετείται ο δρόμος με τον αναβάτη της μηχανής, ο οποίος ταυτίζεται με τον πρότερο εαυτό του,

³⁸ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 50.

³⁹ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 24.

εξαιτίας της αγάπης του Γκιμοσούλη για τις μηχανές, και λειτουργεί ως μια διαδικασία προβολής του ελεύθερου παρελθόντος επί του έγκλειστου παρόντος.⁴⁰ Μάλιστα, τα περισσότερα σχέδια του συγγραφέα, αποτυπώνουν φυσικά στοιχεία, όπως είναι ο ήλιος, τα δέντρα, το φεγγάρι και η βροχή, εκφράζοντας την επιθυμία του υποκειμένου να βγει από το νοσοκομείο και να είναι ελεύθερος.

Εν συνεχεία, όσον αφορά την ηθική διάσταση της εμπειρίας της ασθένειας, δηλαδή τα συναισθήματα του υποκειμένου, αυτά εκφέρονται από την οπτική του εγώ που βιώνει, καθώς ο αφηγητής υιοθετεί τη σκοπιά του ασθενούς, βρίσκεται σε μια φάση αναμονής, μη γνωρίζοντας πότε θα τελειώσει η νοσηλεία του. Έτσι, γίνονται εμφανή τα συναισθήματα του φόβου του θανάτου που εκφράζει το υποκείμενο, καθώς, όπως αναφέρει, στον χώρο του νοσοκομείου «ζωή και θάνατος είναι πολύ κοντά»,⁴¹ αλλά και του φόβου εν όψει της μαγνητικής τομογραφίας:

Ο φόβος. Πάλι ο φόβος μπαίνει στα μάτια μας και μας στραβώνει. Πηγαίναμε στο υπόγειο του νοσοκομείου για να κάνω μαγνητική. [...] Το φοβόμουν αυτό το θορυβώδες μηχανήμα, δεν μπορούσες από το μάτι του να κρυφτείς. Τα έδειχνε όλα.⁴²

Ο Gareth William, μάλιστα, στο πλαίσιο της αφηγηματικής έρευνας, συνέδεσε την ηθική διάσταση με την αρετή και μίλησε για την ανησυχία των ατόμων να μην γίνουν βάρος.⁴³ Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το υποκείμενο φαίνεται να φέρει αυτό το αίσθημα ντροπής, επειδή νόμιζε ότι γίνεται βάρος στη μητέρα του και τον πατριό του Γεράσιμο, οι οποίοι πλήρωναν τα χρήματα για τις αποκλειστικές νοσοκόμες που τον πρόσεχαν:

Και τα πενηντάευρα έφευγαν σαν τα κουνέλια. Τα πλήρωνε η μάνα, ίσως και κάποια ο Γεράσιμος. Αυτή η συναλλαγή μ' έκανε να νιώθω σκατά.⁴⁴

Όσον αφορά την κοινωνική διάσταση της εμπειρίας της ασθένειας, δηλαδή τη σχέση της αφήγησης με το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται, υπάρχουν τρεις αφηγηματικοί τύποι, σύμφωνα με την αφηγηματική έρευνα και με τον διαχωρισμό

⁴⁰ Σύμφωνα με τον Αθηνάκη: «Από το μανίκι τον τραβούσε η μηχανή του, με την οποία διέφευγε μακριά για να γνωρίσει τόπους, ανθρώπους, να ενωθεί με το υπερβατικό που τόσο αναζητούσε, σαν άλλος Σαχτούρης· με τη μηχανή του κατέφευγε στο Μεταξοχώρι Κισσάβου, στο σπίτι πάλι του Γιάννη Κοντού, όπου εμπνεύστηκε πλείστα όσα βιβλία, όπως η εμβληματική *Μια νύχτα με την κόκκινη του 1995* – “το έβδομο βιβλίο μου, το 7 είναι κρίσιμος αριθμός, που γράφτηκε σε συνεχή κίνηση: Αθήνα, Αλεξανδρούπολη, Μεταξοχώρι, Πάτρα”, βλ. Δ. Αθηνάκης, «Κωστής Γκιμοσούλης: Ένας συγγραφέας φτιαγμένος από καλοσύνη, σιωπή και χιλιόμετρα».

⁴¹ Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη...*, 15.

⁴² Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 76.

⁴³ G. William, “The genesis of chronic illness: Narrative reconstruction”, 185.

⁴⁴ Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη...*, 68.

του Arthur Frank, η *αφήγηση της αποκατάστασης*, όπου η ασθένεια περιγράφεται ως μια παροδική εισβολή στη ζωή του ασθενή, η *χαοτική αφήγηση*, στην οποία η ζωή έχει καταστραφεί ανεπανόρθωτα, και η *αφήγηση της ηρωικής αναζήτησης*, όπου η ασθένεια αναπαρίσταται ως πρόκληση και ευκαιρία για αλλαγή και προσωπική ανάπτυξη.⁴⁵

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, έχουμε την *αφήγηση της αποκατάστασης*, η οποία έχει ως βασικό χαρακτηριστικό την αναπάντεχη εμφάνιση της κρίσης στη ζωή του ατόμου και το ξεπέρασμα της κρίσης αυτής, προκειμένου να γυρίσει ξανά στην φυσιολογική ζωή του. Το άτομο, δηλαδή, μοιάζει να εισέρχεται σε μια φάση αναμονής, περιμένοντας μόνο την απελευθέρωσή του:

*Ήμουν μια χελώνα τραυματισμένη, τα τραύματα έδειχναν ότι είχαν επουλωθεί, απέμεινε όμως η απελευθέρωση. Κι αυτή αργούσε.*⁴⁶

και:

*Γιατί Αρχέλων; Γιατί το όνομα μιας θαλάσσιας χελώνας; Γιατί οι θαλάσσιες χελώνες δεν ξεχνούν ποτέ το νερό, έχουν μεγάλη πίστη και μεγάλο πείσμα. Όταν είναι τραυματισμένες, είναι συγκεντρωμένες στην απελευθέρωση.*⁴⁷

Η ελευθερία του χαρακτηρίζεται μεταφορικά από το επίθετο «κίβδηλη» και νοείται από το υποκείμενο ως μια ψευδής και μη πραγματική κατάσταση σε αντίθεση με την ελευθερία του Αρχέλωνα που είναι «τέλεια και απέραντη»:

*Σ' αγαπάω, Αρχέλωνα, κι ας μην το ξέρεις. Αν κι εσύ, βασιλιά, μέσα στην άγνοιά σου τα γνωρίζεις όλα. Μοιάζουμε εμείς οι δυο. Και οι δυο επιθυμήσαμε την ελευθερία. Μόνο που η δική σου είναι τέλεια και απέραντη, ενώ η δική μου κίβδηλη. Δώσε μου δύναμη, υπέρτατε, για να γίνω ένα χιλιοστό απ' αυτό που θέλεις. Δηλαδή ειλικρινής, πιστός και σταθερός.*⁴⁸

⁴⁵ Οι αφηγήσεις για την ασθένεια είναι «μαρτυρίες» για το πώς είναι η ζωή με την ασθένεια, τις οποίες οι ακροατές έχουν την υποχρέωση να επικυρώσουν ακούγοντάς τις. Ταυτόχρονα, οι αφηγητές έχουν την υποχρέωση καθοδήγησης των ακροατών στο πώς μπορούν να αναδομήσουν το νόημα σε μια ανάλογη εμπειρία, βλ. A. Frank, *The wounded storyteller...*, 132. Η μελέτη αυτών των τύπων αφήγησης πηγάζει από τα επιστημονικά πεδία της γλωσσολογίας, της λογοτεχνίας και της αφηγηματολογίας, τα οποία παρέχουν ένα μεγάλο εύρος δυνατοτήτων ερμηνείας της δομής της αφήγησης, έτσι ώστε μια ιστορία μπορεί να είναι κωμική, τραγική, ηρωική, ρομαντική ή διδακτική, βλ. P. Roussi and E. Avdi, "Meaning-making and chronic illness", 167.

⁴⁶ Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη*, 19.

⁴⁷ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 27.

⁴⁸ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 54.

Τέλος, *εξωτερικοί μάρτυρες*⁴⁹ στην παρούσα αφήγηση είναι, σε ένα πρώτο επίπεδο, οι άλλοι ασθενείς και συγγενείς τους, με τους οποίους βρίσκεται σε μια ανταποδοτική σχέση, καθώς μοιράζονται το δωμάτιο και όσα συμβαίνουν μέσα σε αυτό και γίνονται έτσι κοινωνοί των ίδιων καταστάσεων:

*Μια μέρα ο πατέρας του πέθανε. Το πρόσωπο του Πάνου. Τα νεκρά πέλματα του πατέρα. Η έκφραση των νοσοκόμων. Αμίλητοι. Κάτι τέτοιες στιγμές δεν θα τις ξεχάσω ποτέ. Η σιωπή. Η μεγάλη σιωπή.*⁵⁰

Το παραπάνω απόσπασμα είναι ιδιαίτερος σημαντικό, διότι περιγράφει τον μοναδικό θάνατο που λαμβάνει χώρα εντός της αφήγησης, υπό την παρουσία του γιου, του ίδιου και των νοσοκόμων και οδηγεί στη «μεγάλη σιωπή», τόσο σε υπαρξιακό, όσο και σε αφηγηματικό επίπεδο. Επιπλέον, περιγράφει τον Νικολάκη, ο οποίος είχε κάνει εγχείρηση, φυσικοθεραπεία και είχε κολλήσει ουρολοίμωξη με αποτέλεσμα να βρίσκεται σε μια κατάσταση μεταξύ ζωής και θανάτου, καθώς «δεν είχε ακόμα αποφασίσει αν θα γύριζε στην κανονική ζωή ποτέ»:

*Ήρθε ο Νικολάκης πλάι μου. Ήταν άγιος, παιδί και άντρας. Είχε μια γυναίκα που έμοιαζε με άγγελο και δυο παιδιά. Είχε ένα πατέρα που τον υπεραγαπούσε και του 'φερνε φαγητά. Η γυναίκα του και ο πατέρας τον διεκδικούσαν και δεν φίλιωναν. Μισή μέρα ερχόταν ο πατέρας, ο κύριος Γιώργος, από τα χαράματα η γυναίκα του κι ύστερα πάλι το βράδυ. Ο Νικολάκης είχε κάνει εγχείρηση, φυσικοθεραπεία, είχε κολλήσει στο πανάκριβο κέντρο αποκατάστασης ουρολοίμωξη και είχε επιστρέψει στο νοσοκομείο με πυρετό. Ήταν το προσωπικό στοίχημα του μεγαλογιατρού Χατζή. Ο Νικολάκης είχε έντονο βλέμμα και ψιθύριζε. Δεν είχε ακόμα αποφασίσει αν θα γύριζε στην κανονική ζωή ποτέ. Καλύτερα λοιπόν χελώνα. Ο Αρχέλων που η υπομονή και η επιθυμία τον έκαναν πανίσχυρο.*⁵¹

Αναφέρεται στη γυναίκα και στον πατέρα του που τον επισκέπτονταν, δηλώνοντας τα συναισθήματα που έτρεφε ο οικογενειακός περίγυρος για τον ασθενή («η γυναίκα του και ο πατέρας τον διεκδικούσαν»). Μια μέρα, μάλιστα, περιγράφει την επίσκεψη του παιδιού του, ένα γεγονός που είχε θετικό ψυχολογικό αντίκτυπο και στον ίδιο:

⁴⁹ Εξωτερικοί μάρτυρες, κατά τη διάρκεια της αφηγηματικής θεραπείας μπορεί να είναι είτε συγγενικά πρόσωπα που έχει επιλέξει ο ίδιος ο θεραπευτής, καθώς τα θεωρεί σημαντικά για τη ζωή του θεραπευόμενου είτε πρόσωπα που βίωσαν αντίστοιχες καταστάσεις «εκ των έσω», και διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο ως προς την υποστήριξη που νιώθει ο θεραπευόμενος από το εξωτερικό του περιβάλλον, βλ. M. White and D. Epston, *Narrative means to therapeutic ends*, 114.

⁵⁰ Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη*, 16.

⁵¹ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 21.

Το παιδί τρίφτηκε στον λαιμό του πατέρα. Ο πατέρας του χαμογέλασε –ω! τι χαμόγελο ήταν αυτό!– και του χάιδεψε το κεφάλι. Όχι σπουδαίες διαχύσεις θα μου πείτε. Όμως η αγάπη με πολύχρωμα φτερά πετούσε από πάνω τους. Κι ο θάλαμος όλος μοσχοβολούσε όπως ποτέ πριν.⁵²

Αυτό γίνεται εμφανές από τη χρήση τόσο του επιφωνήματος και των θαυμαστικών «ω! τι χαμόγελο ήταν αυτό!», όσο και από τον μεταφορικό λόγο «η αγάπη με πολύχρωμα φτερά πετούσε από πάνω τους» και «ο θάλαμος μοσχοβολούσε», υπογραμμίζοντας πως υπήρχαν στιγμές που γινόταν κοινωνός μικρών πράξεων αγάπης, οι οποίες από ατομικές εκδηλώσεις γινότουσαν συλλογικές, δεδομένου του εγκλεισμού. Έτσι, οι εκδηλώσεις αυτές φανερώνουν τον τρόπο με τον οποίο αλληλεπιδρούσε με τον περίγυρο του δωματίου και την άμεση επίδρασή του από αυτόν.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, *εξωτερικοί μάρτυρες* είναι τα συγγενικά πρόσωπα που τον επισκέπτονται, όπως η μητέρα και ο Γεράσιμος, αποκαλύπτοντας πτυχές των διαπροσωπικών τους σχέσεων, οι οποίες φαίνεται στην προκειμένη περίπτωση να αναθεωρούνται. Η μητέρα του, για παράδειγμα, για πρώτη φορά έγραψε και του διάβασε ποιήματά της εντός του νοσοκομείου σε μια προσπάθεια να τον βοηθήσει για να ξεχαστεί και να διασκεδάσει, αλλά και να τον προσεγγίσει με έναν γνώριμο σ' αυτόν τρόπο, υιοθετώντας τη δική του ποιητική ταυτότητα:

Η μητέρα μου. Πάνω στο κρεβάτι του νοσοκομείου. Η μητέρα βγάζει κάτι χαρτιά και διαβάζει τα ποιήματα. Δικά της. Και είναι έκπληξη. Δεν είναι χαζορομαντικά. Είναι κομμάτια με αρχή, μέση και τέλος. Δεν ξέρω γιατί δεν τα είχα ακούσει ποτέ. Μάλλον της έκλεινα το στόμα. Από εγωισμό. Μάλλον. Μου είχαν φουσκώσει τα μυαλά ότι μόνον ένας είναι ο ποιητής. Μάλλον εγώ είχα φουσκώσει σαν γάλος. Ο εγωισμός που λέγαμε. Κι έρχεται το νοσοκομείο να μου τα ανατρέψει όλα. Για μένα και για τους άλλους. Ο καθένας μπορεί να γράφει ποιήματα. Και μάλιστα καλά. Ανεξάρτητα αν από προκατάληψη το πιστεύεις, ιδιαίτερα εκείνοι που δεν πιστεύεις, εκείνοι το μπορούν.⁵³

Το υποκείμενο μέσω αυτής της κίνησης φαίνεται να αναθεωρεί, αρχικά, προσωπικά στοιχεία του χαρακτήρα του («ο εγωισμός που λέγαμε») και, μετέπειτα, γενικές παραδοχές του σχετικά με το ποιος και κάτω από ποιες συνθήκες μπορεί να γράφει

⁵² Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 53.

⁵³ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 67.

καλή ποίηση, δηλώνοντας εμφανώς πως «έρχεται το νοσοκομείο να μου τα ανατρέψει όλα. Για μένα και του άλλους».

Ο Γεράσιμος τον βοηθάει σε πιο πρακτικές και σωματικές ανάγκες, όπως είναι το ξύρισμα, υποδεικνύοντας την ανάγκη για φροντίδα και τρυφερότητα που έχει από τον οικογενειακό του περίγυρο. Η περιποίηση αυτή φαίνεται να αναγνωρίζεται, να εκτιμάται και να ανταποδίδεται από τον ίδιο («τον χάιδεψα στον αυχένα»):

Σ' αυτόν τον καθρέφτη του μπάνιου του νοσοκομείου έχουν κοιταχτεί πολλοί, πάρα πολλοί, συνήθως άρρωστοι, πονεμένοι, άτομα που είναι στα όρια της ψυχραιμίας τους. Κοιτάχτηκα κι εγώ. Όταν με ξύριζε ο Γεράσιμος και ξαφνικά ένιωσα μια βαθιά τρυφερότητα, κι ενώ ακόμα κρατούσε το ξυράφι, τον χάιδεψα στον αυχένα.⁵⁴

Επίσης, γίνεται αναφορά στους φίλους του, οι οποίοι είναι τα αδέρφια που δεν έχει. Ένας τέτοιο φίλος είναι ο Χρήστος, ο οποίος ταξίδεψε από άλλη πόλη για τον επισκεφτεί στον νοσοκομείο, γεγονός που τον ευχαριστεί και τον συγκινεί ιδιαίτερα:

Μερικοί φίλοι είναι σαν αδέρφια. Τέτοιοι για μένα είναι ο Χρήστος, ο Γιάννης, ο Σωτήρης, η Φλώρα. Επειδή δεν έχω αδέρφια, δίνω ιδιαίτερη βαρύτητα σ' αυτή τη λέξη. Αδελφός. Ο φίλος κι αδελφός Χρήστος είχε έρθει για να μείνει εκείνο το βράδυ, και μάλιστα από εκτός Αθηνών. Τον αγαπώ τον Χρήστο.⁵⁵

Στην πρώτη περίπτωση οι μάρτυρες λειτουργούν ως alter ego, ως ένας άλλος εαυτός του υποκειμένου, διότι βρίσκονται σε παρόμοια θέση (ασθένειας/νοσηλείας), ενώ στη δεύτερη περίπτωση ως οι σημαντικοί άλλοι στη ζωή του που τον καθορίζουν, τονίζοντας τη *διαλογικότητα* και την *πολυφωνία* της αφήγησης.

Καταληκτικά, θα λέγαμε πως η γραφή λειτουργεί στην προκειμένη περίπτωση ως μία λυτρωτική και μνημονική διαδικασία, καθώς εξωτερικεύει την εμπειρία της υγείας του και μέσω της καταγραφής επιτυγχάνεται η καλύτερη ενθύμησή της:

Θέλω να τα πω. Γιατί αν δεν τα πω θα σκάσω. Όχι πως αυτό σας ενδιαφέρει. Αν όμως δεν τα πω κάτι θα ξεχάσω, κι αν το ξεχάσω θα είναι σα να χάνω ένα μου δάχτυλο. Και το κάθε δάχτυλο κάτι σημαίνει για το μυαλό. Μυαλό όμως δεν είχα. Ή νόμιζα ότι είχα, που είναι το ίδιο. Μυαλό πάρα πολύ ίσον καθόλου.⁵⁶

⁵⁴ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 69.

⁵⁵ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 49.

⁵⁶ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 12.

Επίσης, δίνει στο υποκείμενο τη δυνατότητα να ενωθεί με ανθρώπους που βρίσκονται σε παρόμοια κατάσταση και να τους βοηθήσει:

Στην αρχή έλεγα ότι οι σημειώσεις αυτές ήταν αποκλειστικά δικές μου, δεν θα τις μοιραζόμουν με κανέναν. Στο τέλος πίστεψα ότι αυτή η μαρτυρία μπορεί να βοηθούσε κάποιους που θα βρίσκονταν σε σχετικά παρόμοια θέση.⁵⁷

και:

Θέλω να ενωθώ. Θέλω ν' αρπάξω φωτιά αλλά να μην κάψω κανέναν. Μονάχα να δουν καλύτερα αυτοί που περπατούν στα σκοτεινά. Φως, κι άλλο φως!⁵⁸

Τέλος, επειδή το βιβλίο φέρει την αφιέρωση «στα δάχτυλα που το ζωντάνεψαν», δηλαδή μια αφιέρωση «εις εαυτόν», θα λέγαμε ότι λειτουργεί θεραπευτικά, από την άποψη ότι μέσω αυτής δίνει νόημα στην εμπειρία της ασθένειας και ανακατασκευάζει την ταυτότητά του. Μάλιστα, σε συνέντευξή του στην Ελένη Γκίκα σχετικά με τη συγγραφή του βιβλίου αναφέρει τα εξής: «Οι *Δυο μήνες στην αποθήκη* μ' έμαθαν πολλά και μου έδωσαν το κλειδί για να μπορώ να δω τα παράξενα. Βρήκα το ότι δεν είμαστε αιώνιοι. Βρήκα ότι το νερό κυλάει και ότι τα πάντα πεθαίνουν και ξαναζούν. Παρακολούθησα μικρούς και μεγάλους θανάτους. Και καινούριες ζωές να γράφουν δρόμους και ιστορίες».⁵⁹

Μήπως, τελικά, ο συγγραφέας κατάφερε να παρακολουθήσει και τον δικό του θάνατο; Το μόνο σίγουρο είναι ότι μέσω της γραφής, τόσο ο ίδιος και ο Αρχέλων, όσο και η απάντηση της ερώτησης ανήκουν εις το διηνεκές.⁶⁰

Συμπεράσματα

Η υπό εξέταση αφήγηση αποτελεί μια *αφηγηματική αναδόμηση* της ταυτότητας του υποκειμένου, μια προσπάθεια να ξαναπαρουσιάσει τον εαυτό του μετά τη ρήξη στη συνέχεια της ζωής του που προκάλεσε η εμφάνιση της μηνιγγίτιδας και η δίμηνη παραμονή του στο νοσοκομείο. Η *εξωτερίκευση*, δηλαδή η απομάκρυνση του

⁵⁷ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*

⁵⁸ Κ. Γκιμοσούλης, *ό.π.*, 14.

⁵⁹ Κωστής Γκιμοσούλης, «Η ουσιαστική επανάσταση είναι ένα ζάρι στα χέρια ενός παιδιού» – συνέντευξη στην Ελένη Γκίκα, *Fractal*, 14/01/2015.

⁶⁰ Το παρόν κείμενο εντάσσεται στο πλαίσιο της έρευνας για τη διδακτορική μου διατριβή με τίτλο «Η γραφή ως θεραπεία: η διεπαφή λογοτεχνίας και ψυχολογίας στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία», η οποία πραγματοποιείται στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης με επιβλέπουσα τη Σοφία Βούλγαρη. Εκκινώντας από τη γενική και αόριστη άποψη ότι η γραφή έχει θεραπευτικές/ιαματικές λειτουργίες για αυτόν που γράφει, η εργασία στοχεύει στη δημιουργία ενός ερμηνευτικού εργαλείου για την προσέγγιση των (αυτο)βιογραφικών λογοτεχνικών κειμένων που αφηγούνται την ψυχική ή σωματική ασθένεια.

προβλήματος, αποτελεί ένα είδος αντίστροφης καφκικής μεταμόρφωσης που χωρίζει στα δύο την αφηγηματική φωνή, δυναμώνει το άτομο, δίνοντάς του ζωώδεις δυνάμεις, αλλά και μοιράζει το βάρος του προβλήματος, το οποίο πότε εμφανίζεται σε αυτόν και πότε στον Αρχέλωνα. Τα παραπάνω συνδέονται με την επιλογή της πρωτοπρόσωπης και αυτοδιηγητικής αφήγησης, διότι υπάρχει ταύτιση αφηγητή/πρωταγωνιστή και ασθένειας, δηλαδή το υποκείμενο φέρει την ασθένεια πάνω του.

Η χρονική διάσταση της αφήγησης, που είναι ιδιαίτερως σημαντική στις αφηγήσεις για την ασθένεια, αποδίδεται από τις αφηγηματικές τεχνικές που αφορούν τον *χρόνο* και εκφράζεται με τις *εναλλακτικές ιστορίες* που είναι είτε αναδρομικές, όπως το περιστατικό με την εικόνα που φανερώνει την αλλαγή της σχέσης του με την πίστη, είτε προδρομικές, οι οποίες εκφράζουν κυρίως την επιθυμία της ελευθερίας και της θεραπείας. Στην παρούσα όμως περίπτωση, έχουμε και πολλές *εναλλακτικές ιστορίες* που είναι παροντικές και αφορούν στην περιγραφή κωμικών περιστατικών κατά τη διάρκεια της νοσηλείας του, αλλά και την περιγραφή εικόνων της φύσης που έβλεπε από το παράθυρό του, οι οποίες υπογραμμίζουν την κίνηση και τη συνέχεια της ζωής σε αντίθεση με την ακινησία του σώματος και την ασυνέχεια της ζωής του, εξαιτίας του εγκλεισμού και της μηνιγγίτιδας.

Ως προς το βίωμα της ηθικής/προσωπικής εμπειρίας της ασθένειας, αυτή συνδέεται με τα αισθήματα του φόβου και της ενοχής του υποκειμένου, επειδή δεν θέλει να γίνει βάρος, τα οποία εκφέρονται από την οπτική του εγώ που βιώνει. Η οπτική αυτή κάνει πιο πειστική και αγωνιώδη την εμπειρία της ασθένειας και της νοσηλείας και συνδέεται και με την κοινωνική διάσταση της εμπειρίας της ασθένειας, δεδομένου ότι λειτουργεί ως μια μαρτυρία που μπορεί να βοηθήσει κι άλλους ανθρώπους που βρίσκονται σε παρόμοια κατάσταση. Έτσι, το υποκείμενο προβαίνει σε μια *αφήγηση αποκατάστασης*, δηλαδή εκλαμβάνει την εμφάνιση της ασθένειας και τη νοσηλεία ως μια φάση αναμονής ένα πάγωμα μεταξύ υγιούς παρελθόντος και μέλλοντος, έχοντας στο μυαλό του την απελευθέρωση.

Τέλος, *εξωτερικοί μάρτυρες*, σε ένα πρώτο επίπεδο, είναι οι άλλοι ασθενείς του νοσοκομείου και οι συγγενείς τους, όπως ήταν ο Τάσος και ο μπαμπάς του, ο Νικολάκης με την οικογένειά του. Με αυτούς βρίσκεται σε μια ανταποδοτική σχέση, καθώς μοιράζονται καταστάσεις ασθένειας και συνθήκες νοσηλείας και λειτουργούν μέσω της ταύτισης ως ένα είδος καθρέφτη. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, *εξωτερικοί μάρτυρες* είναι η μητέρα του, ο πατριός του Γεράσιμος και ο φίλος του Χρήστος που τον επισκέπτονται και τον κάνουν χαρούμενο, φανερώνοντας τους σημαντικούς άλλους στη ζωή του.

Η λύση της αφήγησης έρχεται, όταν ο αφηγητής είναι υγιής, σε φάση ανάρρωσης πια, έξω από τον χώρο, το δωμάτιο και το παράθυρο του νοσοκομείου,

υπογραμμίζοντας τη σημασία της θέλησης για ζωή, αλλά και τη δύναμη που είχε για να πείσει το μυαλό του να υπακούσει σε αυτήν:

Μετά από τόσο καιρό στην αποθήκη του νοσοκομείου όλοι μοιάζουν να μου γυρνούν την πλάτη. Όχι όμως κι εσύ. Ούτε κι εγώ. Ούτε κι εγώ. Συνεχίζω να χαμογελώ. Νιώθω τυχερός που έζησα. Τυχερός, ή είχα τη δύναμη; Κάτι έμαθα –αλλά δεν σας το λέω. Δεν είναι μυστικό, μπορείτε να το μαντέψετε. Όλα κρέμονται από ένα χαμόγελο και μια κίνηση του μυαλού να υπακούει στη ψυχή.⁶¹

Ο όρος της αποθήκης που χρησιμοποιείται και στον τίτλο, κάνοντας το σχήμα κύκλου, αποδίδει την εμπειρία της νοσηλείας και του εγκλεισμού, δηλαδή του σωματικού περιορισμού, ο οποίος, αν και αποτελεί μια μορφή φυλάκισης, οδηγεί στο τέλος προς την ελευθερία και τη μεταμόρφωση που προσφέρει η τέχνη (λογοτεχνία/ζωγραφική), όπως σημειώνει και στο οπισθόφυλλο του βιβλίου:

Αποθήκη ανθρώπων που μοιάζει με φυλακή. Ένα δωμάτιο όπου πρέπει να μείνεις ζωντανός ως το τέλος. Απομόνωση όπου κόσμος πάει κι έρχεται. Το νοσοκομείο είναι η θορυβώδης τσίρκο και ταυτόχρονα σιωπή. Η σιγή που τα λέει όλα. Μοιάζει ασπρόμαυρο, αλλά κρύβει χρώματα: διχασμό, έρωτα, ζήλια, απογοήτευση, γέλιο. Ο χρόνος παγώνει, αλλά εσύ μεταμορφώνεσαι. Περπατάς αργά και ονειρεύεσαι. Κι αν χρειαστεί, βγαίνεις απ' τα όνειρά σου και γίνεσαι άλλος.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Γκιμοσούλης, Κωστής. *Δύο μήνες στην αποθήκη – Με εννιά σχέδια του συγγραφέα*, Αθήνα: Καστανιώτη, 2013.

Δευτερογενής

Αθηνάκης, Δημήτρης. «Κωστής Γκιμοσούλης: Ένας συγγραφέας φτιαγμένος από καλοσύνη, σιωπή και χιλιόμετρα», *Η Καθημερινή*, 07/08/2023, <<https://www.kathimerini.gr/culture/562557541/>>, [Προσπελάστηκε, 5 Σεπτεμβρίου 2023].

⁶¹ Κ. Γκιμοσούλης, *Δύο μήνες στην αποθήκη...*, 86.

- Ανδρουσοπούλου, Αθηνά. «Συστημική και οικογενειακή θεραπεία: Κριτική ανασκόπηση των μετανεωτερικών εξελίξεων», *Ψυχολογία* 11, τχ. 4 (2004).
- Αυδή, Ευρυνόμη και Καραμπά, Θεοδώρα. «Η συμβολή της αφηγηματικής προσέγγισης στην κατανόηση της εμπειρίας του καρκίνου του μαστού», *Επιστημονική Επετηρίδα της Ψυχολογικής Εταιρίας Βορείου Ελλάδος* 8, (2010): 270-294.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Bremond Claude, Chatman Seymour, Greimas Algirdas J., Lintvelt Jaap, Martin Wallace και Stanzel Franz. *Σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας, Θεωρία της αφήγησης*, επιμ. Β. Καλλιπολίτης, Αθήνα: Εξάντας, 1991.
- Bury, Michael. "Chronic Illness as Biographical Disruption", *Sociology of Health and Illness* 4, no 2 (1982): 167-182.
- Γιωτσίδη, Βασιλική και Νικολάτου, Ειρήνη-Κωνσταντίνα. *Η αφηγηματική προσέγγιση στην πράξη – Τεχνικές ενδυνάμωσης και εργαλεία αξιολόγησης της αφήγησης*, Αθήνα: Gutenberg, 2022.
- Γκιμοσούλης, Κωστής. «Η ουσιαστική επανάσταση είναι ένα ζάρι στα χέρια ενός παιδιού» – συνέντευξη στην Ελένη Γκίκα, *Fractal*, 14/01/2015, <<https://www.fractalart.gr/kostis-gkimosoulis-1/>>, [Προσπελάστηκε, 5 Σεπτεμβρίου 2023].
- Culler, Jonathan. *Λογοτεχνική θεωρία – μια συνοπτική εισαγωγή*, μτφρ. Κ. Διαμαντάκου, Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013.
- Ffion, Lindsay. *The Seven Pillars of Storytelling*, Bristol, UK: Sparkol Books, 2015.
- Frank, Arthur. *The wounded storyteller: Body, illness and ethics*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Genette, Gérard. *Σχήματα III. Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμιο Μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφρ. Μ. Λυκούδης, Αθήνα: Πατάκης, 2007.
- Greimas Algirdas Julien, Courtés Joseph and Rengstorf Michael. "The cognitive dimension of narrative discourse", *New literary history* 20, no 3 (1989): 563-579.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ. *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκη, 2003.
- Κούρτη, Ιφιγένεια. *Η νοσηματοδότηση της εμπειρίας του καρκίνου του μαστού: Μια αφηγηματική μελέτη*, Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική σχολή, Τμήμα Ψυχολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013.
- Mishler, Elliot G. *Research interviewing, context and narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

- Morgan, Alice. *Τι είναι η αφηγηματική θεραπεία;*, μτφρ. Α. Χαρβάτης, Αθήνα: University Studio Press, 2011.
- Παπαπαναγιώτου Κώστας, Ρωμανού Βάσω, Σπυροπούλου Ράνια, Κρεμέζη Άννα και Λασκαράτος Άρης. *Θαλάσσιες Χελώνες*, Αθήνα: Σύλλογος για την Προστασία της Θαλάσσιας Χελώνας, 1997.
- Riessman, Catherine. *Narrative analysis*, London: Sage, 1993.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. "The story of "I": Illness and narrative identity", *Narrative* 10, no 1 (2002): 9-27.
- Roussi, Pagona and Avdi, Evrinomy. Meaning-making and chronic illness: Cognitive and narrative approaches, *Hellenic Journal of Psychology*, vol 5 (2008): 147-178.
- Shelden, Raman. *Στοιχεία της ποίησης*, μτφρ. Α. Παρίση, Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδη, 1986.
- Τζούμα, Άννα. *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία, θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα: Συμμετρία, 1997.
- Todorov, Tzvetan. *Ποιητική*, μτφρ. Α. Καστρινάκη, Αθήνα: Γνώση, 1989.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γεωργία. *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα: Κέδρος, 1997.
- Williams, Gareth. "The genesis of chronic illness: Narrative reconstruction", *Sociology of Health and Illness* 6, no 2 (1984): 175-200.
- White, Michael and Epston, David. *Narrative means to therapeutic ends*, New York: WW Norton & Company, 1990.
- White, Michael. "Folk psychology and narrative practice", *Dulwich Centre Journal*, vol 2 (2001): 1-37.
- White, Michael. *Χάρτες αφηγηματικής πρακτικής*, μτφρ. Ι. Στανιμεράκη, Αθήνα: Oposito – Εταιρία αφηγηματικής ψυχοθεραπείας, 2021.

Η σύνδεση του τραγικού και της ιστορίας στην *Ανατομία Εγκλήματος*
του Γιωργή Κότσιρα – μνήμες από τη δεκαετία του 1940

Μαρία Βруνιώτη*

Περίληψη:¹ Τα ιστορικά γεγονότα της κρίσιμης δεκαετίας του 1940, με αποκορύφωμα τον Εμφύλιο Πόλεμο, διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στη λογοτεχνική παραγωγή του τόπου. Όσον αφορά στην ποίηση, η επιβολή φραγμών στην ελεύθερη έκφραση είχε συχνά ως αποτέλεσμα οι ποιητές να αποδώσουν τα ιστορικά γεγονότα έμμεσα και υπαινικτικά. Σε πολλές περιπτώσεις, οι ποιητές κατέφυγαν στον αρχαίο ελληνικό τραγικό μύθο προκειμένου να αποτυπώσουν μέσα στις δύσκολες ιστορικές συνθήκες τα γεγονότα που τους συγκλόνισαν, επανεγγράφοντας τον μύθο σε νέα δεδομένα. Κατά συνέπεια, το τραγικό συνδέθηκε με την ιστορία με αποτέλεσμα να ανασημασιοδοτηθεί.

Στόχος λοιπόν του παρόντος άρθρου είναι η σκιαγράφηση της έννοιας του τραγικού στην *Ανατομία Εγκλήματος* του Γιωργή Κότσιρα, όπου εντοπίζονται μνήμες από τη δεκαετία του 1940. Αρχικά, γίνονται ορισμένες επισημάνσεις σχετικά με το τραγικό, το οποίο συνιστά μια πολυδιάστατη και δυσερμήνευτη έννοια με σημασιολογική μεταβλητότητα ανάλογα με τις εκάστοτε ιστορικοκοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής αναπτύσσει έναν διάλογο με τον αρχαίο ελληνικό τραγικό μύθο και με την ιστορία. Έπειτα, παρουσιάζεται η συνακόλουθη ανασημασιοδότηση του τραγικού στην *Ανατομία εγκλήματος* και, ειδικότερα, στην ενότητα που φέρει τον τίτλο «Τα πρόσωπα του φόνου», όπου εντοπίζονται διακείμενα από την αρχαία ελληνική τραγωδία. Καταληκτικά, συνάγεται το συμπέρασμα πως, συνδεδεμένο με την ιστορία και με δεδομένο ότι το συγκρουσιακό στοιχείο αποτελεί χαρακτηριστικό του γνώρισμα, το τραγικό αποτυπώνει μέσα από την ποίηση τη βία που χαρακτηρίζει τη μεταπολεμική και τη σύγχρονη εποχή.² Επιπλέον, το τραγικό αισθητοποιεί τη φθορά και την οδύνη της μεταπολεμικής εποχής.

Λέξεις Κλειδιά: Τραγικό, Ιστορία, Εμφύλιος, Γιωργής Κότσιρας, *Ανατομία Εγκλήματος*

* Η Μαρία Βруνιώτη εκπονεί τη διδακτορική της διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.

¹ Αφόρμηση για το παρόν κείμενο αποτελεί η υπό εκπόνηση διδακτορική μου διατριβή, με επιβλέπουσα την καθηγήτρια κ. Λ. Ρόζη, την οποία και ευχαριστώ θερμά για τη βοήθειά της.

² Λίνα Ρόζη, «Ο αρχαίος ελληνικός μύθος και η απεικόνιση των εμπόλεμων τοπίων στη σύγχρονη γαλλόφωνη δραματολογία», στο *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Μάιος 2011)*, επιμ. Κωνσταντίνος Κυριακός (Πάτρα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, 2015), 294-295.

Εισαγωγή

Με τη δεκαετία του 1940 εγκαινιάζεται στην Ελλάδα μια περίοδος, η οποία χαρακτηρίζεται από έντονες πολιτικές αντιπαραθέσεις και δύσκολες κοινωνικές συνθήκες. Αναπόφευκτα, τα ιστορικά γεγονότα της περιόδου, με αποκορύφωμα τον Εμφύλιο Πόλεμο, επηρέασαν την ελληνική κοινωνία και άφησαν τη σφραγίδα τους στη λογοτεχνία, σε μια εποχή, όπου οι μνήμες ήταν ακόμη νωπές και δεν γινόταν ανοιχτά δημόσιος διάλογος περί «Εμφυλίου» Πολέμου.

Ως μια κατεξοχήν τραυματική εμπειρία, ο Εμφύλιος Πόλεμος αποσιωπήθηκε για πολλές δεκαετίες, καθώς «μια πολιτική της λήθης ετίθετο σταδιακά σε ισχύ υπαγορεύοντας τόσο τη δημόσια όσο και την ιδιωτική σιωπή γύρω από τον Εμφύλιο Πόλεμο».³ Το κενό ήρθε να καλύψει η λογοτεχνία, η οποία, αφενός μεν, προηγήθηκε της ιστορίας στην πραγμάτευση αυτού του τραυματικού γεγονότος,⁴ αφετέρου δε, διαδραμάτισε «παρηγορητικό ρόλο».⁵ Όπως επισημαίνει η Αποστολίδου, η λογοτεχνία που αναφέρεται στον ελληνικό Εμφύλιο Πόλεμο «έχει λειτουργήσει ως ένας δημόσιος χώρος, στον οποίο δοκιμάστηκαν πρώτα μνήμες και ερμηνείες, οι οποίες αργότερα πέρασαν στην ιστοριογραφία και στη δημόσια αντιπαράθεση».⁶ Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η λογοτεχνία «προσφέρει αφηγηματικά μοντέλα για την αφήγηση του τραύματος ενώ, ταυτόχρονα, προσφέρει μια κοινωνική αρένα πιο ασφαλή (γιατί προστατεύεται από τη μυθοπλασία) από τον ευρύτερο χώρο της πολιτικής και της δημόσιας ιστορίας».⁷ Κατά συνέπεια, είναι αξιοσημείωτη η συμβολή της λογοτεχνίας της μεταπολεμικής περιόδου στην επεξεργασία του τραύματος του Εμφυλίου.

Αναπόφευκτα, ανακύπτει το ερώτημα σε ποιον βαθμό και με τι μέσα η ποίηση της μεταπολεμικής περιόδου αναφέρθηκε στο επίμαχο θέμα του Εμφυλίου. Σύμφωνα με τη Λιάνα Θεοδωράτου, στη μεταπολεμική ελληνική ποίηση ακολουθήθηκε η «πολιτική της σιωπής», όσον αφορά στον Εμφύλιο Πόλεμο.⁸ Πρόκειται λοιπόν για ποίηση «γραμμένη μέσα στη ζώνη της σιωπής»,⁹ κάτι που είχε ως αποτέλεσμα οι ποιητές να αποδώσουν τα ιστορικά γεγονότα έμμεσα και υπαινικτικά. Συχνά, οι ποιητές κατέφυγαν στον αρχαίο ελληνικό τραγικό μύθο προκειμένου να αποτυπώσουν μέσα

³ Νίκος Δεμερτζής, «Ο Εμφύλιος Πόλεμος: από τη συλλογική οδύνη στο πολιτισμικό τραύμα», στο *Εμφύλιος – Πολιτισμικό τραύμα*, επιμ. Νίκος Δεμερτζής, Ελένη Πασχαλούδη και Γιώργος Αντωνίου, (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2013), 58.

⁴ Βλ. Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία* (Αθήνα: Πόλις, 2007), 227.

⁵ Βενετία Αποστολίδου, *Τραύμα και μνήμη - Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων* (Αθήνα: Πόλις, 2010), 54.

⁶ Αποστολίδου, *Τραύμα και μνήμη - Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, 21.

⁷ Αποστολίδου, *Τραύμα και μνήμη - Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, 21.

⁸ Βλ. Λιάνα Θεοδωράτου, «Η πολιτική της σιωπής στη μεταπολεμική ελληνική ποίηση», στο *Ο Εμφύλιος Πόλεμος. Από τη Βάρκιζα στον Γράμμο, Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949*, επιμ. Ηλίας Νικολακόπουλος, Άλκης Ρήγος, και Γρηγόρης Ψαλλίδας (Αθήνα: Θεμέλιο, 2002), 287-300.

⁹ Θεοδωράτου, «Η πολιτική της σιωπής στη μεταπολεμική ελληνική ποίηση», 288.

στις δύσκολες ιστορικές συνθήκες τα γεγονότα που τους συγκλόνισαν, επανεγγράφοντας τον μύθο σε νέα δεδομένα. Η καταφυγή στον αρχαίο ελληνικό τραγικό μύθο δεν είναι τυχαία. Καθώς ο μύθος χαρακτηρίζεται για την «υπερχρονικότητά» του,¹⁰ γεννά συνδηλώσεις στο μυαλό του αναγνώστη, ενεργοποιεί την «εγκυκλοπαίδειά» του και διαμορφώνει έναν «ορίζοντα προσδοκίας». Επιπλέον, ο μύθος είναι «το όχημα» για να μιλήσει ο εκάστοτε δημιουργός συμβολικά και για να αποδοθούν έμμεσα τα βιώματά του σε μια δύσκολη ιστορική περίοδο.¹¹

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί πως «οι επανεγγραφές του μύθου στις μεταπολεμικές γενιές δεν έχουν την ίδια λειτουργία ούτε τις ίδιες στοχεύσεις με τη γενιά του Μεσοπολέμου και τη γενιά του '30».¹² Πρέπει να τονιστεί πως «η επιστροφή στον μύθο στις μεταπολεμικές γενιές» σε κρίσιμες ιστορικές συνθήκες «γονιμοποιείται με νέα στοιχεία. Έτσι, ο μύθος άλλοτε υπογραμμίζει τις επώδυνες ιστορικές συνθήκες και αποτελεί εφιαλτήριο για τη δημιουργία μιας καθαρά προσωπικής μυθολογίας· άλλοτε, αποτελεί δίαυλο επιστροφής στην αρχαιοελληνική πολιτιστική κληρονομιά ή συνιστά μια προσωπική κατάθεση για το υπαρξιακό άλγος του σύγχρονου ανθρώπου».¹³ Αξίζει, επίσης, να επισημανθεί πως ο μεταπολεμικός ποιητικός λόγος «αναπτύσσει μια κριτική σχέση με τον μύθο που του επιτρέπει, αφενός, να οικειοποιηθεί το νόημά του και, αφετέρου, να πάρει τις αποστάσεις του από αυτόν».¹⁴

Όσον αφορά στην ποίηση που αναφέρεται στην κρίσιμη δεκαετία του 1940, αξιοπρόσεκτη είναι η αξιοποίηση του μύθου όπως τον γνωρίζουμε από την αρχαία ελληνική τραγωδία, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα να συνδεθεί το τραγικό με την ιστορία και κατά συνέπεια να ανασηματοδοτηθεί. Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνουν ορισμένες επισημάνσεις σχετικά με το τραγικό, το οποίο συνιστά μια πολυδιάστατη και δυσερμήνευτη έννοια. Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό ότι ο Terry Eagleton αντιμετωπίζει ως ανεπαρκείς τους ορισμούς του τραγικού.¹⁵ Καταρχάς, πρέπει να τονιστεί ότι, για πολλούς αιώνες, το τραγικό ήταν άρρηκτα συνυφασμένο με την αρχαία ελληνική τραγωδία. Η σύνδεση του τραγικού και της τραγωδίας σε ένα αδιάσπαστο και αδιαίρετο σύνολο υιοθετήθηκε από πολλούς στοχαστές, αρχής γενομένης από τον

¹⁰ Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, 49.

¹¹ Για τον αρχαίο μύθο στην ελληνική ποίηση βλ.: Peter Mackridge (ed.), *Ancient myth in modern Greek poetry. Essays in memory of C.A. Trypanis* (London and Portland: Frank Cass, 1996).

¹² Δημήτρης Χείλαρης, «Μεταπλάσεις του μύθου της Πηνελόπης στη νεοελληνική μεταπολεμική ποίηση», *Σύγκριση* 31, 240, <<https://ejournals.e-publishing.ekt.gr/index.php/syqkrisi/article/view/31331/24660>>, [Προσπελάστηκε, 25 Σεπτεμβρίου 2023].

¹³ Χείλαρης, «Μεταπλάσεις του μύθου της Πηνελόπης στη νεοελληνική μεταπολεμική ποίηση», 241, <<https://ejournals.e-publishing.ekt.gr/index.php/syqkrisi/article/view/31331/24660>>, [Προσπελάστηκε, 25 Σεπτεμβρίου 2023].

¹⁴ Ζ.Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου* (Αθήνα: Gutenberg, 2005), 95.

¹⁵ Βλ. Terry Eagleton, *Sweet violence – The idea of the tragic* (Oxford: Blackwell, 2003), 1-22.

Αριστοτέλη με το έργο του *Περί Ποιητικής*,¹⁶ την πρώτη, χρονολογικά, θεωρητική προσέγγιση του δράματος στην ιστορία του θεάτρου. Πρέπει, όμως, να τονιστεί πως ο Αριστοτέλης στο *Περί Ποιητικής* ασχολήθηκε με την τραγωδία και όχι με την τραγική ιδέα και, ως εκ τούτου, στην εν λόγω αριστοτελική πραγματεία δεν δίνεται ο ορισμός του τραγικού.¹⁷

Όσον αφορά στη μελέτη του τραγικού, αξιοσημείωτη υπήρξε η συμβολή των Γερμανών Ρομαντικών, οι οποίοι αντιμετώπισαν το τραγικό ως ιδέα.¹⁸ Πιο συγκεκριμένα, οι Γερμανοί Ρομαντικοί εξήγαγαν «από την τραγωδία ως θεατρικό είδος μια αφηρημένη και οικουμενική έννοια, το τραγικό» και το απέδωσαν «σε διάφορες ανθρώπινες εμπειρίες και αρχές, όπως την ελευθερία, την αγάπη, την αγωνία, την αρρώστια ή και τη ζωή γενικά».¹⁹ Συνελόντι ειπείν, οι Γερμανοί Ρομαντικοί διερεύνησαν το τραγικό και εκτός του στενού πλαισίου της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, «σε πράγματα εξωθεατρικά, όπως η ανθρώπινη μοίρα».²⁰ Το τραγικό λοιπόν αναδείχθηκε ως έννοια από τους Γερμανούς Ρομαντικούς,²¹ οι οποίοι προλείαναν το έδαφος για την κυριαρχία του στη μοντέρνα σκέψη, που διαποτίζεται από το τραγικό αίσθημα. Επομένως, η έννοια του τραγικού είναι μια «μοντέρνα ιδέα».²²

Αυτό που αξίζει κανείς να παρατηρήσει είναι ότι, αφ' ης στιγμής το τραγικό αντιμετώπιστηκε ως ιδέα, μελετήθηκε και εκτός του στενού πλαισίου του αρχαίου θεάτρου, ως μια έννοια που εξακτινώνεται και σε άλλα πεδία πέραν της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: για παράδειγμα, στην ευρύτερη περιοχή της ποίησης, της λογοτεχνίας και της τέχνης γενικότερα ή ακόμη και στην καθημερινή ζωή, όπου χαρακτηρίζουμε ως «τραγικά» τα καθημερινά «λυπηρά» συμβάντα (συλλογικά ή ατομικά), που έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό το απρόβλεπτο ή το αναπόφευκτο.

Το τραγικό λοιπόν επιβιώνει ως μια δια(χωρο)χρονική αξία και εντασσόμενο στο εκάστοτε ιστορικοκοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο αποκτά τη νέα του σημασία και επικαιροποιείται. Από τα προαναφερθέντα γίνεται αντιληπτό πως το τραγικό συνιστά

¹⁶ Βλ. Vassilis Lambropoulos, *The tragic idea* (London: Duckworth, 2006), 8.

¹⁷ Peter Szondi, *Essais sur le tragique*, Traduit de l' allemand par Jean Luis Besson, Myrto Condicas, Pierre Judet de la Combe et Jean Jourdheuil (Belval: Circé, 2003), 9.

¹⁸ Κατερίνα Καρακάση, *Όψεις του τραγικού. Από τον Πλάτωνα ως τον Ρακίνα* (Αθήνα: Gutenberg, 2011), 43.

¹⁹ Νίκος Βατόπουλος, «Η έννοια του τραγικού είναι μια μοντέρνα ιδέα», *Η Καθημερινή*, 15 Μαρτίου 2007, <<https://www.kathimerini.gr/culture/280346/i-ennoia-toy-tragikoy-einai-mia-monterna-idea/>>, [Προσπελάστηκε, 25 Σεπτεμβρίου 2023].

²⁰ Βατόπουλος, «Η έννοια του τραγικού είναι μια μοντέρνα ιδέα», <<https://www.kathimerini.gr/culture/280346/i-ennoia-toy-tragikoy-einai-mia-monterna-idea/>>, [Προσπελάστηκε, 25 Σεπτεμβρίου 2023].

²¹ Βλ. Lambropoulos, *The tragic idea*, 8.

²² Lambropoulos, *The tragic idea*, 7. Προκειμένου να καταδείξει ότι η μοντέρνα σκέψη διαποτίζεται από το τραγικό αίσθημα, ο Vassilis Lambropoulos αναφέρει επί παραδείγματι στοχαστές, όπως ο Karl Marx, η Simone Weil, η Hannah Arendt, ο Theodor Adorno, ο Michel Foucault, στη θεωρία των οποίων εντοπίζεται το τραγικό, παρά το γεγονός ότι οι ίδιοι δεν ασχολήθηκαν με ρητό και σαφή τρόπο με το τραγικό. Πρβλ. και την άποψη της Miriam Leonard πως ο Γερμανικός Ιδεαλισμός «εγκαινιάζει την είσοδο της τραγωδίας στη μοντέρνα σκέψη», Miriam Leonard, *Tragic Modernities*, (London: Harvard University Press, 2015), 5.

«ζήτημα πρόσληψης»,²³ δηλαδή μια έννοια με «σημασιολογική μεταβλητότητα» ανάλογα με τις εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές και ιστορικές συνθήκες.²⁴ Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο το τραγικό «επανερμηνεύτηκε ξανά και ξανά στη διάρκεια του χρόνου».²⁵ Συνεπώς, το τραγικό συνδέεται με την ιστορία και μέσα από αυτή τη σύνδεση ανασηματοδοτείται.

Ανατομία Εγκλήματος

Στη συνέχεια, θα εστιάσουμε στη νέα σημασία που αποκτά το τραγικό μέσα από τη σύνδεσή του με την ιστορία στην ποιητική συλλογή *Ανατομία Εγκλήματος* (1964) του Γιωργή Κότσιρα (1920-1998), για την οποία τιμήθηκε με το Βραβείο της Ομάδας των Δώδεκα. Πρόκειται για ποιητή της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, του οποίου η ποίηση έχει «ιστορική αφετηρία»²⁶ που ανάγεται στην κρίσιμη δεκαετία του 1940.²⁷ Όσον αφορά στην *Ανατομία Εγκλήματος*, ακολουθεί μετά τη *Χώρα των Λωτοφάγων* (1948), τους *Φρουρούς της Σιωπής* (1949), την *Πολιορκία του Χρόνου* (1955), τη *Συνομιλία με τον Σίσυφο* (1958) και την *Αυτογνωσία* (1959). Σύμφωνα με τον Αντρέα Καραντώνη, η *Αυτογνωσία* πρέπει να ιδωθεί ως «μια καλοστημένη ποιητική σκαλωσιά που θα ενώσει τον *Σίσυφο* με την *Ανατομία Εγκλήματος*».²⁸ πρόκειται για ποιητικές συνθέσεις, οι οποίες συνδέονται διακειμενικά και, για τον λόγο αυτόν, πρέπει να τις «θεωρήσουμε σαν δημιουργήματα “συνεχόμενα” παρά τη χρονική απόσταση που τις χωρίζει».²⁹ Ειδικότερα, και στις δύο αυτές ποιητικές συνθέσεις που αποτελούν δείγματα της ώριμης ποιητικής γραφής του Γιωργή Κότσιρα, βλέπουμε την προσπάθεια του ποιητή, ως εκπροσώπου του λογοτεχνικού και εν γένει νεοελληνικού υπαρξισμού,³⁰ να «γνωρίσει τον εαυτό του», «να γνωρίσει τη συνείδησή του, την ψυχή του».³¹ Επίσης, και στις δύο αυτές συλλογές, ο ποιητής «θα σμίξει»: (α) το «σισύφειο στίγμα», δηλαδή το αίσθημα της ματαιότητας, με (β) το «στίγμα του φόνου», που κυριαρχεί σε μια «εποχή φοβερής και ασταμάτητης αιματοχυσίας».³² Συνεπώς, η *Ανατομία Εγκλήματος*

²³ Καρακάση, *Όψεις του τραγικού. Από τον Πλάτωνα ως τον Ρακίνα*, 51.

²⁴ Καρακάση, *Όψεις του τραγικού. Από τον Πλάτωνα ως τον Ρακίνα*, 51.

²⁵ Καρακάση, *Όψεις του τραγικού. Από τον Πλάτωνα ως τον Ρακίνα*, 14.

²⁶ Μ.Γ. Μερακλής, *Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία (1945-1980). Μέρος πρώτο: Ποίηση* (Αθήνα: Πατάκης, 1987), 107.

²⁷ Ο Μ.Γ. Μερακλής συγκαταλέγει τον Γιωργή Κότσιρα ανάμεσα στους ποιητές που έγραψαν ποίηση σε μια περίοδο που «δεν μπορεί να αποσπασθεί ιστορικά από τα μεταπολεμικά χρόνια της δεκαετίας του 1940 στον τόπο μας», Μερακλής, *Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία (1945-1980). Μέρος πρώτο: Ποίηση*, 10, 97.

²⁸ Αντρέας Καραντώνης, *Ποιητικά. Κριτικά Κείμενα*, (Αθήνα: Νικόδημος, 1977), 330–331.

²⁹ Βλ. Καραντώνης, *Ποιητικά. Κριτικά Κείμενα*, 318.

³⁰ Βλ. Καραντώνης, *Ποιητικά. Κριτικά Κείμενα*, 317.

³¹ Καραντώνης, *Ποιητικά. Κριτικά Κείμενα*, 328.

³² Καραντώνης, *Ποιητικά. Κριτικά Κείμενα*, 318–319.

«συνδέεται υπόγεια με τον *Σίσυφο*. Το “θα με σκοτώσεις Σίσυφε ή θα σε σκοτώσω”, ακούγεται συνεχώς» σε όλη τη σύνθεση.³³

Όσον αφορά στο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο σύνθεσης της *Ανατομίας Εγκλήματος*, πρέπει να αναφερθεί πως η συλλογή γράφηκε στα χρόνια 1959-1963,³⁴ σε μια εποχή που «μπορεί να έχει απομακρυνθεί από τα διεθνή και τα εμφύλια δεινά», αλλά παραμένει «στοιχειωμένη από νωπές μνήμες εφιαλτικές και ανομολόγητες ενοχές». ³⁵ Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι στη συλλογή αξιοποιείται ο μύθος των Ατρείδων,³⁶ ο οποίος «στάθηκε ιδιαίτερα προσφιλής στους Έλληνες ποιητές, γιατί είναι άκρως περιεκτικός σε τραγικότητα (η οποία προσδιορίζεται εν πολλοίς και από το στοιχείο του εμφύλιου σπαραγμού)». ³⁷ Αξίζει να αναφερθεί ότι στη συλλογή κυριαρχούν θέματα συνήθη στην ποίηση της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, όπως το αίσθημα της μοναξιάς, το αίσθημα της ενοχής–τύψης, η οδύνη και ο θάνατος, τα οποία παραπέμπουν τόσο στην τραγωδία της εποχής του Εμφυλίου όσο και στον αρχαίο ελληνικό τραγικό μύθο και, ειδικότερα, στην αισχύλεια εκδοχή του.

Όσον αφορά στην οργάνωση και στον τρόπο με τον οποίο είναι δομημένη η εν λόγω ποιητική σύνθεση, ο Θανάσης Παπαθανασόπουλος επισημαίνει πως πρόκειται για «μία ιδιότυπη τραγωδία με όλα τα ειδοποιά γνωρίσματα του πανάρχαιου αυτού δραματικού» τρόπου.³⁸ Πιο συγκεκριμένα, η συλλογή εισάγεται με το ποίημα που φέρει τον τίτλο «Ο ποιητής» και το οποίο λειτουργεί ως πρόλογος–προοίμιο. Το «αποκαλυπτικό» αυτό ποίημα, που εντάσσεται στην ενότητα «Ένα σχέδιο γεωμετρίας στην άβυσσο της ψυχής», «μας γνωστοποιεί όλες τις συντεταγμένες» της συλλογής, καθώς «σε δεκαπέντε πυκνούς και κρουστούς στίχους έχουμε όλο το διάγραμμα της σύνθεσης. Σαν σφυριές σε αμόνι αντηχούν οι λέξεις “φόνος”, “δράμα”, “συνείδηση”, “σκοτωμένος”, “φονιάς”, “αίμα”, “ζωή”, “θάνατος”, “ανάσταση».³⁹ Επίσης, από τη συλλογή δεν λείπουν «ειδοποιά γνωρίσματα» της τραγωδίας, όπως «οι μονόλογοι,⁴⁰ τα επεισόδια και η κάθαρση–δέση και λύση».⁴¹

³³ Τάσος Ρούσσο, «Μια ιδιαίτερα προσωπική άποψη για την *Ανατομία Εγκλήματος* του Γ. Κότσιρα, *Νέα Πορεία* 117-118, τ. 10 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1964): 292.

³⁴ Γιωργής Κότσιρας, *Τα ποιήματα (1959 – 1977)*, τόμ. Β΄ (Αθήνα: Εκδόσεις των φίλων, 1987).

³⁵ Μερακλής, «Οι αρχαίοι και εμείς: Ο αρχαιολογικός μύθος στην ποίηση του Γ. Κότσιρα», *Νέα Εστία* 1642, τ. 138 (Δεκέμβριος 1995): 1558.

³⁶ Για μια ιστορική αναδρομή στην πρόσληψη του μύθου των Ατρείδων, βλ. Μαριάνθη Καλύβα, *Οι μεταμορφώσεις του μύθου των Ατρείδων στο νεοελληνικό μεταπολεμικό θέατρο*. Διδακτορική διατριβή. (Πανεπιστήμιο Πατρών, 2022), 47-58, <<https://nemertes.library.upatras.gr/server/api/core/bitstreams/e752ca21-999e-43c4-b32f-8c604d855665/content>> [Προσπελάστηκε, 25 Σεπτεμβρίου 2023].

³⁷ Μερακλής, «Οι αρχαίοι και εμείς: Ο αρχαιολογικός μύθος στην ποίηση του Γ. Κότσιρα», 1558.

³⁸ Θανάσης Παπαθανασόπουλος, *Συναντήσεις στον χώρο της νεώτερης ποίησής μας – Βαφόπουλος, Θέμελης, Δημάκης, Αθανασούλης, Κότσιρας* (Αθήνα: Βάκων, 1971), 181.

³⁹ Παπαθανασόπουλος, *Συναντήσεις στον χώρο της νεώτερης ποίησής μας – Βαφόπουλος, Θέμελης, Δημάκης, Αθανασούλης, Κότσιρας*, 181.

⁴⁰ Βλ. ενδεικτικά τους μονολόγους των Ατρείδων στην ενότητα «Τα πρόσωπα του φόνου».

⁴¹ Παπαθανασόπουλος, *Συναντήσεις στον χώρο της νεώτερης ποίησής μας – Βαφόπουλος, Θέμελης, Δημάκης, Αθανασούλης, Κότσιρας*, 181.

Αξιοπρόσεκτοι είναι και οι τίτλοι των ενοτήτων της συλλογής («Ένα σχέδιο γεωμετρίας στην άβυσσο της ψυχής», «Το έγκλημα», «Τα πρόσωπα του φόνου», «Η Αυτοψία», «Η Δίκη», «Προοπτική της αιωνιότητας», «Έγκλημα και Τιμωρία»), που παραπέμπουν τόσο στην τραγωδία της εποχής του Εμφυλίου όσο και στην αισχύλεια τριλογία *Ορέστεια*, η οποία ολοκληρώνεται με δίκη.⁴² Αξιοσημείωτος είναι και ο τίτλος της ενότητας «έγκλημα και τιμωρία», ο οποίος παραπέμπει τόσο στον Ντοστογιέφσκι,⁴³ όσο και στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, όπου «κυριαρχεί το παλαιό και πάντοτε ζωτικό θέμα «έγκλημα και τιμωρία».⁴⁴ Ο ποιητής, λοιπόν, προσφεύγει στο παρελθόν «όπου αναζητά τα αιώνια πρότυπα. Σύμβολα του Χτες, του Σήμερα και του Αύριο», τα οποία «ανευρίσκει στον μύθο της οικογένειας των Ατρείδων, που συγκεκριμενοποιεί πληρέστερα από κάθε άλλον την ενοχή και το έγκλημα».⁴⁵

Το βασανιστικό αίσθημα της ενοχής, που κατατρώχει τους ποιητές της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, εικονοποιείται στην *Ανατομία Εγκλήματος* με την τύψη-φάντασμα που έρχεται με «σιδερένια βήματα» και «σημαδεύει σαν μαύρη σκιά» το ποιητικό υποκείμενο, στην ενότητα «Το έγκλημα». Μάλιστα, στην ενότητα «Η δίκη», το ποιητικό υποκείμενο ωθείται στη φυγή και γυρίζει «μέσα στους δρόμους», νιώθοντας τον οφθαλμό της δικαιοσύνης να φανερώνεται παντού, ένα μάτι «πελώριο, ερευνητικό»· η σύνδεση με τον καταδικωμένο από τις Ερινύες Ορέστη του Αισχύλου είναι αναπόφευκτη. Χαρακτηριστική είναι και η αίθουσα, στην οποία βρέθηκε το ποιητικό υποκείμενο και η οποία δεν είναι σαφές αν ήταν «ναός» ή «δικαστήριο»⁴⁶ ή «θέατρο» –η παραπομπή στην αρχαία ελληνική τραγωδία είναι προφανής–, όπου ακουγόταν το πλήθος να φωνάζει «έξαλλο»: «ένοχος, ένοχος».

Μπορεί, βέβαια, «το συναίσθημα της ενοχής, που καταθλιπτικά βασανίζει τον σύγχρονο άνθρωπο», να «αποτελεί τον πυρήνα»⁴⁷ της *Ανατομίας Εγκλήματος* του Γιωργή Κότσιρα. Ωστόσο, αξιοσημείωτη είναι και η έννοια της *μνήμης*, η οποία κυριαρχεί στη συλλογή και γενικότερα, στην ποίηση του Κότσιρα.⁴⁸ Πιο συγκεκριμένα, στην ενότητα «Αυτοψία», η τηλεοπτική αναμετάδοση ενός αναπάντεχου εγκλήματος «μπροστά στον κόσμο που είχε συναχθεί τον ήρωα να επευφημήσει σε φρενίτιδα

⁴² Είναι γνωστή «η θεματική σπουδαιότητα της δίκης» στην *Ορέστεια*, βλ. Α. Η. Sommerstein (ed.), *Αισχύλου Ευμενίδες. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μτφρ. Ν. Γεωργαντζόγλου (Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα), 122.

⁴³ Αλέξανδρος Αργυρίου, «Αναφορές στο ποιητικό έργο του Γιωργή Κότσιρα», *Νέα Πορεία* 515–517, τ. 44 (Ιανουάριος – Μάρτιος 1998): 16.

⁴⁴ M.J. Lossau, *Αισχύλος*, μτφρ. Νικόλαος Π. Μπεζαντάκος (Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 2009), 116.

⁴⁵ Βάσος Βαρίκας, *Συγγραφείς και κείμενα*, τ. Α' (Αθήνα: Ερμής, 1975), 224-225.

⁴⁶ Πρβλ. Αισχ. *Ευμενίδες*.

⁴⁷ Βαρίκας, *Συγγραφείς και κείμενα*, τ. Α', 223.

⁴⁸ Στο ποίημα «Κ'» από την *Αυτοψία Εγκλήματος* ο ποιητής αναφέρει πως «η μνήμη από τους σκοτωμένους φίλους βούλιαζε βαθιά/ στο βάραθρο» (Κ'), ενώ στο ποίημα «Ν'» η ανάμνηση παραλληλίζεται με «ματιά πληγωμένου πουλιού», βλ. Κότσιρας, *Τα ποιήματα (1959-1977)*, τ. Β'.

ενθουσιασμού», κινητοποιεί τη μνήμη προκειμένου να ανακληθεί ο υπαίτιος του εγκλήματος, το πρόσωπο του φόνου. Όμως το πρόσωπο αυτό είναι «παραμορφωμένο», μια «άδεια σκιά»: «Αίγισθος, Αγαμέμνονας ή Ορέστης»; Η μνήμη λοιπόν είναι «ταραγμένη» και παραλληλίζεται με «αίθουσα κατοπτρών», όπου στους παραμορφωτικούς καθρέφτες της προβάλλουν πρόσωπα που «συμπλέκονταν με φώτα αντικατοπτρισμών», σαν παραίσθηση (στην ενότητα «Αυτοψία»). Πρόκειται για είδωλα σαν «ασύλληπτες σκιές που φεύγουν», για μια «διαδήλωση από κινούμενες σκιές». Λόγω της επενέργειας της φαντασίας τα είδωλα τυλίγονται «σε μια αίγλη μυθική, μισά στην κίνηση της ζωής, μισά στην σκοτεινιά του ονείρου» με αποτέλεσμα το φονικό να πάρει «μυθική προέκταση». Αναπόφευκτα, το ιστορικό και το μυθικό διαπλέκονται.

Πρέπει βέβαια να τονιστεί ο σημαίνων ρόλος της μνήμης, τόσο στην *Ανατομία Εγκλήματος* όσο και στην εποχή γραφής και σύνθεσης της εν λόγω συλλογής, όπου, όπως προαναφέρθηκε, οι μνήμες του παρελθόντος είναι ακόμη νωπές. Στο σημείο αυτό, αξίζει επίσης να επισημανθεί και ο ρόλος της μνήμης στην αισχύλεια *Ορέστεια* και η σημασία που δίνεται στη μνήμη του παρελθόντος και, πιο συγκεκριμένα, στην ανάμνηση του Αγαμέμνονα και της δολοφονίας του. Χαρακτηριστική είναι και η αναφορά στη «Σιωπή» που «έχει σπάσει τους καθρέφτες της», στην ενότητα με τον τίτλο «Έγκλημα». Το αρχικό κεφαλαίο γράμμα της λέξης αλλά και η πρόταξή της στην αρχή του στίχου, προσδίδει έμφαση στην έννοια της σιωπής, δηλαδή της αποσιώπησης των ιστορικών γεγονότων, των «αποτρόπαιων» μυστικών και των εγκλημάτων. Ο ποιητής έχει ήδη αναφερθεί στη σιωπή σε ένα άλλο ποίημά του, με τον τίτλο *Φρουροί της Σιωπής* (1949), όπου η σιωπή συνδέεται με την περίοδο του Εμφυλίου.⁴⁹ Αλλά η σιωπή, όπως προαναφέρθηκε, συνιστά ένα –επίσης προσφιές– θέμα της μεταπολεμικής ποίησης, η οποία, «φέροντας το βάρος των τραυματικών συνεπειών» του Εμφυλίου Πολέμου, «αφηγείται μια διπλή ιστορία: την ιστορία της αβάσταχτης υφής των γεγονότων του πολέμου και την ιστορία της αβάσταχτης υφής της επιβίωσης απ’ αυτά τα γεγονότα».⁵⁰

Με την αναφορά στη «Σιωπή», φαίνεται ο προβληματισμός του ποιητή, που «έντρομος ακόμα στην ανάμνηση μιας τελευταίας κραυγής» διερωτάται πώς να μιλήσει για το έγκλημα, καταλήγοντας όμως πως «ακόμα και φοβισμένος» πρέπει να μιλήσει, να άρει τη σιωπή του. Ο ποιητής αρνείται λοιπόν να προδώσει τους νεκρούς που έχουν στοιχειώσει τη μνήμη του, αρνείται να προδώσει τα «αγαπημένα πρόσωπα που χάθηκαν». Έτσι, επιλέγει να μιλήσει αξιοποιώντας το τραγικό διακείμενο και

⁴⁹ Βλ. Μερακλής, *Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία (1945-1980). Μέρος Πρώτο: Ποίηση*, 106.

⁵⁰ Θεοδωράτου, «Η πολιτική της σιωπής στη μεταπολεμική ελληνική ποίηση», 289.

διαπλέκοντάς το με το ιστορικό και βιωματικό υλικό, επιτυγχάνοντας με αυτόν τον τρόπο τη σύνδεση του τραγικού και της ιστορίας: η «κραυγή», αυτή η «σπαραγμένη φωνή λησμονημένη στην αιωνιότητα», σε συνδυασμό με το «φονικό που όλους μας περιμένει ανεμπόδιο», καθώς και με το αίμα που εξακοντίζεται σαν πίδακας στο σημείο «όπου το μαχαίρι είχε καρφωθεί αποφασιστικό», παραπέμπουν τόσο στην εποχή του ποιητή όσο και στη δολοφονία του Αγαμέμνονα, όπως παρουσιάζεται στον Αισχύλο, όπου ο ωτακουστής Χορός σοκάρεται με τις κραυγές του βασιλιά που δέχεται τα χτυπήματα της Κλυταιμήστρας⁵¹ στο λουτρό, το οποίο συνιστά παγίδα θανάτου.⁵²

Ο θάνατος, κυρίαρχο θέμα στην ποίηση της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, αποτελεί κεντρικό θέμα και στην *Ανατομία Εγκλήματος* του Γιωργή Κότσιρα, καθώς οι νεκροί (είτε πρόκειται για προσφιλή πρόσωπα είτε για τους νεκρούς Ατρείδες) ενοικούν στη μνήμη του ποιητή. Ο Γιωργής Κότσιρας εστιάζει ιδιαίτερα στον θάνατο του ήρωα. Πιο συγκεκριμένα, στην ενότητα «Η δίκη», ο ποιητής οδηγούμενος συνειρμικά από το μάτι της δικαιοσύνης που τον παρακολουθεί σε ένα μάτι που είχε δει όταν ήταν παιδί «σε μια τρύπα πίσω στην αυλαία ενός θεάτρου», ανακαλεί στη μνήμη του μια παράσταση τραγωδίας, όπου ο ήρωας, ακόμα και αν ήταν βασιλιάς ή στρατιώτης, «έπρεπε αμετάκλητα να πεθάνει στο τέλος», «έρημος στο μαρτύριο της δόξας του». Η αναφορά στο μαχαίρι –που συνιστά το όργανο του φόνου του Αγαμέμνονα–, η επιθανάτια κραυγή του μαχαιρωμένου, τα ονόματα Κλυταιμήστρα, Ηλέκτρα και Κασσάνδρα, Αίγισθος, Αγαμέμνονας και Ορέστης, ο τρελός ήρωας, που φεύγει και που δεν είναι άλλος από τον καταδιωκόμενο από τις Ερινύες Ορέστη, καθώς και ο βασιλιάς-στρατιώτης που πεθαίνει αποτελούν διακείμενα από την *Ορέστεια* του Αισχύλου. Αξίζει να σημειωθεί πως το τραγικό διαπλέκεται με το ιστορικό, καθώς αναφέρεται πως ο νεκρός ήρωας είναι «φίλος του οικισμού του Άδη σε συνοικία φονιάδων όπου τις Κυριακές οργιάζει η κραιπάλη του σκοτωμού».

«Τα πρόσωπα του φόνου»

Στην εν λόγω ποιητική σύνθεση, «όπου το ιστορικό τέμνεται και συνάπτεται προς το ανθρωπολογικό»,⁵³ αξιοσημείωτη είναι η ενότητα «Τα πρόσωπα του φόνου», στην οποία μέσα σε ένα σκηνικό με «ερείπια τσακισμένα», με «σκόρπιες κολόνες και συντρίμμια», με «ρημάδια-μάρμαρα κι αγάλματα σπαρμένα μνήμες μαντικές», καλούνται κατά ζεύγη οι έξι «ασάλευτοι» και «πετρωμένοι» Ατρείδες που ενσαρκώνουν τα πρόσωπα του φόνου αλλά και του εμφύλιου σπαραγμού: Αίγισθος και

⁵¹ Προτείνεται ο τύπος αυτός κατά την ετυμολογία του ονόματος που υποστηρίζει ο Eduard Fraenkel στο *Aeschylus: Agamemnon* (Oxford: Oxford University Press, 1950), 52, 84.

⁵² Αισχ. Άγ. 1342-1346.

⁵³ Μερακλής, «Οι αρχαίοι και εμείς: Ο αρχαιολογικός μύθος στην ποίηση του Γ. Κότσιρα», 1558.

Αγαμέμνονας, Ηλέκτρα και Ορέστης, Κασσάνδρα και Κλυταιμνήστρα. Στη συνέχεια, ακούγονται οι φωνές αυτών των μυθικών προσώπων, στα λόγια των οποίων εντοπίζονται διακείμενα από την αρχαία ελληνική τραγωδία.

Αρχικά, ακούγεται η φωνή του Αιγίσθου, ο οποίος –σε αντίθεση με το μυθικό του αρχέτυπο που διατρανώνει τη συμμετοχή του στη δολοφονία του Αγαμέμνονα—⁵⁴ δεν διακατέχεται από την ίδια έπαρση και δείχνει μετέωρος, σαν να μη γνωρίζει τη θέση του στον κόσμο: «*Πού να τοποθετήσω τον εαυτό μου;*». Επίσης, ο Αίγισθος του Γιωργή Κότσιρα εκφράζει την επιθυμία να κλείσει την πόρτα, ώστε να αφήσει έξω τη «*συνείδησή*» του, αποκλίνοντας έτσι από το τραγωδικό του πρότυπο, που δεν φαίνεται να έχει συνειδησιακά προβλήματα. Μόνη παρηγοριά για τον Αίγισθο είναι η ανάμνηση της Κλυταιμνήστρας που συνιστά «*μνήμη ερωτική*». Στον στίχο «*ωραία γυναίκα μέσα μου συμπληρωμένη*», καθώς και με τη φράση «*εξουσία παντοτινή*», διατηρείται από τον αρχαιοελληνικό μύθο της «κυριαρχίας της γυναίκας πάνω σε έναν άνδρα».⁵⁵

Έπειτα, ακούγεται η φωνή του στρατηλάτη Αγαμέμνονα, ο οποίος δηλώνει ότι δεν θα πεθάνει «*έτσι αδυσώπητα κρεουργημένος*» και ότι «*ακίνητος*» θα ταξιδεύει «*στην αίθουσα του λουτρού*», διακείμενο που παραπέμπει στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου. Η παγίδευση του αρχιστράτηγου της Τροίας στην αίθουσα του λουτρού από τη σύζυγό του, την Κλυταιμνήστρα, παραπέμπει σε εμφύλια διαμάχη. Ακολουθεί ο μονόλογος της Κλυταιμνήστρας, η οποία, αποκλίνοντας από το τραγωδικό της πρότυπο, καθόλου δεν επάίρεται για την πράξη της συζυγοκτονίας,⁵⁶ αλλά δηλώνει λυπημένη και βυθισμένη στη «*Σιωπή*». Η Κλυταιμνήστρα θυμίζει περισσότερο το μυθικό της αρχέτυπο στον μονόλογο της Κασσάνδρας, η οποία την παρουσιάζει ως «*υπεροπτική βασίλισσα*». Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η Κασσάνδρα του Γιωργή Κότσιρα δικαιολογεί την Κλυταιμνήστρα που προτίμησε «*έναν φονιά μες στο παλάτι / από έναν μακρινό Αρχιστράτηγο περ' από τ' ακρογιάλι της πατρίδας*».

Αξιοσημείωτα είναι και τα λόγια του Ορέστη για το φονικό, που τον «*γυρεύει καρτερικά*» και το οποίο είναι «*αμετάπειστα χαραγμένο*» στο «*μάρμαρο της βρύσης*». Πρόκειται για την πράξη της μητροκτονίας, η οποία, σύμφωνα με τον Αισχύλο, είναι προκαθορισμένη και εκτελείται κατόπιν εντολής του θεού Απόλλωνα. Αξίζει να σημειωθεί και η αναφορά του Ορέστη στις Ερινύες που πρόκειται να του «*αδειάσουν*» τα μάτια και μας θυμίζουν τις αιμοδιψείς Ερινύες στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, που απειλούν να «*λιώσουν ζωντανό*» τον μητροκτόνο Ορέστη.⁵⁷ Η πράξη της

⁵⁴ Πρβλ. Αισχ. Άγ. 1604.

⁵⁵ Pierre Brunel, *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, μτφρ. Κλαίρη Μητσοτάκη (Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής, 1992), 189.

⁵⁶ Πρβλ. Αισχ. Άγ. 1394.

⁵⁷ Βλ. Αισχ. *Ευμενίδες*, στ. 267-268: *καὶ ζῶντά σ' ἰσχάνας' ἀπάξομαι κάτω, / <ἴν'> ἀντιποίνους τίνης ματροφόντας δῦας*. Όλα τα παραθέματα από τον Αγαμέμνονα του Αισχύλου βασίζονται στην έκδοση της

μητροκτονίας, καθώς και η αναφορά του Ορέστη στο πατρικό σπίτι που είναι «ζεστό ακόμα από το αίμα»,⁵⁸ παραπέμπουν στο κλίμα του Εμφυλίου. Έχουμε λοιπόν εδώ το μοτίβο του αίματος που κυριαρχεί τόσο στην υπό μελέτη συλλογή όσο και στην *Αισχύλεια Ορέστεια*.

Τελευταίος στην ενότητα αυτή είναι ο μονόλογος της Ηλέκτρας, η οποία, όπως και το τραγωδικό της πρότυπο, συντηρεί τη μνήμη του παρελθόντος, μια μνήμη που «έχει μεγαλώσει για να χωρέσει Εκείνον». Η επιλογή κεφαλαίου γράμματος στη δεικτική αντωνυμία «Εκείνος» φανερώνει την ιερότητα του προσώπου, τη σημασία που είχε για την Ηλέκτρα. Φαίνεται λοιπόν εδώ η αγάπη της Ηλέκτρας για τον δολοφονημένο πατέρα.

Καταληκτικά, συμπεραίνουμε ότι τα πρόσωπα του Οίκου των Ατρείδων, μεταφερόμενα από το εκεί και τότε του μύθου στο εδώ και τώρα του ποιήματος, έχουν χάσει την αίγλη του παρελθόντος, βιώνουν μοναξιά (όπως μας δηλώνουν ο Αίγισθος, ο Αγαμέμνων και η Κασσάνδρα) και ταλανίζονται από ενοχές για εγκλήματα εντός του οίκου. Στην ουσία, οι τύψεις οδήγησαν στον αφανισμό τους, όπως φαίνεται και στην ενότητα «Η δίκη», όπου αναφέρεται πως, όποιος και αν είναι ο ήρωας (ο Αίγισθος ή ο Αγαμέμνωνας ή ο Ορέστης), «δίχως άλλο θα αφανιστεί» κυνηγημένος από τις τύψεις. Ο αρχαίος ελληνικός τραγικός μύθος είναι λοιπόν μετασηματισμένος και αναπροσαρμοσμένος στα δεδομένα της εποχής και του ψυχισμού του ποιητή, με αποτέλεσμα το τραγικό να αισθητοποιεί την ενοχή, τη φθορά και την οδύνη. Έκπληξη προκαλεί το γεγονός πως δεν είναι σαφές ποιος είναι τελικά ο ήρωας, ούτε αν καθένα από τα πρόσωπα αυτά είναι «φονιάς ή σκοτωμένος», «ένοχος ή αθώος», καθώς οποιοδήποτε από αυτά θα μπορούσε να είναι τόσο στη θέση του θύματος όσο και στη θέση του θύτη.

Άλλωστε, όπως ομολογεί ο ποιητής στην ενότητα με τον τίτλο «Αυτοψία», «όλοι ξέρουμε πως μέσα μας κοιμάται ένας φονιάς», πως «δεν υπάρχει πια κανείς που να μην έχει επιθυμήσει κάποιο φονικό ανομολόγητο» και πως όλοι μας συντηρούμε την ελπίδα πως «το πρόσωπο του φόνου που κοιμάται μέσα μας θα μείνει ανεύρετο». Επομένως, «με την *Ανατομία εγκλήματος* βρισκόμαστε εμπρός σε μια προβληματική, κατά την οποία ο μύθος των Ατρείδων παίζει τον ρόλο μιας αναφοράς στην τραγική εκδοχή της ενοχής, όπου οι ένοχοι είναι “ζητούμενα πρόσωπα”, τα οποία βρίσκονται ανάμεσά μας».⁵⁹

Οξφόρδης του Page (1972). Για τη μετάφραση του παρατιθέμενου χωρίου, βλ. Αισχύλος. *Τραγωδίες*. Μετάφραση Ι.Ν.Γρυπάρης (Αθήνα: Γράμματα, 1994).

⁵⁸ Πρβλ. Αισχ. Αγ. 1309.

⁵⁹ Αργυρίου, «Αναφορές στο ποιητικό έργο του Γιωργή Κότσιρα», 15.

Συμπεράσματα

Όπως προαναφέρθηκε, η πολιτική της λήθης που ακολουθήθηκε στην Ελλάδα σε σχέση με το θέμα του Εμφυλίου, είχε επιπτώσεις στην ελληνική μεταπολεμική ποίηση, η οποία επεξεργάστηκε το τραύμα του Εμφυλίου Πολέμου με έμμεσο και υπαινικτικό τρόπο. Αρκετοί ποιητές αξιοποίησαν τον αρχαίο ελληνικό τραγικό μύθο προκειμένου να αναφερθούν στα οδυνηρά γεγονότα της εποχής τους. Έτσι, το τραγικό συνδέθηκε διά της ποιήσεως με την ιστορία και ανασηματοδοτήθηκε. Στην ανασηματοδότηση αυτή, καθώς και στην επεξεργασία του τραύματος του Εμφυλίου, η μνήμη διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο, επειδή, εμποτίζοντας τα γεγονότα με το συναίσθημα και νοηματοδοτώντας τα, «αποτελεί το πεδίο όπου η ιστορία σχολιάζεται».⁶⁰

Όσον αφορά στη συλλογή *Ανατομία Εγκλήματος* του Γιωργή Κότσιρα, γίνεται εύκολα αντιληπτή η σύνδεση του τραγικού και της ιστορίας, καθώς διαπλέκεται η ιστορία του τόπου με τον μύθο των Ατρείδων, που βρίθει από οικογενειακές έριδες και εμφύλιες διαμάχες. Στη συλλογή, λοιπόν, αυτή αναδεικνύεται ο ρόλος της ιστορίας, του βιώματος και της μνήμης στην ανασηματοδότηση του τραγικού, το οποίο αισθητοποιεί τη φθορά και την οδύνη που χαρακτηρίζει τη μεταπολεμική εποχή.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

- Αισχύλος. *Τραγωδίες*. Μετάφραση Ιωάννης Ν. Γρυπάρης. Αθήνα: Γράμματα, 1994.
- Fraenkel, Eduard (ed.). *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford: Oxford University Press, 1950.
- Κότσιρας, Γιωργής. *Τα ποιήματα (1959-1977)*. τ. Β'. Αθήνα: Εκδόσεις των φίλων, 1987.
- Page, Denys (ed.). *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Sommerstein, Alan H. (ed.). *Αισχύλου Ευμενίδες. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*. Μετάφραση Νικόλαος Γεωργαντζόγλου. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 2000.

Δευτερογενής

- Αποστολίδου, Βενετία. *Τραύμα και μνήμη - Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*. Αθήνα: Πόλις, 2010.

⁶⁰ Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, 159.

- Αργυρίου, Αλέξανδρος. «Αναφορές στο ποιητικό έργο του Γιωργή Κότσιρα», *Νέα Πορεία* 515-517, τ. 44 (Ιανουάριος – Μάρτιος 1998): 5-19.
- Βαρίκας, Βάσος. *Συγγραφείς και κείμενα*. τ. Α΄. Αθήνα: Ερμής, 1975.
- Βατόπουλος, Νίκος. «Η έννοια του τραγικού είναι μια μοντέρνα ιδέα», *Η Καθημερινή*, 15 Μαρτίου 2007. <<https://www.kathimerini.gr/culture/280346/i-ennoia-toy-tragikoy-einai-mia-monterna-idea/>>, [Προσπελάστηκε 25 Σεπτεμβρίου 2023].
- Brunel, Pierre. *Ο μύθος της Ηλέκτρας*. Μετάφραση Κλαίρη Μητσοτάκη. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1992.
- Δεμερτζής, Νίκος. «Ο Εμφύλιος Πόλεμος: από τη συλλογική οδύνη στο πολιτισμικό τραύμα», στο *Εμφύλιος – Πολιτισμικό τραύμα*, επιμ. Νίκος Δεμερτζής, Ελένη Πασχαλούδη, και Γιώργος Αντωνίου, 43–90. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Eagleton, Terry. *Sweet violence – The idea of the tragic*. Oxford: Blackwell, 2003.
- Θεοδωράτου, Λιάνα. «Η πολιτική της σιωπής στη μεταπολεμική ελληνική ποίηση», στο *Ο Εμφύλιος Πόλεμος. Από τη Βάρκιζα στον Γράμμο, Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949*, επιμ. Ηλίας Νικολακόπουλος, Άλκης Ρήγος, και Γρηγόρης Ψαλλίδα, 287–300. Αθήνα: Θεμέλιο, 2002.
- Καλύβα, Μαριάνθη. *Οι μεταμορφώσεις του μύθου των Ατρείδων στο νεοελληνικό μεταπολεμικό θέατρο*. Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Πατρών, 2022. <<https://nemertes.library.upatras.gr/server/api/core/bitstreams/e752ca21-999e-43c4-b32f-8c604d855665/content>> [Προσπελάστηκε, 25 Σεπτεμβρίου 2023].
- Καρακάση, Κατερίνα. *Όψεις του τραγικού. Από τον Πλάτωνα ως τον Ρακίνα*. Αθήνα: Gutenberg, 2011.
- Καραντώνης, Αντρέας. *Ποιητικά. Κριτικά κείμενα*. Αθήνα: Νικόδημος, 1977.
- Lambropoulos, Vassilis. *The tragic idea*, London: Duckworth, 2006.
- Leonard, Miriam. *Tragic Modernities*. London: Harvard University Press, 2015.
- Λιάκος, Αντώνης. *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*. Αθήνα: Πόλις, 2007.
- Lossau, Manfred Joachim. *Αισχύλος*. Μετάφραση Νικόλαος Π. Μπεζαντάκος. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 2009.
- Mackridge, Peter (ed.). *Ancient myth in modern Greek poetry. Essays in memory of C.A. Trypanis*. London and Portland: Frank Cass, 1996.
- Μερακλής, Μιχαήλ Γ. *Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία (1945-1980). Μέρος πρώτο: Ποίηση*. Αθήνα: Πατάκης, 1987.
- Μερακλής, Μιχαήλ Γ. «Οι αρχαίοι και εμείς: Ο αρχαιολογικός μύθος στην ποίηση του Γ. Κότσιρα», *Νέα Εστία* 1642, τ. 138 (Δεκέμβριος 1995): 1554–1561.

- Παπαθανασόπουλος, Θανάσης. *Συναντήσεις στον χώρο της νεώτερης ποίησής μας – Βαφόπουλος, Θέμελης, Δημάκης, Αθανασούλης, Κότσιρας*. Αθήνα: Βάκων, 1971.
- Ρόζη, Λίνα. «Ο αρχαίος ελληνικός μύθος και η απεικόνιση των εμπόλεμων τοπίων στη σύγχρονη γαλλόφωνη δραματουργία», στο *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Μάιος 2011)*, επιμ. Κωνσταντίνος Κυριακός, 290–310. Πάτρα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, 2015.
- Ρούσσο, Τάσος. «Μια ιδιαίτερα προσωπική άποψη για την *Ανατομία Εγκλήματος* του Γ. Κότσιρα», *Νέα Πορεία* 117–118, τ. 10 (Νοέμβριος–Δεκέμβριος 1964): 286–293.
- Σιαφλέκης, Ζ.Ι. *Η Εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*. Αθήνα: Gutenberg, 2005.
- Szondi, Peter. *Essais sur le tragique*. Traduit de l' allemand par Jean Luis Besson, Myrto Condicás, Pierre Judet de la Combe et Jean Jourdheuil. Belval: Circé, 2003.
- Χείλαρης, Δημήτρης. «Μεταπλάσεις του μύθου της Πηνελόπης στη νεοελληνική μεταπολεμική ποίηση», *Σύγκριση* 31 (2022), 240–251. <<https://ejournals.e-publishing.ekt.gr/index.php/syqkrisi/article/view/31331/246>>, [Προσπελάστηκε, 25 Σεπτεμβρίου 2023].

Η φυσιογνωμία του λογοτεχνικού περιοδικού *Η Λέξη*: μια αποτίμηση

Μαριάννα Βενούτσου*

Περίληψη: Το λογοτεχνικό περιοδικό *Η Λέξη* ανήκει στα μεταπολιτευτικά περιοδικά, καθώς ξεκίνησε να εκδίδεται το έτος 1981, σε μια εποχή πολιτικής σταθερότητας, οικονομικής ανάκαμψης, πλούσιας εκδοτικής κίνησης και ποικίλων πολιτιστικών και πνευματικών ερεθισμάτων και αναζητήσεων. Μέσα από τα 205 τεύχη του και τη σχεδόν τριαντάχρονη πορεία του στον χώρο του πνεύματος και της διανοητικής, από το 1981 έως και το 2010, υπήρξε συνδιαμορφωτής των πνευματικών, λογοτεχνικών, αλλά και κοινωνικών ζυμώσεων της εποχής του. Στο παρόν άρθρο, το οποίο στηρίχθηκε σε πρωτότυπη μελέτη της *Λέξης*, θα επιχειρηθεί μια αποτίμηση της φυσιογνωμίας του περιοδικού με απώτερο στόχο να καταδειχθεί η συμβολή του στο πνευματικό πεδίο της μεταπολιτευτικής Ελλάδας. Ο παραπάνω στόχος επιτυγχάνεται μέσα από την παρατήρηση, την παρουσίαση και τον σχολιασμό των βασικότερων χαρακτηριστικών του περιοδικού, ελλείπει προγραμματικών δηλώσεων των εκδοτών του, Αντώνη Φωστιέρη και Θανάση Νιάρχου. Για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων κρίθηκε απαραίτητη η μελέτη των τευχών και των τριών δεκαετιών κυκλοφορίας του περιοδικού και, συγκεκριμένα, των μόνιμων στηλών του, των δημοσιευμένων πεζών και ποιητικών κειμένων, των δειγμάτων θεωρητικού λόγου και των μεταφραστικών επιλογών του. Παράλληλα, μέσα από τη σύγκριση με άλλα λογοτεχνικά περιοδικά της ίδιας χρονικής περιόδου της Μεταπολίτευσης και, συγκεκριμένα, με τα *Περίπλους*, *Διαβάζω*, *Το Δέντρο*, *Οδός Πανός* και *Πλανόδιον*, η παρούσα μελέτη εξετάζει την ύπαρξη ή μη ιδεολογικού προσανατολισμού του περιοδικού, τις στοχεύσεις του και τη γενικότερη συμβολή του στο πνευματικό στερέωμα της μεταπολιτευτικής Ελλάδας.

Λέξεις κλειδιά: Μεταπολίτευση, λογοτεχνικό περιοδικό, *Η Λέξη*, Αντώνης Φωστιέρης, Θανάσης Νιάρχος

Εισαγωγή

Το λογοτεχνικό περιοδικό *Η Λέξη* ξεκίνησε την έκδοσή του λίγα χρόνια μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, κατά την περίοδο που έχει επικρατήσει να ονομάζεται

* Η Μαριάννα Βενούτσου εκπονεί τη διδακτορική της διατριβή στη Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου. Τίτλος διατριβής: «Η ταυτότητα του περιοδικού *Η Λέξη* και η συμβολή του στην πνευματική ζωή της μεταπολιτευτικής Ελλάδας».

μεταπολιτευτική.¹ Την περίοδο αυτή οι εκδοτικές πρωτοβουλίες πυκνώνουν· λόγω της κατάργησης της λογοκρισίας των προηγούμενων χρόνων, νέοι εκδοτικοί οίκοι και βιβλιοπωλεία κάνουν την εμφάνισή τους, νέα βιβλία ποικίλης ύλης εκδίδονται και νέα λογοτεχνικά περιοδικά κυκλοφορούν. Δεν είναι τυχαίο πως σε διάστημα μόλις λίγων χρόνων εμφανίζεται πλήθος λογοτεχνικών περιοδικών, όπως *Η Νέα Ποίηση*, *Η Λέξη*, *Πλανόδιον*, *Το Δέντρο*, *Διαβάζω*, *Οδός Πανός*, *Περίπλους*. Η εκδοτική αυτή έκρηξη δεν είναι ανεξάρτητη από την αύξηση του ενδιαφέροντος του αναγνωστικού κοινού.² Άλλωστε, η εκδοτική κίνηση και το αγοραστικό ενδιαφέρον των πολιτών είναι δύο παράγοντες που κινούνται παράλληλα.

Η ύπαρξη τόσων λογοτεχνικών περιοδικών κατά τη Μεταπολίτευση είναι σύμφυτη με την επιθυμία των πολιτών να αγοράσουν βιβλία και περιοδικά, να διαβάσουν, να γίνουν κοινωνοί της τέχνης και του πολιτισμού, κάτι που, λόγω της εποχής της Δικτατορίας που προηγήθηκε, πολλοί είχαν στερηθεί. Από την άλλη, η έκδοση περιοδικών με ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία δεν είναι ανεξάρτητη και από τη γενικότερη κινητικότητα της γενιάς του 1970.³ Επομένως, η εποχή της Μεταπολίτευσης προσέφερε το γόνιμο έδαφος πάνω στο οποίο στηρίχθηκαν τα λογοτεχνικά περιοδικά που άρχισαν να εκδίδονται τότε. Παράλληλα, ήδη τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, η πολιτική ομαλότητα οδήγησε σταδιακά στην οικονομική σταθερότητα και, συνεπώς, σε άνοδο του βιοτικού επιπέδου της πλειονότητας των πολιτών, γεγονός που συντέλεσε στην ενίσχυση της αγοραστικής τους δύναμης.

Οι σημαντικότερες μόνιμες στήλες της *Λέξης*

Κάθε λογοτεχνικό περιοδικό αποτελεί ένα πολιτιστικό προϊόν και ως τέτοιο αφουγκράζεται τις ζυμώσεις που συντελούνται όχι μόνο σε πνευματικό, αλλά και σε

¹Τον Ιούλιο του 1974 καταλύθηκε το δικτατορικό καθεστώς και ξεκίνησε η κοινοβουλευτική περίοδος. «Μεταπολιτευτική περίοδος» ή «Πρώτη Μεταπολίτευση» είναι όροι που χρησιμοποιήθηκαν για να περιγράψουν αυτήν ακριβώς τη μετάβαση από το καθεστώς της στρατιωτικής δικτατορίας στο καθεστώς της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας που ακολούθησε. Βλ. Δημήτρης Χαραλάμπους, *Μεταπολίτευση και Εκπαιδευτική Πολιτική: Παρελθόν, Παρόν, Μέλλον* (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2007), 51.

Για τη διάρκεια της μεταπολιτευτικής εποχής οι απόψεις ποικίλουν, καθώς άλλοτε οριοθετείται με την αυστηρή και άλλοτε με την ευρεία έννοιά της. Σύμφωνα με την αυστηρή έννοια, η μεταπολιτευτική περίοδος ξεκινά από τον Ιούλιο του 1974, έτος κατά το οποίο αποκαθίσταται η κοινοβουλευτική δημοκρατία έως τις πρώτες βουλευτικές εκλογές του 1977. Βλ. Δημήτρης Χαραλάμπους, *Μεταπολίτευση και Εκπαιδευτική Πολιτική: Παρελθόν, Παρόν, Μέλλον* (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2007), 52. Κατά την ευρεία έννοια η περίοδος της Μεταπολίτευσης ξεκινά από τα τέλη Ιουλίου του 1974 και συνεχίζεται έως τις μέρες μας. Βλ. Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990: Σταθερή Δημοκρατία Σηματοδωμένη από τη Μεταπολεμική Ιστορία* (Αθήνα: Θεμέλιο, 2001), 13.

²Αυτή η εκδοτική πλημμυρίδα οδήγησε και στη δημιουργία πολλών βιβλιοπωλείων, λόγω του έντονου αγοραστικού ενδιαφέροντος του κοινού. Το 1982 υπήρχαν στον ελλαδικό χώρο 1.849 βιβλιοπωλεία, εκ των οποίων τα 685 στην περιοχή της Αθήνας και του Πειραιά. Βλ. Αικατερίνη Λάμπρου, «Το Βιβλιοπωλείο στην Ελλάδα, 1974-2009: η Αντοχή της Παράδοσης και η Αλλαγή του Παραδείγματος.» (Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, 2012), 237, doi 10.12681/eadd/29291.

³Λάμπρος Βαρελάς, «Η ποιητική γενιά του 1970 και ο περιοδικός τύπος», *Νέα Εστία* 1875 (Δεκέμβριος 2017): 951-963.

κοινωνικό ή οικονομικό και πολιτικό επίπεδο. Για τη *Λέξη* οι παραπάνω διεργασίες δεν περνούν απαρατήρητες. Κάτι τέτοιο είναι εμφανές όχι τόσο μέσω της κύριας ύλης του, όσο μέσω των μόνιμων στηλών του. Ειδικά, μέσω της στήλης των σχολίων της *Κλεψύδρας* αποτυπώνονται πλείστοι πολιτικοί και κοινωνικοί προβληματισμοί. Η *Κλεψύδρα* αποτελεί μία από τις σημαντικότερες μόνιμες στήλες της *Λέξης*, παρούσα και στα 205 τεύχη του. Είναι το εκφραστικό όργανο των συνεργατών του περιοδικού, μέσω του οποίου εκφράζουν τις απόψεις τους για την εκάστοτε πολιτική και, κυρίως, την κοινωνική και πνευματική επικαιρότητα της εποχής, κατά την οποία εκδίδεται το κάθε τεύχος.

Οι σκέψεις, απόψεις, κρίσεις και οι προβληματισμοί που διατυπώνονται από τους συνεργάτες του περιοδικού έχουν διπλό ρόλο: αφενός, να ενημερώσουν τους αναγνώστες για τα πολιτικά, πολιτιστικά και κοινωνικά τεκταινόμενα και, αφετέρου, να τους προβληματίσουν. Χαρακτηριστικό της παραπάνω στήλης είναι ότι αφορμάται από γεγονότα της επικαιρότητας που απασχολούν, κατά την εποχή έκδοσης του κάθε τεύχους, την ελληνική και παγκόσμια επικαιρότητα, ενώ, συνήθως, δεν καταλήγει σε κρίσεις για διαχρονικά ζητήματα. Πολεμικές συρράξεις, η αστικοποίηση της ζωής, η κυριαρχία της εικόνας και των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, οι φόβοι για την αλλοίωση της γλωσσικής παράδοσης, η έντονη κομματικοποίηση της ζωής –χαρακτηριστικό κυρίως των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων– είναι μερικά μόνο από τα θέματα που απασχολούν τη στήλη των σχολίων της *Κλεψύδρας* και αποδεικνύουν την ύπαρξη διόδου επικοινωνίας και διαλόγου του περιοδικού με την κοινωνία και τον πολιτισμό.

Αυτός ο διάλογος αποτελεί βασική προϋπόθεση συμβολής ενός λογοτεχνικού περιοδικού στη διαμόρφωση της πνευματικής ζωής κάθε εποχής και *Η Λέξη* κάτι τέτοιο το επιτυγχάνει αρχικώς με τις μόνιμες στήλες της. Η προβολή από την *Κλεψύδρα* λογοτεχνικών εκδηλώσεων και ημερίδων, η αναφορά σε συμπόσια, πολιτιστικά, εικαστικά και καλλιτεχνικά δρώμενα, η ύπαρξη αφιερωμάτων που αποτίουν κάθε φορά φόρο τιμής σε πνευματικές προσωπικότητες του παρελθόντος, αλλά και σύγχρονες των τευχών του περιοδικού, συμβάλλουν ώστε ο αναγνώστης να παρακολουθεί, να ενημερώνεται και -γιατί όχι- να συμμετέχει σε αυτά, με αποτέλεσμα να καλλιεργείται πνευματικά και να διαμορφώνεται το πλαίσιο των πολιτιστικών, καλλιτεχνικών και πνευματικών ενδιαφερόντων του. Επιπλέον, οι μόνιμες στήλες της *Λέξης* για τα εικαστικά νέα, τις τρέχουσες θεατρικές παραστάσεις και τις κινηματογραφικές προβολές κινούνται στο ίδιο πλαίσιο. Η γλυπτική, η ζωγραφική, το θέατρο και ο κινηματογράφος αποτελούν εκφάνσεις του πνεύματος και του πολιτισμού· οι συνεργάτες του περιοδικού, προβάλλοντας και σχολιάζοντας ποικιλοτρόπως εικαστικές εκδηλώσεις, θεατρικά ή κινηματογραφικά δρώμενα, ασκούν επίδραση στο αναγνωστικό κοινό και διαμορφώνουν, κατά κάποιο τρόπο, τις προτιμήσεις του. Έτσι,

το περιοδικό αποτελεί παράγοντα διαμόρφωσης του πνευματικού πεδίου. Ταυτόχρονα, η εικονογράφηση των τευχών με έργα χαρακτηριστικής, γλυπτικής και ζωγραφικής τέχνης όχι μόνο καθιστά το περιοδικό πιο ελκυστικό στον αναγνώστη, αλλά ακόμα περισσότερο προβάλλει το έργο καλλιτεχνών που αποτελούν τους κύριους εκφραστές του πνευματικού πολιτισμού της εποχής της Μεταπολίτευσης.

Η συγγραφική δραστηριότητα γενικότερα, και η λογοτεχνική ειδικότερα, αποτελούν, ομολογουμένως, ένδειξη πνευματικού πολιτισμού. Με την προβολή λογοτεχνικών βιβλίων, διηγημάτων, μυθιστορημάτων, ποιητικών συλλογών, η μόνιμη στήλη *Η κρίση του βιβλίου* φέρνει σε επαφή τους αναγνώστες με βιβλία σύγχρονα της εποχής έκδοσης του κάθε τεύχους, διαμορφώνοντας με τη θετική ή μη κριτική της τη στάση του αναγνωστικού κοινού απέναντι σε αυτά. Παράλληλα, η μόνιμη στήλη *Εξ όνουχος*, με έντονο το επικαιρικό στοιχείο, παρουσιάζοντας στους αναγνώστες αξιόλογα δείγματα λογοτεχνικής γραφής, αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, παράγοντα διαμόρφωσης των αναγνωστικών προτιμήσεων και γενικότερα του πνεύματος και του πολιτισμού.

Δεν θα μπορούσε, τέλος, να μην γίνει αναφορά στη στήλη *Σε β' πρόσωπο*. Αποτελεί, στην πραγματικότητα, «μια συνομιλία» –όπως αναγράφεται από το ίδιο το περιοδικό ακριβώς κάτω από τον τίτλο *Σε β' πρόσωπο*– των συνεκδοτών του, Αντώνη Φωστιέρη και Θανάση Νιάρχου, με κάποιον εν ζωή λογοτέχνη, καλλιτέχνη και γενικότερα άνθρωπο του πνεύματος. Άλλωστε, και η χρήση της φράσης *Σε β' πρόσωπο* υποδηλώνει αυτή τη συνομιλία, τη συζήτηση, τον διάλογο. Τα ονόματα των Νίκου Εγγονόπουλου, Νίκου Καρούζου, Μίλτου Σαχτούρη, Νικολάου Κάλας, Γιάννη Ρίτσου, Μανόλη Αναγνωστάκη, Οδυσσέα Ελύτη αποτελούν μόνο ένα μικρό δείγμα από τις συνομιλίες που φιλοξένησε η εν λόγω στήλη.

Οι προβαλλόμενοι λογοτέχνες

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, *Η Λέξη* είναι ένα λογοτεχνικό περιοδικό από το οποίο απουσιάζουν οι προγραμματικές δηλώσεις. Ωστόσο, ήδη από τα πρώτα τεύχη της είναι δυνατό να εξαχθούν ορισμένα συμπεράσματα για τη φυσιογνωμία της. Πέρα από τη *Λέξη*, άλλα μεταπολιτευτικά περιοδικά, όπως είναι τα *Διαβάζω*, *Το Δέντρο*, *Πλανόδιον*, εκδίδονται σε μια εποχή που δεν χαρακτηρίζεται από ιδεολογικές αντιπαραθέσεις όμοιες με αυτές του παρελθόντος, ούτε από διαμάχες για το γλωσσικό μας ζήτημα, όπως συνέβη με παλαιότερα περιοδικά, μολονότι η δεκαετία του 1970 είναι ιδεολογικά φορτισμένη με την αποχουντοποίηση και την κυριαρχία της Αριστεράς. Η επιλογή της ύλης είναι τέτοια που δεν περιορίζεται στην προβολή συγκεκριμένων λογοτεχνών. Όσον αφορά, συγκεκριμένα, στη *Λέξη*, η επιλογή των λογοτεχνικών κειμένων χαρακτηρίζεται από μια ευρεία ποικιλία, κάτι που διαμορφώνει και τη φυσιογνωμία της.

Μακριά από ιδεολογικούς προσανατολισμούς παρατηρείται μια μείξη λογοτεχνικών ρευμάτων και γενεών.

Το ηλικιακό κριτήριο ποτέ για το περιοδικό δεν υπήρξε αποφασιστικό. Αντιθέτως, προβάλλονται λογοτεχνικές μορφές τόσο της ελληνικής αρχαιότητας όσο και του 19^{ου} αιώνα και του 20^{ου} αιώνα από όλο το φάσμα του. Σαπφώ, Αισχύλος, Κάλβος, Σολωμός, Βιζυηνός, Παπαδιαμάντης, Καβάφης, Παλαμάς, Σεφέρης, Ρίτσος, Σαχτούρης, Αναγνωστάκης, Φωσιέρης, Βέης, Βαρβέρης, Βλαβιανός, όλοι συνυπάρχουν αρμονικά μέσα στις σελίδες του περιοδικού, διατρανώνοντας πως πρωταρχικός του στόχος είναι να αποτελέσει ένα λογοτεχνικό έντυπο που θα φέρει σε επαφή τον αναγνώστη του τόσο με τη λογοτεχνική παράδοση όσο και με τη σύγχρονη λογοτεχνική δημιουργία και επομένως θα συμβάλει στη διαμόρφωση του πνευματικού πεδίου της εποχής του.

Παράλληλα, το περιοδικό υπήρξε το εκφραστικό όργανο νέων συγγραφέων, για παράδειγμα των Δημήτρη Αγγελή, Χάρη Ψαρά, Μαριγώς Αλεξοπούλου, οι οποίοι έκαναν, την εποχή που πρωτοπαρουσιάζονται από το περιοδικό, τα πρώτα βήματά τους στον χώρο της λογοτεχνίας. Το γεγονός ότι προϊόντος του χρόνου το περιοδικό δημοσιεύει έργα όλο και περισσότερο νέων ηλικιακά λογοτεχνών, κατά τον Θανάση Νιάρχο,⁴ «δεν αποτελεί στοιχείο προβολής αυτών των λογοτεχνικών φωνών, αλλά περισσότερο εκτίμηση για το λογοτεχνικό τους έργο». Πιο συγκεκριμένα, οι εκδότες του περιοδικού συμπεριέλαβαν στις σελίδες της *Λέξης* κείμενα νέων σε ηλικία λογοτεχνών, των οποίων το συγγραφικό έργο εκτίμησαν, γνωρίζοντάς το είτε μέσα από άλλα δημοσιεύματα της εποχής, είτε μέσω της αποστολής του στην ταχυδρομική διεύθυνση του περιοδικού από τους ίδιους τους νεοεμφανιζόμενους λογοτέχνες.

Οι προτιμήσεις της *Λέξης* στη δημοσίευση -λογοτεχνικών και μη- κειμένων

Η *Λέξη* δεν είναι περιοδικό που δημοσιεύει κατ' αποκλειστικότητα ποίηση ή πεζογραφία, αν και τα ποιητικά κείμενα που φιλοξενεί παρουσιάζουν μια μικρή αριθμητική υπεροχή. Στην ερώτηση αν η ποιητική ιδιότητα των εκδοτών διαδραμάτισε κάποιο ρόλο σε αυτήν την υπεροχή δημοσιευμένων ποιητικών κειμένων, ο Αντώνης Φωσιέρης⁵ δεν απέκλεισε αυτό το ενδεχόμενο. Υποστήριξε όμως πως, κατά κύριο λόγο, η παραπάνω υπεροχή υπαγορεύτηκε από λόγους πρακτικούς, αφού τα πεζά κείμενα καταλαμβάνουν περισσότερες σελίδες στην ύλη του περιοδικού, σε αντίθεση με τα ποιητικά κείμενα, που είναι, ως προς την έκτασή τους, συντομότερα. Επομένως, στόχος των εκδοτών δεν ήταν να παρουσιάσουν στο αναγνωστικό κοινό το

⁴ Τηλεφωνική συνέντευξη με τον Θανάση Νιάρχο στις 05-09-2021.

⁵ Τηλεφωνική συνέντευξη με τον Αντώνη Φωσιέρη στις 07-07-2021.

λογοτεχνικό είδος που οι ίδιοι υπηρετούν, αλλά μια ποικιλία λογοτεχνικών κειμένων, μεταξύ των οποίων θεατρικά έργα, μυθιστορήματα, διηγήματα και άλλα είδη πεζού λόγου. Αυτό, άλλωστε, βρίσκεται σε αρμονία με την εποχή κατά την οποία εκδίδεται το περιοδικό, μια εποχή κατά την οποία παρατηρείται άνθηση της πεζογραφίας⁶ και στροφή του ενδιαφέροντος του αναγνωστικού κοινού προς αυτή· ένα λογοτεχνικό περιοδικό δεν κινείται συνήθως αντίθετα από την εποχή του και τις τάσεις της.

Την ύλη του περιοδικού, εκτός από τα πρωτότυπα λογοτεχνικά έργα, συμπληρώνουν οι μελέτες, τα αφιερώματα, τα άρθρα, οι επιστολές, οι σελίδες ημερολογίου. Πολλά από αυτά αποτελούν μέρος ενός αφιερώματος σε μια μορφή του πνεύματος και του πολιτισμού –όχι αποκλειστικά λογοτέχνη–, μολονότι τα αφιερώματα σε λογοτέχνες αριθμητικά υπερτερούν. Κάποιες φορές στα αφιερώματα και στα άρθρα συνυπάρχει το λογοτεχνικό και το εξωλογοτεχνικό στοιχείο. Πρόκειται για μελέτες και, κυρίως, άρθρα που άλλοτε σχολιάζουν και αναλύουν τις βασικές αρχές της γραφής των λογοτεχνών και άλλοτε αναφέρονται στον λογοτέχνη ως άνθρωπο, περιγράφοντας τον χαρακτήρα, τις συνήθειες και τις αδυναμίες του.

Αυτή η συνύπαρξη λογοτεχνικού και εξωλογοτεχνικού στοιχείου είναι που κάνει τη *Λέξη* ένα ελκυστικό λογοτεχνικό έντυπο, που μπορεί να διαβαστεί από αναγνώστες κάθε ηλικίας και, κυρίως, κάθε ιδιότητας. Το ίδιο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα θεματικά αφιερώματα. Η *Λέξη*, εν ολίγοις, δεν είναι ένα περιοδικό μιας κλειστής συντεχνίας κριτικών της λογοτεχνίας. Την παραπάνω, άλλωστε, ποικιλία που χαρακτηρίζει την ύλη του περιοδικού επιβεβαιώνει και η στενή συνεργάτης του, Αντιγόνη Βλαβιανού, υποστηρίζοντας πως πρόκειται για ένα περιοδικό που εστιάζει τόσο στην ελληνική και ξένη γραμματεία, όσο και στην τέχνη, δηλαδή στη ζωγραφική, στη γλυπτική, στη μουσική και στη φωτογραφία.⁷

Οι μεταφραστικές επιλογές της *Λέξης*

Στο περιοδικό, παράλληλα με την ελληνική, δημοσιεύεται και ξένη λογοτεχνία, ενώ μεταφράζονται έργα κάθε λογοτεχνικού είδους, χωρίς δηλαδή να υπάρχει ειδολογική, αλλά ούτε γλωσσική ή γεωγραφική διάκριση. Λογοτεχνικά έργα από κάθε γωνιά του πλανήτη παρουσιάζονται μεταφρασμένα στις σελίδες της *Λέξης*· σημειωτέον ότι έργα της κλασικής ρωσικής λογοτεχνίας αποτελούν τη μειοψηφία. Χαρακτηριστικά είναι τα αφιερώματα του περιοδικού στη λογοτεχνική παραγωγή συγκεκριμένων χωρών ή γεωγραφικών περιοχών, για παράδειγμα της Γαλλίας, της Δανίας και της Δυτικής

⁶ Χατζηβασιλείου (2018) 32.

⁷Συνέντευξη με την Αντιγόνη Βλαβιανού στις 18-02-2023.

Γερμανίας. Αριθμητικά και ποσοτικά όμως οι μεταφράσεις έργων της γαλλικής και κυρίως της αμερικανικής λογοτεχνίας υπερτερούν.

Η συχνή παρουσία έργων της γαλλόφωνης λογοτεχνίας οφείλεται εν μέρει και στο γεγονός ότι τη μετάφραση ενός μέρους αυτών αναλαμβάνουν οι ίδιοι οι εκδότες, Αντώνης Φωστιέρης και Θανάσης Νιάρχος, αλλά και διάφοροι συνεργάτες του περιοδικού, όπως ο Γιάννης Βαρβέρης, η Ρούλα Κακλαμανάκη και η Αντιγόνη Βλαβιανού. Από την άλλη, τα έργα της αμερικανικής λογοτεχνίας –κυρίως της αγγλόφωνης, αλλά και τα γραμμένα στις γλώσσες της λατινικής Αμερικής– αποτελούν την πλειοψηφία των έργων της μεταφρασμένης ποίησης και πεζογραφίας που δημοσιεύονται. Αυτό συνάδει και με το γενικότερο ενδιαφέρον που παρατηρείται τις τελευταίες δεκαετίες για την αμερικανική λογοτεχνία και μπορεί να οφείλεται σε δύο λόγους: αφενός, στην εμφάνιση αρκετών Αμερικανών λογοτεχνών τους τελευταίους δύο αιώνες και στην παράλληλη έκρηξη του ενδιαφέροντος των αναγνωστών για την αγορά λογοτεχνικών βιβλίων και, αφετέρου, στη θεματολογία της αμερικανικής λογοτεχνίας, η οποία, εστιάζοντας σε θέματα πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά και ασκώντας κριτική,⁸ ενίοτε στα κακώς κείμενα της πολιτικής και κοινωνικής ζωής, αγγίζει τον σύγχρονο αναγνώστη και βρίσκεται εγγύτερα στα ενδιαφέροντά του.

Το πλήθος λοιπόν των μεταφραστικών επιλογών της *Λέξης* δεν είναι ούτε αυτό ανεξάρτητο από την εποχή της Μεταπολίτευσης, κατά την οποία εκδίδεται. Ένα από τα χαρακτηριστικά της μεταπολιτευτικής περιόδου είναι και η παγκοσμιοποίηση, σύμφωνα με την οποία στοιχεία της κουλτούρας και του πολιτισμού εύκολα κυκλοφορούν από τη μία γεωγραφική περιοχή στην άλλη. Ένα από αυτά τα στοιχεία είναι και η λογοτεχνία, που μέσα από τη μετάφραση δεν μένει εντός των στενών ορίων της περιοχής που γράφτηκε. Ακολούθως, οι μεταφράσεις λογοτεχνικών έργων κατά τη μεταπολιτευτική εποχή αυξήθηκαν, συγκρινόμενες με τη χρονική περίοδο που προηγήθηκε. Παράλληλα, οι μεταφραστικές επιλογές της περιόδου της μεταπολίτευσης αφορούν περισσότερο στην ξενόγλωσση λογοτεχνία της δυτικής Ευρώπης και δη της αγγλόφωνης και λιγότερο άλλων γεωγραφικών περιοχών· γι' αυτό και στη *Λέξη* η αγγλόφωνη λογοτεχνία υπερτερεί αριθμητικά. Έτσι, το περιοδικό με τις μεταφράσεις ξενόγλωσσων λογοτεχνικών έργων γίνεται συνδιαμορφωτής –με τη συμβολή και άλλων παραγόντων, όπως είναι οι εκδοτικοί οίκοι και οι εφημερίδες– του πνευματικού πολιτισμού της μεταπολιτευτικής περιόδου.

⁸Βλ. Alexia Walker, «English Literature VS. American Literature» στην ηλεκτρονική έκδοση του περιοδικού *The Adroit Journal*, (blog), 1 Μαΐου 2019: <https://theadroitjournal.org/2019/05/01/english-literature-vs-american-literature/>, [Προσπελάστηκε, 22 Σεπτεμβρίου 2023].

Επιλογικά

Συμπερασματικά, *Η Λέξη* αποτελεί ένα λογοτεχνικό περιοδικό που χαρακτηρίζεται από μια ποικιλία δημοσιευμένων κειμένων. Ποιητικός και πεζός λόγος, άρθρα, αφιερώματα, συνεντεύξεις, ξένη λογοτεχνία, μόνιμες στήλες για τη βιβλιοκριτική και την πολιτική, κοινωνική, πολιτιστική επικαιρότητα φιλοξενούνται στις σελίδες του, διαμορφώνοντας τον πλουραλιστικό χαρακτήρα του. Όλα τα παραπάνω, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι βασικός στόχος του περιοδικού είναι η προβολή ποιοτικών κειμένων, ανεξάρτητα από λογοτεχνικές γενιές και λογοτεχνικά ρεύματα, δικαιολογούν το γεγονός ότι *Η Λέξη* αποτέλεσε ένα από τα μακροβιότερα λογοτεχνικά περιοδικά της πρόσφατης ιστορίας, με μεγάλη απήχηση στο αναγνωστικό κοινό.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Φωσιέρης, Αντώνης και Νιάρχος, Θανάσης. *Η Λέξη. Ελληνική και Ξένη Λογοτεχνία*, τεύχη 1-205, Αθήνα, 1981-2010.

Δευτερογενής

Βαρελάς, Λάμπρος. «Η ποιητική γενιά του 1970 και ο περιοδικός τύπος», *Νέα Εστία* 1875 (Δεκέμβριος 2017): 951-963.

Βούλγαρης, Γιάννης. *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990: Σταθερή Δημοκρατία Σημαδεμένη από τη Μεταπολεμική Ιστορία*, Αθήνα: Θεμέλιο, 2001.

Βούλγαρης, Γιάννης. *Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση*, Αθήνα: Πόλις, 2012.

Βούλγαρης, Γιάννης. *Η Μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, Αθήνα: Πόλις, 2013.

Λάμπρου, Αικατερίνη. «Το Βιβλιοπωλείο στην Ελλάδα, 1974-2009: η Αντοχή της Παράδοσης και η Αλλαγή του Παραδείγματος». Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, 2012. doi.10.12681/eadd/29291.

Walker, Alexia. «English Literature VS. American Literature» *The Adroit Journal* (blog), 1, May 2019, <https://theadroitjournal.org/2019/05/01/english-literature-vs-american-literature/>. [Προσπελάστηκε, 19 Μαΐου 2023].

Χαραλάμπους, Δημήτρης. *Μεταπολίτευση και Εκπαιδευτική Πολιτική: Παρελθόν, Παρόν, Μέλλον*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2007.

Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης. *Η Κίνηση του Εκκρεμούς. Άτομα και Κοινωνία στη Νεότερη Ελληνική Πεζογραφία: 1974-2017*, Αθήνα: Πόλις, 2018.

Αποκαλύπτοντας το διήγημα: οι κρυφές ταυτότητες ηρώων σε διηγήματα του
19^{ου} και 20^{ού} αιώνα και η εξέλιξη του είδους

Ευαγγελία Πάσσαρη*

Περίληψη: Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η συνεξέταση της εξέλιξης των δομικών στοιχείων του διηγήματος και της έννοιας της ταυτότητας. Με αφετηρία τα μέσα του 19ου αιώνα, θα εξεταστεί το κλασικό διήγημα, η εμφάνισή του και τα χαρακτηριστικά του. Έπειτα, με όριο την μεταπολεμική πεζογραφία, θα αναλυθεί η εισαγωγή των καινοτομιών που τρέπουν το διήγημα προς την πιο μοντέρνα μορφή. Παράλληλα, θα επιχειρηθεί να φανεί πώς νοείται η ταυτότητα σε κάθε χρονική περίοδο, ποιοι παράγοντες τη διαμορφώνουν και πώς λειτουργεί δομικά κάθε φορά. Συγκεκριμένα, θα αναλυθούν διηγήματα των Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή και Σπυρίδωνα Βασιλειάδη ως δείγματα της κλασικής μορφής, του Γεώργιου Βιζυηνού για να φανεί το πέρασμα προς τη μοντέρνα μορφή, και έπειτα των Γιάννη Σκαρίμπα, Αντώνη Σαμαράκη και Πέτρου Γλέζου. Η απόκρυψη της αληθινής ταυτότητας των προσώπων αφορά έναν ξεχωριστό παράγοντα και μια διαφορετική δομική λειτουργία σε κάθε διήγημα, με αποτέλεσμα η μελέτη αυτού του θέματος να αναδεικνύει τις λογοτεχνικές και εξωλογοτεχνικές δεσπόζουσες, την εξέλιξη ή τις παλινωδίες στο είδος.

Λέξεις-κλειδιά: διήγημα, ταυτότητα, κλασικό, μοντέρνο, είδος

Εισαγωγή

Η έννοια της ταυτότητας αφορά, κατά κανόνα, τα χαρακτηριστικά εκείνα που διαμορφώνουν τη μοναδικότητα ενός ατόμου ή μιας ομάδας και συνίσταται από ποικίλες παραμέτρους, όπως η καταγωγή, το φύλο, η ηλικία. Στη λογοτεχνία συναντώνται ποικίλες μορφές ταυτοτήτων: πιο απλές που καθορίζονται είτε από το επάγγελμα, είτε από την κοινωνική θέση, είτε από την καταγωγή των ηρώων, αλλά και πιο σύνθετες που λαμβάνουν την υπόστασή τους από τα ψυχολογικά προφίλ των ηρώων. Ακολούθως, σε ένα πλαίσιο εξέτασης ηρώων, των οποίων τα ιδιαίτερα αυτά χαρακτηριστικά δεν είναι τόσο εμφανή, εμφανίζεται η *κρυφή ταυτότητα*, η οποία μπορεί να οριστεί ως η απόκρυψη ή η αγνόηση των αντικειμενικών αυτών στοιχείων. Συγκεκριμένα, η λογοτεχνική αφήγηση παρουσιάζει τα πρόσωπα προβάλλοντας

* Η Ευαγγελία Πάσσαρη είναι μεταπτυχιακή φοιτήτρια του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης.

συγκεκριμένες ιδιότητές τους, οι οποίες στη συνέχεια ανατρέπονται ή αποκαλύπτονται ως ψευδείς, φανερώνοντας την αληθινή ταυτότητα αυτών. Αυτό δεν γίνεται πάντοτε με τους ίδιους όρους, ούτε για τους ίδιους σκοπούς.

Αρχικά, τα προσδιοριστικά χαρακτηριστικά αλλάζουν από εποχή σε εποχή. Στη λογοτεχνία της υπό πολιτισμική και εθνική διαμόρφωση κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα, η οικογενειακή ή η εθνική καταγωγή καθορίζουν κατά κανόνα τα άτομα, ενώ στην πορεία προς τον 20^ο αιώνα εμφανίζονται πιο σύνθετοι ειδοποιοί παράγοντες, όπως η σεξουαλική ταυτότητα, η επαγγελματική κατάσταση ή η ψυχολογία των ατόμων. Έπειτα, η απόκρυψη και η αποκάλυψη της αληθινής ταυτότητας δεν γίνονται πάντοτε βάσει των ίδιων δεδομένων. Άλλοτε, οι ήρωες αγνοούν σημαντικά στοιχεία για τον ίδιο τους τον εαυτό λόγω της τύχης, αλλά μέσω συμπτώσεων καταφέρνουν να οδηγηθούν στην ανακάλυψή τους. Άλλοτε, οι ίδιοι επιλέγουν να αποκρύψουν την ταυτότητά τους και στην πορεία να την εμφανίσουν, ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις που κάποιο άλλο πρόσωπο τους οδηγεί να υιοθετήσουν ένα προσωπείο, ακόμη κι αν δεν το επιθυμούν. Η ποικιλία και η εξέλιξη που παρατηρούνται στο τι γίνεται αντιληπτό ως «ταυτότητα» και οι τρόποι με τους οποίους φανερώνεται, επιτρέπει να εξεταστεί παράλληλα η πορεία του λογοτεχνικού είδους του διηγήματος. Μάλιστα, καθώς η αποκάλυψη εξυπηρετεί την ανατροπή, ένα από τα πρώτα δομικά στοιχεία της πλοκής των διηγημάτων, το συγκεκριμένο θέμα είναι, κατά την άποψή μας, ιδιαίτερα κατάλληλο για τη μελέτη του είδους.

Ξεκινώντας από τον 19^ο αιώνα, όταν εμφανίζεται πιο ενεργά το νεοελληνικό διήγημα,¹ η κρυφή ταυτότητα που σκηνοθετείται από τους συγγραφείς επιτρέπει να γίνουν εμφανή μορφικά στοιχεία του είδους, καθώς και οι ηθοπλαστικές απαιτήσεις της εποχής που διαπερνούν τα έργα. Αν γίνει δεκτή η άποψη του Michat Gtowinski, ότι δηλαδή τα λογοτεχνικά γένη είναι πλέον εντελώς διακριτά,² με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τα είδη του, και άρα δεχτούμε πως το διήγημα, ως είδος του λογοτεχνικού γένους, με τη σειρά του, έχει διαμορφώσει τη δική του θεωρία και τα δικά του υποείδη, τότε μπορεί να φανεί πώς λειτουργεί η κρυφή ταυτότητα στις δύο μεγάλες κατηγορίες του. Αρχικά, το κλασικό διήγημα στήνεται τα πρώτα χρόνια βάσει

¹Η παράδοση του είδους πηγαίνει αιώνες πίσω. Οι πρόδρομοί του σημειώνονται ήδη από τις ιστορίες της Παλαιάς Διαθήκης και τα μικρότερα, ενσωματωμένα στα αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά μυθιστορήματα, αφηγήματα. Με άλλους ενδιάμεσους σταθμούς, το είδος ακμάζει κατά τον Ρομαντισμό και καθιερώνεται τον 19^ο αιώνα. Αναλυτικά για την ιστορία του είδους, βλ. Ian Reid, «Η ανάπτυξη ενός είδους», στο *Το διήγημα: Η γλώσσα της κριτικής*, μετ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη (Αθήνα: Ερμής, 1988), 27-46. Ειδικότερα, για το νεοελληνικό διήγημα αξίζει να αναφερθούν ως πρόδρομοι τα αφηγήματα από το *Σχολείον των ντελικάτων εραστών* (1790) του Ρήγα και τα διηγήματα του *Έρωτος αποτελέσματα* (1792), τα οποία ανοίγουν τον σύντομο αφηγηματικό λόγο, σύμφωνα με το Χριστόφορος Μηλιώνης, *Το διήγημα* (Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλας, 2002), 82-86.

²Michat Gtowinski, «Τα λογοτεχνικά γένη», στο *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, επιμ. Marc Angenot, Jean Bessière κ.ά., μετ. Τίτικα Δημητρούλια (Αθήνα: Gutenberg, 2010), 145, 151.

αντιθέσεων³ για να καταλήξει σε ένα αιχμηρό, εντυπωσιακό τέλος,⁴ το οποίο, πέραν της τέρψης, ωφελεί το αναγνωστικό κοινό, άλλοτε ηθικά άλλοτε με γνώσεις γενικού περιεχομένου. Οι ταυτότητες δηλαδή των ηρώων λανθάνουν στο κλασικό διήγημα, προκειμένου να εμφανίσουν δίπολα, όπως για παράδειγμα άτομο-κοινωνία, ομοιότητα-ετερότητα, και η αποκάλυψη της αλήθειας λειτουργεί ως το βασικό στοιχείο που εκπλήσσει και ικανοποιεί τις προσδοκίες του αναγνωστικού κοινού.⁵

Προς τον 20^ο αιώνα, η απόκρυψη της ταυτότητας επιλέγεται ακόμη σαν θεματικό κέντρο αλλά με διαφορετικούς σκοπούς. Το μοντέρνο διήγημα, όπως προτάσσει η θεωρία, ενδιαφέρεται περισσότερο για την ψυχολογική πορεία των προσώπων παρά για τη δράση των γεγονότων.⁶ Ταυτόχρονα, ασχολείται με τον τρόπο που η ψυχολογία και ο εσωτερικός κόσμος του ατόμου μπορεί να δώσει μια θέαση για τη ζωή, λαμβάνοντας μια πιο ελεύθερη, λυρική μορφή και όχι μια αυστηρή, γραμμική δομή.⁷ Επακόλουθα, οι κρυφές ταυτότητες που εμφανίζονται σε διηγήματα στοχεύουν σε κάτι πιο πολύπλοκο. Δεν έχουν στόχο να εντυπωσιάσουν ή να δείξουν μια βασική διαφορά στο κοινό, ούτε και να δώσουν μεγαλοπρεπείς ιστορίες. Αντίθετα, προσπαθούν να αποδείξουν, μέσω καθημερινών και πολύ συγκεκριμένων στιγμιότυπων της ζωής, πως ο κόσμος δεν είναι δυνατόν να ληφθεί ως ένα σύστημα δίπολων, αλλά ως ένα ψηφιδωτό με πολλές ψηφίδες, χρώματα και σχήματα.

Οι ταυτότητες, επομένως, από το στοιχείο του εντυπωσιασμού προχωρούν στην αξιολόγηση του ατόμου ως μία «ποικιλοτρόπως ερμηνευόμενη» οντότητα,⁸ δίνοντας σημασία στην ψυχοσύνθεσή τους και όχι στα καθιερωμένα σχήματα που έως τώρα διαμόρφωναν το τί είναι κανείς, ικανοποιώντας έτσι την ανάγκη του κοινού να αναζητήσει την ταυτότητά του, τον εσωτερικό του κόσμο, ακόμα και το ασυνείδητό του.⁹ Η αναζήτηση και αποκάλυψη της αληθινής ταυτότητας από απλό δηλαδή δομικό στοιχείο της πλοκής μετατρέπονται σε θέμα και η ίδια η ταυτότητα από ένα σταθερό «είναι» γίνεται ένα συνεχές «γίγνεσθαι» βάσει των συνθηκών,¹⁰ όσο το διήγημα ωριμάζει και αλλάζει.

³Florence Goyet, «Exoticism in the Classic Short Story», στο *The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre* (Cambridge: Open Book Publishers, 2014), 27.

⁴Αντιγόνη Βλαβιανού, «Το διήγημα στην καμπή του 19^{ου} αιώνα: Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις», στο *Συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα: Σύγχρονες τάσεις*, επιμ. Ελένα Κουτριάνου (Αθήνα: Εκδόσεις Μεσόγειος, 2005), 206-208.

⁵Ο «ορίζοντας προσδοκιών» αποτελεί βασικό κριτήριο διαμόρφωσης των κειμενικών γενών και των λογοτεχνικών ειδών. Βλ. Michat Gtowinski, «Τα λογοτεχνικά γένη», ό.π., 157.

⁶A. L., Bader, «The Structure of the Modern Short Story», *College English*, vol. 7, no. 2, 1945, 86–92.

⁷Βλαβιανού, «Το διήγημα», 211.

⁸Wladimir Kryszynski, «"Συγκρίσεως υποκειμένου": Ο αντίκτυπος του υποκειμένου στο λόγο», στο *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, επιμ. Marc Angenot, Jean Bessière κ.α., μετ. Τίτικα Δημητρούλια (Αθήνα: Gutenberg, 2010), 381-382.

⁹Wladimir Kryszynski, «"Συγκρίσεως υποκειμένου"», 398.

¹⁰Gerard Delanty, *Modernity and Postmodernity: knowledge, power, and the self* (London: Sage 2000), 3.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η συνεξέταση της αντίληψης για την ταυτότητα και της εξέλιξης των δομικών στοιχείων του διηγήματος, με αφετηρία τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έως και τα μεταπολεμικά χρόνια. Στο πρώτο μέρος, θα εξεταστεί το κλασικό διήγημα και η εισαγωγή των καινοτομιών που το τρέπουν προς τη μοντέρνα μορφή. Στο δεύτερο μέρος θα αναλυθεί το μοντέρνο διήγημα, με γνώμονα δύο βασικά του χαρακτηριστικά: τη ρευστοποίηση της μορφής και την καθολική, αντιπροσωπευτική διάσταση που λαμβάνουν οι ήρωες και τα περιστατικά. Συγκεκριμένα, θα χρησιμοποιηθούν παραδείγματα από τη διηγηματογραφία των Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, Γεώργιου Βιζυηνού, Γιάννη Σκαρίμπα, Αντώνη Σαμαράκη και Πέτρου Γλέζου. Η απόκρυψη των αληθινών ταυτοτήτων αφορά έναν ξεχωριστό παράγοντα και μια διαφορετική δομική λειτουργία σε κάθε διήγημα, με αποτέλεσμα η μελέτη του συγκεκριμένου θέματος να αναδεικνύει τις λογοτεχνικές και εξωλογοτεχνικές δεσπόζουσες, την εξέλιξη ή/και τις παλινωδίες στο είδος.

Το κλασικό διήγημα και οι σταθερές ταυτότητες του 19^{ου} αιώνα

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ως κυρίαρχο λογοτεχνικό είδος αναγνωρίζεται η ποίηση, ενώ η πεζογραφία στηρίζεται κυρίως στο μυθιστόρημα (πρωτότυπο και μεταφρασμένο), χωρίς όμως αυτό να καλύπτει εντελώς τον χώρο της πρόζας. Έτσι, εμφανίζεται και το διήγημα. Συναντάμε λίγες συλλογές διηγημάτων κατά τον 19^ο αιώνα, ειδικά συγκριτικά με την υπέρογκη παραγωγή των μυθιστορημάτων.¹¹ Επίσης, ο βασικός χώρος δημοσίευσης των μικρών ιστοριών γίνεται ο τύπος. Λόγιοι της αθηναϊκής σχολής, ανάμεσα στις άλλες λογοτεχνικές και επαγγελματικές δραστηριότητές τους, δημοσιεύουν διηγήματά τους στα πρωτοεμφανιζόμενα οικογενειακά περιοδικά (*Ευτέρπη*, *Πανδώρα*), ανάμεσα σε ειδήσεις, χρονογραφήματα και μυθιστορήματα σε συνέχειες. Έτσι, με τους διηγηματογράφους να μην είναι αποκλειστικά λογοτέχνες αλλά και τα περιοδικά ποικίλης ύλης να αποτελούν το βασικό μέσο δημοσίευσης των διηγημάτων, αυτά δεν νοούνται ως ανεξάρτητο είδος. Δεν καταφέρνουν να διαμορφώσουν τους δικούς τους κανόνες και χαρακτηριστικά, αλλά μοιράζονται τον χώρο με άλλα κειμενικά είδη, λιγότερο ή περισσότερο λογοτεχνικά.

¹¹ Ενδεικτικά, αναζητώντας στον ηλεκτρονικό κατάλογο της *Ελληνικής Βιβλιογραφίας του 19^{ου} αιώνα*, ο όρος «συλλογή διηγημάτων» αντιστοιχεί σε μόλις 33 αποτελέσματα, ενώ ο όρος «διηγήματα» επαναλαμβάνεται σε περίπου 100 αποτελέσματα, όταν όλος ο αιώνας έχει χαρακτηριστεί ως «αιώνας του μυθιστορήματος», σύμφωνα με τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο. Βλ. Φίλιππος Ηλιού, Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία του 19^{ου} αιώνα*, (Μουσείο Μπενάκη), <http://195.134.90.232/bibliology/19.htm> [Προσπελάστηκε: 21/9/2023] και Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, *Το ιστορικό μυθιστόρημα* (Αθήνα: Ι.Μ. Ζαχαρόπουλος, 1955), ζ'-'ι'.

Στην *Πανδώρα*, ο «κατεξοχόν διηγηματογράφος» Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής δημοσιεύει διηγήματά του σε συνέχειες.¹² Το 1851 δημοσιεύει το «Αι δύο αδελφαί» σε δύο μέρη.¹³ Η ιστορία της Νίνας και της Ρόζας τοποθετείται στην Ιταλία, στοιχείο που αμέσως εντυπωσιάζει το κοινό, αφού μεταφέρεται σε έναν διαφορετικό κόσμο. Η τοποθέτηση της πλοκής εκτός της ελληνικής πραγματικότητας δεν είναι κάτι ασυνήθιστο, καθώς η δημοσίευση των διηγημάτων στον τύπο δημιουργούσε ένα ανταγωνιστικό αλλά και ποικιλόμορφο πλαίσιο. Οι συγγραφείς έπρεπε να κάνουν τις ιστορίες τους όσο το δυνατόν πιο ασυνήθιστες, και άρα εντυπωσιακές, προκειμένου να τραβήξουν την προσοχή του αναγνωστικού κοινού και να αυξήσουν τις πωλήσεις του εκάστοτε εντύπου. Ταυτόχρονα με αυτόν τον τρόπο συμβάδιζαν με τα ποικίλα θέματα που φιλοξενούνταν στον τύπο, κοντά στο λογοτεχνικό τους κείμενο, και έδιναν εμμέσως στο αναγνωστικό κοινό χρήσιμες πληροφορίες γενικού ενδιαφέροντος.¹⁴

Μετά τον ξαφνικό θάνατο της μητέρας τους, τα δυο κορίτσια μαθαίνουν από τη γιαγιά τους ελάχιστα στοιχεία για την ταυτότητα του πατέρα τους (ευγενική καταγωγή, χρόνια απουσία, εντύπωση θανάτου) και λαμβάνουν ως μοναδική περιουσία το δαχτυλίδι με το μονόγραμμά του. Παρά την ταπεινή και φτωχική ζωή τους, μεγαλώνουν και μορφώνονται κοντά στη δασκάλα του χωριού, με την ελπίδα πως ο πατέρας τους ζει και κάποτε θα ανταμώσουν, κερδίζοντας μια ευγενέστερη ζωή. Η κρυφή ταυτότητα, σε πρώτο επίπεδο, αφορά τον πατέρα τους και κατ' επέκταση την καταγωγή των κοριτσιών. Μέσα από μια σειρά συμπτώσεων οι δυο αδερφές, παράλληλα με το αναγνωστικό κοινό, οδηγούνται στην αποκάλυψη πως ο Πρίγκιπας Φερδινάνδος είναι πατέρας τους. Η Ρόζα πέφτει θύμα μιας ομάδας ληστών αλλά σώζεται από έναν άγνωστο, καλοβαλμένο νέο. Έπειτα, ψάχνοντας για τον ήρωά της, συναντά τυχαία έναν γέροντα, ο οποίος αναγνωρίζει το δαχτυλίδι της και έτσι την προσκαλεί, μαζί με τη Νίνα, στο παλάτι, όπου ζει και εργάζεται για τον Πρίγκιπα Φερδινάνδο. Όλα τα γεγονότα οργανώνονται γραμμικά και τελεολογικά στο πρώτο μέρος της ιστορίας, αφού το ένα συνδέεται ή οδηγεί λογικά στο άλλο με κατεύθυνση την αναγνώριση των προσώπων.¹⁵

Το ίδιο συμβαίνει και στο δεύτερο μέρος της ιστορίας. Τα κορίτσια ζουν πια σαν βασιλοπούλες και παρακολουθούν τις απειλές των ληστών προς το παλάτι. Η Νίνα ερωτεύεται τον κόμη Φίλιππο Σικκαρδή, ο οποίος θα κινδυνεύσει από τους ληστές,

¹² Αριστοτέλης Κουρτίδης, «Η εξέλιξη του διηγήματος και μυθιστορήματος μέχρι της επανάστασης και ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής ως διηγηματογράφος», *Παρνασσός*, τ. ΙΔ', τχ. 9 (1972), 384.

¹³ *Πανδώρα*, τ. Α', τχ. 24 (Μάρτιος 1851), 557-565 και τ. Β', τχ. 25 (Απρίλιος 1851-Απρίλιος 1852), 587-595.

¹⁴ Florence Goyet, «Exoticism in the Classic Short Story». Στο *The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre* (Cambridge: Open Book Publishers, 2014), 83-100. Ειδικότερα για τον εξωτισμό στα διηγήματα του Α.Ρ. Ραγκαβή βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Εισαγωγή». Στο Α.Ρ. Ραγκαβής, *Διηγήματα* (τ. Α'), επιμ. Δημήτρης Τζιόβας, (Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1999), 56-80.

¹⁵ Δημήτρης Τζιόβας, «Εισαγωγή», 15.

ενώ η Ρόζα προσπαθεί να βρει τον άγνωστο ήρωά της, με τον οποίο είναι ερωτευμένη. Σε αυτόν ανήκει η δεύτερη κρυφή ταυτότητα που στήνει ο Ραγκαβής, η φανέρωση της οποίας φέρνει τη διπλή απροσδόκητη πλοκή στο διήγημα.¹⁶ Μέσα από μια ακόμα ακολουθία γεγονότων, τα οποία μοιάζουν τυχαίες παρεκβάσεις λόγω της επιβράδυνσης της πλοκής, έρχεται λογικά η λύση.¹⁷ Η Ρόζα βλέπει τυχαία το πρόσωπο του αρχηγού των ληστών, αλλά δεν ομολογεί πως τον αναγνωρίζει, κάτι που έπειτα της επιτρέπει να αναγνωρίσει τη μεταμφίεση των ληστών στον χορό που οργανώνει ο πατέρας τους. Έτσι οι ήρωες καταστρώνουν σχέδιο σύλληψης, καταφέρουν να πιάσουν τον αρχι-ληστή Καπρέρα και τελικά να ανακαλύψουν πως αυτός ήταν ο εντυπωσιακός νέος που είχε σώσει τη Ρόζα. Η δεύτερη αποκάλυψη οδηγεί στην ανατροπή του ευτυχούς τέλους, το οποίο θα ήταν ο γάμος της Νίνας, προσφέροντας στη θέση του μια πικρή και τραγικά ειρωνική κατάληξη: η Ρόζα, αφού δεν είναι δυνατόν να αγαπά έναν κακούργο, αποφασίζει να μονάσει.

Και οι δυο αποκαλύψεις είναι ανατρεπτικές, διότι δημιουργούν κορυφώσεις στη μέση και στο τέλος της ιστορίας. Ακολουθως, τη χωρίζουν σε δύο συμμετρικά μέρη, με συνδετικούς κρίκους τον έρωτα της Ρόζας και την παρουσία των ληστών, δίνοντας στο διήγημα την «ενιαία εντύπωση»¹⁸ ή τον «αφηγηματικό παροξυσμό», που θέτει καθετί χρήσιμο εντός της πλοκής.¹⁹ Παράλληλα, τα δυο μέρη οργανώνονται γραμμικά, ξεκινώντας από την άγνοια των ηρώων προς την τελική αναγνώριση για την καταγωγή των ίδιων ή των άλλων.²⁰

Στην πορεία αυτή ο Ραγκαβής ενσωματώνει τις ηθικές προτάσεις του προς το κοινό, δίνοντας στη λογοτεχνία παραβολική χροιά.²¹ Χρησιμοποιώντας τις δυο κρυφές ταυτότητες αναδεικνύει τη διάκριση ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι: οι φτωχικές καταβολές των κοριτσιών δεν τις εμπόδισαν να μορφωθούν και να καλλιεργήσουν ευγενικούς χαρακτήρες, ενώ, αντίθετα, η αρχική καλοβαλμένη εικόνα του Καπρέρα έκρυβε την άγρια πανουργία του. Επιπλέον, με άμεσα σχόλια, εκθειάζει την αξία της μόρφωσης, τονίζει τον κίνδυνο που ελλοχεύει στην υπερβολική φαντασία και προωθεί τον σεβασμό των παιδιών προς τους γονείς.²² Όλα αυτά, κατά τη λογική του Ραγκαβή, μπορούν να γίνουν ευκολότερα αντιληπτά από το κοινό, αφού η δράση στήνεται έξω

¹⁶ Τζιόβας, «Εισαγωγή», 17.

¹⁷ Τζιόβας, «Εισαγωγή», 16.

¹⁸ Reid, *Το διήγημα*, 78-79.

¹⁹ Αντιγόνη Βλαβιανού, «Το διήγημα», 206-207.

²⁰ Τζιόβας, «Εισαγωγή», 16.

²¹ Λίτσα Χατζοπούλου, *Αφήγηση, ρητορική και ιδεολογία στην αφηγηματική πεζογραφία του Α.Ρ. Ραγκαβή* (Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1994), 188. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/8745>, [Προσπελάστηκε 29 Δεκεμβρίου 2022].

²² Άλλοτε, έμμεσα (και ουσιαστικά σε όλο το μήκος της ιστορίας) σχολιάζει το χρόνιο πρόβλημα της ληστείας, το οποίο και απασχολεί την Ελλάδα από τις προηγούμενες δεκαετίες. Ενδεικτικά βλ. Αλέξης Πολίτης, *Η ρομαντική λογοτεχνία στο εθνικό κράτος 1830-1880: ποίηση, πεζογραφία, θέατρο, πνευματική κίνηση, αναγνώστες* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017), 195.

από τα ελληνικά πλαίσια και η απόσταση προσφέρει μεγαλύτερη αντικειμενικότητα για αφομοίωση των διδαγμάτων.²³

Αντίστοιχα κινείται ο Σπυρίδων Βασιλειάδης στο διήγημα ή τη «σκηνή», όπως το χαρακτηρίζει, «Το Χρυσίον» (1869), φανερώνοντας τα ρευστά όρια στα κειμενικά είδη.²⁴ Το διήγημα, χωρισμένο σε μέρη σαν μυθιστόρημα, δημοσιεύεται στα πλαίσια μιας είδησης που αφορά τη δολοφονία μιας οικογένειας στη Γαλλία. Με αφορμή αυτό συζητά την «κοινωνική ανατροφή» των λαών: όπως στη Γαλλία η αυξανόμενη φιλολογία «του εγκλήματος και της λαιμητόμου», δηλαδή η διάδοση των λαϊκών μυθιστορημάτων, επηρεάζει την αρετή, αντίστοιχα στην Ελλάδα η ακαλλιέργητη διάνοια και τα πάθη των ανθρώπων κερδίζουν χώρο επί της ηθικής. Για να αναδείξει τα της χώρας του, ο Βασιλειάδης στήνει μια ιστορία με ρητά δηλωμένο διδακτικό σκοπό: το πάθος για πλούτο οδηγεί στη δυστυχία.²⁵

Συγκεκριμένα, ο Λεωνίδας επιστρέφει στη γενέτειρά του, μετά τη χρόνια απουσία του για βιοποριστικούς λόγους στο εξωτερικό. Η κρυφή ταυτότητα ανήκει σε αυτόν, καθώς εμφανίζεται ως ξένος στους οικείους του, και είναι αυτή που κινεί τη δράση. Όμοια με τη γραμμική πορεία που είχε το διήγημα του Ραγκαβή, το αναγνωστικό κοινό διαβάσει για την ξενιτιά, την οποία ακολουθούν η σταδιακή διακοπή των επιστολών από μέρους του Λεωνίδα, η εντύπωση πως αυτός είναι νεκρός και η ξαφνική επιστροφή του. Παρόλο που φανερώνεται γρήγορα στην αδερφή του, η οποία είναι και η μόνη που προσπαθούσε να κρατήσει ζωντανή τη μνήμη του αδερφού της, αποφασίζει να καθυστερήσει την αποκάλυψη στους γονείς του. Το παράδοξο είναι πως κανένας τους δεν αναγνωρίζει κάποιο χαρακτηριστικό του όταν τον πρωτοαντικρίζουν, ώστε να υποπτευθούν πως πρόκειται για το ίδιο τους το παιδί.²⁶ Αποτέλεσμα της καθυστέρησης είναι ότι η μάνα, μη γνωρίζοντας την ταυτότητα του ξένου που φιλοξενεί, μπαίνει στον πειρασμό να τον σκοτώσει για να αρπάξει τα χρυσά νομίσματα που κουβαλά.

Αναλύοντας εκτενώς -και περισσότερο δοκιμακά παρά αφηγηματικά-²⁷ τη ροπή των ανθρώπων προς το έγκλημα και τις συνθήκες που ευκολότερα οδηγούν σε αυτό, ο Βασιλειάδης σημειώνει, μεταξύ άλλων, την επιρροή του πλούτου στην απαίδευτη και γεμάτη πάθη ψυχή των φτωχών, χαρακτηριστικό παράδειγμα της οποίας γίνεται η μάνα. Ο άμεσος σχολιασμός αποδεικνύει ότι ο συγγραφέας

²³ Τζιόβας, «Εισαγωγή», 60.

²⁴ *Ιλισσός*, τ. Β', φύλ. Ζ' (15.11.1869), 245-252 και φύλ. Η' (20.12.1869), 307.

²⁵ Μαρία Δημάκη-Ζώρα, *Σ.Ν Βασιλειάδης: η ζωή και το έργο του* (Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002), 369.

²⁶ Ο Κωστής Παλαμάς, κρίνοντας την ποίηση του Βασιλειάδη, είχε κάνει λόγο για τέχνη «εκτός ορίων φυσικότητας». Είναι εμφανές πως και στο διήγημα εντοπίζονται προβλήματα ως προς την αληθοφάνεια. Βλ. Κωστής Παλαμάς, «Για το Βασιλειάδη», στο Κ. Παλαμάς, *Απαντα* (τ. 12), (Αθήνα: Μπίρης, 1972), 292.

²⁷ Αυτό οφείλεται πιθανώς στη νομική του ιδιότητα, η οποία αποδεικνύει πως η διηγηματογραφία δεν αποτελεί αποκλειστική απασχόληση τότε. Βλ. Δημάκη-Ζώρα, *Σ.Ν. Βασιλειάδης*, 370.

αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία ως μέσο διδασκισμού, ως «δίαυλο επικοινωνίας με τους ανθρώπους και μέσο αλλαγής αυτών» προκειμένου να τους εμφυσήσει αξίες, όπως η δικαιοσύνη και η μόρφωση.²⁸

Ο φόνος συντελείται παρά τις δεύτερες σκέψεις. Η αποκάλυψη της ταυτότητας του φιλοξενούμενου ξένου δίνει το τραγικό τέλος και υπογραμμίζει τη βασική αντίθεση πάνω στην οποία στήνεται η ιστορία. Ανάμεσα στις ηθικές αξίες (την κοπιαστική εργασία του γιου, τη διατήρηση της μνήμης αυτού από την αδερφή, την εγκράτεια του πατέρα και τον φόβο του προς τον Θεό) και στην κυνική συμπεριφορά της μάνας που δεν διστάζει να σκοτώσει έναν άνθρωπο, ο Βασιλειάδης προτάσσει ως θετικές τις πρώτες και ασκεί κριτική στον υλισμό που διαβάλλει την αρετή των ανθρώπων.

Όπως και στην περίπτωση του Ραγκαβή, η κρυφή ταυτότητα εξυπηρετεί κι εδώ το αιχμηρό, κλειστό τέλος, το οποίο ικανοποιεί τον εντυπωσιασμό και το αίσθημα τέρψης του κοινού. Ταυτόχρονα, οδηγεί στην ανάδειξη των ηθικοπλαστικών στόχων που θέτουν οι συγγραφείς κατά τον 19^ο αιώνα, κατά τον οποίο η χώρα, αφού έχει κερδίσει την εθνική της απελευθέρωση, προσπαθεί να διαμορφώσει τη δική της ιδιαίτερη ταυτότητα. Άλλοτε με δάνεια από τη Δύση και άλλοτε με κριτική στάση απέναντι σε αυτά ή άλλοτε με οδηγό τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και άλλοτε με διάθεση αποκοπής από τους προγόνους, οι Έλληνες προσπαθούν να φτιάξουν τη δική τους πολιτισμική και κοινωνική ταυτότητα. Ακόμα, στα πρώτα αυτά διηγήματα η πλοκή είναι κατά κανόνα γραμμική και τελεολογική, αφού κάθε στοιχείο σε αυτή διαδραματίζει σημαντικό ρόλο για το τέλος. Η κλειστή αυτή δομή καλύπτει όλες τις αναγνωστικές ανάγκες του κοινού, χωρίς να αφήνει περιθώρια για ερωτηματικά ή υποθέσεις για το τι συμβαίνει μετά την ολοκλήρωση της ιστορίας. Αντίστοιχα, και προς την έννοια της ταυτότητας δεν τίθενται πολύπλοκα ερωτήματα. Νοείται ως πολύ συγκεκριμένη, έχει σχέση με την καταγωγή των προσώπων και απλά υποκρύπτεται, είτε λόγω τύχης είτε εσκεμμένα από τους ήρωες. Επομένως, η διηγηματική δομή και ο τρόπος που παρουσιάζεται η ταυτότητα των ηρώων κάθε φορά συμβαδίζουν ως προς την πολυπλοκότητα, για να περάσουν στα τέλη του αιώνα σε μία νέα διάσταση.

Στο μεταίχμιο κλασικού και μοντέρνου διηγήματος: η αμφισβήτηση των σταθερών

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα η λογοτεχνία στρέφεται σε περισσότερο ρεαλιστικές βάσεις. Οι υψηλοί τόνοι του ρομαντισμού, ο αιφνίδιος εντυπωσιασμός του κοινού, αλλά και η άμεση ηθική ωφέλεια που απαιτούνταν από τη λογοτεχνία δίνουν τη θέση τους στα πιο

²⁸ Μαρία Μαντουβάλου. «Σπυρίδων Βασιλειάδης: Ανακομιδή της μνήμης του στη γενέτειρα Πάτρα (100 χρόνια από το θάνατό του)», *Παρνασσός*, τ. ΙΖ', 3 (1975), 383-390.

καθημερινά συμβάντα και στην καταγραφή του βιώματος των ηρώων. Στο μεταίχμιο ανάμεσα στις δύο φάσεις,²⁹ ο Γεώργιος Βιζυηνός εντάσσει στο διήγημα κλασικού τύπου ορισμένα καινοτόμα στοιχεία, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους στην ψυχοσύνθεση των ηρώων του.³⁰

Στο πρώτο, χρονολογικά, όπως έχει αποδείξει ο Παναγιώτης Μουλλάς,³¹ διήγημα του Βιζυηνού, «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» (1882) εντοπίζονται ακόμη ρομαντικά ψήγματα.³² Η ιστορία τοποθετείται στην Ευρώπη, λειτουργώντας, όπως και στον Ραγκαβή, εντυπωσιακά, διότι μεταφέρει το αναγνωστικό κοινό εκτός ελληνικής πραγματικότητας· οι ήρωες προβάλλονται στερεοτυπικά χλωμοί, αδύναμοι, να βασανίζονται από τα δεινά του έρωτα, ο οποίος μαζί με τον θάνατο θεωρείται ανώτερο ιδανικό· ακόμα, εντοπίζεται η χαρακτηριστική αντιστοιχία της ψυχικής διάθεσης των ηρώων με το εξωτερικό περιβάλλον. Συνδυαστικά με τον ρομαντικό χαρακτήρα όμως, διακρίνεται τώρα μια ψυχογραφική πρόθεση του συγγραφέα για τα πρόσωπα.³³ Δεν τον ενδιαφέρουν μόνο ως ρομαντικοί ήρωες, αλλά θέλει να φωτίσει τα ενδότερα της ψυχολογίας τους, προκειμένου να εκμαιεύσει την αλήθειά τους, ακόμη κι αν δεν το καταφέρνει στον βαθμό που επιθυμεί. Αυτό επιβεβαιώνεται, αν δεχτούμε τη βιογραφική διάσταση των διηγημάτων του Βιζυηνού, και από τα έμμεσα σχόλια του αφηγητή:³⁴ «Περιπτὸν νὰ εἶπω, ὅτι δὲν τὸ κατώρθωσεν ὅσον ἐπέθυμι», ομολογεί αναλύοντας την ψυχολογική πορεία του Πασχάλη.³⁵

Όμοια, η δομή κρατά στοιχεία από το κλασικό διήγημα. Αρχικά, αρθρώνεται συμμετρικά σε δυο μέρη. Από τη μία, η επίσκεψη του αφηγητή στο φρενοκομείο συστήνει την ιστορία της ανώνυμης κοπέλας, η οποία πάσχει λόγω ερωτικής απογοήτευσης. Από την άλλη, η απόφαση του αφηγητή να επισκεφτεί τον φίλο του, Πασχάλη, ξεδιπλώνει το ερωτικό δράμα του τελευταίου. Έχοντας προσβληθεί από τον ευτελή, σωματικό έρωτα της Ευλαλίας, δεν μπορεί να δοθεί στην αγαπημένη του Κλάρα, με την οποία βιώνουν έναν πλατωνικό, ιδεαλιστικό ειδύλλιο. Το δεδομένο αυτό αποτελεί και την κεντρική αντίθεση, πάνω στην οποία στήνεται το διήγημα. Ωστόσο, τώρα αυτή δεν δίνεται μέσω στιβαρών δίπολων,³⁶ αλλά με την κλιμακωτή εξέλιξη ενός μοτίβου: ο Πασχάλης πλάθει συνεχώς ένα εμπόδιο για να μην πραγματώσει τον έρωτά

²⁹ Τζιόβας, «Εισαγωγή», 123.

³⁰ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Εισαγωγή», στο Γ.Μ. Βιζυηνός, *Τα διηγήματα*, επιμ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1991), 42.

³¹ Παναγιώτης Μουλλάς, · Μουλλάς, Παναγιώτης. «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ.Μ. Βιζυηνός», στο Γ.Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, επιμ. Παναγιώτης Μουλλάς, (Αθήνα: Ερμής, 1991), ρεί'.

³² Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού* (Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1996), 283.

³³ Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι*, 292-293.

³⁴ Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι*, 296.

³⁵ Γεώργιος Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμ. Παναγιώτης Μουλλάς (Αθήνα: Ερμής, 1991), 149.

³⁶ Στα προηγούμενα διηγήματα, οι αντιθέσεις αρθρώνονταν πάνω σε συγκεκριμένα δίπολα που διαπερνούσαν την αφήγηση: φαίνεσθαι-είναι, ηθικές αξίες-υλισμός.

του με την Κλάρα, με αποτέλεσμα να βυθίζεται στην απελπισία ολοένα και περισσότερο, έως ότου φτάσει να βυθιστεί κυριολεκτικά στο μεταλλείο. Αποφεύγει τα μέρη που εκείνη επισκέπτεται, μειώνει τις συναντήσεις με τον πατέρα της, δεν απαντά στα γράμματα που του στέλνει και δεν της γράφει ο ίδιος, έως ότου αποφασίζει να εγκαταλείψει το Φράιμπουργκ. Ακόμα κι όταν συναντιούνται τυχαία και ο ένας πέφτει στην αγκαλιά του άλλου, οι μετέπειτα ενοχές του υπερτερούν της ανακούφισης και του έρωτα που αισθάνεται. Η απελπισία του τελικά τον οδηγεί στον θάνατο. Μαζί με την κρυφή ταυτότητα που εντοπίζεται, η οποία αφορά τελικά το πρόσωπο της Κλάρας και αποκαλύπτεται ξανά μέσω τυχαίων συμβάντων, πλάθεται ένα τραγικό, κλειστό τέλος, που υπακούει στους κανόνες του ρομαντισμού, αφού αυτό δίνεται με τον θάνατο του ήρωα. Η Κλάρα δεν κατονομάζεται στην πρώτη της εμφάνιση και έτσι ο αφηγητής δεν γνωρίζει πως έχει γνωρίσει την κοπέλα που έχει ερωτευτεί ο Πασχάλης. Παράλληλα, εκείνος, ερμηνεύοντας συνεχώς λανθασμένα τα δεδομένα που προκύπτουν, θεωρεί πως η Κλάρα είναι νεκρή με αποτέλεσμα η προσεκτική ανάγνωση της επιστολής να φέρνει αιφνίδια την αποκάλυψη της ταυτότητας και θα ολοκληρώσει το διήγημα με τον θάνατο, ο οποίος θα ενώσει τους δύο νέους.

Παρά ταύτα, η αναζήτηση για την αληθινή ταυτότητα της αγαπημένης του Πασχάλη εισάγει το μοντέρνο στοιχείο. Καθώς τα πρόσωπα επιλέγουν να λάβουν υπόψη τους μόνο όσα θέλουν να δουν και να αξιολογήσουν, πλάθουν τη δική τους «ψευδαίσθηση πραγματικότητας», αγνοώντας την αλήθεια των άλλων.³⁷ Οι υποκειμενικές αλήθειες του Πασχάλη, της Κλάρας και του αφηγητή συνυπάρχουν και αλληλοκαλύπτονται, με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατή η εμφάνιση του «πραγματικού», έως ότου αυτές συγκρούονται μέσω της αποκάλυψης και συνενώνονται σε μια κοινή συνείδηση.³⁸ Η κρυφή ταυτότητα υπακούει κι εδώ στους νόμους «της έκπληξης» και «της αγωνίας»,³⁹ δημιουργώντας το τερπνό αίσθημα του απροόπτου στο κοινό, αλλά ταυτόχρονα ο συγγραφέας ενδιαφέρεται μέσω αυτής να φωτίσει την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης σκέψης και ψυχής.

Ο ιδιότυπος αυτός ρεαλισμός εκτοξεύεται στην επόμενη «αφήγηση ταυτότητας»,⁴⁰ στην ιστορία του «Μοσκόβ Σελήμ» (1895), για να αποδείξει πώς η πραγματικότητα και το «ποιοι είμαστε» είναι ακόμα συνθετότερα ερωτήματα. Η αμφισημία που χαρακτηρίζει την ταυτότητα του Σελήμ δεν βασίζεται στην άγνοια ή στην τύχη, όπως γινόταν έως τώρα, αλλά θέτει το ερώτημα «ποιος τελικά είναι ο Σελήμ». Το

³⁷ Αθανασόπουλος, «Εισαγωγή», 48-49.

³⁸ Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι*, 315-316.

³⁹ Αθανασόπουλος, «Εισαγωγή», 58.

⁴⁰ Δημήτρης Τζιόβας, «“Ο Μοσκόβ Σελήμ” και *Ο Βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά*: αφηγήσεις ταυτότητας και σημειωτική χώρα», στο *Ο άλλος εαυτός: ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, μετ. Άννα Ρόζενμπεργκ (Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2007), 509.

πρόβλημα προκύπτει ήδη από τον οξύμωρο τίτλο και την πρώτη εμφάνισή του με την υβριδική, κωμική ενδυμασία του. Η αμφισημία ως προς την εθνικότητα του Σελήμ, ενός Τούρκου που αγαπά του Ρώσους, ουσιαστικά είναι η δεύτερη κρίση ταυτότητας του διηγήματος και παρεπόμενο της πρώτης.⁴¹ Όντας το μικρότερο παιδί της οικογένειας, η μητέρα του τον είχε ακούσια μεταμορφώσει σε κορίτσι,⁴² με αποτέλεσμα αυτός να στερείται την αποδοχή και την αγάπη του πατέρα του, τον οποίο αντιμετωπίζει πάντα ως πρότυπο ανδρείας. Έχει εσωτερικεύσει ασυνείδητα τη διττή ταυτότητά του, παρουσιάζει γυναικεία χαρακτηριστικά (άτονη φωνή, ήπιος χαρακτήρας και εικόνα σαν της μητέρας του), αλλά όταν ενηλικιώνεται θέτει σαν στόχο να αποδείξει, για χάρη του πατέρα του και για αυτοεπιβεβαίωση, τα ανδρικά του χαρακτηριστικά (ανδρεία, αυτοθυσία, πατριωτισμός).⁴³ Άρα η έμφυλη κρίση ταυτότητας είναι εκείνη που οδηγεί στην εθνική.

Βάσει αυτών, το διήγημα φαινομενικά βασίζεται σε αντιθέσεις, όπως σύνολο-άτομο, ψυχολογία-ιδεολογία, αρρενωπότητα-θηλυκότητα, καθιερωμένο-αποκλίσεις.⁴⁴ Όμως, αυτό που τελικά καταφέρνει ο Βιζυηνός είναι να τρέψει την αντίθεση από σχήμα σε μοτίβο, υπό τη μορφή της ματαίωσης. Κάθε επιλογή του Σελήμ φέρνει το αντίθετο αποτέλεσμα από αυτό που εκείνος και το κοινό προσδοκά.⁴⁵ Για παράδειγμα, η αντικατάσταση του λιποτάκτη αδερφού του δεν φέρνει την αποδοχή από τον πατέρα· ο θρησκευτικός και εθνικός φανατισμός δεν τον δικαιώνει αλλά τον υποβαθμίζει στους ομογενείς του· το μίσος του για τους Ρώσους ανατρέπεται σε φιλικά και ανθρώπινα συναισθήματα. Ο έρωτας προς την Παυλόφσκα -ενώ αναπτύσσεται- δεν πραγματώνεται ποτέ. Συνεχώς λοιπόν, η ταυτότητα του Σελήμ, σε έμφυλο και εθνικό επίπεδο, και η πραγματικότητα ανατρέπουν τις κορυφώσεις και τις προσδοκίες που αναμένονται. Η ανατροπή γίνεται επαναλαμβανόμενο μοτίβο και μεταπλάθει τον ρόλο που έως τώρα κατείχε η αποκάλυψη της ταυτότητας. Δεν ξαφνιάζει ή εντυπωσιάζει, παρά έρχεται να καταλύσει τη μείζονα, καταληκτική ανατροπή, αφού αυτή έρχεται σαν η ύψιστη μορφή του μοτίβου.

Ειδικότερα, η αφήγηση ολοκληρώνεται τραγικά, κλασικά: ο ήρωας πεθαίνει. Φαινομενικά, πλάθεται ένα κλειστό τέλος, αφού ο αφηγητής απαντά στο αρχικό ερώτημα με τη φράση «Ο Τούρκος έμεινε Τούρκος».⁴⁶ Παρά το συνεχώς ανατρεπτικό γίνεσθαι που βιώνει ο Σελήμ, το *είναι* του φαίνεται να προσδιορίζεται τελικά από τη βιολογική, εθνική του ταυτότητα.⁴⁷ Ωστόσο, έως τώρα η εθνική ταυτότητα του ήρωα

⁴¹ Τζιόβας, «“Ο Μοσκόβ Σελήμ”», 517.

⁴² Ας σημειωθεί η αντίστοιχη έμφυλη μεταλλαγή και στο διήγημα «Το μόνον της ζωής του ταξειδιον».

⁴³ Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι*, 240-245.

⁴⁴ Παναγιώτης Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα», ρκς´-ρκζ´.

⁴⁵ Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι*, 260-261.

⁴⁶ Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, 252.

⁴⁷ Τζιόβας, «“Ο Μοσκόβ Σελήμ”», 317.

δεν εκλαμβάνονταν ως σταθερή, κάτι που θέτει εκ νέου ερωτήματα για το πώς και σε ποια βάση διαμορφώνεται η ταυτότητά του. Αν και φαίνεται πως η καταληκτική φράση που σημειώθηκε οδηγεί προς την κατεύθυνση της εθνικής ταυτότητας, ουσιαστικά στόχος είναι ακριβώς το αντίθετο: ο ψυχισμός του ήρωα είναι το κρίσιμο στοιχείο προσδιορισμού του ως ατόμου. Αυτός δεν είναι μονοδιάστατος και αποτέλεσμα της τυχαίας καταγωγής, αλλά έχει πλαστεί από διάφορες κοινωνικές και εθνικές παραμέτρους. Ο αφηγητής με τον τρόπο αυτόν ανατρέπει εκ νέου την επιλογή του για κλειστό τέλος,⁴⁸ με την «επαναληπτική αναγνωστική πορεία» που προτείνει.⁴⁹ Καλεί το αναγνωστικό κοινό να ξαναδιαβάσει το κείμενο με γνώμονα τις ποικίλες παραμέτρους,⁵⁰ να ερευνήσει τα πολλαπλά επίπεδα της πραγματικότητας και να ανακαλύψει την τραγική ειρωνεία και τα σημάδια που τελικά το προειδοποιούν για την αποκάλυψη, προκειμένου να καταλήξει στο σύνθετο, πολυδιάστατο «εγώ» που αναζητεί την αποδοχή, την ανθρώπινη επαφή και την ασφάλεια.

Συνοπτικά, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, τόσο το διήγημα όσο και η αντίληψη για το τι προσδιορίζει τα άτομα ξεκινούν να αλλάζουν ως προς τα ειδοποιά τους στοιχεία, κρατώντας όμως συνειδητά μια συνέχεια με την παράδοση· το λογοτεχνικό είδος κρατά στοιχεία της κλασικής του μορφής, τροποποιώντας τη λειτουργία τους. Η ανατροπή δεν στοχεύει στον εντυπωσιασμό ή την ικανοποίηση των αναγνωστών, αλλά τρέπεται σε μοτίβο που καταλύει τις προσδοκίες που κάθε φορά δημιουργούνται στους ήρωες και στο κοινό για την πλοκή. Αντίστοιχα, το φαινομενικά κλειστό τέλος των ιστοριών μετατρέπει τα κείμενα σε «ετερώνυμα»,⁵¹ ώστε να αποδώσουν την αντίληψη περί μιας πολυπρισματικής πραγματικότητας. Το διήγημα με τις δομικές του αλλαγές προβάλλει την «άλλη» πραγματικότητα, καθώς φωτίζει τις ιδιαίτερες πλευρές των υποκειμένων και του κόσμου, που έως τώρα έμεναν στο παρασκήνιο.⁵² Κατ' επέκταση, η ταυτότητα τώρα τίθεται ως μείζον ζήτημα, κι όχι ως δομικό στοιχείο που εξυπηρετεί την πλοκή. Γι' αυτό αξιολογείται ως αποτέλεσμα ποικίλων παραγόντων, οι οποίοι στον 20^ο αιώνα κάνουν ακόμα πιο ρευστά τα όριά της.

Το μοντέρνο διήγημα του 20^{ου} αιώνα και οι πολυεπίπεδες ταυτότητες

⁴⁸ Ο αφηγητής επιλέγει να ανατρέψει επίσης και τους ειδολογικούς χαρακτηρισμούς που αποδίδει στο κείμενο, στο προλογικό σημείωμα που συντάσσει. Παρά την αυτοσκοπηθεσία του για χρονογράφο/βιογράφο, δίνοντας τον κύριο αφηγηματικό λόγο στον βιογραφούμενο ήρωα παραμερίζει τον ρόλο του και τελικά υπονομεύει τις ίδιες του τις επιλογές, όπως αποδεικνύει ο Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, στο άρθρο του «Εχθροί και φίλοι για νοερούς αναγνώστες: εξ ανατολών το ανατολικό ζήτημα», στο *Ο λόγος της παρουσίας: Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, επιμ. Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου (Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 2005), 384-385.

⁴⁹ Βλαβιανού, «Το διήγημα», 211.

⁵⁰ Τζιόβας, «"Ο Μοσκόβ Σελήμ"», 548.

⁵¹ Βλαβιανού, «Το διήγημα», 211.

⁵² Charles E. May. «The nature of knowledge in the short fiction», in *The new short story theories*, ed. Charles E. May (Ohio: Ohio University Press, 1994), 133-137.

Με το πέρασμα στον νέο αιώνα, το διήγημα καθιερώνεται ολοένα και περισσότερο, προβάλλοντας προϋπάρχουσες ή νέες λογοτεχνικές και εξωλογοτεχνικές τάσεις. Συνδυάζει την τέρψη με την ωφέλεια, τον ρομαντισμό και την ηθογραφία του 19^{ου} αιώνα, αλλά επίσης καλωσορίζει νέα ρεύματα, όπως για παράδειγμα τον αισθητισμό στις αρχές του νέου αιώνα· παράλληλα, νέα ιστορικά δεδομένα επηρεάζουν την πραγματικότητα και το υπό εξέταση λογοτεχνικό είδος, με πιο σημαντική την επιρροή που άσκησε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, αλλά και νέες κοινωνικοπολιτικές ιδέες, όπως ο σοσιαλισμός, που διαπερνούν τις πλοκές και την οπτική των συγγραφέων.

Στην πορεία αυτή, το είδος μοιράζεται ανάμεσα στην κλασική μορφή που κατέχει στην αφετηρία, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, και στην πιο μοντέρνα που αρχίζει να εισάγεται ήδη στα τέλη του 1890. Κρατώντας στοιχεία από την πρώτη, εμπλουτίζεται και αναθεωρεί άλλα, με στόχο να αναδείξει τη νέα πραγματικότητα, στην οποία έχει βρεθεί ο άνθρωπος μετά από το βίωμα των δυο παγκοσμίων πολέμων και τις συνέπειες αυτών στην ψυχοσύνθεση των ανθρώπων.

Για να εντοπιστεί τι είναι αυτό αλλάζει στο είδος τον 20^ο αιώνα, θα μελετηθούν οι κρυφές ταυτότητες των ηρώων ως προς δύο κύρια, νέα στοιχεία. Αρχικά, μέσω της ρευστότητας των μορφών, τόσο του διηγήματος όσο και των ίδιων των ατόμων, αφού πια αυτά δεν γίνονται αντιληπτά βάσει των καθιερωμένων σχημάτων, όπως το φύλο. Έπειτα μέσω των αντι-ηρωικών προσώπων που πια παρουσιάζονται σταθερά και στοχεύουν σε καθολικότερα, αντιπροσωπευτικά πρότυπα ολόκληρης της ζωής κι όχι μεμονωμένων ανθρωπίνων τύπων.

Πρώτο χαρακτηριστικό παράδειγμα των αλλαγών αυτών είναι η διηγηματογραφία του Γιάννη Σκαρίμπα, στην οποία δεσπόζει η αντίδραση απέναντι στον κόσμο και στις αξίες που τον διέπουν.⁵³ Συγκεκριμένα, στα δυο συμμετρικά διηγήματα «Ο κύριος του Τζακ» (1973) και «Πάτς κι απαγάϊ» (1957)⁵⁴ ο Σκαρίμπα αμφισβητεί τα καθιερωμένα μέσω της σεξουαλικής ταυτότητας.⁵⁵

⁵³ Δημήτρης Ραυτόπουλος (1959), όπως αναφέρεται στο Ηλίας Παπαδημητρακόπουλος, «Γιάννης Σκαρίμπα», στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* (τ. Η΄) (Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 1993), 23.

⁵⁴ Και τα δυο δέχονται αλληπάλληλες αλλαγές. Το πρώτο δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1948 και αναδημοσιεύεται επεξεργασμένο τρεις φορές. Το δεύτερο δημοσιεύεται το 1955 και ξανά επεξεργασμένο δυο χρόνια αργότερα. Για την παρούσα ανάλυση έχουν επιλεγεί οι τελευταίες επεξεργασίες, καθώς αποτελούν την τελική απόφαση του συγγραφέα για το έργο του, και όπως αυτές εκδίδονται στο Γιάννη Σκαρίμπα, *Ο κύριος του Τζακ – Πάτς κι απαγάϊ*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996). Επιπλέον οι τίτλοι και τα αποσπάσματα αναγράφονται ακριβώς όπως στη σχετική έκδοση, γι' αυτό και διατηρούνται τα επιτηδευμένα γραμματικά λάθη του συγγραφέα.

⁵⁵ Αξίζει να σημειωθεί πως τα διηγήματα γράφονται παραμονές του δεύτερου φεμινιστικού κινήματος, το οποίο σχετίζεται άμεσα με τη σεξουαλική απελευθέρωση της δεκαετίας του 1960. Μέσω αυτής τα δικαιώματα της ΛΟΑΤΚΙ κοινότητας εισάγονται στον δημόσιο λόγο πιο ενεργά, έως ότου λάβουν δυναμική θέση στο τρίτο φεμινιστικό κίνημα, όταν το βιολογικό φύλο ξεπερνά τις κοινωνικές συμβάσεις. Βλ. Σωτήρης Βανδώρος, *Εισαγωγή στις Πολιτικές Ιδεολογίες* (Αθήνα: Εκδόσεις Κάλλιπος, 2015), 158-170. <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/4733>, [Προσπελάστηκε 29/12/2022].

Στο πρώτο διήγημα, ο θελκτικός, θηλυπρεπής Μάριος γοητεύει τον αφηγητή, Αντώνη Σουρούπη.⁵⁶ Ο τελευταίος φαίνεται να αποζητά την ανδρική φιλία από τον Μάριο, καθώς όλοι οι φίλοι του έχουν αλλάξει χαρακτήρα ή έχουν ξενιτευτεί, αλλά στην πορεία η σχέση τους αλλάζει. Η αρχική του ομοφοβία περνά σε έναν συγκρατημένο θαυμασμό και έπειτα σε ένα έκδηλο ενδιαφέρον: παίζει μουσική για χάρη του Μάριου, αγκαλιάζονται σαν φίλοι και καταλήγουν να περνούν όλο το βράδυ μαζί, οπότε και τα αισθήματα τρέπονται σε ερωτικά. Ο δισταγμός του Αντώνη σταδιακά χάνει την ισχύ του, κατευθύνοντας τη σεξουαλική του ταυτότητα σε μια ρευστή κατάσταση, όπου τελικά το φύλο δεν έχει ουσιαστική σημασία.

Η κρυφή ταυτότητα που εντοπίζεται εδώ πιστοποιεί ακριβώς αυτό. Ο Μάριος είναι το προσωπείο που εσκεμμένα υιοθετεί η Μαίρη Δεπάνου κάθε βράδυ. Παρά την προσδοκώμενη ανακούφιση που θα έφερνε η αποκάλυψη, αφού η ταυτότητα συμβαδίζει με τις κοινωνικές νόρμες σεξουαλικού προσανατολισμού, δεν φαίνεται να επηρεάζει την τελική στάση του ήρωα. Δεν τον απασχολεί το πραγματικό φύλο της Μαίρης, αμφισβητώντας την αποδεκτή ετεροφυλοφιλία, αλλά περισσότερο το γεγονός πως χάνει την ανθρωπίνη συντροφιά.

Το στοιχείο αυτό αποτυπώνεται και στη γραφή, υπονομεύοντας τον καθιερωμένο λόγο που έως τώρα υιοθετούταν. Ο συγγραφέας δημιουργεί ένα προσωπικό, ελευθεριάζον λεξιλόγιο, που συμπεριλαμβάνει λαϊκούς, ξενικούς τύπους, καθώς και αρκετούς νεολογισμούς (π.χ. «κοντραπρίμος», «γλυκοτριανταφυλλοασπάζομαι») ή εσκεμμένους βαρβαρισμούς και σολοικισμούς, π.χ.: «Πρῶτον αἴρχομαι ν' ἄρωτήξω περὶ δι ἰμᾶς καὶ ἡγίαν [...]».⁵⁷ Ταυτόχρονα, συνδυάζει τεχνοτροπίες του ευθέος και του πλάγιου λόγου. Για παράδειγμα αφαιρεί το ρήμα εξάρτησης του ευθέος λόγου, όπως εδώ: «Ἄσα... μακρυὰ ἀπὸ κουμπότρυπες: Ἀλλὰ ρῦσαι ἡμᾶς ἀπὸ τοῦ πονηροῦ...».⁵⁸ Επίσης, εσκεμμένα παραλλάσσει τον αφηγηματικό χρόνο από παροντικό σε μελλοντικό στην τελευταία παράγραφο του διηγήματος, ώστε να δώσει το αίσθημα της συνέχειας στο κοινό. Πράγματι, η ιστορία συνεχίζεται στο επόμενο διήγημα.

Στο «Πάτς κι απαγαΐ» τον ρόλο του αφηγητή αναλαμβάνει ο Μάριος, δηλαδή η Μαίρη υπό το αντρικό προσωπείο. Αλλά η παραποιημένη αυτή ταυτότητα είναι ήδη γνωστή. Τώρα ενδιαφέρει το πρόσωπο της Σταυρούλας, της σερβιτόρας που γοητεύει τον Μάριο, και εκθειάζει το παράλογο, όταν αποκαλύπτεται ως Αντώνης Σουρούπης. Η μεταμφίεση επαναλαμβάνεται για να τονίσει πιο δυναμικά τα λεπτά όρια που

⁵⁶ Ο συγκεκριμένος ήρωας επανέρχεται συνεχώς στην πεζογραφία του Σκαρίμπα, μαζί με το μοτίβο της μεταμφίεσης στο αντίθετο φύλο. Βλ. π.χ. *Μαριάμπας* (1935), *Το Σόλο του Φίγκαρω* (1938).

⁵⁷ Σκαρίμπα, «Ο κύριος του Τζακ», 15.

⁵⁸ Σκαρίμπα, «Ο κύριος του Τζακ», 24.

εντοπίζονται στο έμφυλο ζήτημα και σε θέματα σεξουαλικότητας. Η Μαίρη και ο Αντώνης περνούν από την εξωτερική μεταμφίεση στην εσωτερική, με αποτέλεσμα να οικειοποιούνται κάθε τι από την «ψευδοταυτότητα» που πλάθουν.⁵⁹ Αφομοιώνουν βαθιά τη διπλή σεξουαλική ταυτότητα του προσώπιού τους με αποτέλεσμα να συνενώνουν το κυρίαρχο με το πλαστό τους φύλο, το αληθινό πρόσωπό τους με το προσποιητό. Ενώνουν τον εαυτό τους με τον άλλο τους εαυτό και μέσω της ένωσης και της ταύτισης των δύο κατανοούν πολύ καλύτερα ποιοι πραγματικά είναι.

Και τα δυο διηγήματα στήνονται επί του ψεύδους και της τραγικής ειρωνείας,⁶⁰ αλλά όχι πια για να εντυπωσιάσουν ή να διδάξουν. Γι' αυτό, δομικά, η αντίθεση (ετεροφυλοφιλία-ομοφυλοφιλία) και το ανατρεπτικό τέλος έχουν χάσει εντελώς τον λειτουργικό τους ρόλο. Οι αποκαλύψεις του φύλου δεν ικανοποιούν κανένα αίσθημα ανακούφισης ή έκπληξης, αλλά προβάλλουν μια νέα αντίληψη της πραγματικότητας. Το πλαστό γίνεται αναπόσπαστο μέρος της αλήθειας, τα αντίθετα συμφιλιώνονται και συμβαδίζουν, ενώ καθετί καθιερωμένο που προσδιόριζε την ταυτότητα του ανθρώπου τελικά ανατρέπεται ως ανούσιο. Αυτό που προτάσσεται είναι ένας κόσμος που απαιτεί να εξηγηθεί πέρα από τα κοινότοπα σχήματα, αφού η ταυτότητα των ατόμων γίνεται κάτι «το πρωτεύικό και διαρκώς εκ νέου ανακαλυπτόμενο».⁶¹

Επιπρόσθετα, η απόρριψη των καθιερωμένων, μέσω μιας πλαστής ταυτότητας, μετατοπίζεται στα λεπτά όρια τέχνης-ζωής. Στο διήγημα «Ζόμιο, το παιδί του τσίρκου» (1976),⁶² ο μίμος Ζόμιο υιοθετεί μια σειρά από πλαστούς εαυτούς, λόγω της δουλειάς του. Παρά τη αδιαθεσία του, εμφανίζεται χλωμός στη φασαρία του τσίρκου, επιλέγοντας μεταξύ άλλων να ενσαρκώσει τη θεία Καρολίνα, την οποία βρήκαν κάποτε νεκρή. Ο μίμος με την επιλογή του αυτή προμηνύει στους αναγνώστες τον θάνατό του, βιώνει τη δική του «στιγμή κρίσης»,⁶³ την οποία δεν αντιλαμβάνεται ούτε ο ίδιος ούτε οι οικείοι του. Προσποιούμενος τη νεκρή Καρολίνα, πεθαίνει πραγματικά. Η τραγική ειρωνεία αντιστρέφει εδώ τους ρόλους: η τέχνη εμπνέεται από τη ζωή, η οποία με τη σειρά της μιμείται την τέχνη.⁶⁴ Τα όρια μεταξύ τεχνητού και πραγματικού αναιρούνται, με τον μίμο να γίνεται ο αληθινός νεκρός σε έναν

⁵⁹ Ελένη Κόλλια, «Ο άλλος μέσα από το “πρίσμα του λοξού”: το ψεύδος στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», στο *Ταυτότητες, γλώσσα και λογοτεχνία (Β' τόμος) Πρακτικά διεθνούς επετειακού συνεδρίου 20 χρόνια λειτουργίας το τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας Δ.Π.Θ.*, επιμ. Ζωή Γαβριηλίδου, Μαρία Κωνσταντινίδου, κ.ά. (Κομοτηνή: Εκδόσεις Σαΐτα, 2018), 323-326.

⁶⁰ Κατερίνα Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ στο αφηγηματικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα* (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1995), 462. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/8908>, [Προσπελάστηκε: 26/6/2022].

⁶¹ Δημήτρης Τζιόβας, «Εισαγωγή», *Ο άλλος εαυτός: ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, μετ. Άννα Ρόζενμπεργκ (Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2007), 20.

⁶² Και το συγκεκριμένο διήγημα γνωρίζει επεξεργασίες από τον συγγραφέα, πριν καταλήξει στην τελική μορφή, η οποία επιλέγεται για την παρούσα ανάλυση, όπως εκδίδεται στο Γιάννης Σκαρίμπα, «Ζόμιο, το παιδί του τσίρκου», στο *Τρεις Αδειες Καρέκλες*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999).

⁶³ Reid, *Το διήγημα*, 81.

⁶⁴ Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής*, 337.

περιβάλλον διασκέδασης και μίμησης, υπογραμμίζοντας όλη την τραγικότητα της αληθινής ζωής.

Το διήγημα, όπως και τα προηγούμενα δυο, προβάλλει μια υποτυπώδη πλοκή, αλλά όχι πλέον με τη μορφή κατάστασης-πρόβλημα-λύση. Περισσότερο προβάλλονται εικόνες που συνθέτουν ένα πανόραμα για τη ζωή, όπως η ποικιλία του τσίρκου στα επαγγέλματα (μίμος, ταχυδακτυλουργός, μπαλαρίνες, αρλεκίνοι), στις γλώσσες που ακούγονται (Ισπανικά, Ελληνικά, Εβραϊκά) και στα φύλα που εμφανίζονται (μαζί με τα συμβατικά και το «σερνικοθήλυκο τής Μίνας»)⁶⁵ ή στοιχεία που κλιμακώνονται προς το τέλος του Ζόμιο. Πρώτα αναγγέλλει η μητέρα του την αδιαθεσία του, έπειτα εμφανίζεται στο σκηνικό απομακρυσμένος από την οχλαγωγία, προχωρά χλωμός με την ψιλή αδύναμη φωνή του, σπάνε τα χαρακτηριστικά του και νιώθει αδυναμία, έως ότου αποφασίζει να μιμηθεί τη νεκρή Καρολίνα. Έτσι, ο θάνατός του, αν και συγκινεί, δεν φέρνει την ικανοποίηση της ολοκλήρωσης στο κοινό. Η διαπίστωση του θανάτου δίνει την εικόνα της κατακερματισμένης εξωτερικής πραγματικότητας, στην οποία τίποτα δεν είναι μονοδιάστατο,⁶⁶ αφού ακόμη κι ο θάνατος ερμηνεύεται διττά: πλαστά και πραγματικά· μίμος και άνθρωπος δεν διαχωρίζουν τους ρόλους τους.

Καταληκτικά, στα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνα, η έννοια της ταυτότητας φαίνεται να χάνει τη σταθερότητά της και απαιτεί να εξηγηθεί ποικιλοτρόπως. Παρόμοια, το διήγημα χρησιμοποιεί νέες μορφές λόγου και πλοκής, αφού τώρα το βάρος μετατοπίζεται από τα ίδια τα γεγονότα στον τρόπο που οι ήρωες τα αντιλαμβάνονται. Δεν ενδιαφέρει η εξωτερική δράση όσο η επιρροή της στην ψυχολογία των ηρώων, η οποία, με τη σειρά της, αποκαλύπτει την πολυεπίπεδη πραγματικότητα, τόσο βάσει των ρεαλιστικών δεδομένων όσο και μέσα από τις πιο βαθιές σκέψεις και αισθήματα των ηρώων.⁶⁷

Έτσι, το βάρος στη συναισθηματική πορεία των χαρακτήρων παρά στην εξωτερική δράση ως δείγμα αλλαγής της πρόσληψης της πραγματικότητας αποτελεί βασικό στοιχείο του μοντέρνου διηγήματος,⁶⁸ με τις πλαστές ταυτότητες να αναδεικνύουν αυτή την αλλαγή. Στο σημείο αυτό, το επιπλέον στοιχείο που αξίζει να αναλυθεί ακόμα είναι η στροφή των διηγημάτων στους καθολικά αντιπροσωπευτικούς ήρωες, οι οποίοι καθρεφτίζουν το ταπεινό, απλοϊκό της καθημερινής ζωής. Παρόλο που το στοιχείο ενυπάρχει από τα τέλη του περασμένου αιώνα, πλέον οι ταυτότητες, που αποκαλύπτονται στο τέλος, δεν στοχεύουν απλώς σε ανθρώπινους τύπους, όπως

⁶⁵ Σκαρίμπας, «Ζόμιο», 64-65.

⁶⁶ Κόλλια, «Ζητήματα», 370.

⁶⁷ Charles E. May. «The nature of knowledge in the short fiction», στο *The new short story theories*, ed. Charles E. May (Ohio: Ohio University Press, 1994), 141-142 και Charles E. May, «Chekhov and the modern short story», στο *The new short story theories*, ed. Charles E. May (Ohio: Ohio University Press, 1994), 205-207.

⁶⁸ Βλαβιανού, «Το διήγημα», 219-220.

για παράδειγμα της κακιάς πεθεράς ή του τσιγκούνη ήρωα, αλλά ανάγονται σε αντιπροσωπευτικά παραδείγματα ολόκληρης της ζωής και της τροπής που αυτή έχει πάρει. Γι' αυτό και, όταν αποκαλύπτονται οι αληθινές ταυτότητες των ηρώων, αυτοί δεν είναι εξαιρετικές, σημαντικές προσωπικότητες, ούτε ξαφνιάζει το αληθινό τους πρόσωπο, αλλά οδηγεί σε κάτι ταπεινό και τετριμμένο, μειώνοντας κατά πολύ το αίσθημα της έκπληξης στο αναγνωστικό κοινό.

Συγκεκριμένα, στο διήγημα «Ξανθός Ιππότης» (1954), ο Αντώνης Σαμαράκης πλάθει έναν ανώνυμο ήρωα, θλιβερό μάλλον και χωρίς κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού περιγράφεται ως «κοντούλης, παχουλός με κοιλίτσα». ⁶⁹ Ο συγγραφέας εσκεμμένα δεν ονοματίζει τον ήρωα. Επακόλουθα, του αποδίδει ορισμένα κοινότοπα χαρακτηριστικά, ώστε να φωτιστεί ως ο μικροαστός της εποχής και να ανοίξει τον δρόμο στους καθημερινούς, ασήμαντους αντι-ήρωες. ⁷⁰

Στην γκροτέσκα εικόνα του «προτύπου “ανθρωπάκος”», όπως εύστοχα επισημαίνει ο Ραυτόπουλος, ⁷¹ προστίθεται το πρόβλημα της δυσκοιλιότητας, η συμβατική δουλειά του και η χαμένη επικοινωνία με τη σύζυγό του. Συμβιβάζεται σε όλα αυτά, προβάλλοντας συνολικά το σιωπηλό δράμα του σύγχρονου κόσμου, ⁷² έως ότου πέφτει στα χέρια του το περιοδικό «Ο Κόσμος των Παιδιών». Σε αυτό θα βρει μια παρωδική φυγή από τον σοβαρό, ενήλικο κόσμο. Επισυνεί την ψεύτικη ταυτότητα του Ξανθού Ιππότη, στέλνει κείμενά του για δημοσίευση και υψώνει για λίγο τη φωνή του, κερδίζοντας την ελπίδα μέσω της ψευδαίσθησης. ⁷³

Η κρυφή ταυτότητα γίνεται το ελπιδοφόρο μέσο για φυγή από την άχαρη πραγματικότητα, αλλά γνωστοποιείται στο κοινό ήδη από την αρχή, αφαιρώντας το στοιχείο της διερεύνησης, που μέχρι τώρα ικανοποιούσε. Παράλληλα, η ευεργεσία που χαρίζει στον ήρωα κορυφώνεται σταδιακά. Αφού διαβάζει το περιοδικό, βλέπει το όνειρο που τον «ξυπνά», παύει να συμβιβάζεται στον χώρο της εργασίας του και αντιδρά στις παρανομίες που βλέπει, περιποιείται τον εαυτό του και φροντίζει τη σχέση με τη γυναίκα του, ενώ το πρόβλημα της δυσκοιλιότητας παύει. Ο ήρωας αλλάζει μέσα και έξω, με κατεύθυνση τη συνάντησή του με τα αληθινά παιδιά. Εντούτοις, δεν μεταφράζεται σε ένα υψηλού τόνου τέλος με την προσδοκώμενη αποκάλυψη.

Αντίθετα, η ταυτότητα παραμένει κρυφή. Η δυναμική του τέλους τώρα αφορά την «κρίση συνείδησης» ⁷⁴ που βιώνει ο ήρωας, όταν αναγκαστικά επανέρχεται στην

⁶⁹ Αντώνης Σαμαράκης, «Ξανθός Ιππότης», στο *Ζητείται Ελπίς: διηγήματα* (Αθήνα: Εκδόσεις Γ.Κ. Ελευθερουδάκης, 1985), 7.

⁷⁰ Κώστας Παππάς, *Αντώνης Σαμαράκης: Το έργο του* (Αθήνα: Σμίλη, 1988), 8-13.

⁷¹ Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Κρίσιμη Λογοτεχνία* (Αθήνα: Καστανιώτης, 1986), χ.σ. <http://www.potheg.gr/ProjectDetails.aspx?id=985&lan=1>, [Προσπελάστηκε 29 Δεκεμβρίου 2022].

⁷² Μπάμπης Νίντας, «Αντώνη Σαμαράκη *Ζητείται ελπίς*, διηγήματα», *Νέα Πορεία*, τ. 5, 58 (Δεκέμβριος 1959), 425.

⁷³ Παππάς, *Αντώνης Σαμαράκης*, 24.

⁷⁴ Παππάς, *Αντώνης Σαμαράκης*, 9.

πραγματικότητα. Η «τραγικά αισιόδοξη» κατάληξη αφορά την ποιοτική αλλαγή στον ψυχισμό του ήρωα:⁷⁵ τα άδεια χέρια του και το άδειο στήθος του υπό τον χαρούμενο σκοπό του ακορντεόν δίνουν τόσο στον ίδιο όσο και στο αναγνωστικό κοινό τη στιγμή κρίσης για μια επανεκκίνηση της συμβιβαστικής ζωής τους. Ο Σαμαράκης δίνει ένα ηθικοκοινωνικό μήνυμα, όπως συνέβαινε και στα πρώτα έργα, αλλά πολύ πιο λυρικά. Επιπλέον, τώρα δεν ενδιαφέρει η αρετή αλλά ο σχολιασμός της αυθεντικής ζωής και η απάρνηση της συμβατικότητας. Το μήνυμα και κατ' επέκταση το διήγημα παρουσιάζουν ακριβώς τα κομμάτια εκείνα που δίνουν την ασάφεια και την ιδιαιτερότητα της ζωής:⁷⁶ από τη διάψευση που βιώνει ο ήρωας από την ενήλικη, μεταπολεμική ζωή στην αισιόδοξία για ανακατασκευή του μέλλοντος.

Ανάλογο χώρο στους αντι-ήρωες της καθημερινότητας δίνει στη διηγηματογραφία του ο Πέτρος Γλέζος, προκειμένου να φωτίσει τις πιο βαθιές, ιδιαίτερες πλευρές του ανθρώπου (μοναξιά, θλίψη, υπαρξιακό άγχος). Οι ήρωές του προσπαθούν να δραπετεύσουν από το μίζερο, θλιβερό παρόν της μικροαστικής τους ζωής,⁷⁷ δημιουργώντας μια «Διπλή Ζωή» (1977), όπως φαίνεται από το εν λόγω διήγημα, στο οποίο ο αφηγητής έχει αποφασίσει να ζει στη μοναξιά και να αποφεύγει τις καινούριες γνωριμίες, εξαιτίας του φόβου αποχωρισμού που του προκαλεί ο θάνατος των αγαπημένων του.

Ωστόσο, όταν έξαφνα ο εμφανίσιμος, με το «ιστορικά, αισθητικά και φωνητικά άψογο» όνομα,⁷⁸ Αγαμέμνων Ανθίδης εισβάλλει στη ζωή του, κερδίζει τη συμπάθεια του με την ευγένεια, τη λακωνικότητα και το αξιοπρόσεκτο επάγγελμα του διερμηνέα της Ελληνικής Πρεσβείας στη Βουδαπέστη. Η κρυφή ταυτότητα που ενδιαφέρει εδώ είναι αυτή του Αγαμέμνονα, αλλά ο συγγραφέας δεν καλλιεργεί την αγωνία για την αποκάλυψή της. Ήδη από τον τίτλο μαρτυρά πως το είναι αποτελεί κάτι διαφορετικό από το φαίνεσθαι της ιστορίας, ενώ εσκεμμένα εμφανίζει έναν τυχαίο περαστικό να προσφωνεί τον Αγαμέμνονα: «Μέμα, λεβέντη!».⁷⁹ Το κοινό υποπτεύεται πως κάτι συμβαίνει και άρα εδώ, όπως και στον Σαμαράκη, η κρυφή ταυτότητα έχει χάσει, εσκεμμένα, τη λειτουργία του αιφνιδιασμού ή της σταδιακής αποκάλυψης.

Παρόλα αυτά, η αποκάλυψη στον αφηγητή, ο οποίος αγνοεί τα παραπάνω στοιχεία, γίνεται όταν τελικά ο φόβος του επιβεβαιώνεται και πληροφορείται τον θάνατο του φίλου του. Πηγαίνει μέχρι το σπίτι του και επισκέπτεται τη σύζυγό του για να αντικρίσει, πίσω από το εντυπωσιακό προσωπίο του Αγαμέμνονα Ανθίδη, μια απαθή

⁷⁵ Ραυτόπουλος, *Κρίσιμη Λογοτεχνία*, χ.σ.

⁷⁶ May, «The nature», 33

⁷⁷ Τάκης Μενδράτος, «Πέτρος Γλέζος», στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* (τ. Γ') (Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 1992), 167.

⁷⁸ Πέτρος Γλέζος, «Διπλή Ζωή», *Τα Θαμπά Μάτια: διηγήματα* (Αθήνα: Οι εκδόσεις των φίλων), 9.

⁷⁹ Γλέζος, «Διπλή Ζωή», 12.

στην απώλεια γυναίκα, ένα ακατάστατο και παλιό σπίτι, μια υποβαθμισμένη εργασία γραφιά. Ωστόσο, η αποκάλυψη του «αυτοπροβιβασμένου» προσώπιου, όπως χαρακτηρίζει ο Μιχάλης Μερακλής την ψεύτικη ταυτότητα του Μέμα,⁸⁰ δεν είναι αυτοσκοπός, γι' αυτό δεν αποτελεί το τέλος του διηγήματος. Αυτό ολοκληρώνεται με την επισφράγιση της αρχικής απόφασης του αφηγητή για τη μοναξιά του, κάτι που οδηγεί το κοινό να ξαναδιαβάσει το διήγημα. Όχι τόσο για να εντοπίσει ποιον αφορά η διπλή ζωή του τίτλου, αλλά για να κατανοήσει τις ψυχολογικές πορείες των προσώπων. Ο Αγαμέμνων αφιερώθηκε στο να προσποιείται σε αγνώστους τον ανώτερο, γιατί δεν θέλησε να αφιερώσει χρόνο σε κάτι μικρότερο, όπως ο γάμος του. Επιπλέον, ο αφηγητής κλειδώνει στην εγωιστική του μοναξιά, επειδή συνειδητοποιεί πως αυτή είναι ο μόνος τρόπος να νιώσει παροδική σιγουριά και αταραξία στη ζωή, μπροστά στο υπαρξιακό άγχος που βιώνει.⁸¹ Όπως ο τελευταίος αναστοχάζεται πικρά τη μοναξιά του,⁸² επακόλουθα, το κοινό καλείται να ερμηνεύσει τις επιλογές των ηρώων μέσω της «επαναληπτικής αναγνωστικής πορείας»,⁸³ στοιχείο που, όπως φάνηκε, ξεκινά να εντοπίζεται ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

Και από τα δυο διηγήματα γίνεται φανερό πως τώρα φωτίζεται όχι απλά το πιο καθημερινό, αλλά το ταπεινό και ασήμαντο, γιατί στο κέντρο τίθεται η άχαρη πραγματικότητα, που δεν μπορούν να διαχειριστούν οι ήρωες. Αυτοί αντιπροσωπεύουν συνολικά τα βιώματα και τις ψυχικές μεταβολές του ανθρώπου. Ταυτόχρονα, τα γεγονότα εναλλάσσονται ή συνεχίζονται προς μια κατάληξη,⁸⁴ αλλά για να εκθέσουν την ψυχολογική πορεία και την εσωτερική δράση, παρά μια δυναμική πλοκή. Στο πλαίσιο αυτό, οι κρυφές ταυτότητες δεν εξυπηρετούν το στοιχείο του αιφνιδιασμού, καθώς δηλώνονται σχεδόν από την αρχή. Τώρα, ως βασικά θέματα και μοτίβα, που εξυπηρετούν την προώθηση της πλοκής, γίνονται το μέσο για να δοθεί φως στην αποξένωση, το αδιέξοδο και τη μοναξιά των ηρώων, προτάσσοντας έναν αφυπνιστικό προβληματισμό για την ανθρώπινη φύση. Όχι άμεσα και διδακτικά, όπως στην αρχή, αλλά λυρικά και έντεχνα. Η σχέση με την παράδοση διατηρείται, έχοντας αναθεωρηθεί αισθητά.

Συμπεράσματα

⁸⁰ Μιχάλης Μερακλής, «Η διηγηματογραφία του Πέτρου Γλέζου», στο Μιχάλης Μερακλής, *Προσεγγίσεις στην ελληνική πεζογραφία (Ο αστικός χώρος)* (Αθήνα: Καστανιώτης, 1986), 114.

⁸¹ Μερακλής, «Η διηγηματογραφία», 117.

⁸² Διονύσης Μαγκλιβέρας, «Πέτρος Γλέζος, ένας κύριος στη λογοτεχνία μας», *Ursa Minor*, 9 (2009): 31-32.

⁸³ Βλαβιανού, «Το διήγημα», 211.

⁸⁴ Ξενοφών Καρακάλος, «Πέτρος Γλέζου "Τα Θαμπά μάτια"», *Νέα Εστία*, 1224 (1978): 894. Η παρατήρηση του Καρακάλου αφορά ειδικά τη δομή της διηγηματογραφίας του Πέτρου Γλέζου. Ωστόσο, θεωρώ πως ανταποκρίνεται και στα δυο ενδεικτικά διηγήματα που εξετάστηκαν εδώ. Στον «Ξανθό Ιππότη» η κλιμάκωση, που σημειώθηκε, κατασκευάζεται από σκόρπιες εικόνες της καθημερινότητας του ήρωα (σπίτι-εργασία-εαυτός) που εναλλάσσονται προς τη συνάντηση με τα παιδιά.

Ολοκληρώνοντας την ενδεικτική αυτή πορεία, γίνεται αντιληπτό πως, τόσο το λογοτεχνικό είδος, όσο και οι παράγοντες που προσδιορίζουν την ανθρώπινη ταυτότητα, εξελίσσονται συνεχώς. Η διαδικασία αλλαγής και των δυο δεν γίνεται βιαστικά και απότομα, αλλά πάντοτε σε σχέση με την παράδοση. Συγκεκριμένα, έγινε εμφανές πως το διήγημα ξεκινά, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, στον τύπο, σε ένα μη αμιγώς λογοτεχνικό περιβάλλον, με διττό σκοπό: την τέρψη και την ωφέλεια του κοινού. Οι συγγραφείς επιλέγουν να συγκινήσουν το αναγνωστικό κοινό με κάτι εντυπωσιακό, όπως το εξωελλαδικό σκηνικό, η περιπετειώδης δράση, οι τραγικοί θάνατοι. Ακολούθως, οι πλοκές στηρίζονται στη γραμμική, τελεολογική διαδοχή των συμβάντων για να ολοκληρωθούν δυναμικά. Στην υπηρεσία της δράσης και του αιχμηρού τέλους τίθεται η κρυφή ταυτότητα, διότι είναι εκείνη που γεννά τον εντυπωσιασμό. Παράλληλα, εξυπηρετεί τα συνήθη αντιθετικά ζεύγη που εντοπίζονται, κυρίως με τη μορφή είναι-φαίνεσθαι, ενισχύοντας την ωφέλεια του αναγνωστικού κοινού. Γι' αυτό, οι κρυφές ταυτότητες στο κλασικό διήγημα δεν φανερώνουν κάτι ιδιαίτερο για τη φύση του ανθρώπου, παρά είναι μονοδιάστατες και απλώς υποκρύπτονται.

Προς το τέλος του αιώνα, φαίνεται πως διατηρούνται κλασικά στοιχεία, όπως η συνεκτική δομή, τα αντιθετικά ζεύγη και το τραγικό τέλος. Όμως, ο χαρακτήρας αυτών έχει τροποποιηθεί, εξαιτίας τάσεων που αργότερα θα γίνουν αντιληπτές ως προανακρούσματα του μοντερνισμού. Η αφηγηματική πορεία δεν είναι πια γραμμική, καθώς εξυπηρετεί τις πολλαπλές αλήθειες των προσώπων που κινούνται παράλληλα. Η ανατροπή δεν έρχεται στο τελικό στάδιο, αλλά εισβάλλει σαν μοτίβο εντός της πλοκής του διηγήματος. Το τραγικό τέλος δεν νοείται πια τόσο κλειστό, αφού οι αναγνώστες καλούνται να ξαναδιαβάσουν τα διηγήματα, προκειμένου να αντιληφθούν τον ψυχισμό των προσώπων σε κάθε διάστασή του. Την πολυπλοκότερη διάσταση του διηγήματος ακολουθεί η έννοια της ταυτότητας, καθώς κι αυτή μπαίνει σε ένα πιο σύνθετο πλαίσιο. Από λειτουργικό στοιχείο γίνεται μείζον θέμα, το οποίο απαιτεί να ερμηνευτεί βάσει προσωπικών/εσωτερικών και κοινωνικών/εξωγενών παραγόντων.

Με το πέρασμα στον 20^ο αιώνα, μορφή και θέμα εξακολουθούν την κοινή τους πορεία μπαίνοντας σε μια κατάσταση ρευστοποίησης. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται εντελώς από την εξωτερική δράση στη συναισθηματική εξέλιξη των ηρώων, οι οποίοι χάνουν καθετί ευγενές και πρωτότυπο, προκειμένου να εκπροσωπήσουν τον καθημερινό άνθρωπο και την ταπεινή ζωή του. Εξαιτίας αυτού, η φαινομενική πλοκή πια οργανώνεται από συνδυασμό εικόνων και δεν οργανώνεται γραμμικά από μια ακολουθία γεγονότων, διαμορφώνοντας την εποπτεία μιας κατάστασης ή λειτουργώντας κλιμακωτά προς ένα λυρικό και χαμηλόφωνο τέλος. Αυτό συχνά εγείρει έναν προβληματισμό, απαλλαγμένο από διδακτισμό, και δεν είναι κλειστό ούτε ικανοποιεί το αίσθημα έκπληξης, εξαιτίας της αναθεώρησης των ταυτοτήτων.

Η τελική ανατροπή που αυτές εξυπηρετούσαν, περισσότερο ή λιγότερο, εξαυλώνεται. Πρώτον, γιατί η ταυτότητα του ανθρώπου δεν μπορεί να εξηγηθεί βάσει μονοδιάστατων, συμβατικών δεδομένων, όπως αυτά έχουν διαμορφωθεί από την κοινωνία, αλλά πολλών που συνυπάρχουν παράλληλα μες τη διαφορετικότητά τους. Δεύτερον, γιατί δομικά αμφισβητείται εντελώς ο αιφνίδιος χαρακτήρας των κρυφών ταυτοτήτων, καθώς οι συγγραφείς τείνουν να τις εμφανίζουν από την αρχή των ιστοριών. Δεν τους ενδιαφέρει η εξωτερική πλοκή καθόλου, αλλά το κέντρο βάρους μεταφέρεται στην εσωτερική δράση και τη συνειδητοποίηση που βιώνουν οι ήρωες.

Συμπερασματικά, η τροποποίηση των μορφικών και λειτουργικών συστατικών του διηγήματος γίνεται παράλληλα με την αλλαγή της θέασης της πραγματικότητας και άρα της αντίληψης για το τι είναι και πώς ερμηνεύεται ο άνθρωπος. Και στις δύο περιπτώσεις, οι μεταβολές δεν σημειώνονται ξαφνικά ή αυθαίρετα, αλλά εκμεταλλεύονται στοιχεία από την παράδοση, αναθεωρημένα και προσαρμοσμένα στις απαιτήσεις κάθε λογοτεχνικής και κοινωνικής περιόδου. Στη διαδρομή από το κλασικό διήγημα στο μοντέρνο, το είδος και η έννοια της ταυτότητας διασταυρώνονται σε κάθε λογοτεχνικό σταθμό.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Βασιλειάδης, Σπύρος. «Το Χρυσίον». *Ιλισσός*, τ. Β΄, φ. Ζ΄ (15/11/1869) , 245-252, και φ. Η΄ (20/12/1869), 307. <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/anthologies/new/show.html?id=12> [Προσπελάστηκε 29 Δεκεμβρίου 2022].

Βιζυηνός, Γεώργιος Μ. *Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμ. Παναγιώτης Μουλλάς. Αθήνα: Ερμής, 1991.

Γλέζος, Πέτρος. *Τα Θαμπά Μάτια: διηγήματα*. Αθήνα: Οι εκδόσεις των φίλων, 1977.

Σαμαράκης, Αντώνης. *Ζητείται Ελπίς: διηγήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Γ.Κ. Ελευθερουδάκης, 1985.

Σκαρίμπας, Γιάννης. *Ο κύριος του Τζάκ - Πάτς κι απαγάί*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996.

Σκαρίμπας, Γιάννης. *Τρεις άδειες καρέκλες*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1998.

Ραγκαβής, Αλέξανδρος Ρίζος. *Διάφορα διήγημα* (τ. Β΄). Αθήνα: Τυπογραφείο Α. Γκαρπόλα, 1857.

https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display

[_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%94%CE%B9%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%B1+%CE%94%CE%B9%CE%B7%CE%B3%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=1&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=deta il](#) [Προσπελάστηκε 29/12/2022].

Δευτερογενής

- Αθανασόπουλος, Βαγγέλης. «Εισαγωγή», στο Γ.Μ. Βιζυηνός, *Τα διηγήματα*, επιμ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, 7-63. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1991.
- Αθανασόπουλος, Βαγγέλης. *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1996.
- Bader, A. L. "The Structure of the Modern Short Story", *College English*, vol. 7, no. 2 (1945): 86-92. <https://doi.org/10.2307/371089> [Προσπελάστηκε 29/10/2022].
- Βανδώρος, Σωτήρης. *Εισαγωγή στις Πολιτικές Ιδεολογίες*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλλιπος, 2015. <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/4733> [Προσπελάστηκε 29/12/2022].
- Βλαβιανού, Αντιγόνη. «Το διήγημα στην καμπή του 19^{ου} αιώνα Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις», στο *Συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα: Σύγχρονες τάσεις*, επιμ. Ελένα Κουτριάνου, 199-222. Αθήνα: Εκδόσεις Μεσόγειος, 2005.
- Delanty, Gerard. *Modernity and Postmodernity: knowledge, power and the self*. London: Sage 2000.
- Δημάκη-Ζώρα, Μαρία. *Σ.Ν Βασιλειάδης: η ζωή και το έργο του*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002.
- Goyet, Florence. *The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre*. Cambridge: Open Book Publishers, 2014. <https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0039> [Προσπελάστηκε 26/9/2023].
- Gtowinski, Michat. «Τα λογοτεχνικά γένη», στο *Θεωρία της Λογοτεχνίας Προβλήματα και προοπτικές*, επιμ. Marc Angenot, Jean Bessière κ.α., μετ. Τίτικα Δημητρούλια, 141-162. Αθήνα: Gutenberg, 2010.

- Krysinski, Wladimir. «“Συγκρίσεως υποκειμένων” Ο αντίκτυπος του υποκειμένου στο λόγο», στο *Θεωρία της Λογοτεχνίας Προβλήματα και προοπτικές*, επιμ. Marc Angenot, Jean Bessière κ.α., μετ. Τίτικα Δημητρούλια, 377-398. Αθήνα: Gutenberg, 2010.
- Καράκαλος, Ξενοφών. «Πέτρου Γλέζου “Τα Θαμπά μάτια”», *Νέα Εστία*, 1224 (1978): 893-894. <http://www.ekebi.gr/magazines/ShowImage.asp?file=128828&code=6863> [Προσπελάστηκε 29 Δεκεμβρίου 2022].
- Κόλλια, Ελένη. «Ζητήματα ταυτότητας στο πεζογραφικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», στο *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα) Πρακτικά του Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, 363-374. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011.
- Κόλλια, Ελένη. «Ο άλλος μέσα από το “πρίσμα του λοξού”: το ψεύδος στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», στο *Ταυτότητες, γλώσσα και λογοτεχνία (Β΄ τόμος) Πρακτικά διεθνούς επετειακού συνεδρίου 20 χρόνια λειτουργίας το τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας Δ.Π.Θ.*, επιμ. Ζωή Γαβριηλίδου, Μαρία Κωνσταντινίδου, κ.ά., 320-332. Κομοτηνή: Εκδόσεις Σαΐτα, 2018.
- Κουρτίδης, Αριστοτέλης. «Η εξέλιξη του διηγήματος και μυθιστορήματος μέχρι της επαναστάσεως και ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής ως διηγηματογράφος», *Παρνασσός*, τ. ΙΔ΄, τχ. 9 (1972), 378-406.
- Κωστίου, Κατερίνα. *Η ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ στο αφηγηματικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1995. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/8908> [Προσπελάστηκε: 26/6/2022].
- Κωστίου, Κατερίνα. «Σημείωμα της επιμελήτριας», στο Γιάννης Σκαρίμπας, *Ο κύριος του Τζακ - Πάτς κι απαγάϊ*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, 67-87. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996.
- May, Charles E. «Chekhov and the modern short story», στο *The new short story theories*, ed. Charles E. May, 199-217. Ohio: Ohio University Press, 1994.
- May, Charles E. «The nature of knowledge in the short fiction», στο *The new short story theories*, ed. Charles E. May, 131-143. Ohio: Ohio University Press, 1994.
- Μαγκλιβέρας, Διονύσης. «Πέτρος Γλέζος, ένας κύριος στη λογοτεχνία μας». *Ursa Minor*, 9 (2009): 30-32.
- Μαντουβάλου, Μαρία. «Σπυρίδων Βασιλειάδης Ανακομιδή της μνήμης του στη γενέτειρα Πάτρα (100 χρόνια από το θάνατό του)». *Παρνασσός*, τ. ΙΖ΄, 3 (1975): 378-397.
- Μενδράτος, Τάκης. «Πέτρος Γλέζος», στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* (τ. Γ΄), 160-174. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 1992.

- Μερακλής, Μιχάλης. «Η διηγηματογραφία του Πέτρου Γλέζου», στο *Προσεγγίσεις στην ελληνική πεζογραφία (Ο αστικός χώρος)*, 107-119. Αθήνα: Καστανιώτης, 1986.
- Μηλιώνης, Χριστόφορος. *Το διήγημα*. Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλας, 2002.
- Μουλλάς, Παναγιώτης. «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ.Μ. Βιζυηνός», στο Γ.Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, επιμ. Παναγιώτης Μουλλάς, ιζ΄-ρλς΄. Αθήνα: Ερμής, 1991.
- Νίντας, Μπάμπης. «Αντώνη Σαμαράκη Ζητείται ελπίς, διηγήματα». *Νέα Πορεία*, τ. 5, 58 (Δεκέμβριος 1959): 425-426. <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/neaporia/1959/58/110114> [Προσπελάστηκε: 29 Δεκεμβρίου 2022].
- Παλαμάς, Κωστής. «Για το Βασιλειάδη», στο *Άπαντα* (τ. 12), 292-297. Αθήνα: Μπίρης, 1972.
- Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ. *Το ιστορικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Ι.Μ. Ζαχαρόπουλος, 1955.
- Παπαδημητρακόπουλος, Ηλίας. «Γιάννης Σκαρίμπας», στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* (τ. Η΄), 9-27. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 1993.
- Παππάς, Κώστας. *Αντώνης Σαμαράκης Το έργο του*. Αθήνα: Σμίλη, 1988.
- Πολίτης, Αλέξης. *Η ρομαντική λογοτεχνία στο εθνικό κράτος 1830-1880: ποίηση, πεζογραφία, θέατρο, πνευματική κίνηση, αναγνώστες*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017.
- Reid, Ian. *Το διήγημα Η γλώσσα της κριτικής*. Μετάφραση Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη. Αθήνα: Ερμής, 1982.
- Ραυτόπουλος, Δημήτρης. *Κρίσιμη Λογοτεχνία*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1986. <http://www.potheg.gr/ProjectDetails.aspx?Id=985&lan=1> [Προσπελάστηκε 29 Δεκεμβρίου 2022].
- Τζιόβας, Δημήτρης. «Εισαγωγή», στο Α.Ρ. Ραγκαβής, *Διηγήματα* (τ. Α΄), επιμ. Δημήτρης Τζιόβας, 9-129. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 199.
- Τζιόβας, Δημήτρης. «Εισαγωγή», στο *Ο άλλος εαυτός: ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Μετάφραση Άννα Ρόζενμπεργκ, 11-34. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2007.
- Τζιόβας, Δημήτρης. «“Ο Μοσκώβ Σελήμ” και Ο Βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά: αφηγήσεις ταυτότητας και σημειωτική χώρα», στο *Ο άλλος εαυτός: ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Μετάφραση Άννα Ρόζενμπεργκ, 507-549. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2007.
- Χατζοπούλου, Λίτσα. *Αφήγηση, ρητορική και ιδεολογία στην αφηγηματική πεζογραφία του Α.Ρ. Ραγκαβή*. Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1994. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/8745> [Προσπελάστηκε 29 Δεκεμβρίου 2022].
- Χρυσανθόπουλος, Μιχάλης. «Εχθροί και φίλοι για νοερούς αναγνώστες: εξ ανατολών το ανατολικό ζήτημα», στο *Ο λόγος της παρουσίας Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*,

επιμ. Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου, 383-393. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 2005.

